



Espacio Santafesino
Ediciones

La literatura de Santa Fe

Eduardo D'anna

Un análisis histórico

La literatura de Santa Fe

La literatura de Santa Fe es un proyecto de envergadura que traza un panorama de las letras provinciales desde las primeras manifestaciones hasta nuestros días. Un nutrido compendio sobre el cual el autor, Eduardo D'Anna, impone una mirada no exenta de opinión, ensayando categorías y clasificaciones para un territorio y una historia que, salvo excepciones, permanece en su conjunto prácticamente inexplorada.

De allí deriva la relevancia crítica de este volumen, cuyos antecedentes hay que buscarlos en la poco conocida *Historia de la literatura de Santa Fe*, de José Rafael López Rosas, de 1972, así como en los más difundidos trabajos de Eugenio Castelli y Edgardo Pesante, entre otros.



Eduardo D'Anna nació en Rosario, en 1948.

Participó del equipo de la revista «el lagrimal trifurca» cuyos integrantes abordaron el uso de la lengua coloquial y los temas cotidianos, tendencia que luego desarrolló en sus libros, aunque con una versatilidad que le permitió rebasar aquella original formulación juvenil. Realizó toda su obra desde Rosario, obteniendo alcance nacional al cabo de cuatro décadas de publicaciones que incluyen unos

veinte libros de poesía, dos novelas, varias piezas teatrales y dos volúmenes de narrativa para niños y adolescentes. Ha dado recitales de poesía a lo largo de todo el país y también en España. Particularmente importantes por ser antecedentes de *La literatura de Santa Fe* son sus dos libros de ensayos, *Nadie cerca o lejos. El centralismo cultural en la Argentina* (2005) y *Capital de nada. Una historia literaria de Rosario 1801-2000* (2007), dedicados a analizar la estructura cultural de su país, en especial desde el punto de vista no metropolitano. Ha escrito numerosos artículos en revistas especializadas y participado en mesas redondas y seminarios sobre el mismo tema.

1. La Eduardo D'anna
literatura
de Santa Fe

Un análisis histórico

Índice

Introducción: ¿Existe una literatura santafesina?	9
--	---

Capítulo 1 - Primeras manifestaciones

1-Los cronistas de Indias	14
2-Otros cronistas	19
3-La vida cultural en Santa Fe durante los siglos XVII y XVIII	21
4-Antonio Fuentes del Arco	23
5-Juan Baltazar Maziel	25
6-Pedro Tuella	26
7-Emancipación y guerras civiles	28
8-La época de Estanislao López	31
9-Juan Francisco Seguí	34

Capítulo 2 - La Organización Nacional

1-Los decisivos cambios institucionales y culturales	36
2-El despertar cultural de Rosario	38
3-Los cambios culturales en Santa Fe	41
4-Las colonias santafesinas y la literatura	45

Capítulo 3 - El romanticismo

1-La poesía	46
2-Novela romántica y folletín	48
3-Emilio Ortiz Grognet	52
4-Una actividad teatral sin dramaturgia	53

Capítulo 4 - La Generación del 80

1-La anomalía básica de la cultura santafesina	56
2-Los hombres de Estado y la literatura	59
3-Los memorialistas	63
4-Naturalismo y novela social	66
5-El reverso de los 80	69

Capítulo 5 – El modernismo

1-¿Qué es el modernismo?	73
2-Los modernistas ortodoxos	74
3-La persistencia del modernismo	84

Capítulo 6 – El sencillismo y sus derivaciones

1-La representación de lo cercano	87
2-El funcionamiento del sencillismo	89
3-José Pedroni	91
4-Carlos Carlino	94
5-Mario Vecchioli	96
6-Beatriz Vallejos	98

Capítulo 7 – El regionalismo

1-El funcionamiento del regionalismo	100
2-Alcides Greca	102
3-Mateo Booz	105
4-Los otros regionalistas	111

Capítulo 8 – La Generación del 40

1-Las nuevas características estéticas	115
2-La transición a los 40	117
3-Fausto Hernández	118
4-Los poetas del 40	121
5-Hugo Padeletti	126
6-Amelia Biagioni	127
7-El teatro de los 40	128

Capítulo 9 – El vanguardismo

1-La resistencia al vanguardismo en el interior	130
2-Los vanguardistas rosarinos	131
3-El expresionismo vanguardista	133

Capítulo 10 – El realismo narrativo y el ensayo

1-El realismo como alternativa al regionalismo	135
2-La narrativa urbana	136
3-Rosa Wernicke y las posibilidades del realismo	139
4-La narrativa rural	141
5-Leopoldo Chizzini Melo	144
6-Luis Gudiño Kramer	145
7-Gastón Gori	147
8-La ensayística de los 40	148

Capítulo 11 – La poesía demiúrgica

1-La “marca” del poeta	152
2-Francisco Urondo	154
3-Una poesía sobre la poesía	156
4-Una nueva generación	162
5-Los neobarrocos	165

Capítulo 12 – La narrativa demiúrgica y el teatro independiente

1-El realismo crítico	168
2-Jorge Riestra	174
3-Juan José Saer	177
4-La dramaturgia del teatro independiente	181

Capítulo 13 – La evolución de la crítica

1-La región como categoría crítica	184
2-La crítica literaria y los autores santafesinos	188

Capítulo 14 – El cotidianismo

1-Las preocupaciones por la recepción de la obra	191
2-Los cotidianistas rosarinos	192
3-El cotidianismo en el interior de la provincia	201

Capítulo 15 – Autoconciencia y crítica académica

1-La historia local	207
2-La crítica académica y los autores santafesinos	208

Capítulo 16 - Objetivismo y Minimalismo

1-Después del proceso	210
2-Los objetivistas santafesinos	212
3-Los minimalistas santafesinos	215

Capítulo 17 – La dramaturgia contemporánea

220

Capítulo 18 – Las manifestaciones más recientes

227

Conclusiones

233

Bibliografía

235

In memoriam Jorge Reynoso Aldao

Introducción

¿Existe una literatura santafesina?

La presente obra trata de la literatura santafesina a través de la descripción y articulación de corrientes literarias, según se han sucedido y superpuesto en el tiempo. No analiza en forma exhaustiva a los autores considerándolos individualmente —más allá de que algún acápite les esté dedicado en forma exclusiva—, sino que los pone en relación con las escuelas o tendencias a las que parecen pertenecer. En gran medida, continúa lo ya explorado en mi libro anterior *Capital de nada: Una historia literaria de Rosario (1801-2000)*. Sin embargo, algunas conclusiones han variado y, naturalmente, los datos se han actualizado y relacionado con la literatura producida en todo el resto de la provincia, llegando hasta 2016.

Desde luego, los artistas, cuando crean, no se someten a las reglas o preceptos de ninguna escuela deliberadamente, salvo excepciones: corresponde al crítico descubrir cómo los distintos autores pueden ser agrupados, y qué significación puede poseer el resultado de dicho procedimiento. Aunque este método puede ser de difícil aplicación a ciertos períodos de determinadas literaturas, la literatura santafesina (más adelante se proporcionan pautas para definirla) no ha producido escritores tan particulares en sus caracteres como para que este no funcione. Articular los nombres y las obras en corrientes permite arribar a ciertas conclusiones que superan, sin negar su utilidad, las meras organizaciones de tipo cronológico, alfabético o temático.

Esta forma de proceder implica, forzosamente, una relativa selección. Un número excesivo de nombres de autores confunde el panorama y enturbia la visión que debe ser clara, nítida, para ser operable. Así pues, los lectores advertirán omisiones, insoslayables frente a la riqueza de manifestaciones con las que ha de habérselas el expositor. La injusticia que ello conlleva, con todo, puede remediar-

se con posterioridad: otros escritos y otros críticos, pueden completar o rectificar la nómina de los nombres que aquí aparecen, nómina que, de todos modos, siempre será provisoria, atento a los cambios del gusto y de la historia. Sin embargo, creo que las líneas generales que aquí se describen resistirán esos vaivenes, pues el funcionamiento de la literatura en esta provincia posee rasgos que vienen permaneciendo desde, cuanto menos, el comienzo del siglo XX.

Uno de los objetivos del presente trabajo es, precisamente, conocer dichos rasgos y, en lo posible y en lo que tengan de negativo, cambiarlos.

Entonces, en principio, podemos postular que un texto es “santafesino” si su discurso contiene referentes de esa procedencia (por ejemplo, si estudiáramos analizando un poema que se llama “Campo santafesino” o una novela que transcurre en Rosario), y si, al mismo tiempo, podemos suponer al autor como de ese origen (por haber nacido, haber residido, o haberse formado artísticamente en la provincia de Santa Fe).

Pero estas características deben darse conjuntamente, ya que a una obra sobre Santa Fe escrita por un autor forastero, podría negársele el carácter en cuestión (muchas obras de Shakespeare transcurren en Italia, pero Shakespeare no es un autor italiano por ello). Del mismo modo, una obra escrita por un santafesino, pero que no se refiera a Santa Fe, no revestiría automáticamente el carácter buscado, tendría que haber otro elemento que coadyuve a ello (por ejemplo, un autor santafesino habla de un viaje a Grecia, y brinda recomendaciones a sus coterráneos que quieran ir allí, es decir el discurso postula un lector santafesino).

Examinando al lector real, el que se ha dado históricamente, es decir, ponderando la recepción de una obra exclusivamente, tampoco podremos definir al texto como santafesino. Una obra literaria por más profusamente leída que haya sido en Santa Fe, no tiene por qué ser necesariamente santafesina. Sin embargo, como veremos, ello puede justificar un tratamiento de esa índole en ciertos casos, cuando la recepción de la obra de autor extranjero ha brindado al código la posibilidad de una tradición (temática, o de otro tipo), como ocurre con los cronistas de Indias.

Otro elemento coadyuvante, pero de difícil verificación, es el uso de un código santafesino. Requeriría definir qué es “lenguaje santafesino”, o determinar la existencia de géneros exclusivamente santafesinos; una tarea no sencilla pero que, al menos teóricamente, podría realizarse. En efecto, es difícil aislar esos rasgos, ya que las obras escritas en el español usado en la Argentina solo se distinguen geográficamente (según las regiones, o las provincias, habitualmente), cuando existe en el texto una intencionalidad en tal sentido.

De hecho, el uso de idiolectos exclusivamente santafesinos, (o de referentes que sólo un lector santafesino podría, supuestamente, comprender), se vuelve inme-

diatamente significativo, pues el uso literario prescribe la actitud contraria.

No ocurre lo mismo, al menos en la actualidad, con el uso de idiolectos y referentes argentinos, que se han vuelto habituales. Cuando un escritor los utiliza, escribiendo dentro de la Argentina o no, nos resulta lógico que lo haga, a diferencia de los regionales o provinciales, que siempre están denunciando una cierta intención especial.

Esta es una de las razones por la que no podemos considerar a la literatura santafesina (o la de cualquier otra provincia), como una literatura independiente. La denominación debe entenderse, entonces, más que nada como descriptiva. A los fines de un recorte para su mejor estudio, es evidente que la presencia de indicadores santafesinos suficientes, hace perfectamente posible el deslinde de una obra para su consideración como tal, aunque, por cierto, no en todos los casos esto será posible.

Una obra, por otra parte, aunque presente algunos rasgos pertinentes, si no está escrita en idioma español, difícilmente podrá entrar en nuestra serie: el uso de una lengua (el habla) responde a códigos que son prácticamente irrelevantes para establecer filiaciones o comparaciones con el uso de otra lengua distinta (por ejemplo, un “lugar común” en inglés no lo será necesariamente en español). La traducción de la obra aminora pero no resuelve el problema.

Esto vale tanto para el uso de las lenguas aborígenes (como la poética escrita en guaraní en Corrientes, o la santiagueña escrita en quichua), como para el uso de idiomas europeos u otros (como los poemas en sefardí de Gelman). A pesar de ello, puede resultar pertinente la inclusión, como ya enseguida veremos, pero una mera inclusión sin salvedades tampoco es sencilla: ¿forman los escritos de los jesuitas del siglo XVII en latín, italiano o alemán parte de la literatura misionera? ¿Son las obras de Lina Beck-Bernard, escritas en francés, parte de la literatura santafesina? ¿Y las de Guillermo Enrique Hudson, escritas en inglés, parte de la literatura bonaerense? ¿Y ambas, de la literatura argentina?

Es indudable que estas obras, para ser incluidas, requieren una explicación adicional, que siempre tiene que ver con la recepción de la obra en el ámbito localmente delimitado. A pesar de sus temáticas, ni un Hudson, ni una Lina Beck-Bernard (o un Guinnard, o un Ebelot, o los hermanos Robertson), serían considerados dentro de nuestra literatura, si no hubieran sido leídas sus obras de una manera literaria, si sus lectores locales no se hubieran relacionado con esas obras de manera literaria; bien sea por fundar una tradición temática (o por clausurarla), bien sea para llenar un lugar, un “nicho”, no ocupado por ningún autor local.

En efecto, no es lo mismo lo que pasa con Shakespeare, donde las referencias locales (a Venecia o a Verona) son ambientación, por otra parte, casi enteramente imaginada. Estos otros autores no imaginan, sino que describen lo que ven, con

intenciones de verosimilitud. Es más, podría decirse que toda la intencionalidad de esos textos reside en transmitir de la manera más exacta posible la realidad de que dan cuenta, y, por eso fueron leídos de cierta manera, lo que justifica que sean incluidos.

Si esto es así en obras escritas en alemán, francés, inglés, latín, lo es aún en mayor medida en obras escritas en español. Y lo es en una medida todavía mayor si el autor no es un mero viajero circunstancial, sino un residente, aunque la obra no esté destinada a un público local. Porque ese público (o más bien un público posterior, nacido muchos años después de producida la obra), puede —igual que en los casos anteriores— leerla de una forma localmente significativa.

La recepción, entonces, puede darle a una obra —en nuestro caso “no santafesina”— el carácter de tal. Pero este efecto debe probarse o, al menos, postularse por el crítico —una recepción tal puede nacer de una actividad crítica—, ya que no puede presuponerse sin más.

Si el autor nació, residió y se formó literariamente en Santa Fe, en cambio, esta recepción puede suponerse, aun cuando ella sea problemática en su misma existencia o desarrollo (por ejemplo, un autor casi inédito). Podemos considerar la recepción local como destino “natural” de la obra, (y coadyuvar para que ese destino se “cumpla”, con el trabajo crítico). En el caso de autores santafesinos no residentes (una situación más que habitual en nuestros corpus literarios provinciales), la conexión será más problemática y su invocación requerirá un desarrollo adicional que debe, a falta de una temática explícitamente desarrollada, sus ligazones con el lugar de origen del autor.

Por ejemplo, Manuel Gálvez: ¿es un autor santafesino? Pese a su lugar de nacimiento, en las novelas de Gálvez las referencias a Santa Fe son muy escasas; con todo, hay trabajos críticos que creen encontrar claves de funcionamiento de su escritura, que tienen que ver con el lugar de este autor en su medio social de origen, como sobrino del gobernador Gálvez, realizador del proyecto de la Generación del 80 en la provincia. ¿Y Carlos Alberto Leumann? Aunque nacido en Santa Fe, este novelista y crítico abandonó la ciudad a los diecisiete años, se formó críticamente en la Facultad de Filosofía y Letras porteña, y nunca tocó ambientes ni temas santafesinos; parece abusivo considerarlo en tal carácter.

Esta situación puede resultar de consideración más sencilla cuando la formación artística local del autor sea relevante, cuando la obra escrita posteriormente a ella fuera del ámbito local, sigue, pese a todo, respondiendo a ciertos parámetros surgidos de este último (por ejemplo, la poesía de Calvetti, residente en Buenos Aires, pero claramente deudora de los principios estéticos del grupo del Noroeste “La Carpa”; o la narrativa de Elvio Gandolfo, fiel a ciertas preferencias estéticas difundidas por la revista rosarina *El lagrimal trifurca*).

Si estos principios se respetan, resulta posible determinar conjuntos de obras relacionados significativamente con una provincia (o, incluso, con una ciudad). Aun cuando ello no dé fundamento al establecimiento de literaturas distintas, ya que todas forman parte de la literatura argentina, esos conjuntos pueden iluminar diferencias que presten a la literatura nacional una complejidad mayor, y también que le den una extensión mayor. Permiten, además, comprender mejor el funcionamiento de la literatura argentina que, como veremos a lo largo de este libro, al fijar su canon, debió hasta ahora hacerlo estableciendo dos categorías de obras literarias, e incorporando a aquel solo las de la primera categoría, y arrojando fuera las que consideraba incluidas en la segunda.

El porqué de semejante solución será expuesto en detalle más adelante; basta ahora con señalar que, al hacerlo, se perjudicó grandemente la consideración del fenómeno, se proporcionó una imagen no solo parcial, sino también errónea de nuestra literatura. Resulta, en consecuencia, ineludible no solo revisar las valoraciones críticas surgidas de estas “preferencias”, sino también llevar a cabo el trabajo que, en su momento, se consideró prescindible: la exposición del desenvolvimiento del discurso literario provincial, en nuestro caso, santafesino. De ahí, el intento que constituye este libro.

Capítulo 1

Primeras manifestaciones

1-Los cronistas de Indias

Las primeras referencias a lo que después pudo llamarse “santafesino” provienen de autores que no eran, desde luego, santafesinos; es más: se producen cuando aún la ciudad de Santa Fe no había sido fundada. Esos primeros textos que las contienen no solo carecen de intención y valor literario, sino que, incluso, no están destinados al público en general, sino al Estado que encargó la misión de descubrimiento: son informes, quejas o alegatos destinados al Rey y a sus funcionarios, y es imposible aprovecharse de ellos en un sentido literario, ya que solo poseen valor histórico. Casi contemporáneamente, sin embargo, surge otro tipo de textos que, destinados a un público europeo que desea conocer cómo es el Nuevo Mundo recién “descubierto”, se parecen más a lo que hoy llamaríamos “periodismo”: relatan andanzas, viajes, aventuras protagonizadas generalmente por el autor, y pretenden ser enteramente verídicas; de hecho su valor es principalmente testimonial, pero no se encuentran enteramente aparte del fenómeno literario.

Dentro de esta categoría encontramos *Derrotero y viaje a España y las Indias*, de **Ulrico Schmidl** (1500/1510-c.1580), arcabucero alemán que desde su tierra natal se trasladó a España, formando parte allí de la expedición de Pedro de Mendoza, que arribó al Río de la Plata en 1536. En dicho año el Adelantado fundó la ciudad de Buenos Aires, de donde al poco tiempo salió una expedición, comandada por el mismo Mendoza, a fundar otro asentamiento, Corpus Christi, situada en 84 leguas de Buenos Aires, “en tierras de timbúes”, es decir, cerca de donde había estado el fuerte de Gaboto, en plena provincia de Santa Fe actual. Aquí permaneció Schmidl junto a un contingente de españoles desde 1536 a 1539 aproxima-

damente, estaba que le permite describir con propiedad en su crónica el paisaje tanto natural como humano de la región.

Posteriormente, se organizó otra expedición al mando de Juan de Ayolas, de la que también participó Schmidl. Los expedicionarios remontaron los ríos hoy llamados Paraná y Paraguay, por lo que en su periplo, Schmidl sigue tocando tierras que más tarde serán santafesinas: en la primera jornada de cuatro leguas, llega a donde habita “una nación que se llama Coronda”, y en la segunda jornada, treinta leguas más adelante, arriba a la “tierra de los quiloazas”, que “viven en una laguna, [...] extensa o larga unas seis leguas de camino y ancha unas cuatro leguas”, tribu con la que se quedaron cuatro días. Obviamente, la tierra de los quiloazas será treinta y cinco años después el lugar elegido por Juan de Garay para fundar en noviembre de 1573 la ciudad de Santa Fe, y también el lugar de su traslado definitivo.

Ayolas continuó rumbo al noroeste, pero parte del grupo, entre los que se encontraba Schmidl, permaneció en el lugar donde se fundó la ciudad de Asunción. En 1541, cuando Irala bajó de nuevo a Buenos Aires, Schmidl formó una vez más parte del contingente, y se quedó en Corpus Christi, que ya había sido atacado por los timbúes, y de cuya destrucción definitiva por estos fue testigo el cronista. En el barco enviado en socorro de los españoles que se habían quedado sin asentamiento Schmidl regresó a Buenos Aires y, tras un intento frustrado de regresar a España desde allí, terminó otra vez en Asunción, participando de nuevas expediciones, y llegando incluso al Perú. Finalmente, alcanzando por tierra un puerto brasileño, regresó a España y luego a Alemania en 1554. Buenos Aires ya había sido despoblada. En 1567 se publica su obra en alemán, como parte de otro libro de viajes. El texto resultó ser evidentemente atractivo, porque en 1597 aparece una edición autónoma, y después se lo traduce a varios idiomas. En todas estas ediciones el título de la obra varía (en latín, por ejemplo, es *Vera historia*). Aquel con el que lo conocemos hoy se debe a su traductor contemporáneo, Edmundo Wernicke.

La primera recepción de la obra es, pues, europea; y se lee como un conjunto de referencias sobre un lugar exótico. La lectura argentina solo comenzará a fines del siglo XIX, aunque ya en 1836 Pedro de Ángelis menciona la obra, llamándola “primer monumento de nuestra historia”. En 1876, Juan María Gutiérrez realiza el primer estudio biobibliográfico sobre Schmidl, y en 1881 aparece la primera traducción local, titulada en esta oportunidad *Viaje al Río de la Plata (1534-1554)*, realizada por Samuel A. Lafone Quevedo, y prologada por Mariano Pelliza. En 1903 se reedita la traducción, esta vez con prólogo y notas de Bartolomé Mitre. Por último, en 1928 la Universidad del Litoral edita la traducción de Edmundo Wernicke, que es la que habitualmente se reedita en la actualidad.

¿Cuál es la diferencia con la lectura anterior? Si para los siglos XVI y XVII la crónica de Schmidl es noticia de lugares ajenos, extraños y hasta monstruosos, la

lectura nacional realizada en los siglos XIX y XX debe arreglárselas con el hecho de que se trata del primer texto (existe un poema de Luis de Miranda, el “Romance elegíaco”, descubierto más tarde, que es anterior, pero que solo habla de Buenos Aires) que referencia a la región que hoy llamamos Litoral.

A pesar de la repugnancia en tener que considerar textos literarios concebidos antes del proceso emancipatorio, la crítica romántica debió enfrentar este hecho incontrovertible: la literatura *sobre la Argentina* —ya que no la literatura argentina misma— comenzaba antes. Mucho antes. En la época en que Buenos Aires era un proyecto fracasado y la “civilización” debió radicarse en Asunción.

Este sesgo debió ser reinterpretado, y de ahí el convertir el “fracaso fundacional” en signo inicial de nuestra cultura. Sin embargo, Schmidl se queja de problemas bien concretos, y no deduce de los hechos, aunque se trate de “padecimientos”, ningún fracaso ni “decepción”. De hecho, los españoles consiguen instalarse finalmente en Asunción en un verdadero “Paraíso de Mahoma”, como se lo llamó debido a la cantidad de mujeres indígenas de que disponían, amén de alimentación y albergue sin problemas. Incluso tenían franqueada la ruta al Perú y Alto Perú, centro de las riquezas que buscaban (Garay llegó a Asunción desde Santa Cruz de la Sierra). El mismo trayecto hacia Asunción no aparece con los elementos negativos con que se describe la estadía en Buenos Aires.

Así pues, el “desengaño”, la “realidad enferma”, es solo la forma en que la literatura central, cuando se configura en Buenos Aires a fines del siglo XIX, percibe lo descrito por Schmidl. Y lo percibe así por su necesidad de centrar en la misma Buenos Aires la significación de lo expuesto por el cronista.

Hace falta una nueva lectura que reponga el carácter no tan manifiestamente “decepcionante” de los ámbitos descritos, y más allá de las experiencias negativas como la destrucción o abandono de los poblados europeos, permita comprender la importancia de contar con una primera visión de nuestros lugares, en realidad, más jubilosa de lo que hasta ahora se la ha considerado.

Martín del Barco Centenera, hombre de la Iglesia, arriba a Asunción en 1575, con la expedición del adelantado Juan Ortiz de Zárate. Sus funciones religiosas lo llevan a vivir en Tucumán, Charcas, Porco, Lima, Cochabamba y Oropesa, y nuevamente en Asunción, ya en 1590. En 1592 baja a Buenos Aires, y se embarca de regreso a España al año siguiente. Destituido por llevar una vida poco acorde con su ministerio y vuelto a reponer, tenía, evidentemente, más inclinación por la literatura. Hacia 1580 posiblemente comenzó la escritura de un poema épico que denominó *Argentina y Conquista del Río de la Plata con otros acaecimientos de los reinos del Perú, Tucumán y Estados del Brasil*, donde intentó poetizar todos los sucesos de los que tenía noticia hubieran ocurrido en dichas regiones, desde la llegada de Mendoza hasta el Gobierno de Diego de Mendieta. Expuestos sin otro

orden que el que le proporcionaban sus recuerdos, dichos sucesos conforman una obra bastante confusa y de inspiración poética mediocre, que fue concluida probablemente en España en 1593, apenas regresado el autor, y publicada con el título señalado en Lisboa el mismo año de su fallecimiento, en 1602.

Con relación a Santa Fe, específicamente, son importantes dos aspectos. El primero tiene que ver con la descripción de la ciudad. Centenera estuvo varias veces en Santa Fe la Vieja: la primera cuando se trasladó al Perú, ya que viajó a Santiago del Estero pasando por ella; luego, como arzobispo de Asunción, debe haberla visitado en cumplimiento de los deberes de su cargo; por último, estuvo allí al trasladarse a Buenos Aires para regresar a Europa. De su impresión personal, evidentemente, son los famosos versos, quizás escritos a la vista de lo descripto:

Estaba la ciudad edificada
encima la barranca, sobre el río;
de tapias no muy altas rodeada,
de mancebos está fortificada.

Es, incluso, probable, que la designación “argentinos” se refiera en la terminología de Centenera primariamente a los habitantes de Santa Fe. En efecto, dice el poeta:

Garay el río arriba se ha tornado,
y puebla a Santa Fe, ciudad famosa.
La gente que está en torno ha conquistado,
que es de ánimo constante y belicosa.
Los argentinos mozos han probado
allí su fuerza brava y rigurosa
poblando con soberbia y fuerte mano
la propia tierra y sitio del pagano.

El segundo aspecto tiene que ver con la llamada Rebelión de los Siete Jefes, acaecida en Santa Fe pocos años después de su fundación, en 1580. Sus protagonistas eran “mancebos de la tierra”, es decir, criollos, lo que hizo suponer a los historiadores, en un principio, que dicho acto pretendía un propósito emancipatorio. Nada más inexacto resulta verdaderamente inverosímil un acontecimiento de ese tipo en tan temprana época, pues lo que inspiró la rebelión fue el descontento respecto de la gestión de Garay (que parece que trataba a los criollos, en su mayoría mestizos, con ostentado desprecio), y las intrigas del gobernador del Tucumán, Gonzalo de Abreu, que pretendía sustraer a Santa Fe de la jurisdicción en

que estaba para incorporarla a Córdoba. El episodio, que concluye con el ajusticiamiento de los jefes, es narrado por Centenera con detalle, bien entendido que desde el punto de vista vencedor, ya que el autor pertenecía, en efecto, a este bando. Por cierto, Centenera destaca la condición de mestizos de los sublevados, y le atribuye la deslealtad con que se manejaron a este rasgo, distinguiendo su actitud de la de “los verdaderos españoles”.

La *Argentina y Conquista...* está escrita para españoles, para españoles peninsulares. De ahí la prédica contra los mestizos, y la pretensión épica con que son retratados los conquistadores. El éxito no acompañó a Centenera del mismo modo que a Schmidl. El poema no fue traducido y conoció una segunda edición recién en 1749, en Madrid. Parece muy difícil que se la haya conocido aquí, hasta que en 1836 De Angelis la incluyó en el segundo volumen de su *Colección*. En la crítica literaria conformada desde entonces, se destaca, naturalmente, lo concerniente a la experiencia porteña de Centenera, en especial la famosa hambruna, y se une este testimonio con el de Miranda y Schmidl. Pero, como puede verse, la referenciación del poema es mucho más abarcativa, incluyendo la primera descripción de la ciudad más antigua de nuestro territorio provincial.

Ruy Díaz de Guzmán (c. 1560-1629) fue el primer autor criollo, más aún: mestizo. Emparentado con los más importantes conquistadores, fue el fruto de una unión “política”, ya que su padre, Alonso Riquelme de Guzmán, se casó con una hija de Irala, Úrsula (hija de una india, Leonor) para salvar su vida, pues había conspirado contra el que pasó a ser su suegro. Es muy factible que fuera el deseo de reivindicar a su padre, sin menoscabar a su familia materna, y, a la vez, destacar los méritos de tantos conquistadores (ya en ese momento olvidados o sumidos en la miseria), lo que lo lleva a escribir, en prosa, su *Argentina*, hoy conocida como *La Argentina Manuscrita*.

La obra, en efecto, nunca se imprimió ni publicó en aquella época. Al parecer circuló algo en copias a mano; de hecho De Ángelis consigue uno de estos ejemplares en Río de Janeiro, y la incluye como primera obra de su *Colección*, que aparece así editada en 1835. El original comenzaba con una dedicatoria al duque de Medina Sidonia, fechada el 25 de junio de 1612, por lo que se toma este momento como el del final de la redacción del texto. Puede suponerse, entonces, que el lector que espera encontrar el autor es este duque y, se supone, otras personas como él, de su misma jerarquía y papel, ante quien piensa reivindicar a los sujetos de su discurso, donde historia familiar, personal y territorial se confunden. Cabe señalar que Ruy Díaz ya no habla “desde afuera”, sino desde *dentro de la sociedad incipiente cuya historia narra*; es, de hecho, el primer cronista que no regresa a Europa; a lo sumo, puede que su intención fuera la de que su manuscrito alcanzara a ser leído por su destinatario, para una ulterior publicación en España.

La vinculación que tiene la obra de Ruy Díaz con la ciudad de Santa Fe es relativamente escasa: en el curso de un viaje a Santiago, acompañando al gobernador Lerma, él también utilizó el camino que pasaba por ella, en la época de la revuelta de los Siete Jefes, que critica en una probanza de méritos de 1605, pero no en este texto. Ella contiene, sin embargo, la leyenda o suceso de Lucía Miranda. Según la versión de Ruy Díaz, (que después fue a veces respetada y a veces modificada), en el contingente de Gaboto venía un oficial español, llamado Sebastián Hurtado, a quien acompañaba su esposa, Lucía Miranda, originaria de Andalucía, muy bella y de ojos y pelo profundamente negros. La presencia de los esposos no ha sido nunca comprobada históricamente, porque el rol del navío permanece extraviado desde hace siglos.

Según la misma versión, los esposos habitaban el fuerte de Sancti Spiritu cuando las relaciones de los europeos con los timbúes se rompieron a causa de que un cacique, un tal Siripo, se enamoró de Lucía y pretendió llevársela a su aduar. La negativa de la esposa fiel fue causa de que Siripo enardeciera a su tribu contra los españoles, y los determinara a incendiar la fortaleza, lo que, en efecto, hicieron; quedando Hurtado y Lucía en poder de los indios. Siripo mató a Hurtado, y Lucía, injuriada y maltratada, murió poco después.

La historia de Lucía Miranda, pese a sus características locales, ganó terreno, podría decirse, *nacional*. Autores de diferentes lugares de la Argentina, como Lavardén y el deán Funes y varios otros, incluso santafesinos, la tomaron como objeto de narraciones, poemas y piezas dramáticas, conociéndola, sin duda, por fuentes orales, ya que, como vimos, la obra de Ruy Díaz se pudo leer solo mucho después.

2-Otros cronistas

Desde luego, son muchas más las crónicas que aluden a lo que hoy es la provincia de Santa Fe, su historia y su geografía. Un caso particular, nunca hasta ahora relacionado con los antecedentes de nuestra literatura es el encuentro de los restos de la expedición de Diego de Rojas capitaneada por Francisco de Mendoza cuando llegan en mayo de 1545 a la desembocadura del Carcarañá en el Paraná —es decir, al lugar del antiguo emplazamiento de Sancti Spiritu—, y se encuentran con grupos de indios e incluso mestizos que hablan español (posiblemente venidos de Asunción, fundada pocos años antes; Santa Fe aún no había sido fundada).

Se refieren a este hecho obras como *Guerras civiles del Perú*, del cronista español **Pedro Cieza de León** (1518-1554), dividida en tres partes (la que nos compete es la tercera; la primera es la única que se publicó en vida del autor, en 1553, en Sevilla; la segunda y la tercera se publicaron en Madrid recién a fines del siglo XIX, y solo

en el siglo XX se editó integralmente la obra); o *Décadas*, de **Antonio de Herrera** (1559-1625) más que un cronista un verdadero historiador, publicada entre 1601 y 1615 en cuatro tomos, y traducida en seguida a varios idiomas. Particularmente vívidos son algunos de los episodios, tal como los narra **Pedro Gutiérrez de Santa Clara** (1521-1603), un mexicano que asistió a las Guerras Civiles del Perú, y luego escribió *Quinquenios...*, sobre el tema (el manuscrito respectivo fue hallado en Toledo y publicado en cinco tomos entre 1904 y 1929 en Madrid con el título de *Historia de las Guerras Civiles del Perú y otros sucesos de las Indias*):

El cacique (...) en lengua castellana mal aljamiada preguntó cuál era el capitán de los cristianos.

—¿Qué quieres hermano? —(le dijo Mendoza)—, que yo soy?
—Muy mozo eres para ser capitán; mucho mejor lo fuera ese viejo que está a la par de vos.
Volvió los ojos a los demás cristianos y les dijo en alta voz:
—¿A dónde vais ladrones, desuella las caras, cimarrones todos y cristianos malos que andar por aquí robando toda esta tierra? ¿No tenéis miedo de Dios? Los otros cristianos por acá sentar son buenos y más mejores; vosotros no porque estar medio bellacos y matadores. Los otros decir a nosotros: daca pescado, hermano; toma tijeras, agujas, hilo y seda. Daca maíz, hijos; toma bonete, paño y chaquira. Y vosotros como bellacos decir: daca, daca comida. Daca indios, indias, maíz. Daca todo; toma lanzada, cuchillada y toma pelota con arcabus. Andá, andá, bellacos, todos ladrones! Mirá: no sentar más aquí y, si sentar, luego morir todos! ¡Yo hacer matar con flecha, con indios míos!

El episodio, entre paréntesis, es una excelente prueba de la forma de hablar de la época, que, como sabemos, pasó al habla familiar argentina.

Como las anteriores, estas otras crónicas solo se conocieron en el momento del surgimiento de la crítica moderna. Pero nunca adquirieron la misma consideración, posiblemente porque su temática no estaba ligada a la historia de Buenos Aires, pese a que a veces posean tropos que hoy puedan ser leídos como literarios por su forma, más allá de su predominante intención informativa.

Ya en el siglo XVII, y sobre todo en el siglo XVIII, este tipo de crónica va perdiendo su carácter semiliterario: los textos se vuelven más denotativos, más precisos; su intencionalidad pasa a ser exclusivamente la información, y aunque todavía algunos estén redactados en primera persona, por ser libros de viajes, ya no predomina la intención de asombrar con una historia particularmente sin-

gular. Con mucha mayor razón esto ocurre cuando se trata de historiadores, ya voluntariamente más inclinados a la interpretación de los hechos, que a dar primera noticia de ellos.

Así aparecen, a lo largo de estos dos siglos una buena cantidad de obras que describen la ciudad de Santa Fe (aunque solo brevemente), el campo circundante y, en el caso de algunos jesuitas, la vida en las reducciones mocovíes, dentro de lo que hoy es nuestro territorio. Pero, por las razones expuestas, no es posible considerarlas piezas literarias. Solo cabe hacer una excepción con *Aquí y allí. Allí placer y regocijo. Aquí amarguras y angustias. Esto es: verdadera narración del viaje realizado en el año 1748, desde Europa a la América del Sur, es a saber, a la provincia llamada del Paraguay y del viaje hacia Europa realizado en 1769, después de abandonar las misiones; residencia aquí y allí en la provincia del Gran Chaco, entre los indios paganos y cristianos, con una relación del clima del país, sus productos, etc...* Esta obra de tan extenso título se debe al jesuita **Florian Paucke** (o Baucke), sacerdote polaco nacido en 1719 quien arriba a San Javier, en territorio santafesino, en 1751, pasando a Santa Fe en 1752. Como se desprende del título, el autor abandonó América después de la Orden de Expulsión de 1767, y pasó a radicarse en el Monasterio de Zwettl, Austria, donde murió en 1780. Allí se encontraba el correspondiente manuscrito, escrito en alemán e ilustrado por la propia mano del autor con dibujos encantadoramente *naifs*, que se calcula debe haber sido elaborado entre 1778 y 1779. Encontrado por Guillermo Furlong, este hizo publicar las ilustraciones en la Argentina en 1936, y en 1944, con el apoyo de la Universidad de Tucumán, se editó finalmente la obra completa, con el título, abreviado, de *Hacia allá y para acá*, en traducción de Edmundo Wernicke.

De manera que la recepción de la obra es contemporánea. Hoy impresionan su vivacidad, dramatismo y certeza en las descripciones, para no hablar de los dibujos, de sorprendente expresividad. Por ello, además de su innegable valor histórico, *Hacia allá y para acá* ofrece la posibilidad de ser leído como literatura.

3-La vida cultural en Santa Fe durante los siglos XVII y XVIII

Acarette du Biscay, en un relato de viajes publicado en 1698, describe a Santa Fe, ya en su nuevo emplazamiento, el actual, del siguiente modo: “Es una población española dependiente de Buenos Aires: el Comandante no es más que un Teniente y no hace nada sino por orden del Gobernador de Buenos Aires. Es un pueblito que comprende veinticinco casas, sin murallas, fortificaciones ni guarnición, distante ochenta leguas hacia el norte de Buenos Aires, situado sobre el Río de la Plata (*sic* por el río Paraná): hasta allí podrían llegar grandes buques si no fuera

por un enorme banco que obstruye el paso un poco más arriba de Buenos Aires. A pesar de todo es una posta muy ventajosa porque es el único paso desde el Perú, Chile y Tucumán hacia el Paraguay y en cierta manera el depósito de las mercaderías que se traen desde allí, particularmente esa yerba de la cual ya hablé, sin la cual no pueden pasarse en esas provincias. El suelo es aquí tan bueno y tan fértil como en Buenos Aires.”

¿Podía formarse en un medio como este alguna tradición literaria? Las crónicas a que antes hemos hecho referencia no solo no fueron escritas por santafesinos (e, incluso, pocas veces por criollos), sino que tampoco fueron leídas por ellos. No figuran, al menos, en las bibliotecas privadas, según surge del estudio de los testamentos. Aquellas, por lo general, solo tenían un par de decenas de libros en el mejor de los casos. La biblioteca de los jesuitas sí contaba con unos 6000 volúmenes que quizás hayan incluido alguna obra de este tipo, pero el acceso a ella no debía ser demasiado simple; no era una biblioteca pública, y se conoce una disposición de 1774, por ejemplo, en la que el Cabildo resolvía que la consulta de sus libros “fuera reservada a eclesiásticos, con obligación de tomar sus apuntes sin sacar fuera libro alguno”.

En cualquier caso, los libros existentes eran, en su mayoría, de carácter religioso. Había también algo de poesía y algunas novelas —se conocen un par de poseedores de *El Quijote*—, pero todo de producción y edición españolas. Tampoco había imprenta en la ciudad, ni se conoce que se haya encargado trabajo alguno a la única imprenta existente en el Río de la Plata por entonces, ubicada en las Misiones. La educación, que se limitaba a la instrucción primaria, estaba en manos de sacerdotes.

No es imposible, sin embargo, que existiera cierta actividad literaria propia. En un núcleo urbano tan pequeño, la confección de unas pocas copias manuscritas podía bastar para que cualquier obra no muy extensa fuera conocida. Si la misma quería mostrarse dentro de un ámbito cerrado —como un convento—, ni siquiera hacía falta sacar copias. Francisco Javier de la Rosa, el ermitaño que consiguió hacer erigir una capilla al norte de la ciudad, consagrada a la Virgen de Guadalupe, escribió poesías que grabó en las baldosas del edificio antes de su colocación, al fabricarse las mismas en 1781. También compuso un manuscrito con otros poemas del mismo tema, ilustrado por sus manos con ingenuas viñetas de colores.

Otro caso es el de José Manuel Echagüe, capitán de Blandengues, que en 1808 ingresara a la orden franciscana con el nombre Fray Manuel de los Dolores. Aunque desconocemos su producción literaria (hoy se halla en poder de particulares), sabemos que la misma existió, aunque nunca necesitó ser publicada.

Esta pobreza de manifestaciones no debe confundirnos: las funciones artísticas, simplemente, no pasaban por la literatura tal como hoy la entendemos. La cultu-

ra libresca era fundamentalmente religiosa, con el sentido práctico de propiciar la salvación del alma, y la “diversión”, el disfrute estético gratuito, se encauzaba predominantemente a través de los abundantes festejos, donde reinaban la música, la danza y la poesía popular. Lo sabemos, porque los testigos lo afirman, y porque sus protocolos han sobrevivido en cierta manera hasta hoy.

Los espectáculos teatrales también existieron, por cierto, aunque no ha llegado a saberse de ningún local donde se realizaran representaciones en este período. Según los documentos, las puestas tenían lugar en escenarios efímeros, atrios de las iglesias, o más habitualmente en la plaza, donde se montaban escenarios. Aunque las obras no parecen ser de autores locales, los actores sí debían serlo, ya que no se habla de ninguna compañía trashumante que llenara ese papel; pero desconocemos de qué sector social provenían los reclutados. Sí se indica qué persona debía realizar el casting, pero nunca sus resultados.

Por cierto, toda celebración importante —en especial la que tenía que ver con la coronación de los reyes, el nacimiento de herederos reales, y también con la fiesta de San Jerónimo, patrono de la ciudad— era ocasión de puesta de “comedias”, término con que se designaba a todo tipo de acontecimiento teatral.

En cualquier caso, como señala Margarita Grossman, en 1702 las actas capitulares señalan que en Pascua hubo festejos entre los que figuró la “representación de una comedia”, de cuya “disposición” se encargó el capitán José Fernández Montiel, procurador general de la ciudad. Con todo, ignoramos si el vocablo indica que este era el autor de la pieza, y, desde luego, ignoramos también el contenido de ésta.

4-Antonio Fuentes del Arco

El 1.º de octubre de 1717 —tras una postergación causada de un ataque sorpresivo de los indios el 30 de septiembre—, se estrenó la obra de Agustín Moreto *No puede ser guardar una mujer*. Como solía ser costumbre, la representación fue precedida de una loa, pieza en verso que se recitaba resaltando el motivo de la celebración.

Lo importante del caso es que aquí conocemos el texto y el autor de la loa. Se trataba del vecino y regidor **Antonio Fuentes del Arco y Godoy**, luego alcalde de segundo voto y sargento mayor, más tarde comisionado ante el rey para gestionar mayores recursos para la ciudad, razón por la que viajó a España en 1724 —había heredado además un mayorazgo e iba a hacerse cargo de él—, donde falleció, al parecer violentamente, en 1731. Otro vecino, en carta de presentación al virrey, lo calificaba de “hombre de talento, juicio y ser”.

La loa celebraba la supresión de la sisa (un tipo de impuesto) sobre la yerba mate, por cédula real. Intervienen cuatro personajes, tres de ellos llamados “ca-

balleros”, y un cuarto, que simboliza a la música. Posiblemente, la acción era acompañada con instrumentos musicales. Tras protestar el amor que el monarca siente por la ciudad, y describir esta y su entorno natural con gran alabanza, justifica la medida tomada en su momento:

Precisado se vio nuestro monarca
a imponer un tributo en el comercio
haciendo se pagase en cada tercio
de yerba, peso y medio,
y que también pagase sin remedio
doblada cantidad el que quisiera
sacarla o consumirla afuera.

Los vecinos acatan la medida como leales súbditos, pero el impuesto empobrece a la ciudad, y estos ruegan a San Jerónimo, quien escucha sus súplicas, y le hace comprender milagrosamente al rey, el cual en su clemencia: manda hoy se suspenda lo gravoso del tributo.

Se explica fácilmente el surgimiento de este texto autóctono: como la celebración de la decisión fiscal no podía hacerse utilizando un texto elaborado en la Península, hubo que escribirlo aquí. El autor no parece, por cierto, muy dotado para la lírica (llama la atención los detalles proporcionados respecto a la forma de calcular los derechos), lo que refuerza pensar que era la primera vez que acometía una empresa como esta. En todo caso, no resultó ser un mero imitador: no acude a las alusiones mitológicas habituales, por ejemplo, y, en cambio, habla de las cataratas del Iguazú, de las selvas misioneras, de los ríos Paraná y de la Plata, y, naturalmente, de la ciudad beneficiada, y de Buenos Aires. Las referencias a la yerba son, claro está, ineludibles, pero también se menciona a la flor del ceibo. Todo ello demuestra una voluntad de representación *de lo propio*, que aunque naturalmente relacionada con el motivo del festejo, aparece como bastante singular para la época.

Para 1740, sabemos que un “nuevo drama” (ignoramos si esta expresión significa que el texto había sido escrito aquí), representado en ocasión de la canonización de San Francisco de Regis y alusivo a él, fue representado por los alumnos del Colegio de la Inmaculada. Es la primera referencia que conocemos respecto de la identidad de los actores. En 1747 —para la coronación de Fernando VI— se ordenó la representación de dos comedias, entre otros festejos. Los alcaldes del Cabildo quedaron a cargo de elegir las obras, y “los sujetos que las han de representar”. En 1760, al ascender al trono Carlos III, también se representaron comedias, al parecer, “por tres días consecutivos”, según lo ordena el Cabildo. Co-

nocemos algunos detalles debido a una narración anónima: “En medio de la plaza se levantó un magnífico teatro cubierto de ricas alfombras, de tales medidas que una comedia de cien personajes (si es que de igual número se ha representado alguna) hubiera hallado en él espacioso campo para todos los comunes pasos y mutaciones de esta especie; en lo precioso, airoso y numeroso de las cortinas de varios y brillantes colores fue grande la ingeniosa disposición, que en una misma comedia se mudó el teatro todo en luto y todo en gala, de diferentes colores, con tres o cuatro mutaciones enteras y con portentosa e inopinada novedad de los presentes que nunca en los famosos teatros de las Cortes de Europa vieron tan varias y prontas mutaciones de escenas, que en esto es mucho más fácil y pronto el ingenio de este Nuevo Mundo que el del antiguo”.

Sin comentarios.

5-Juan Baltasar Maziel

Primera figura de importancia literaria de origen santafesino, **Juan Baltasar Maziel** nació en nuestra capital en 1727 y falleció en 1788 en Montevideo. Doctor en Teología por la Universidad de Córdoba, pasó a Chile donde se graduó en Ciencias Civiles y fue abogado de la Audiencia de Santiago. Después se trasladó a Buenos Aires donde Vértiz lo nombró director del Colegio de San Carlos, y donde fue también examinador sinodal del Obispado. Fue asimismo abogado de la Audiencia de Charcas.

Su biblioteca en Buenos Aires era la mejor surtida de la ciudad, con 1100 volúmenes sobre teología, historia, literatura, derecho, geografía, ciencias físicas; en griego, latín, italiano, portugués y francés, aparte naturalmente de las obras escritas en castellano. El virrey Loreto lo destituyó de su cargo, y como Maziel protestara, lo desterró a Montevideo en 1787. La cuestión llegó al rey, quien falló a su favor, pero después de su muerte. El virrey fue multado, y el importe de la pena costó el retorno de los restos de Maziel a Buenos Aires.

Sus obras constaban en manuscritos que fueron dados a imprenta por Juan María Gutiérrez, por lo que solo en la segunda mitad del siglo XIX se produjo su recepción moderna. Se conocen el soneto *Se consuela a los portugueses vencidos por el Excmo. D. Pedro Cevallos*, el poema *En elogio de D. Pedro Cevallos – Apolo presidiendo el coro de las Musas al son de su lira, las exhorta para que canten las proezas del Júpiter español*, otro soneto, *El muy ilustre y venerable deán y cabildo de esta Santa Iglesia Catedral, habla al Excmo. Sr. D. Pedro Cevallos, su virrey y vicepatrono*, la composición *Jácara tratona, Romance –Esdrujulos que expresan la afabilidad y dulzura del Excmo. Sr. D. Pedro Zevallos*, y un *Párrafo en octavas*.

La predilección de Maziel por la persona de Pedro de Cevallos, gobernador y luego primer virrey del Río de la Plata, se debe al triunfo que este obtuviera sobre los portugueses, arrebatándoles la famosa Colonia del Sacramento, ya antes recuperada y perdida diplomáticamente. Cevallos puso fin a este problema prolongadamente sufrido por Buenos Aires, ya que a través de la Colonia se ejercía eficazmente el contrabando. Algunos sectores mercantiles porteños, sin embargo, se vieron perjudicados, ya que se dedicaban a este tipo de tráfico. Quizá esto explique el enfrentamiento de Maziel con el virrey Loreto.

Pero, además se puede percibir el carácter transicional de la figura de Maziel en el plano cultural: aunque santafesino y ligado a la Curia, su mentalidad y su actividad ya son las de un hombre de las Luces. La temática laica, las dimensiones de su biblioteca, los idiomas de los libros que posee y el estilo neoclásico de sus composiciones, lo demuestran. Quizá no sea ajeno a este carácter dual el haberse decidido a usar, por primera vez en nuestra historia literaria, el habla popular en una composición suya. *Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Sr. D. Pedro de Cevallos* advierte desde el título lo que será una característica del gauchesco más tarde: el autor histórico no debe ser confundido con el emisor del poema; el autor *fnge que habla otra persona*, de posición social más baja de que suya:

Aquí me pongo a cantar
debajo de aquestos talas...

Como sucederá con la poesía gauchesca más tarde, esto le permite tomarse algunas licencias, no solo en el plano propiamente poético, sino también en el político: exagerar, quizás, de una manera políticamente incorrecta, las dimensiones de la victoria española, la cobardía de los portugueses. Por algo tuvo después problemas con los que, seguramente, penetraban el artificio literario y leían las afirmaciones de Maziel como acusaciones directas.

6-Pedro Tuella

Para comienzos del siglo XIX ya existían en el futuro territorio provincial varios núcleos poblacionales además de la ciudad fundadora, surgidos principalmente del éxodo de vecinos producido a principios del siglo XVIII, que se refugiaron más al sur ante los avances de las tribus indias. Tal fue el caso de Coronda y de la Capilla del Rosario, además de San José del Rincón, el más cercano a la ciudad, nacido más bien como apoyo a las actividades ganaderas de la otra banda del río. Fuera de estos núcleos, solo había pobladores en los pocos fortines situados

al norte, que cuidaban la frontera con el salvaje Chaco y al sur, limitando con la pampa desértica; y en el ámbito rural. En ninguno de estos últimos casos era posible desarrollar una actividad cultural.

En tanto la ciudad de Santa Fe poseía por entonces unos 6000 habitantes, Rosario tenía unos 1500, mientras que los otros dos pueblos mucho menos. La situación cultural de estas poblaciones era peor que la de Santa Fe, ya que no tenían conventos donde existieran bibliotecas, ni los recursos humanos para la educación, que generalmente surgían de ellos. Un maestro seglar y el párroco (nombrados por el Cabildo de Santa Fe) formaban todo el aparato cultural.

Pero se trataba ya de otros tiempos: el papel de los laicos en la producción cultural, y la presencia, aunque todavía algo lejana, de la imprenta, estaban a punto de cambiar los lentos mecanismos todavía barrocos que habían predominado hasta entonces. En Rosario, por ejemplo, residía **Pedro Tuella**, comerciante aragonés nacido en 1738, que había arribado allí tras vivir en Montevideo y las Misiones. A fin de siglo es nombrado mayordomo y administrador de la capilla, por lo que se pone a juntar fondos para construir un edificio que reemplazara al modesto y ruinoso rancho donde funcionaba el templo. Concibe la idea de hacer su requerimiento a los fieles mediante un poema, pero en vez de fabricar unas cuantas copias a mano, *lo hace publicar*.

Es el primer suceso de estas características en territorio santafesino. Para ello tenían que darse circunstancias nuevas: una vez más tenemos un residente que cultiva las letras por afición, con cierto talento, formado fuera del lugar de escritura, una vez más —como en la loa— tenemos un propósito práctico que no puede ser llenado con un producto importado, pero ahora el autor posee relaciones en Buenos Aires donde existe un periódico, que es el que va a ser el canal de publicación.

En efecto, la expulsión de los jesuitas había tenido una consecuencia favorable no prevista: la única imprenta del Río de la Plata, ubicada en las Misiones, que les servía a los eclesiásticos para imprimir sus catecismos y otros textos píos, pasa a ser de la Corona, y los administradores laicos disponen su traslado a Buenos Aires, donde se la ubica en la Casa de Niños Expósitos, con el objeto de realizar trabajos de impresión cuyo precio se aplicará en beneficio de estos. Dado ello, aparece en abril de 1801 el primer semanario porteño, el *Telégrafo Mercantil, Rural, Económico e Historiográfico*, dirigido por Francisco Antonio Cabello y Mesa, que resulta ser amigo de Tuella. Así, entre colaboraciones del mismo Cabello, y de Belgrano y Lavardén, el 19 de septiembre aparecen unas *Décimas*, donde se pide “a todos los fieles y particularmente a (los) devotos (de la Virgen del Rosario) que concurran con la limosna que quisieran”.

Las *Décimas* adoptan decididamente el estilo neoclásico. Encomian las bellezas naturales del río Paraná y sus costas, apuntando que la riqueza verdadera no nace

del oro de las minas, sino del espíritu y del trabajo, según la idea fisiocrática, al mismo tiempo que celebran el advenimiento de la verdadera fe a estas tierras, antes paganas. Y Rosario:

Esta, pues, joya excelente
esta hermosa maravilla
que es del Paraná en la orilla
el rosal más floreciente
una Capilla indecente
tiene por casa ¡Ah! Dolor.
Fieles: todos con amor,
y católica porfía
hagamos templo a María
correspondiente a su honor.

Antes de la desaparición del periódico por falta de suscriptores en 1802, Tuella hizo conocer también la *Relación histórica del pueblo y jurisdicción del Rosario de los Arroyos en el Gobierno de Santa Fe, provincia de Buenos Aires*, primer trabajo histórico sobre esta parte del territorio santafesino. De 1809 es también su *Odio a Francia. El discípulo de la calandria del Paraná, don Pedro Tuella, al cisne de la ribera argentina, don Gervasio Algarate, ambos aragoneses*, una celebración de la defensa de Zaragoza frente a los ejércitos napoleónicos, que hizo imprimir por su cuenta, también en Buenos Aires, en los Niños Expósitos. Frente a los sucesos de mayo de 1810, Tuella, al parecer, tomó el bando realista, pues el Gobierno revolucionario le aplicó una multa por considerarlo tal. Murió en 1814.

Es significativa esta invocación de elementos tradicionales, como son los religiosos, por parte de un almacenero de un pequeño poblado, que además pone en juego valores de la Ilustración, a través de un periódico, canal novedoso, ubicado en la también nueva capital del Virreinato, para que sean percibidos, junto a los otros, en un medio cultural santafesino. Muestra, de alguna manera, la ambivalencia ideológica que dominaba entre los habitantes rioplatenses, frente a las novedades que se habían venido produciendo en Europa, y que daría la tónica a los sucesos de Mayo.

7-Emancipación y guerras civiles

No era Tuella el único en encarnar esas características: en Rosario no solo había nacido y se había educado inicialmente Vicente Anastasio de Echevarría, prócer destacado en los sucesos posteriores a 1810, sino que además el párroco desde

1808, el cura Julián José Navarro, profesaba ya ideas relacionadas con la Emancipación. En efecto, Navarro —que más tarde acompañará a San Martín a Chile en su expedición libertadora— había estudiado en el Colegio de San Carlos de Buenos Aires, y sus apuntes tomados desde 1793 de las exposiciones de Mariano Medrano (uno de los representantes que en 1816 declararía la independencia en Tucumán), denominados *Segunda Parte de la Filosofía a saber la ÉTICA, que comprende las reglas para dirigir la voluntad hacia el bien*, fueron descubiertos en la primera mitad del siglo XX. Aunque la redacción en latín evidencia el carácter estudiantil de estas notas (y muestra que ciertos hábitos lingüísticos hoy vigentes, ya lo estaban en aquella época), puede advertirse que se trataban temas como “si es lícito a los súbditos rebelarse contra el supremo monarca si impera tiránicamente” o “qué derechos tenían los reyes de España para subyugar las tierras americanas”.

De manera que lo modesto del marco cultural no impedía estar al tanto de las cuestiones políticas que enseguida iban a estallar dramáticamente, lo que puede resultar aplicable a los poblados más pequeños aún, y no es improbable que en Santa Fe también pasara, con mayor razón tratándose de un núcleo poblacional más grande y mucho más significativo políticamente.

Pero ello no generó un discurso literario correspondiente, ni siquiera una opinión pública, en el sentido que le damos a la palabra actualmente. La censura oficial, y sobre todo las costumbres privadas, hacían que no fuera posible. Contrariamente, Buenos Aires —donde la existencia de imprenta y periodismo permitía incluso que ese discurso se hiciera accesible a particulares no personalmente vinculados al emisor— ya había generado textos de opinión e incluso textos literarios en relación a la victoria sobre los portugueses (que significó, además, la creación del Virreinato del Río de la Plata, y el establecimiento de la propia Buenos Aires como su capital), casi todos provenientes, paradójicamente, de un autor santafesino.

Ese tópico literario sirvió poco más tarde para execrar las invasiones inglesas en 1806 y 1807, tarea ya a cargo de porteños nativos, y, por último, para trasladar el discurso al conflicto con los realistas. A través del género poético preferentemente, autores como Vicente López y Planes, Esteban de Luca y otros celebraban la gloria porteña, correlato tácito de las intenciones de la clase dirigente de Buenos Aires de reemplazar al Rey —o, por lo menos, al virrey— en la cúspide del mando sobre el territorio.

Este recambio, que en Buenos Aires se fue preparando ideológicamente de una manera paulatina, resultaba enteramente novedoso para las ciudades del interior, forzadas a decidir rápidamente si iban a aceptar el liderazgo de la Junta porteña como antes habían acatado el del virrey por razones de derecho público, y en tanto este actuaba en nombre del monarca.

Si esto reclamaba una toma de conciencia y correlativa toma de decisiones de naturaleza súbita, que muchas veces produjo vacilaciones, divisiones y resquemores entre las capas dirigentes de las ciudades interiores, resulta obvio que era mucho menos factible aún configurar literariamente esas posiciones.

Textos de carácter privado demuestran que el eje del conflicto no pasó por la disyuntiva de crear un Gobierno propio o mantener el gobierno anterior; en Santa Fe, por lo menos. La adhesión a la primera postura no fue conflictiva, lo conflictivo resultó tener a una institución porteña como cabeza; si Santa Fe se allanó a enviar un diputado a la Junta Grande, bien pronto se descubrió que ello no implicaba una auténtica representación, y que los porteños pretendían decidir por sí solos.

Eso queda evidenciado en las anotaciones consignadas en el *Diario* de **Manuel Ignacio Diez de Andino**, vástago de una familia santafesina tradicional, e importante ganadero. Cabildante en 1777, 1791 y 1804, en la época de iniciar la redacción del *Diario* ya contaba con sesenta y ocho años, y había dejado de concurrir a las sesiones capitulares “porque por sus achaques no podía ponerse la peluca ni estar sentado mucho tiempo”, según consta en las actas. El *Diario* consigna prolijamente los sucesos acaecidos en la ciudad desde el 8 de marzo de 1815 hasta el 9 de abril de 1822, pocos días antes de su fallecimiento. El *Diario*, que se encontraba en poder de sus descendientes, fue publicado recién en 1931, en Rosario.

“El cronista no (acierta) a discernir cabalmente el valor intrínseco de los sucesos, lo que hace que muchos de ellos que hoy llamaríamos inhistóricos se consignen en el Diario con porfiada insistencia; así tantos episodios de gaceta policial, y el enfadoso acopio de observaciones meteorológicas...”, dice José Luis Busaniche en el prólogo a la edición mencionada. A esta problematicidad del texto como fuente histórica, se une, claro está, la carencia de intenciones literarias, aunque, de todos modos, el carácter privado del escrito hubiera impedido, de todos modos, fundar una tradición literaria en aquella época a partir de él.

Con todo, como suele ocurrir con las crónicas por banales que sean, se deslizan párrafos con intensidad digna de atención, por el conflicto que revelan, y por la tesitura discursiva indubitadamente propia de la época, y que hoy permiten leerlo con cierta intención literaria:

El día 4 de agosto [de 1816] ¡qué madrugada! Los lloros y conflictos de mujeres lo que oían: “ya dentran los porteños”; ni al verse en los templos se contemplaban seguras de morir al filo de las espadas y otros insultos, por las noticias que se habían esparcido de las atrocidades y saqueos que venían causando en las estancias desde que salieron de San Nicolás; que las familias que anteriormente no se retiraron de sus posesiones, cuando oían decir: “Vienen los porteños”, salían huyendo a pie o a caballo, dejando cuanto tenían...

Las *Memorias* de **Domingo Crespo**, que abarcan desde 1810 a 1851, transcritas por Manuel María Cervera en el apéndice del tomo II de su *Historia de la ciudad y provincia de Santa Fe*, de 1908, tienen un tono diferente, más cercano a la elaboración histórica. El uso de la primera persona, justificado por el carácter del memorialista, protagonista de los sucesos, alcanza a dotar al texto de interés y vivacidad, y cierto carácter literario, por ejemplo, cuando se refiere a Pascual Echagüe:

Goberné desde marzo del año '42 hasta el 21 de diciembre del año '51, en cuyo tiempo la cruzada del General Urquiza contra Rosas lo hizo salir como pudo de esta ciudad y quedó en acefalía esta provincia por tres días, al cabo de los cuales se reunió esta población y por desgracia mía fui electo gobernador provisorio, hasta que se instalase la Sala de Representantes que se había concluido. A las 12 del día 25 de diciembre me mandaron llamar de mi quinta para ponerme en el Gobierno, lo que acepté en vista del estado en que nos hallábamos. En seguida, se instaló la Sala y volví a ser elegido por ella, tuve que aceptar también por motivos que tuve entonces para que no entrase otro a desquiciarlo todo como vino a suceder después que yo concluí.

8-La época de Estanislao López

La autonomización de la provincia de Santa Fe en 1815 y el posterior advenimiento de Estanislao López como gobernador, cargo que ejerció hasta su muerte en 1838, no mejoraron demasiado el panorama cultural existente al momento de la Emancipación. Más aún: algunos factores lo empeoraron.

En primer lugar, el nuevo estado institucional significó la separación de Santa Fe de Buenos Aires, en condiciones de conflicto generalmente armado. Ello impidió, por ejemplo, que se usaran sus imprentas y periódicos, un dato no menor, teniendo en cuenta su inexistencia en la provincia hasta 1828. En octubre de 1819 parece que José Miguel Carrera, que poseía una imprenta volante, imprimió proclamas y quizás un periódico, pero este, si es que existió, no tenía las características adecuadas para servir de canal a textos literarios. Es recién en 1828 que Francisco de Paula Castañeda, el sacerdote expulsado de Buenos Aires que había encontrado protección de López y se había radicado en San José del Rincón, empezó a editar sus singulares periódicos.

La particular personalidad de Castañeda, indudable patriota pero enemigo de los cambios liberales como la reforma eclesiástica rivadaviana —lo que le había costado el destierro al que ya aludimos—, hizo que sus periódicos no pudieran ser aprovechados cabalmente por los factores culturales santafesinos. Administrada solo por él, la prensa del padre Castañeda respondía exclusivamente a sus

personales criterios; no se convirtió en un foco de discusión pública, ni abrió sus columnas a jóvenes literatos de la región. Por lo demás, la temática era preponderantemente política; aunque ciertas posturas tenían que ver con las costumbres, el tono era de reconvencción moral más que de verdadero comentario.

Desde Buenos Aires llegó en 1828 otra imprenta en ocasión de la convención constituyente reunida en la ciudad, para dar a publicidad sus debates, que quedó en ella, posibilitando así la erección de varios periódicos, todos fugaces. *El Federal*, dirigido por el francés Guillermo Lacour, oficialista, publicó un soneto anónimo en loor a López, un cielito, y una “canción federal”, composiciones todas ellas motivadas por la situación política. Generalmente, como afirma Alejandro Damianovich, este carácter político tan marcado determinaba que cuando los cañones enmudecían, también desaparecía el periódico.

Por lo demás, como sigue diciendo el mismo autor, no hubo periodistas ni periódicos verdaderamente santafesinos hasta que se disolvió la convención y López puso en marcha *El Federal*. Los diputados de la convención que escribían periódicos, salvo Echevarría que era rosarino, eran nacidos en otros lugares. El padre Castañeda y Marcos Sastre (presente en la ciudad desde 1824), las plumas más destacadas de esta época, eran, desde luego, forasteros. Un público de suscriptores predominantemente externo ratifica esta característica.

López, evidentemente, era consciente de ello. En 1832 creó el Instituto Literario San Jerónimo, destinado a gestar plumas nativas, pero el mismo se disolvió poco después sin consecuencias. La diferencia con Buenos Aires era muy marcada. Basta pensar que, cuando pocos años después, el oriental Marcos Sastre abrió allá un salón literario, enseguida se formó un grupo de jóvenes literatos que intentaron desarrollar en suelo nativo las corrientes románticas de moda en ese momento en Europa (lo que, por cierto, chocaría con la política de Rosas, determinando el exilio de la mayoría de ellos).

Lo diverso de la reacción no estaba tanto, como lo han afirmado algunos historiadores, en los percances acarreados por la guerra civil, sino más bien en que esta no cortó las relaciones de Buenos Aires con Europa, ampliadas, desde luego, ya desde la Independencia, que le permitieron el acceso más que a las producciones españolas, a las del resto de Europa; de Francia muy especialmente. La sociedad porteña *ya estaba transformada y direccionada hacia la modernidad* cuando estallaron los conflictos con las provincias. Pero no fue así en el caso de estas últimas, incluida Santa Fe, y las características del Antiguo Régimen, aún fuertemente persistentes, repelían la formación de hábitos literarios modernos: estos periódicos estaban solamente dedicados a la batalla política, actividad que, una vez más, no podía importarse, y, si alguna vez aparecía un texto de forma más o menos literaria, era porque estaba subordinado al propósito partidario, y como

tal era consumido. Por ello, a pesar de haber periódicos, no florecieron la crítica de costumbres ni la crítica teatral, a la manera europea.

Ello seguía siendo así después de los dramáticos episodios protagonizados por Domingo Cullen y por Juan Pablo López (con sus rebeliones contra Rosas, pronto reprimidas), cuando Pascual Echagüe se hizo cargo del Gobierno en 1842. Echagüe era rosista, pero su política procuró ser más moderada y, sobre todo, responder a nuevas necesidades culturales, que ya se hacían sentir. En 1848 se reabrió el Instituto San Jerónimo, bajo la dirección de Marcos Sastre, regresado ese mismo año, y se fundó una biblioteca pública.

También según Damianovich, cuando aparece el nuevo periódico *El Sud-Americano* (1849-50), dirigido por Marcos Sastre, la imprenta había sido reacondicionada con recursos propios, y si bien los periodistas seguían siendo forasteros de paso por la ciudad, o instalados en forma provisoria, el público ya era decididamente local. “La demanda de ejemplares —afirma— crecía más allá de la tirada, que seguía siendo modesta, por lo que los editores solicitaban que se devolvieran los periódicos ya leídos para redistribuirlos. A las cuestiones nacionales e internacionales, el periódico sumaba multiplicidad de asuntos locales del mayor interés, como el seguimiento de la cartelera teatral, el ingreso de libros a la biblioteca, la crónica de actos públicos oficiales, o el paso de dentistas y retratistas itinerantes”.

De todas maneras, el historiador concluye: “La prensa de esta época parecía haber tenido poco peso en la conformación de la opinión pública de Santa Fe. Es evidente que actuaban por entonces con más efecto los mecanismos antiguos de socialización cultivados en los nuevos cafés y en las viejas pulperías, en las nuevas tertulias y en los viejos fogones de campamento”.

Concomitante con ello resultan las noticias en torno a géneros considerados entonces de poca importancia, como los títeres. Las funciones de *guignol* se realizaban, con todo, en lugares privados. Sabemos que en 1819 en el domicilio de doña Leonor Aldao se había preparado un espectáculo de títeres, porque al parecer iba a asistir López, y un grupo de conspiradores pensaba aprovechar la oportunidad para asesinarlo (desde luego, López no fue). Al parecer, sin embargo, aun en estos géneros “menores” los libretos venían de España.

También tenemos noticia del paso de circos. De hecho, sus integrantes no eran del lugar, venían hasta la ciudad trashumando. Pero además, parece que sus funciones tenían por contenido juegos de acrobacia (“volatineros”), y que no ponían en escena obras de teatro, como se haría posteriormente. Las primeras compañías en llegar lo hicieron en 1824; una tenía por director a Juan Izquierdo, y el principal actor era conocido como “el Inglés”; de la otra se ignoran detalles. Estuvieron unos ocho meses en la ciudad, y después López los llevó a San Javier, para que vieran el espectáculo los mocovíes. Otra compañía estuvo en 1848.

La presencia de payadores es fácilmente deducible, pero además tenemos referencias concretas de payadas, realizadas entre ejércitos enemigos en las guerras civiles. En ellas, y pese al clima bélico, los soldados, en bandos convenientemente alejados unos de otros, se enfrentaban con mayor benevolencia que en el campo de batalla. Uno de estos payadores era el Comandante Yupes, retador de los unitarios con sus versos.

Sin embargo, la actividad teatral no se interrumpió, aunque siguió teniendo las características ocasionales que la distinguían. Sabemos que en 1825 un tal Goytía era el primer actor en dos comedias que se representaron ese año, de las que ignoramos todo otro dato. En 1836, con idénticos procedimientos a los de la época colonial, se festeja San Jerónimo con la representación de *Argia* de Juan Cruz Varela (¿habrá sabido López que el autor de la obra era un unitario?), una obra alemana traducida (*El imperio de la verdad* o *El sepulturero*) y otra comedia de nombre desconocido. La escenografía incluía cinco telones y otros aditamentos, y los actores cobraron.

El clima cultural de la época, con todo, se capta mejor en los textos de los viajeros y cronistas, ya modernos y por ello poco adecuados para ser leídos como literatura. Durante este período visitaron la ciudad de Santa Fe y el territorio provincial los hermanos William y John Robertson (en 1811 y 1815), que en sus *Letters on South America* y *Letters on Paraguay* dejan testimonios importantes de la época (como asistir al combate de San Lorenzo). Otros viajeros fueron en 1824 Alexander Caldeleugh (*Viajes por la América del Sur y Río de la Plata*), Alcides D'Orbigny en 1827 (*Viajes a la América Meridional*), y William Mc Cann en 1847 (*Viaje a caballo por las provincias argentinas*). Escritos originalmente en inglés o francés y editados en Europa, recién en el siglo XX se conocieron en nuestro medio.

9- Juan Francisco Seguí

La actividad literaria continuaba siendo renuente a la prensa. **Juan Francisco Seguí** (1774-c. 1834), figura notoria de la política de la época (que bien hubiera podido utilizar la imprenta si lo hubiera querido), dejó en manuscrito una tragedia en prosa, y unas “Décimas”. Se lo conoce también como autor de algunos brindis en verso, que se realizaban en banquetes destinados a homenajear a algún militar forastero (torioso, claro), como ocurrió en 1823. Se le atribuye también el epitafio de López en la iglesia de San Francisco, que resalta la amistad del caudillo con Rosas.

Seguí, nacido en Santa Fe, realizó estudios en Charcas, que no alcanzó a completar por haberse involucrado con la revolución de Murillo en 1809. A fines de

ese mismo año finalizó su formación académica en Buenos Aires. Era abogado de la Audiencia porteña en 1810, y participó en el cabildo abierto del 22 de mayo. Posteriormente regresó a su ciudad natal, y llegó a ser ministro de gobierno de López. En 1834 hizo testamento, pero se ignora la fecha de su fallecimiento.

La tragedia, que recién se publicó en Santa Fe en 1940, está dividida en tres actos. En el primero, hablan Ramírez y el cura Monterroso sobre la conquista de Corrientes y Misiones; en el segundo, sobre la invasión a Buenos Aires con ayuda de Santa Fe; y en el tercero se presenta la llegada de López, el Comandante Argüello y el mismo ministro Seguí a Fraile Muerto (hoy Bell Ville), donde presencian el desbande de las tropas entrerrianas; todos sucesos de 1821. Las Décimas refieren las devastadoras invasiones porteñas acaecidas en 1815 y 1816, comandadas por Díaz Vélez y Viamonte.

Como se observa, la temática, aunque sigue respondiendo a un propósito político, presenta un cierto grado de sublimación: ya no se trata de enarbolar una bandera en el momento de los hechos, sino de celebrar, con tono grandilocuente (una tragedia), acontecimientos cuyo recuerdo se quiere perenne. Sin embargo, el aporte de Seguí a la elaboración de una identidad y tradición literaria santafesina es notoriamente insuficiente, no porque, como dijimos, no recurre a su edición a través de la imprenta, sino porque la agenda de la mitologización sigue marcándola Buenos Aires.

En efecto, como la glorificación de Buenos Aires se había logrado en la lucha contra portugueses, ingleses y realistas españoles, el desarrollo de ese discurso había cimentado los propósitos políticos porteños mediante su sublimación: si Buenos Aires ha defendido a la patria con tanta valentía y decisión, merece ser la capital del nuevo Estado; eso es lo que en el fondo quieren decir los vates neoclásicos. Pero la pluma de Seguí tiene que habérselas con las guerras civiles, donde la consiguiente glorificación de las armas santafesinas solo puede tener como consecuencia la formación de una identidad local, inadecuada para situarla como cabecera de las provincias, propósito que, por otra parte, no existe en la mira de los Gobiernos que esa pluma celebra.

Solo más tarde, en la etapa de la Organización Nacional, podrán reivindicarse los propósitos constitucionalistas de López —siempre frustrados por Rosas—, como un aporte ya no a la provincia, sino a la nación. López, como Patriarca de la Federación y opuesta, aunque sea ideológicamente y a posteriori, a la de Rosas, por lo demás, acabará de configurarse en el siglo XX. Los literatos contemporáneos suyos no lo lograrán.

Capítulo 2

La organización nacional

1-Los decisivos cambios institucionales y culturales

En 1852 la batalla de Caseros determinó la caída del régimen rosista, y Urquiza, el vencedor, convocó a los Gobernadores de las provincias para preparar el cumplimiento del Pacto Federal de 1831, en el sentido de reunir una convención constituyente en Santa Fe. En 1853 la nueva Constitución fue sancionada, y a partir de ese momento, aunque los conflictos no cesaron —haremos referencia a ellos más adelante—, naturalmente, el rumbo político del país tomó otra dirección, afianzándose cada vez más la organización institucional.

Si esta medida era completada disponiendo la libre navegación de los ríos —que Rosas había impedido— y prohibiendo los derechos de tránsito que encarecían los costos para los consumidores del interior, para Alberdi resultaba claro que la circulación de mercancías podría realizarse de manera tal que abarcara el conjunto nacional: nadie pagaría sensiblemente más por las mercaderías llegadas de Europa ni por las que enviara allí.

En una sociedad dispuesta a consumir los productos elaborados en el Viejo Mundo, cambiándolos por materia prima propia, esta solución determinaba la superación de las diferencias impuestas por la naturaleza. Y recordemos que en este momento ya se puede imaginar contar con futuros ferrocarriles que refuerzan poderosamente la función hasta ese momento realizada por el tránsito fluvial.

Este esquema no se postulaba exclusivamente para los bienes materiales: *también la cultura podía circular del mismo modo*, transformando las costumbres y poniéndolas al día en relación con las de Europa. Porque, efectivamente, aunque mutado, el sueño de Rivadavia se mantenía: ajustar la marcha del país a la ci-

vilización europea. Como sostenía Sarmiento, España, país atrasado dentro del concierto europeo, no había posibilitado este resultado; la Independencia, en cambio, lo había convertido en realizable, y Rosas no era sino el último obstáculo que había que remover para conseguirlo.

El futuro reservado a las provincias dentro de este modelo parecía halagüeño, pero la transformación correspondiente exigía una serie de medidas de tipo institucional, para las cuales ninguna estaba debidamente preparada. Agotados gran parte de los recursos humanos en las guerras, sin cuadros políticos suficientemente preparados y con sistemas educativos atrasados e incompletos, no resultaba sencillo tomar las medidas necesarias.

Santa Fe era una de las provincias en peores condiciones para ello. Era la más despoblada, no contaba con universidad, y su clase dirigente era particularmente conservadora. No obstante, esta hizo un esfuerzo importante por comprender y superar la situación, y se abocó a ello: en 1856 se sancionó la Constitución provincial, acorde con la nacional, y comenzaron a firmarse contratos de colonización para la ocupación del territorio por inmigrantes. En cualquier caso, la sociedad santafesina experimentó una liberalización sensible en materia cultural, tendencia que, en realidad, ya venía desde el Gobierno de Echagüe.

Un elemento adicional complicó el panorama: la élite porteña, que desconfiaba de Urquiza y se resistía a su preponderancia, logró separar la provincia, convirtiéndola en el “Estado de Buenos Aires”. Con ello, seguía obturando la navegación del Paraná y guardándose los derechos cobrados por su aduana para ella sola. El problema llevó a una nueva guerra entre la Confederación y Buenos Aires, que culminó en 1859 con el triunfo de la primera, hecho que, sin embargo, no consiguió reducir a la obediencia a la provincia rebelde, que volvió a enfrentarse en 1861, esta vez con éxito, aceptando la reincorporación al Estado nacional, pero imponiendo como presidente a Mitre, uno de sus líderes, en 1862.

Durante los nueve años que duró la secesión, la Confederación se quedó sin el histórico puerto de Buenos Aires, situación gravísima que Urquiza procuró solucionar buscando un puerto alternativo. El de Rosario servía bien a sus fines; era, incluso, mejor que el de Buenos Aires, por estar el canal de navegación más cerca de la orilla, cosa que en las condiciones técnicas de la época lo volvía un puerto prácticamente marítimo. La influencia urquicista determinó a la Sala santafesina (la legislatura era unicameral entonces) a declararla, no sin cierta resistencia, ciudad en 1852. Se la dotó también de tribunales letrados (1854), y, por supuesto, se le instaló una aduana.

Las consecuencias fueron impresionantes: Rosario pasó de tener 2000 a tener 20.000 habitantes en el lapso que estamos considerando (nueve años), sepultando los recién llegados a la escasa población original. Los inmigrantes provenían de la

misma Santa Fe (Camilo Aldao o Marcelino Freyre son casos característicos), de las otras provincias, e, inclusive de los países latinoamericanos vecinos, y, desde luego, de Europa, y arribaban espontáneamente, sin mediar condiciones de colonización, atraídos por la sobreviniente prosperidad del nuevo puerto.

A pesar de la reunificación de 1862, la tendencia no se detuvo. Esto hizo que Santa Fe quedara estructurada, material y culturalmente, de una manera diversa a la de las otras provincias argentinas. En aquellas, la capital provincial era siempre la ciudad más grande y más importante. Aquí, la capital quedó relegada notablemente en población e importancia material¹. Más aun: generó en Rosario una ideología de supremacía que puso sensiblemente en entredicho su pertenencia a la provincia que históricamente le correspondía, especialmente porque tres veces fue propuesta y aceptada como capital de la nación, medida que en todos los casos no se concretó por el veto del Poder Ejecutivo nacional.

A todo esto, había que agregar el establecimiento y desarrollo de las colonias de inmigrantes —muchos de los cuales no sabían hablar español—, que, como es lógico, estaba dando lugar a sociabilidades diferentes.

La cultura santafesina quedó profundamente marcada por toda esta situación, como veremos.

2-El despertar cultural de Rosario

El nuevo statu quo hizo que la nueva ciudad cobrara una fisonomía cultural casi europea, remedo de la de Buenos Aires. Muchos políticos porteños partidarios de la Confederación abandonaron esta última ciudad y se trasladaron a Rosario (otra ciudad preferida fue Paraná, la capital confederada), generalmente para dedicarse al periodismo.

En efecto, ya desde 1854 aparecen varios periódicos que, más allá de su común postura a favor de Urquiza, brindan un panorama de versatilidad. Estas publicaciones, aunque predominantemente políticas, traen además de avisos comerciales y noticias locales, algunos textos que podríamos llamar literarios: poesías, cuentos, cuadros de costumbres, meditaciones... Cuando no eran copiados de

¹ Con excepción de las provincias patagónicas (menos Neuquén) que tienen una historia diferente, hay solo una provincia argentina que no responde a la estructura que hace de la capital provincial la ciudad más importante de su territorio: Buenos Aires. Pero ello es así porque su capital, la ciudad de Buenos Aires, al ser federalizada, dejó de pertenecer al territorio provincial, y debió ser reemplazada por una capital nueva, en este caso, La Plata.

diarios españoles o franceses (folletines con novelas de Victor Hugo, Alejandro Dumas, Charles Dickens o Eugenio Sue, por ejemplo), estos textos solían provenir del editor, pero en algunos casos se da lugar a algún *dilettante* local. Hay también poesías cuya intención es manifiestamente política, a veces en estilo gauchesco.

La educación también toma vuelo, con la misma variedad de oportunidades. La presencia de colectividades extranjeras es importante al respecto, pues no solo abren asociaciones, sino también escuelas (el caso más conocido es el del profesor Isaac Newell). Muchos de estos extranjeros leen libros importados en su propio idioma.

Desde 1856 existen teatros en la ciudad, muy concurridos, pero las compañías eran foráneas y las piezas que se representaban, también. Lo sabemos porque recién en 1870 se formó un elenco de aficionados, entre los que se contaba David Peña, entonces muy joven. Los muchachos y chicas que componían el grupo debieron ensayar por separado, debido a la pacata moral imperante. Recién en 1887 se empezaron a estrenar una media docena de piezas de autores rosarinos, pero sus libretos no se han conservado, lo que muestra claramente la nula trascendencia que se les daba.

Queda claro que la sociabilidad de la época ya incluía hablar de temas literarios, aunque no se conoce ningún “salón”, pero sí que la librería de Eudoro Carrasco, ubicada frente a la plaza principal, era famosa por constituir centro de esas tertulias. Para los 70 existían varias sociedades literarias, como Estímulo literario (1871), Mayo (1877), y Alberdi y “Progreso (de fines de la década), y se publicaban revistas literarias como *El bazar literario* (1874-1876), *La aurora literaria* (1877) o *La alborada* (1877). Los participantes eran todos muy jóvenes, y ya generalmente rosarinos de nacimiento, pero sus carreras literarias no prosperaron: en general se alejaban de la ciudad para realizar estudios universitarios en Córdoba o Buenos Aires, y al regresar (si es que lo hacían), pasaban a ocuparse de su patrimonio personal y a actuar en política.

Tal situación no estimulaba la crítica teatral ni literaria, cuya necesidad era, evidentemente, muy poco sentida por los consumidores locales, y quedaba a cargo de algún periodista forastero, de tanto en tanto. En 1860, sin embargo, el periódico local *El progreso*, de Juan F. Mongillot y Evaristo Carriego (el abuelo del poeta) publicó un artículo comunicado que podría constituir una primera manifestación de este tipo en relación a un autor local. Estaba firmado por **Un favonio**, y comentaba una novela cuya autoría pertenecía a **Antonino Urraco** (Rosario, 1829-1910), llamada *Abrojos de una flor, o sea el desengaño*. Del artículo puede inferirse que la novela tendría el estilo de los folletines importados por entonces, y que “ambientaba la acción en la confluencia de bellezas que matizaba el anchuroso Paraná”.

El crítico recalca con dureza las incoherencias de la trama: “En la página 20 Decena antes de seguir un viaje que la separe de su amante, se arroja a una noria,

¿cómo salió de ella, Sr. Urraco? porque es indudable que salió, puesto que uno las da en [el] Colón oyendo el *Hernani* ¿hizo pacto con el diablo? ¿la sacaron en balde? ¿o salió nadando?”. Sin embargo, estos eran defectos habituales en el folletín, y la falta de clemencia con un (el primero) autor local, hacen pensar si el artículo no habrá sido una broma de los dueños del diario. Avala esta opinión el hecho de que la novela jamás fue hallada por los investigadores, y que los memorialistas que muchos años después hablan de Urraco como conocido personaje del Rosario de antaño, no hacen ninguna referencia a ella.

Las restantes novelas editadas en este período son de autores forasteros, que no permanecieron residiendo en Rosario una vez que la situación con Buenos Aires se regularizó.

Los poemas publicados en los periódicos eran, de preferencia, de autores europeos bien conocidos (por ejemplo, Núñez de Arce). Como no existían los derechos de autor, los editores sencillamente los copiaban de los periódicos extranjeros que llegaban regularmente al puerto. Si hacía falta traducirlos, no era difícil encontrar alguien que lo hiciera, dado el cosmopolitismo reinante. Como ya se dijo, a veces aparece un cultor local, casi siempre escondido tras seudónimo, pues estas composiciones, una vez más, solían tener propósitos prácticos: celebrar la belleza de alguna señorita autóctona generalmente, tarea que no podía cumplirse convenientemente con un texto copiado. Solo más adelante aparecieron poesías patrióticas o que celebran el progreso, estas sí firmadas con los nombres verdaderos.

Lo que tampoco podía copiarse o importarse eran los mensajes políticos, motivados por coyunturas locales (elecciones, casi siempre). Dándole preferencia casi total a la poesía, aparecen así en las vísperas de comicios versos de subido tono denigratorio, firmados, por supuesto, con seudónimo (la mayoría de los que se conocen son contra Oroño). Importa destacar que paulatinamente, es el género gauchesco el que predomina, aunque impuro: el emisor poético no connota su condición de gaucho en forma inequívoca, pues su discurso está mechado de *tics* cultos (como alternar el voseo y el tuteo, entre otros), prueba de la falta de experiencia de los autores con este registro (o de que esos autores eran, simplemente, extranjeros).

En 1871 apareció en el semanario satírico *La cabrionera* (similar a *El mosquito*, de Buenos Aires), un “Diálogo entre el Negro Santos y Chivengo”, anónimo, que no carece de interés literario. Lo más destacable de la composición es que ella se independiza de la coyuntura electoral para desarrollar una crítica social y económica de la sociedad santafesina:

Pues, señor, has de saber
que este pueblo del Rosario
se ha hecho célebre en miseria

desde que tenemos Bancos.
Todo el mundo se lamenta
de ver que son tan tiranos
y que llevan al suicidio
a los hombres más honrados.

(..)

Hoy gobierna don Simón,
ayer era ño Mariano:
la cosa es siempre lo mismo
o más peor todos los años.
Nuestra provincia es muy rica
y los impuestos muy altos,
y sin embargo la mosca
no alcanza para los gastos...

El autor del Diálogo era **Juan Bautista Arengo**, nacido en Italia en 1822, quien llegara a Buenos Aires en 1833 gracias a la generosidad de un tío. Allí hizo la escuela primaria, el colegio con los jesuitas, y la carrera de Medicina, en la que se graduó. Desconforme con el Gobierno de Rosas, “que déspota imperaba”, como señala en sus versos, y ya ejerciendo su profesión, residió sucesivamente en Victoria, Paraná, Santa Fe, Uruguayana y Gualeguay, y finalmente, en 1865, en Rosario, donde residió hasta su muerte en 1896. Se naturalizó, y fue senador provincial por el departamento Rosario, presidente de la Municipalidad, inspector de escuelas por el Consejo de Educación (municipal, por entonces), y creó el Centro Científico Médico. Sus numerosas colaboraciones en diarios y revistas — que abarcan poesías, artículos de medicina, política y más— fueron reunidas en un volumen publicado en Rosario en 1886, *Prosas y versos*, de más de 400 páginas, donde se incluye el *Diálogo*.

Los restantes poemas —que tocan temas patrióticos, religiosos, galantes, amicales, científicos y políticos— no tienen mayor valor, salvo por su incipiente y tímido biografismo romántico, que es el primero en manifestarse en Rosario.

3-Los cambios culturales en Santa Fe

El régimen posterior a Caseros también trajo cambios importantes en la cultura de la ciudad capital. La llegada de los constituyentes, en 1852, introdujo un clima intelectual, obviamente de gran nivel, que se difundió entre el público a través del diario *La voz de la Nación*, destinado a dar a conocer los debates de la convención.

En comparación con Rosario esos cambios fueron más lentos, pero, en general, dejaron huella más profunda. Los periódicos —con excepción del citado, que cesó al sancionarse la Constitución— aparecieron algo más tarde, pero tuvieron la ventaja de contar con más redactores locales. También las asociaciones de colectividades extranjeras surgieron más lentamente.

En cuanto al teatro, en 1863, al parecer, se abrió uno, llamado *Argentino*, que funcionó hasta 1887. Al regresar los jesuitas a la ciudad en 1862, el viejo local que se usaba para representaciones fue destinado a nuevas puestas a cargo de los alumnos de la Inmaculada, realizadas también esporádicamente. Es posible que las compañías —eran de afuera, recuérdese— llegaran menos a Santa Fe, en comparación con Rosario, lo que explica el menor número de salas. Sin duda, esto afectó negativamente la transformación de la sociabilidad que debía operarse como una de las condiciones de ingreso de la urbe a la modernidad.

Sin embargo, en 1893 el santafesino **Luis Martínez Marcos** hizo editar fuera de Santa Fe un volumen de 90 páginas, titulado *Juguetes cómicos*. Contenía una comedia en verso en un acto, “Prólogo matrimonial”; una sátira en prosa, también de un acto, “Las emancipadas”; un juguete cómico en verso de un acto, “Un gran secreto o la Escuela de Antaño”, y “Por ser viejo”, un acto en verso. Aunque no resulte determinante, se indica que la acción transcurre “en Buenos Aires”, en la época contemporánea al autor.

En 1901 publicó un tomo de poesías, *Solaz*, y continuó dando a conocer sus versos en distintos periódicos. En 1913 publicó *Cuentos amargos* y *Matices*, otro libro de poemas. Cinco años antes, en 1908, dio a conocer otra pieza teatral, *El gran torneo*. No conocemos ninguna referencia respecto de la puesta en escena de ninguna de sus obras; el autor no parece conectado con grupos teatrales, y la publicación parece tener por propósito que las obras fueran solo leídas.

A diferencia de la ciudad del sur, donde las manifestaciones eran múltiples y de carácter laico, se erigió en 1867 una academia literaria destinada a fomentar y controlar la actividad, fuertemente ligada a la Iglesia, como que fue organizada por los jesuitas. Se continuaba una tradición largamente cultivada. El primer presidente de la institución fue el padre Emilio Padilla S.J, y en el reglamento, además de los fines previsiblemente esgrimidos para la creación, se declaraba a los sacerdotes del Colegio de la Orden miembros honorarios de la Academia. En 1881 se publicaron dos tomos con trabajos de los integrantes, cuando era presidente Ramón Lassaga, manifestando un propósito de divulgación y perduración que no se encontraba en los ateneos rosarinos, donde predominaba el *dilettantismo*.

De todos modos, los únicos autores seleccionados que continuaron trabajando literariamente fueron tres: el mismo Lassaga, Cibils —a quien nos referiremos más en extenso luego— y José Zorrilla de San Martín, el poeta uruguayo autor de

Tabaré, el cual hizo sus estudios secundarios en el Colegio jesuítico, y volvió a su Montevideo natal, donde escribió sus trabajos de más importancia. El fenómeno, como en Rosario, se debía a que, llegados a cierta edad, los autores abandonaban el cultivo de las letras, requeridos por sus obligaciones políticas e institucionales. Como veremos, esto no se aplicaba a las mujeres de la clase dirigente, que tenían tiempo para dedicarse a actividades consideradas menores, como la literatura.

La figura que domina el panorama en esta etapa tampoco fue un literato en forma predominante. **José Francisco Seguí (h)** (Santa Fe, 1822-Buenos Aires 1863) hijo del santafesino del mismo nombre que hemos estudiado en el capítulo anterior, se graduó en Córdoba, debiendo emigrar más tarde por su oposición a Rosas. En 1851 era secretario de Urquiza y se le atribuye el texto del famoso Pronunciamiento del 1º de Mayo de 1851. En 1852 fue constituyente en su ciudad natal, continuando desde allí una carrera política en la que se desempeñó repetidas veces como funcionario de la provincia, y también de la nación.

Como típico protagonista de la Organización Nacional, practicó a menudo el periodismo, y, ocasionalmente, la poesía. Se conocen un buen número de composiciones suyas aparecidas en los periódicos de la época, de Santa Fe, y del resto del país, pero nunca las reunió en un volumen, lo que indica el papel secundario que les daba en el conjunto de sus actividades. Como los poemas poseen una clara orientación romántica, no puede dejar de pensarse que Seguí pudo haber sido el único con derecho a usar el tema del exilio, tan propio de la corriente, por haberlo experimentado. Pero no hay mención de ello en sus versos.

No cabe duda que la política restaba cuadros al cultivo de las letras. Y no debe sorprendernos, tampoco, que esta última actividad fuera vista con cierto desdén, como algo menor: la tarea de organizar una institucionalidad, redactando códigos, implementando escalafones, creando dependencias y articulando medidas que aproximarán la realidad de la provincia al progreso ya experimentado por Buenos Aires, eran imperiosamente candentes. Al principio, pudo recurrirse a los forasteros que habían trasladado su residencia, con motivo del conflicto con una Buenos Aires rebelde. Pero superado este, tanto en una ciudad como en otra ya no fue fácil retener a estas personalidades, que regresaron a un ámbito donde podían desempeñarse con más éxito.

Sin embargo, fue una residente transitoria la destinada a dar una imagen de la Santa Fe de aquella época, y no lo haría en español, sino en francés. En efecto, **Lina Beck-Bernard** (1824-1888), nació en un pueblecito de Alsacia, Bitschwiller, cerca de la ciudad de Than, en el Alto Rhin. Pertenecía a una antigua familia protestante afincada en la región. Su educación incluía el conocimiento del latín, el griego, las ciencias y el dibujo. El movimiento liberal y democrático que germinaba en Europa influyó poderosamente en el espíritu de la joven, quien

empezaba a preocuparse por los problemas sociales de la mujer. Se inició en las disciplinas del derecho penal y adquirió, muy pronto, una seria versación en todo lo referente a los sistemas penitenciarios. En 1852 contrajo enlace con Carlos Beck-Bernard, empresario de Basilea, con quien vino a nuestro país en 1857, para fundar establecimientos agrícolas y colonias, como San Carlos.

Entre 1857 y 1862 vivió Lina Beck-Bernard con su esposo en Santa Fe, instalada en una antigua casona frente a la plaza, observando las costumbres de la sociedad santafesina y las de las recientes colonias. Sentimientos religiosos de la población, paseos por el campo, festejos patrios, los carnavales, las quemazones, recuerdos de Garibaldi, el Convento de la Merced, guerras y guerrillas, aparecerán después, vivos, en su escritura, fijando tipos y caracteres, y recogiendo leyendas y tradiciones.

Tras perder dos hijas pequeñas en una epidemia, decide volver a Europa, mientras su marido hace frente a los quebrantos económicos causados por el emprendimiento. Pasó en Lausana el resto de sus días, dedicada al cultivo de las letras y al estudio de cuestiones sociales. Sus libros sobre temas argentinos son: *Le Rio Parana, cinq années de séjour dans la République Argentine* (1864), *L' estancia Santa Rosa* (1864) y *Fleurs des Pampas-Scènes et souvenirs du désert argentin* (1872), compuesto por tres novelas costumbristas de ambiente santafesino; la primera es la anteriormente nombrada, referida a la vida en las pampas y la lucha contra los indios, la segunda, *Telma*, es un episodio de la emancipación de los esclavos, y la tercera, *Frère Antonio* habla de la vida en las misiones franciscanas de Gran Chaco. Escribió varios libros más sin relación con nuestra provincia, la mayoría de los cuales tiene que ver con los regímenes penitenciarios.

Fleurs... fue traducido ya en 1914. *Le rio Parana* fue traducido con el título de *Cinco años en la Confederación Argentina (1856-1862)* por J. L. Busaniche, y fue dado a conocer en 1935. El traductor elimina ciertos párrafos hostiles a la religión católica y a Rosas. Esta versión volvió a editarse en 2001. En 2013 se publicó una nueva traducción, debida a Cecilia Beceyro, que incluye los párrafos omitidos, y algunos capítulos del libro de Charles Beck-Bernard, *La République Argentine*, de 1865 (en traducción de Busaniche).

Como señala Claudia Torre en el artículo introductorio a esta última edición, la escritura de Lina Beck-Bernard va transformando a la narradora de *viajera* en *habitante*. Quizás es por eso que su visión del nuevo mundo no es desalentadora: está llena de esperanza y de optimismo. Coincidentemente con ello, “la anécdota, que debería ser documental”, de acuerdo al código de los libros de viajes, “se literaturiza”. Y, en efecto, desde que fueron traducidas y publicadas, sus obras han sido leídas como literatura santafesina, por la relación que logra con el ámbito natural y cultural que describe.

4-Las colonias santafesinas y la literatura

Si en las dos ciudades grandes de la provincia la situación cultural ya era bastante problemática, va de suyo que en el resto del territorio el problema era mayor aún. Los poblados eran todavía demasiado pequeños para desarrollar una actividad que excediera la mera educación primaria, y a ello había que añadir que las colonias, recién establecidas, estaban formadas por extranjeros que ignoraban prácticamente en todos los casos, el idioma nacional, obligando a las autoridades a llevar una campaña sumamente enérgica para conseguir que la generación siguiente conociera el español y la historia y geografía nacionales, propósito que pese a las dificultades tuvo señalado éxito.

Era, sin duda, un problema de tiempo. Esperanza, la colonia más antigua, ya tuvo su primer espectáculo teatral a fines del siglo, por ejemplo, y veremos que produjo varios autores, aunque el desarrollo de sus carreras se realizó casi siempre en Santa Fe.

Existió algún autor formado en Europa, que no escribió en español. A Esperanza, precisamente, vino a residir Henri Jacquin, un carpintero solitario que dedicaba su ratos libres a escribirle poemas en su francés natal a su novia Melanie, que estaba por venir de Europa. Convertido por Pedroni en tema de uno de sus poemarios, "Monsieur Jacquin" pasó a integrarse mitológicamente con la literatura santafesina, pese a sus ramplones versos de aficionado, que, de todos modos, sirven de testimonio respecto a la difícil vida en la colonia.

Capítulo 3

El romanticismo

1-La poesía

La generación criada durante la Organización Nacional abrazó sin vacilar la estética romántica. Su producción, sin embargo, se limitó a la poesía; pues si bien no faltaron figuras que supieran aunar su talento literario con posturas políticas para escribir ensayos, ellas pertenecen más a la Generación del 80, ya que el ensayo romántico, por lo general confeccionado en el exilio, ya había cumplido su papel, con Sarmiento o Alberdi. También quedaron a cargo de los hombres del 80 los libros de memorias (publicados casi siempre mucho después de los acontecimientos públicos o privados que relatan).

Algunos poetas publicaron libros, pero la mayor parte del material apareció en periódicos y revistas. Por estar ajenas a la actividad política, las mujeres hicieron su aparición en el medio y lograron desarrollar más sus carreras.

La primera en hacerlo fue **Celestina Funes**, nacida en Rosario en 1864. Integró el grupo de las diez primeras maestras egresadas de la Escuela Normal de su ciudad en 1882, y en 1885 empezó a ejercer la docencia. Cursó estudios en la Facultad de Filosofía de Buenos Aires, y en 1889 dio a conocer traducciones suyas de Horacio. Después de casada, firmó como Celestina Funes de Frutos hasta su muerte en Buenos Aires en 1916.

Tras dar a conocer sus poemas en revistas de todo el país, en 1883, siendo aún soltera, publicó en Rosario un extenso poema inspirado en la leyenda de Lucía Miranda, que ella convierte en un alegato en favor de la fidelidad conyugal, puesta a prueba, como se sabe, por los avatares de la acción. Los protagonistas, según la versión tradicional, perecen, pero los valores resultan triunfantes.

Para la poeta, la condición de que el emisor lírico pueda ejercer su discurso es que “vino a nacer en la feliz ribera / del mismo río hermoso / que presencié [la] fúnebre agonía” de la heroína. Es decir, *el origen geográfico de la autora aparece como prueba de la verdad de lo que dice*: es el mito fundacional de toda lírica localmente situada que caracteriza a los románticos, que ha usado Echeverría en su momento para “fundar” literariamente la patria. Desde este punto de vista, Celestina Funes es la fundadora de la literatura santafesina.

Ciertos vocablos (como “zafiros”, “ópalos” o “esmeraldas”) preanuncian el Modernismo. Cabe tener en cuenta que *Azul*, de Rubén Darío (tres años menor que Celestina), aparece recién en 1888, y que *Tabaré*, de tema y estilo tan afines, no se conoce hasta 1886. Es muy posible que, por sus relaciones con Santa Fe, Zorrilla de San Martín conociera *Lucía Miranda*.

Nacida en Córdoba pero asimismo criada en Rosario, **Aquilina Vidal** (1863-1898), que también firmó como “Aquilina Vidal de Brus”, no reunió nunca sus poesías en libro, dándolas a conocer en periódicos. Su lirismo romántico ya es mucho más mecánico, signo de que la corriente ha sufrido un desgaste imparable.

Más tarde cronológicamente se ubica **Ángela Geneyro**, que nace en Esperanza en 1881. De hogar modesto, también fue maestra gracias a una beca (egresó de la Escuela Normal santafesina en 1898), y ejerció como tal en su ciudad natal. Tras publicar algunos poemas en revistas, saca en Santa Fe en 1901 un libro (*Frases pálidas*), que responde claramente a los principios románticos. Muere muy joven en la misma ciudad, en 1905, dejando composiciones inéditas que, lamentablemente, se perdieron. El romanticismo de Ángela Geneyro, de temática casi exclusivamente personal, es mucho menos afectado que el de sus contemporáneos, y posee evidente fuerza, lo que hace ver que la corriente no está del todo agotada, especialmente en la ciudad capital, aunque indudablemente para la época, ya el modernismo es la estética predominante.

Todavía encontramos poetas de sensibilidad romántica más tarde entre los hombres, como **Horacio F. Rodríguez**. Nació en 1876 en Paysandú, Uruguay, pero se crió en Concepción del Uruguay, Entre Ríos, y cursó la secundaria en Paraná. Posteriormente, pasó a residir a Santa Fe, donde fue uno de los graduados en Derecho de la Universidad Provincial, luego extinta. Periodista destacado y cate-drático, fue también juez, y llegó a integrar el Superior Tribunal de la provincia. Su poesía frecuente la temática patriótica, y la visión de los héroes que exalta es típicamente romántica. Falleció siendo aún muy joven, al parecer de manera violenta, en 1912.

En Rosario, la sensibilidad romántica se acercó a los temas populares, siguiendo la ruta de Carriego. **Domingo Fontanarrosa** (1883-1921), nacido en la ciudad del sur, publicó un solo libro (*Angustias*) en 1917. En sus últimos años se había mu-

dado a Buenos Aires, donde contaba con el apoyo de la revista *Nosotros*, uno de cuyos directores era el rosarino Alfredo A. Bianchi. Debió volver, sin embargo, porque enfermó de tuberculosis, y estaba por viajar al Chaco en pos de una curación, cuando falleció en su ciudad natal. Fontanarrosa ya escribe en gran medida como un modernista (con influencia de José Asunción Silva), pero todavía en muchas composiciones se observan rasgos de la corriente anterior, inspiradas quizás por la lectura de Heine.

En cambio, **Gastón H. Lestard**, esperancino nacido en 1887, recibido de maestro en su localidad natal, trabaja en ella como tal desde 1906 hasta 1912, cuando se muda a Santa Fe para cubrir un puesto en una entidad bancaria. En 1939 pasa con un alto cargo a radicarse en Buenos Aires, donde fallece en 1941. Ya desde la época en que residía en Esperanza, publicaba en los diarios santafesinos. Su temática inequívocamente romántica se ve matizada a menudo por una versificación de corte modernista. Este carácter transicional también se observa en sus cuentos. Lamentablemente, los libros que publicó son todos referidos a contabilidad y finanzas, tema en el que era experto; sus composiciones literarias no han sido reunidas nunca en un volumen.

2-Novela romántica y folletín

En Rosario existió una verdadera novelística romántica, claramente diferenciada del folletín y sin visibles influencias del naturalismo de Zola. **Jorge Söhle** (Rosario, 1867-1917) publica en 1901 *¡Vencido!* (*Cuento del Rosario de Santa Fe*), en el que se consigna junto al nombre verdadero del autor el seudónimo de “Inti”. Pese al subtítulo, es una novela por su estructura y dimensiones. La ambientación, excesivamente prolija, incluye varios escenarios de la clase alta rosarina, pero lo costumbrista no llega a ser, como ocurriría si fuera un folletín, la dimensión principal; predomina el conflicto wertheriano del protagonista.

En 1903 Söhle (sin seudónimo) da a luz dos novelas históricas (en el sentido romántico de la palabra): *Arroyo del Medio* y *Chavela*. La primera tiene por protagonista a José María Paz en los momentos previos al levantamiento de Arequito, e incluye una descripción del incendio de Rosario por Balcarce en 1819 en el curso de los enfrentamientos entre porteños y santafesinos, pero el resto de las referencias rosarinas del texto son prácticamente irrelevantes. En cambio —aunque la acción de la segunda transcurre en el Tucumán de 1839 y tenga por trasfondo el pronunciamiento antirrosista de Marco de Avellaneda—, un viaje del protagonista al Litoral le da a Söhle la posibilidad de describir un Rosario antiguo, y con ello establecer una cierta continuidad con el presente.

Las líneas principales de ambas novelas se basan en sendos amores imposibles o trágicamente frustrados (igual que en *¡Vencido!*), y se construyen tratando los datos históricos con la liberalidad que el romanticismo había usado siempre en este género.

Pero el folletín apareció antes y tuvo más cultores. Se podía leer en los periódicos, y eso lo hacía un género más popular. El tipo de narración folletinesca, con sus episodios que concluían dejando en suspenso la acción, a la manera de la telenovela actual, fomentaba la compra del periódico semana a semana y servía, como ocurre hoy, de tema de conversación en las tertulias. Como no existía legislación alguna en materia de derechos de autor, era fácil copiar los folletines extranjeros, por lo que no era fácil que nacieran autores locales.

Pero los hubo. Ya en 1878 **Malaquías Méndez**, joven poeta que en tanto se recibía de bachiller en la Inmaculada publicaba sus composiciones en el diario *El santafesino*, da a conocer en quince entregas en dicha publicación una novela compuesta por sendos capítulos, es decir, con forma de folletín, titulada *Una tumba en la selva*.

La historia, que el autor recibe de un narrador personaje, quien a su vez la ha recibido de otro personaje mucho antes, tiene características similares a las de *El Conde de Montecristo*, pero está ambientada en las islas frente a San Javier, cuyo paisaje se describe con colores románticos. El argumento no se sostiene mucho, porque está basado en demasiadas casualidades para que el protagonista pueda asistir a la muerte de su fiel esposa, e hija, cuyas tumbas cava, y que regresa periódicamente a visitar con devoción hasta su vejez.

Carlota Garrido de la Peña, nacida en Mendoza en 1870 y vinculada a Rosario por lazos familiares, se había radicado en Coronda siendo niña con su familia en 1882, donde se casó. Su viudez le aparejó problemas económicos que le obligaron a ejercer la docencia, puestos administrativos, y la literatura. En 1920 se trasladó a Rosario; poco antes de su muerte en 1958 regresó a Coronda.

En los periódicos *Unión Provincial* de Santa Fe y *La Capital* de Rosario aparecieron *Una pasión* (1886), *Dulce recuerdo*, *Sin esperanzas*, *La novia del cruzado*, y *Reminiscencias*. Luego, varias de estas obras se editaron en libro (la tercera en 1896 y la última en 1888), debido a su gran popularidad.

Sus siguientes producciones, también de tiradas importantes, usan este canal directamente: *Mundana* (1894), *Como en la vida*, *Entre dos amores* (1915), *Mar sin riberas* (1917), *Un momento de locura* (1919), *Patria y amor*, *La doctora*, *¡Cómo vence el amor!* (1919), *La última esperanza* (1923), y *Abismo entre las almas* (1923). Ninguna de ellas se ambienta o incluye referencias al ámbito santafesino. Poseen la ubicuidad propia del género, que sitúa la acción en cualquier parte con tal de que el lugar tenga reminiscencias prestigiosas.

Con todo, al salir del folletín y convertirse en novelas, estos textos van adquiriendo tonos “galdosianos” de novela histórica, y *La gobernadora*, de 1936, final-

mente, se ambienta en Buenos Aires durante la Revolución del 90, e incluye elementos de crítica social tomados de Zola, en realidad ya incorporados hace tiempo por el género en la metrópolis.

Dermidio T. González, un correntino nacido en 1874, llega a Rosario en 1892. Escribió ensayos históricos donde difundió periódicamente el revisionismo moderado de David Peña y Saldías, confecciona una biografía de Juan Bautista Arengo, y saca varios volúmenes de versos románticos con algunas concesiones a la métrica modernista de J.A.Silva. En ellos aparecen algunas escuetas y dispensables referencias concretas a Rosario, que constituyen las primeras dentro del género. Pero su interés reside principalmente en sus novelas, publicadas en forma de libro, pero que participan, como las de C. Garrido, visiblemente del código folletinesco.

Estos textos describen ambientes y vestuarios a la manera de una “crónica de sociedad”, y están destinados a ser consumidos en Rosario, aun cuando la acción se ambiente en Buenos Aires, Córdoba, o los lugares de veraneo de la clase alta, como Mar del Plata o Cosquín, como ocurre en *La constancia* (1914), *Un romance en Córdoba* (1917) o *Vida de Andrés* (entre 1917 y 1919).

Cuando Rosario es el lugar de la acción, el tono es indulgente. En *Iris*, de 1908, subtitulada “novela de costumbres rosarinas”, los personajes se pasean por el Parque Independencia, los salones particulares y el Jockey Club sin la interferencia de descripciones de ambientes populares. Las truculentas intrigas no incriminan, desde luego, a la sociedad rosarina, y son siempre culpa de los personajes.

El sol de una vida (1909) sólo alude fugazmente a Rosario, pero incluye la primera descripción *novelada* de las condiciones de vida de los agricultores del sur de la provincia. El final es feliz, pues el protagonista es un hombre del interior, pobre y esforzado, que se libera con sospechosa facilidad de las acechanzas de la corrupción porteña (esta última sí mostrada sin ambages).

El habitual estilo de González se coloreará de improntas modernistas en su obra tardía *Rosina d'Arsay* (publicada conjuntamente con *Vida de Andrés*). En ella la pareja protagónica se conoce sin formalismos y accede espontáneamente a la realización de sus deseos. El protagonista masculino ya no ejemplifica al joven estudioso sin fortuna o al aristocrático profesional, es un bohemio dedicado a la poesía. Pese a estas concesiones, continúa el didactismo moral, que dicta el abrupto desenlace trágico, rasgo de cuño romántico, al igual que su ahora expresada simpatía por los ambientes no refinados.

Hay que tener presente también que en las dos primeras décadas del siglo aparecieron en Rosario verdaderas colecciones de novelas folletinescas, en ediciones populares de frecuencia mensual y aun quincenal. En ellas participaron con frecuencia autores rosarinos, algunos incluso ya dentro de la sensibilidad modernista.

Colocamos en este espacio también a la “novela policial rosarina” publicada en

1924 con el título de *Víctima de errores* de **Enriqueta Glardon**, autora de la que no tenemos ninguna otra noticia. Esta “novela policial” es, en realidad, más bien un folletín, porque los elementos de la intriga —no muy ordenadamente presentados y que no se escatima asociar con la corrupción institucional y social— no son descubiertos por el detective en el curso de la acción, sino develados por la propia autora. Es la primera novela de este tipo en la provincia.

El desarrollo de la novela romántica con características folletinescas adquiere una dimensión especial en la obra de **Gustavo Adolfo Martínez Zuviría** (Córdoba, 1883-Buenos Aires, 1962), conocido habitualmente como **Hugo Wast**.

Es con *Flor de durazno*, de 1914, que empieza a usar su famoso seudónimo, y que se produce su consagración como *best seller* (se haría, incluso, un film con el argumento de la novela en 1917, donde Gardel hizo su primer papel cinematográfico). Ello determinará que traslade su residencia a Buenos Aires, para consumir su profesionalización como escritor.

No obstante, sigue vinculado a Santa Fe: lo eligen diputado, y es candidato a vicegobernador en la fórmula con Lisandro de la Torre, aunque se apartará del líder en 1920, cuando este se acerque cada vez más a los socialistas. En 1928 fue nombrado miembro de la Real Academia Española, y fue uno de los fundadores de la Academia Argentina de Letras.

Tras el golpe militar de 1930 es nombrado director de la Biblioteca Nacional, donde permaneció hasta que Perón se enfrentó a la Iglesia. En la Década Infame, fue interventor federal en Catamarca en 1941, y en 1944, durante el Gobierno del General Ramírez, ministro de Instrucción Pública de la nación, cargo en el que impulsó la instrucción religiosa en las escuelas primarias y secundarias del Estado.

A este cargo debió renunciar cuando se lo halló involucrado en una acción de espionaje alemán. De hecho, siempre militó en el catolicismo ultramontano, se plegó a las ideas nacionalistas —de las que deducía que era necesario apoyar al Eje— y manifestó un evidente antisemitismo, no solo en sus opiniones, sino también en sus novelas, en especial las últimas, que se hacen eco de los rumores de una conspiración internacional a cargo de los judíos.

Todo ello no restó popularidad a sus obras, que daba a conocer habitualmente a razón de una por año, llegando a ver publicadas más de cuarenta, amén de un par que se editaron *post mortem*. Las tiradas eran siempre importantes, y muchas de ellas fueron traducidas a varios idiomas, y gozaron de versiones fílmicas.

Dentro de esta vasta producción, los escenarios santafesinos son escasos. Wast prefiere, como sus predecesores folletinescos, los ámbitos turísticos, que proporcionaban a sus lectores reminiscencias agradables, como Mar del Plata —en sus imaginarias cercanías tiene lugar ya su primera novela—, las Sierras de Córdoba o, en alguna ocasión, la metrópolis porteña. Solo *La casa de los cuervos*, de 1916,

tiene por argumento un episodio imaginado de las Guerras Civiles, que transcurre en Santa Fe, y una de sus novelas recrea el episodio de Lucía Miranda.

El proyecto personal exitoso de Wast tiene que ver con la experiencia que había dejado el folletín. El suceso logrado por autores como C. Garrido o D. González le hizo ver, evidentemente, que podía valerse del código de ese género para alcanzar un resultado ampliado, siempre que, en vez de permanecer en la provincia, se trasladara a Buenos Aires para realizar su trabajo.

El problema, por cierto, no era la representación de lo local. El público santafesino no tenía esa exigencia, y menos aún lo tendría el del resto del país. La clave, en cambio, estaba en usar los rasgos estéticos románticos ya largamente masticados que un público poco lector podía reconocer por estar previamente familiarizado con ellos, y en lanzarse desde una estructura editorial que permitiera el acceso masivo a las obras, por su precio y tirada. Eso solo podía darse desde la capital nacional.

Pero había algo más: este uso de valores convencionalizados convenía también a quienes, ya organizado el país y cantadas las loas a su progreso, veían con preocupación lo que consideraban el lado negativo de esos cambios: la abrumadora presencia de los inmigrantes, con sus costumbres que trastocaban los usos tradicionales, y las nuevas ideas de cambios sociales con su secuela de protestas contra el fraude electoral, huelgas y conflictos laborales.

No por nada Wast era hostil al naturalismo, tal como lo expresa en su temprano ensayo *El naturalismo y Zola*: repudia “su truculencia”, pero elige valerse de un código que tampoco escatimaba las escenas “fuertes”, claro que en este caso lo tremendo de las mismas no provenía de una cuestión social, sino de conflictos individuales.

Esta reacción era, por cierto, más fuerte en Santa Fe que en Rosario, pero, de todos modos, existía en todo el país —incluso en Buenos Aires—, y ese romanticismo rancio expresaba sus ansiedades y temores.

3-Emilio Ortiz Grognet

Un caso especial es el del rosarino **Emilio Ortiz Grognet** (1879-1932). Como le ocurrió a otros muchos, Ortiz Grognet emigró a Buenos Aires para estudiar Derecho, pero se dedicó a vivir la bohemia de la época, junto con su coterráneo y condiscípulo del Colegio Nacional de Rosario, Emilio Bécher, y a Gerchunoff, Charles de Soussens, Atilio Chiáppori y José Ingenieros. Antes de finalizar el siglo, ya colaboraba en periódicos como *El tiempo*, de Carlos Vega Belgrano, y en 1901, *Preludios* de Alfredo A. Bianchi. Con Bécher y Benjamín García Torres,

hacían crítica de arte. Allí expresa, al ocuparse de los cuadros de Sívori, Schiaffino, de la Cárcova o Malharro: “¡Artistas Argentinos! Ya hemos tenido ocasión de decirlo públicamente: esas dos palabras unidas no son hoy una irrisión y un sarcasmo, constituyen una verdad muy grande, una realidad sin réplica”.

Es en ese mismo año que se edita en Rosario su ensayo cómico-lírico en un acto y tres cuadros en prosa y verso, *El salón de Apolo*, con música de Eduardo F. García. A pesar de su trama mecánica y remanida, contiene una interesante caricatura del poeta modernista (llamado “decadente” en la pieza). Un año más tarde publicará también en Rosario una novela *Susana* —reeditada en 1918—, cuya protagonista es “una sensitiva desheredada por la suerte”, en clara clave romántica. En 1904 se representa en italiano su comedia en un acto *En la sombra*, por la compañía de Tina Di Lorenzo, publicada un año después, también de corte romántico. En 1907 se estrena *El mejor tesoro*, drama en un acto de tendencia similar. En 1909, sin embargo, su pieza teatral *El conjuro*, ambientada en la Sevilla del siglo XVI, acusa por su lenguaje arcaizante y otros rasgos, la influencia que el modernismo está teniendo en su estilo.

Pese a residir en la capital nacional, Ortiz Grognet visitaba Rosario habitualmente, frecuentando el “Cifré”, bar al cual su presencia convirtió en centro literario. Evidentemente, no pensaba regresar, pero debió hacerlo en 1912, obligado por una dolencia que lo tornó paralítico. Su involuntaria residencia rosarina de veinte años lo convirtió en una figura rectora, por el prestigio adquirido en Buenos Aires, y le animó a continuar su trabajo literario, pese a la reclusión que le imponía su enfermedad. Así continúa realizando crítica sobre plástica, esta vez en *La Capital*, y estrena en 1917 una pequeña pieza *Así en la tierra como en el cielo*, que publica tres años después en una revista local. En 1920, del mismo modo, da a conocer otra narración suya. En 1925, concordando con un imaginario segundo centenario de la ciudad, escribe su *Canto al Rosario*, levantando las banderas autoidentificadoras que su teatro nunca había sabido expresar, apelando al futuro, el trabajo, la riqueza, la industria y otros valores abstractos, para que lleven a Rosario, por fin a la capitalidad, esta vez de una nueva provincia.

La especial reverencia que le guardó el mundo artístico rosarino a Ortiz Grognet tiene que ver con haber “regresado” a la ciudad natal, a compartir lo aprendido en la metrópolis. Ello creó en su derredor una atmósfera prometeica —que su obligatorio confinamiento convirtió en misteriosa—, una imagen de figura primigenia, que la urbe necesitaba, a diferencia de Santa Fe, por ser una ciudad nueva y no formalmente fundada.

4-Una actividad teatral sin dramaturgia

A pesar de que el teatro era por entonces un género privilegiado para la elaboración de una autoconciencia, de una identidad, Rosario no pudo aprovecharlo para lograr ese cometido, a pesar de que la actividad era sumamente intensa. Una de las razones era que prácticamente todos los elencos eran forasteros y transeúntes (solían poner las piezas, inclusive, en idioma no español). Había algunos autores locales, pero su influencia era muy secundaria.

La otra razón, de más peso, es que la ciudad no estaba suficientemente madura para elaborar una identidad propia. No siendo capital ni nacional ni provincial, y carecer de una historia suficientemente prolongada debía recurrir, como vimos, a los tópicos abstractos (como el futuro o el progreso) para verse proyectada en el tiempo. Naturalmente, es muy difícil crear piezas teatrales con esos componentes; las que surgían debían ser, evidentemente, sainetes confeccionados a imitación de los porteños o españoles.

Seguramente es por esto que las obras no se conservaron. Solo nos quedan algunos títulos, que permiten imaginar un contenido local: *La ciudad del cereal*, de Jorge Baraldi, estrenada en 1892; *Rosario a vuela pluma*, estrenada en 1898, de J. Alberto Giménez, con música de Federico Spreáfico; *Las plagas de Santa Fe*, presumiblemente política, del mismo autor, muy prolífico, cuya pieza *Las tres Marías* estrenó en Santa Fe Jerónimo Podestá; y *El pim-pam-pum*, de Julio Cabañero, que por las reacciones airadas que provocó, debe haber contenido referencias locales. Alejandro Berrutti, más tarde conocido autor teatral en Buenos Aires, estrenó aquí, antes de emigrar, *Rosario film* y *Rosario Journal*.

La presencia de Florencio Sánchez, que vino a Rosario en 1898, y luego en 1900 a trabajar en un diario de Lisandro de la Torre, tampoco cambió este estado de cosas. Sánchez, de todos modos, regresó a Buenos Aires en 1902. Defillipis Novoa y José González Castillo residieron también en Rosario un tiempo, con igual resultado. Así pues, aunque se conocen bastantes nombres de autores dramáticos, ninguna de sus obras tuvo la trascendencia suficiente para generar una dramaturgia. Los pocos casos en que las obras se han conservado, es debido a que se tuvo la precaución de donar a alguna biblioteca los libretos originales, y en el caso de Ortiz Grognet, a su popularidad, caso único en la ciudad.

Santa Fe siguió teniendo solo un par de salas, pues si en 1887 se abrió un teatro de mayores proporciones, el anterior cerró poco tiempo después. Aquí hubo más conjuntos de aficionados, por iniciativa de los jesuitas que, a la manera antigua, celebraban diversas efemérides con obras alusivas, que no parecen haber sido demasiado atractivas para el gran público, ya que nunca llegaron al teatro comercial. Hubo otros conjuntos filodramáticos, pero sus propósitos de beneficencia

prueban que no tenían continuidad, y se formaban por el prestigio cultural que proporcionaba la actividad, a diferencia de Rosario, donde una colectividad rabiósamente práctica se desinteresaba en general por esas manifestaciones. Recién en 1886, cuando en Rosario hacía ya tiempo que se representaban óperas, se puso en escena una en Santa Fe (*La Traviata*), naturalmente, a cargo de una compañía profesional, a la que siguieron otras, pero el teatro debió clausurarse por la epidemia de cólera. Prácticamente, no existieron autores locales, salvo Luis Ocampo, autor de algunos juguetes cómicos y de un drama conjuntamente con Benigno Martínez; y el ya mencionado Martínez Marcos. Es dudoso, con todo, que estas piezas hayan sido representadas.

Solo a principios del siglo XX Santa Fe y Rosario levantaron teatros de la jerarquía adecuada: el Municipal en la primera, y el Colón y La Ópera (hoy llamado El Círculo) en la segunda.

Capítulo 4

La generación del 80

1-La anomalía básica de la cultura santafesina

La realización de las utopías románticas concebidas durante el rosismo hizo, por supuesto, innecesaria la continuación de esa corriente. Aunque, como se ha visto, siguió habiendo cultores del romanticismo en Santa Fe ellos acabaron dirigiéndose a un público cada vez menos ilustrado. Esa inercia no provenía del menor dinamismo de la cultura santafesina; se dio en toda la Argentina, porque la renovación de los estilos no era todavía un hecho bien comprendido por el público en general. Pero la función del romanticismo cambió, quedando relegado al papel de literatura desvalorada por la crítica.

Aquellos que no querían quedar incluidos en esa situación, empezaron a usar un tono diferente, caracterizado básicamente por dos aspectos: el primero, mostrar cómo los sueños románticos se habían cumplido, cómo la sociedad los estaba efectivizando, sin lograr aún hacerlo por completo, desde ya, pero sí marcando una dirección bien definida al respecto; todavía no éramos Europa, todavía no éramos del todo civilizados, pero sin lugar a duda, pronto lo seríamos.

El otro aspecto era marcar que la existencia de los privilegios estructurados en la sociedad que se había logrado construir, eran legítimos, por ser sus disfrutadores —entre los que estaban los propios autores— los protagonistas del cambio, o, a lo sumo, sus herederos. De esta manera, en vez de *postular* cambios, los escritores de los 80 *muestran y vinculan a la clase a la que ellos pertenecen*.

Las correspondientes explicaciones adicionales no podían provenir del romanticismo, cuya función no era, desde luego, esa. De manera que ahora se recurre al positivismo, con sus seudoexplicaciones científicas, con su darwinismo social, para

encarar la interpretación de los hechos, no siempre agradables (comenzaban las huelgas, los reclamos por fraude electoral, etc.). Pero aun en este caso, no se recurría a estilos perimidos, como los folletinistas y sus derivaciones, sino al tono que, se suponía, expresaba cabalmente la nueva relación con la cultura del Viejo Mundo.

El mismo sistema de ideas respaldaba las críticas: se sostenía que el progreso al que se había arribado no era auténtico, sino solo aparente. Así, los alegatos literarios contra la injusticia social integran esta corriente también.

La nueva sensibilidad se reveló, pues, flexible: podía hablarse del pasado, incluso con cariño, pero indefectiblemente se lo comparaba con el presente, mucho mejor, y ni que decir del Futuro (así, con mayúscula) que la ciencia y la filosofía aseguraban que sería mucho mejor aún. También podía hablarse del presente, destacando los proyectos logrados con la incorporación de elementos como estadísticas y otros, antes considerados impertinentes. Y si este presente era visto como negativo, aparecía la narrativa tomada de Zola, por ejemplo, que podía, pese a su carácter ficticio, ser considerada *prueba* de la verdad de los planteos que esta sustentaba. El proceso de europeización proporcionaba todo lo necesario para cubrir las funciones que se le pedían a la literatura. Pero hasta cierto punto, pues en Santa Fe, como en otras regiones del interior, la estrategia mostraba ciertas fisuras.

Un aspecto a resolver, ya que no había en Europa —ni en Buenos Aires— situaciones análogas, era el desfase que se había producido entre los medios culturales de Rosario y Santa Fe (para no hablar de la situación en las colonias). En la ciudad capital las novedades se recibían lo más parsimoniosamente posible, no porque sus habitantes fueran holgazanes heridos por el tropicalismo, sino porque los cuadros dirigentes debían previamente deglutir los códigos correspondientes. Era solo cuestión de que aparecieran las necesidades, pues la tradición local podía, con la sola condición de darle tiempo a hacerlo, incorporar esas funciones.

En Rosario, en cambio, la dinámica no era el problema: los ritmos de vida se habían vuelto tan vertiginosos como en Buenos Aires, y las novedades se incorporaban automáticamente, o, al menos, al mismo ritmo que en la capital nacional. El problema es que Rosario carecía de una tradición en la que colocar esas novedades. Sus elementos dirigentes no estaban seguros de lo que tenían que aceptar o rechazar, más allá de ciertos valores elementales. Rosario también necesitaba tiempo, pero para formar cuadros idóneos en materia de cultura, no para asimilar los cambios.

La solución hubiera consistido en superar o aminorar la diferencia, dándole a cada urbe un poco, al menos, de lo que le faltaba. Esto era en parte imposible por la inseguridad con que cada una ejercía su especificidad, dado lo reciente de la situación. Pero el verdadero impedimento, en realidad, era otro.

Cada provincia argentina se había formado a partir de las jurisdicciones otorgadas a la ciudad que después habría de ser su capital, en el momento de la

fundación. Estos espacios no se limitaban, como actualmente, a las dimensiones físicas del núcleo urbano. Eran mucho mayores, de manera que un “vecino” podía residir perfectamente a muchas leguas del Cabildo. Las identidades provinciales se fueron formando en los contrastes de las guerras civiles a partir de este hecho básico, de manera que cuando se hablaba de “Santa Fe”, se estaba hablando al mismo tiempo de la ciudad y de un entorno ya conocido desde mucho tiempo atrás, que pronto pasó a ser designado como “la provincia”.

Rosario no podía inscribirse en esa tradición. Aunque su existencia era muy breve, *ya tenía una historia diferente*: no había sido fundada, y por ende no tenía jurisdicción por fuera de sus propios límites fijos como urbe. Había crecido de otra manera: rápidamente, con mucho aporte europeo no español y ningún aporte indio. Se la había propuesto —y se la seguía proponiendo— como capital de la nación. Su prosperidad material era comparable con la de Buenos Aires, caso único en las ciudades argentinas en esa época.

En tanto el resto de la provincia podía plegarse a una “historia provincial” controlada desde Santa Fe, Rosario no podía —y evidentemente tampoco quería— hacerlo. Aparecía como un “enclave”, anómalo pero inseparable del resto del estado provincial (pues Santa Fe no quería perder las rentas que Rosario le proporcionaba, y Rosario no podía prescindir de la organización institucional con que Santa Fe encuadraba su desenvolvimiento).

De este modo, lo que surgió fue un reparto tácito de funciones: a cambio de su predominio económico, Rosario permitió que disminuyera su importancia institucional. El cargo de intendente dejó de ser electivo, pasando a ser discernido por el gobernador; la participación en el Senado provincial (el Poder Legislativo era ahora bicameral) pasó de una cuarta parte a un diecinueveava parte; la carrera de Derecho local se cerró.

Santa Fe, por la otra parte, renunció a incrementar su poder material: no se estimuló la radicación de industrias, bancos ni casas comerciales, salvo las indispensables, siempre dependientes de la política que al respecto le marcaba la ciudad del sur. Primero fue construido el puerto de Rosario, y solo después se realizó el de Santa Fe.

La situación se consolida durante el Gobierno de José Gálvez, que actuaba en sintonía, en lo nacional, con la política del general Roca, como lo hacían todos, que proporcionó al país la estabilidad necesaria para su ingreso definitivo a la modernidad. Pero ello, si bien resolvió, desde el punto de vista práctico, los problemas más notorios, dejó sin solucionar otros, que persistirían y ganarían trascendencia.

Así, Rosario no pudo esgrimir los rasgos identitarios que su incipiente historia iba construyendo; solo le quedaba enarbolar valores abstractos. Lo contrario hubiera significado invadir terrenos de Santa Fe, pues, si Rosario tenía una identi-

dad diferente, ¿cómo podía formar parte de la provincia que la misma encabezaba? Santa Fe, que hubiera podido generar una identidad provincial al modo que lo estaban haciendo las restantes provincias, tampoco logró hacerlo —al menos no cómodamente—, porque la existencia de Rosario era un claro desmentido a esta posibilidad.

La especificidad de la literatura santafesina dentro del contexto de la literatura argentina está desde entonces marcada por esa circunstancia.

2-Los hombres de Estado y la literatura

La existencia de la anomalía, perfectamente conocida por todos, fue, durante un tiempo, el secreto mejor guardado de la cultura provincial: los estadistas nunca quisieron reconocerla; quizás temían agravarla si lo hacían. Más bien procuraron desarrollar un discurso de encomio al progreso, el cual, quizás, resolviera el problema, como se esperaba que resolviera el problema de la supremacía ya prepotente de Buenos Aires sobre el resto del país.

Estanislao Zeballos, precoz poeta en el Rosario de los 70, abandonó las Musas para emigrar a Buenos Aires, donde desarrollaría una importante carrera política y diplomática. Desde allí se propone publicar una serie de libros bajo el título general de *Descripción amena de la república Argentina*, de los que, finalmente, solo pudo escribir tres, entre los que se cuenta *La región del trigo*, de 1883, dedicado “a la ciudad del Rosario”, que describe la pampa gringa santafesina y sus ciudades, no tanto como fin en sí mismo, sino para encomiar los resultados de la política inmigratoria. El carácter siempre a caballo entre texto literario y texto político o institucional se confirma en este ensayo con la inclusión, como apéndice, de un proyecto de ley sobre inmigración, redactado por el autor.

Gabriel Carrasco escribe desde Rosario, donde había nacido en 1854 (falleció en Buenos Aires, donde se encontraba circunstancialmente, en 1908). Favorecido por la propiedad de un periódico, *El Sol*, y de una librería muy afamada, que compartía con su padre, **Eudoro** (Ángel de los Dolores Carrasco, Buenos Aires, 1824-Rosario, 1881), fue abogado, docente, estadístico, ministro provincial e intendente. En *El Sol* llevaba una sección literaria regular, donde iba publicando sus poemas. Contaba veinte años cuando, según su propia confesión, envió sus primeros versos a Juan María Gutiérrez, solicitándole opinión. “No me parecen malos...”, le dijo Gutiérrez. “No veo inconveniente para que los imprima Vd. formando un elegante y pequeño volumen. Siga V. leyendo y aprendiendo idiomas extranjeros: sin la adquisición de estos no se puede ir muy lejos ni en ciencias ni en letras...”.

Estas composiciones líricas no son muy valiosas, y su autor así debe haberlo

comprendido, pues se fue dedicando a la política, reservando sus dotes artísticas para la prosa, con la que se dedicó a cantar el progreso del país, en sus libros *Del Atlántico al Pacífico-Cartas de viaje* (1890), *Cosas de Carrasco* (1893) y *De Buenos Aires al Neuquén* (1902). Desde los mismos títulos puede reconocerse la influencia de Cané (*En viaje*) y Wilde (*Cosas mías*). Algunos de estos textos poseen una agradable frescura y siguen siendo de indudable actualidad: *De cómo hice mi primera rabona*, *Goleta y vapor*, *carreta y wagón*, *De cómo un inmigrante se ganó cien mil duros*, *Las cartas de recomendación a los empleados públicos*. En ellos se mezclan el ensayista, el narrador, el hombre público, como en todos los autores de los 80.

Si en Arengo solo está la intención de ser visto como vinculado a la literatura, en Carrasco esta vinculación ya es un hecho. Paradójicamente, Arengo disfrutó de un poder mayor, por haber sido elegido por mandato popular, mientras que Carrasco es elegido por el gobernador de turno, depende de él. Es esta merma, sin embargo, lo que permite que la política esté presente en su escritura: desde ese lugar otorgado por la jerarquía gubernativa es que Carrasco puede allanarse a familiarizar con el lector. Su ideología más conservadora se manifiesta claramente, por ejemplo, en *Impresiones de un conjuez en un día de lluvia y de elecciones*.

Pero hay una diferencia muy rosarina entre Carrasco y los hombres de los 80 porteños: aquel no ha contado con su lugar “desde la cuna”, ha llegado allí por su propio esfuerzo, y su padre, aunque hombre de importancia en la cultura de Rosario, no es un antiguo exilado de la época de Rosas, ni mantiene afables amistades con los demás hombres públicos que forman el Gobierno nacional. Por lo demás, la inmigración no es vista por Carrasco con esa ya indisimulable desconfianza con que la ven los hombres de los 80 porteños. La inmigración es la base, el sustento, del progreso de la provincia de Santa Fe, y Carrasco lo destacará cada vez que pueda, aunque ya se hayan producido en Rosario revueltas sociales y exista un elemento anarquista importante.

Estos modelos —admirados, pero de los cuales hay que diferenciarse cuidadosamente— no le impiden acercarse todo lo posible a las capas dirigentes de la ciudad de Santa Fe. Carrasco manifiesta religiosidad, por ejemplo, para evitar los conflictos que, en su momento, le costaron la pérdida del poder a Oroño. Los *Anales del Rosario de Santa Fe*, de 1897, que escribe conjuntamente con su padre, remarcan la vinculación de Rosario con el pasado, en un claro gesto amistoso hacia la capital provincial, sin abandonar el intento de mostrar que Rosario también posee una tradición propia.

En las *Tradiciones y recuerdos históricos*, el libro donde **Ramón J. Lassaga** reunió sus publicaciones, coexiste el tono histórico con el literario (como en todos los autores de los 80), pero estos funcionan de otro modo. Lassaga nació en Santa Fe en 1858, donde realizó sus estudios elementales. Participó en la Academia

Literaria. En 1881 publicó su *Historia de López*, el primer intento de reconciliar la imagen del caudillo santafesino con la ideología de la Organización Nacional, al mismo tiempo que componía versos para comparsas carnavalescas, poemas más bien románticos —prácticamente nunca publicados—, piezas dramáticas (*Un mártir de la patria* fue finalmente llevada a escena en 1914) y, por supuesto, gran cantidad de notas periodísticas. Todo ello no le impidió desempeñar cargos de responsabilidad en el Gobierno provincial y nacional—como legislador, fiscal, vocal del Consejo de Educación— y en la docencia universitaria. Falleció en 1921.

La biografía de Estanislao López era absolutamente necesaria si se quería conservar la identidad santafesina en un momento en que predominaba las ideas mitristas y sarmientinas que identificaban a los caudillos con la barbarie. Lassaga combate esa visión, mostrando a un López preocupado por la instrucción pública y la cultura y frustrado por Rosas en sus intentos de organizar constitucionalmente la nación.

Los artículos recopilados en las *Tradiciones...* (1895) operan sobre el mismo registro, aunque son, lógicamente, más variados, y pueden extenderlo hacia toda la provincia. El libro está dedicado al rosarino Estanislao Zeballos, lo que no deja de ser significativo. En su prólogo, tras destacar el papel de los archivos en la elaboración de la historia patria y resumir el azaroso destino del de Santa Fe, vapuleado durante el dramático pasado, afirma:

“La historia argentina no será nunca debidamente escrita mientras todas y cada una de las provincias que componen la República no tengan la propia historia de su origen y de su desarrollo, de la tendencia de sus sociedades, de las ideas políticas de los ciudadanos que las habitaron, de sus relaciones con los pueblos hermanos, y de la influencia, más o menos decisiva, que hayan podido tener, como componentes del cuerpo nacional, en la vida de la República”.

Los textos presentados son, así, motivos rastreados en los archivos que el autor presenta en su papel de historiador, pero sin renunciar al tratamiento literario del discurso, en típica clave de los 80. Se habla entonces de la fundación de Santa Fe; de una cruz milagrosa que existía en ella, de las relaciones entre Garay y Cabrera, fundador de Córdoba, del alzamiento contra el gobernador Mendieta, de la Revolución de los Siete Jefes —a la que atribuye erróneamente propósitos independentistas—, de Sancti Spiritu. Los artículos rememoran al primer escribano, al primer maestro, a Hernandarias; tocan temas de la sencilla economía colonial. Se extienden, por supuesto, al período independiente, reviviendo a López, a Seguí, a la creación de la bandera en Rosario, al combate de San Lorenzo. Constituyen, en fin, un práctico inventario de temas pasibles de convertirse en

emblemáticos y distintivos, reiterando la idea de que las autoridades santafesinas anteriores a Caseros no eran *bárbaras*.

David Peña (Rosario, 1862-Buenos Aires, 1930) estudió en el Colegio Nacional de Rosario, y luego marchó a Buenos Aires a cursar la carrera de Derecho. Como otros coterráneos, prefirió dedicarse al periodismo y a vivir la bohemia (la que describe Manuel Gálvez en *El mal metafísico*, donde Peña aparece como personaje con el nombre de Roca). Pero volvió a Santa Fe en 1885 para hacerse cargo del diario *Nueva Época*. Al año siguiente fue elegido diputado provincial, y luego fue constituyente de la convención provincial de 1889. Luego, regresó a Buenos Aires.

Ya en su primera estadía porteña escribió una obra de teatro, *¿Qué dirá la sociedad?*, estrenada en 1883. Dos años después se estrena otra, *La lucha por la vida*. En 1903 sube a las tablas *Próspera*. Para nuestro campo de estudio, esta obra es particularmente reveladora. Indisimuladamente alegórica, se sostiene en el contraste entre el personaje de Próspera y su hermana Modesta, que simbolizan a Buenos Aires y al interior, respectivamente. La frivolidad de la primera la lleva hacia el desastre, mientras que la hermana más pobre la salva de él. Los restantes personajes corresponden a las respectivas familias, que se mueven en concordancia con los rasgos de las anteriores. Peña no había olvidado su condición de rosarino y santafesino, obviamente, cuando escribió esta pieza, que da vida corporal a sus ideas respecto a la evolución del país.

Su actividad como dramaturgo no cesó, pues siguió poniendo en cartel, con evidente continuidad, sus piezas: *Magnaud e Inútil*, en 1904; *Un loco*, en 1911; *Un cuerpo*, en 1912; *Una mujer de teatro*, en 1921; *La madre del cardenal* en 1923; *Un tigre del Chaco* y *El embrujo de Sevilla*, en 1926. Las más importantes son los dramas históricos: *Facundo*, de 1906; *Dorrego*, de 1909; *Liniers* de 1917; y *Alvear* de 1924. Quedaron inéditos *Belgrano*, *Carrera* y *Urquiza*.

Por cierto, Peña era profesor de historia en la recientemente creada Facultad de Filosofía y Letras de la metrópolis. En 1903 dictó varias conferencias sobre Facundo Quiroga que, además de inspirar su obra teatral, lo llevaron a escribir un ensayo sobre el tema. En este libro, así como en sus dramas, es bien visible la intención de Peña de matizar, si no contradecir, la ideología histórica oficial que hacía de Buenos Aires la protagonista principal, y aun única, del ingreso de la Argentina en el mundo moderno. Es, sin ocultamientos, una respuesta a la gran obra de Sarmiento.

Como Lassaga hace con López, Peña muestra a Facundo limitado por las condiciones de su formación, pero intérprete ineludible de las ansias de bienestar de los ahogados pueblos del interior. Contrasta la crueldad para él circunstancial del caudillo riojano, con la de Rosas, fría, calculadora y deliberada, destinada a privar al resto del país de las fuentes de riqueza del puerto.

3-Los memorialistas

Si las memorias del período independentista y confederal solo se conocieron en el siglo XX, en esta etapa que estamos estudiando en la ciudad de Santa Fe directamente no se escribieron libros de memorias. Cuando los hombres públicos se pusieron a mirar el pasado, lo hicieron dedicándose al análisis histórico; excepto Lassaga, que permite que este se mezcle con formas literarias, pues no solo procura el establecimiento y esclarecimiento de los hechos del pasado, sino cierta indispensable mitologización, necesaria para cimentar la identidad santafesina frente a los cambios que se están produciendo.

En Rosario esta necesidad no existía. De acuerdo al reparto tácito de funciones del que hemos hablado, esa tarea le correspondía a Santa Fe. Ahondar en el asunto era correr el riesgo de elaborar una historia diferente, lo que hubiera resultado catastrófico para la ya precaria unidad de la provincia. Los historiadores aparecerán en Rosario ya bien entrado el siglo XX, cuando, ya olvidado el sueño de la capitalidad, la búsqueda de una identidad propia se dirija a los misteriosos orígenes de la urbe. Y estos historiadores prescindirán, como corresponde a una etapa distinta, de todo elemento mitologizante; se presentarán como científicos que, por el contrario, buscan destruir las leyendas que circulan descontroladamente al respecto.

Por ese motivo, puede prosperar en Rosario una literatura memorialista. Desinteresada de la interpretación histórica, no omite del todo los elementos de este tipo, pero los consigna como parte de una vivencia siempre personal, un claro rasgo de los hombres de los 80 cuando adoptan este tono. Ya hemos hecho referencia a los *Anales del Rosario de Santa Fe* de Eudoro y Gabriel Carrasco. Pues bien: pese a tener la apariencia de un libro de historia, los *Anales...* se surten, principalmente, de recuerdos personales; los autores prestan testimonio sobre los pequeños asuntos municipales, comparan la vida sencilla pero poco confortable del pasado con la actual, más agitada pero donde pueden aprovecharse las comodidades del espléndido progreso experimentado por la ciudad.

Anales... se publicó durante la vigencia de la década de los 80, pero los restantes libros de memorias fueron publicados todos mucho después, durante la década de los 20 y siguientes del siglo XX, contemporáneamente al surgimiento del culto de la historia en Rosario. Es destacable que muchos de estos autores ya no vivan en la ciudad, y la rescaten principalmente solo como parte de su pasado personal; lo que marca la clara diferencia con la actividad institucionalizante que se dio en Santa Fe. Estos memorialistas avalan su escritura más con la edad y la experiencia antes que con el manejo político del aparato cultural.

Carlota Garrido de la Peña, a quien ya mencionamos en relación con la novela folletinesca, publicó también *Hojas dispersas* en 1920 y *Mis recuerdos*, en 1935. Estos

libros recopilan artículos periodísticos de años anteriores, algunos bastante antiguos, donde se rememora la infancia de la autora, quien destaca más que nada dos aspectos: sus sentimientos de niña, y las figuras femeninas que descollaron y la impresionaron entonces. Estas últimas son recordadas, más que nada, por su aporte a la comunidad, y entre ellas, naturalmente, se encuentran las escritoras.

Carlota Garrido puede ser representativa de la mentalidad de los 80 por su confianza en el progreso, pero ya no pertenece a la clase alta. Expresa sin duda a las clases medias entonces en formación, que se niegan a entrar en la disputa entre laicismo y catolicismo militante; error que, cometido por otro sector del mismo grupo social, le costó más tarde la implementación efectiva de la Constitución provincial de 1921.

Elvira Aldao de Díaz, en cambio, sí perteneció a los círculos gobernantes de la provincia, por razones de familia: era hija del líder político Camilo Aldao, de notoria actuación precisamente en los 80. Nacida en Rosario en 1858, después de casada se trasladó a Buenos Aires; viuda, residió en Europa desde principios de siglo hasta bien entrada la década de los 30. Finalmente, regresó al país y se estableció definitivamente en Mar del Plata, donde escribió todos sus libros y donde falleció en 1950.

Su obra se compone de recuerdos personales, muchos de ellos relacionados con importantes figuras políticas de los 80 que conoció familiarmente: amiga de Aroma, la hija de Juan María Gutiérrez, este se da una vuelta por su casa de cuando en cuando. Visitan, asimismo, a su padre Vélez Sárfield y su hermana, y Sarmiento. Entre los de su generación, Elvira Aldao trata también frecuentemente a Aristóbulo del Valle y a Lisandro de la Torre.

Estas evocaciones se mezclan y asocian con las experiencias vividas por la autora durante la Primera Guerra Mundial, en Francia (está en París cuando se acercan las tropas alemanas), Suiza, Italia y España, país donde residió principalmente, pues ignoraba el francés. Desde luego, solo sus recuerdos infantiles se refieren a Rosario, cuya imagen idealizada y primitiva —en comparación con las culturas europeas que disfruta— se trae a colación para evidenciar que el progreso experimentado por el país no conculca los valores claves del pasado.

Los títulos correspondientes son: *Mientras ruge el huracán* (1922), *Horas de guerra y horas de paz* (1923), *Veraneos marplatenses de 1887 a 1923* (1923), *París 1914-1919, Impresiones* (1926), *Reminiscencias sobre Aristóbulo del Valle* (1928), *Recuerdos de antaño* (1931), *Recuerdos dispersos* (1933), *Correspondencia con Lisandro de la Torre en 1934* (que reúne las cartas que le enviara el líder junto a otros documentos, todo lo cual prologa) y *Cartas de dos amigos* (1935), su único experimento ficcional, dedicado principalmente —por detrás de una trama endeble— al comentario político del momento. Quizás fueran consideradas de escritura desmañada en la época de su publicación: hoy pueden leerse como un original anticipo minimalista.

Hojas secas: Páginas de recuerdos, publicado en 1933 por **Arturo Suárez Pinto**, reúne también recuerdos personales. Nacido en Córdoba en 1871, S. Pinto vivió en Santiago del Estero (pertenecía a una familia de la élite santiagueña), pero se radicó en Rosario desde muy joven, emigrando más tarde a Buenos Aires. Desde esta última ciudad escribe sus memorias, que no se refieren, desde luego, exclusivamente a Rosario. Las costumbres en general y las del mundillo juvenil que viviera con su generación, donde no faltó la actividad literaria, aparecen así retratadas en un escenario donde actúan junto al autor, Ortiz Grognet, Martín Aldao, Dermidio González y Florencio Sánchez (entonces en la ciudad), entre otros, de los que S. Pinto proporciona tímidas semblanzas.

Miscelánea literaria (1917) y *Circunstanciales* (1930), ambas de **Enrique Sempé**, recogen artículos escritos y publicados cuarenta años antes. Sempé era uno de los jóvenes que se hacían conocer en las revistas literarias de los 70. Fue más tarde profesor en el Colegio Nacional. Sus trabajos conforman una *Juvenilia* local, pero también comentan a autores como Goethe, Chateaubriand, Lord Byron o Longfellow (a quien traduce), cuando el romanticismo al que adhería ya ha dejado lugar a otras sensibilidades.

En una evocación tampoco exclusiva, **Rodolfo Rivarola** (1857-1942) se refiere a su ciudad natal con la ideología tardía de los 80 en su obra *En la cumbre de la vida-Trilogía de Mitre*, publicada en Buenos Aires, donde reside, en 1925. En el canto I de la Tercera Parte de la misma, se incluye el poema “Rosario en 1861, visión que vuelve”:

Ciudad o aldea, con igual fortuna
será soberbia y populosa un día
industriosa y activa cual ninguna,
la fama universal proclamaría
su nombre sobre todos sus hermanos,
iguales en la acción y la alegría
con brazos fuertes y fraternas manos,
allí emprendieron la común fatiga
argentinos e iberos e italianos,
las razas fuertes de la Europa amiga.

Pero la realización de los sueños de los 80, tal como había pasado con el romanticismo, convierte su enunciación en un mero tópico literario, al alcance de quien ve a la ciudad meramente como lugar de su pasado:

Constitución y paz y bienestar, progreso,
cosas que duermen en la oscura historia

¿Quién piensa en recordar ya nada de eso?
¿A quién le importa de la edad pasada
en cuyo repetir yo me embeleso?

4-Naturalismo y novela social

La aparición de novelas sociales en Rosario es concomitante con el advenimiento de una reacción literaria conservadora en Santa Fe. Esta última logró, como vimos, proyectarse a todo el país a través del folletín, pero solo Rosario y, por supuesto, Buenos Aires, podían tener lectores interesados en las cuestiones sociales a la manera como la novela podía tratarlas. No sorprenderá corroborar, sin embargo, que si bien las novelas publicadas en Buenos Aires llegaban a Rosario, no sucedía lo inverso. La primera contaba con una estructura editorial más poderosa que la segunda, que era incipiente e imposibilitada de ganar el mercado de aquélla.

Aunque adhería al naturalismo, **Martín Aldao** (1876-1961) no se dedicó a la novela social. Rosarino, era también hijo de Camilo Aldao, mucho menor que su hermana Elvira, a la que ya nos hemos referido, pero emigró a Buenos Aires en 1895 para colaborar en el diario *El Argentino* de Lisandro de la Torre, aunque “sin ser hombre político”, hasta 1896.

Luego se trasladó a Europa, donde vivió por varias décadas, hasta poco antes de la Segunda Guerra Mundial, cuando regresó a la capital federal. Tras una prolongada estadía, falleció allí.

La novela de Torcuato Méndez, de 1912, se ambienta enteramente en Buenos Aires. El modelo de Aldao es, notoriamente, Flaubert, de quien toma la extrema sobriedad en la construcción de la línea argumental, y la pureza y propiedad de la prosa utilizada. Otros aspectos, como el bovarismo, le son ajenos. El nivel intelectual inusual que exhibe este texto puede relacionarse fácilmente con el clima literario porteño, ya considerablemente más refinado que el del interior, pero ningún otro autor se recostó tan claramente en la influencia del escritor normando.

Aldao, por lo demás, aborrecía el naciente modernismo, y contra uno de sus autores más emblemáticos, Larreta, publicó *El caso de “La gloria de don Ramiro”*, donde pone de relieve los galicismos y barbarismos cometidos por aquel. De su residencia europea han quedado obras como *Escenas y perfiles* (1913), *Durante la tragedia* (1917), *Las dos Españas de una dama argentina*, *Las confidencias de un expatriado voluntario* (1926), *Notas y recuerdos* (1926) y *Reflejos de Italia* (1927). Aquí la elegante prosa de Aldao se exploya mucho más acerca de la élite santafesina que vive en Europa, en textos fragmentarios muy en el estilo de los 80 (muchos son criticados por rastacueros), y hay algunas pocas alusiones a la ciudad natal, espe-

cialmente la de su infancia. El propósito principal, sin embargo, es apostillar la cultura europea que el autor disfruta como experto.

Su segunda novela, *La vida falsa*, publicada cuando ya está de regreso, en 1943, y dedicada a escenificar los avatares de esta colonia argentina en París, brinda un interesante reflejo de los prolegómenos de la revolución del 30 y del papel de Lisandro de la Torre en los acontecimientos (Aldao y sus amigos, furiosos antirigoyenistas, querían que De la Torre fuera el presidente constitucional que sucediera al interregno de Uriburu). El material juntado para esta obra en forma de notas de trabajo fue publicado por el autor en 1945 bajo el título de *En el París que fue*. En 1954 dio a conocer su última novela: *La hija de Júpiter*.

Pero no era el de Flaubert, sino el de Zola, el tipo de naturalismo preferido por los narradores rosarinos. De 1904 es *La comedia social* de **Carlos Suríquez y Acha** (Concepción del Uruguay, 1867-Rosario, 1941). Se trata de una novela social en tanto su propósito es dar una visión crítica de la sociedad que describe, en especial con relación al mundo del trabajo. Sin embargo, son más importantes las peripecias del protagonista que aquel, que aparece más como telón de fondo, salvo una importante escena en que se describe una asamblea obrera. Por lo demás, el autor cuida diferenciar las ideas del héroe, que reivindican una lucha enteramente pacífica lograda a base de conversiones individuales, de la prédica anarquista, colectivista y violenta. La línea principal, trabajada bajo la influencia del folletín, abunda en incestos, cárceles y redención de prostitutas. Rosario es mencionada explícitamente, y se describen tanto los ambientes refinados como los humildes con criterio romántico y no poca perspicacia, adelantándose en esto varios años al surgimiento de un verdadero realismo.

Suríquez y Acha publicó también *Despertar* en 1908 y *Germinar* en 1910 (probablemente), cuya acción transcurre asimismo en Rosario, y que tienen un contenido similar. Otra novela, *Vorágine*, al parecer, no llegó a ser editada. Completa su obra el libro de cuentos *En la pampa* (1908), ambientado en el sur de la provincia de Buenos Aires, con personajes gauchos, y poemas dados a conocer en revistas nacionales y extranjeras.

Entre 1910 y 1912 se publica *Páginas del corazón*, de **Juana Beggino**, nacida en San Nicolás hacia 1880. Juana María Gómez de Beggino (tal su verdadero nombre) era dirigente proletaria y oradora de actuación destacada en las luchas sociales del momento. Pero no solo colaboraba en periódicos obreros, pues revistas como *Caras y caretas* o *Monos y monadas*, o el diario *La Capital*, cuentan con su firma. En 1909 ya residía en Rosario, donde se estrenó su drama *En libertad*, que sabemos no fue la única pieza que escribió e hizo poner en escena.

Sin embargo, *Páginas del corazón* no muestra las vicisitudes de la lucha del proletariado, sino las desventuras de la protagonista, una hija natural abandonada

que logra gracias a su dotes individuales ascender en la escala social. La novela, en realidad, apunta a la pequeña burguesía. La acción se ambienta en una ciudad no mencionada, pero que posiblemente sea Rosario. Fue autora de otras tres novelas: *Solos* (1920), *Mantos y girones* (1921) y *Entre paréntesis* (1925). No tenemos referencias sobre su fallecimiento.

Un autor santafesino (aunque nacido circunstancialmente en Paraná) dará a la novela social una dimensión extraordinaria, a la manera en que Hugo Wast lo había hecho con el novelón romántico. **Manuel Gálvez** (1882-1962) ya reside desde 1898 en Buenos Aires y, aunque no se priva de vivir cierta bohemia, llega a graduarse en Derecho. Su estadía se prologará hasta su muerte, y es también allí que se casa con Delfina Bunge (como él, incipiente escritora), que durante el noviazgo lo hace regresar a la militancia católica.

Desde luego, intenta desde entonces en sus novelas defender esos valores confesionales, y no tarda en adherir al pensamiento nacionalista. Más tarde apoyará a Perón, y escribirá *El Uno y la multitud*, la única novela argentina que se ambienta en los días del 17 de octubre; y, como Wast, entrará a ser opositor al peronismo a raíz del conflicto religioso. Pero nunca abandona la idea naturalista de testimoniar el funcionamiento de una sociedad, en este caso, la argentina. Como señala Beatriz Sarlo, nunca abandona la idea de ser el Zola argentino, solo que no percibe que lo está haciendo treinta años después, cuando ya tienen vigencia otras corrientes literarias.

Así, Gálvez no renuncia a cierta “escabrosidad” (como diría Wast), pero la subordina a la defensa de otros valores, más trascendentes. En cualquier caso, su vasta obra —de cincuenta y ocho volúmenes más diez inéditos— se inclina más tarde a la novela histórica (en trilogías perezgaldosianas), que contienen muchos *tics* románticos pese a que ya está bien entrado el siglo, y, por último, a la biografía de personajes históricos, también dominadas por una concepción predominantemente romántica. Compone, asimismo, una autobiografía en cuatro tomos.

Esta profusa actividad es concebida desde el primer momento como profesional. Gálvez se preocupa permanentemente de la situación gremial del escritor, amén de revistar en la Academia de Letras y de ser miembro correspondiente de la Real Academia Española. Funda la sección argentina del PEN Club.

Como en los otros casos examinados, esta profesionalización determina que las alusiones a Santa Fe en la obra de Gálvez sean escasas. En su poemario temprano *Senderos de humildad* (escrito más bien para probarle a su novia Delfina su reconciliación con la vida religiosa, y publicado en 1909), Santa Fe es asociada con la infancia y con la vida sencilla.

Hacia el final de su vida, en el primer tomo de sus memorias (*Amigos y maestros de mi juventud*), Gálvez mencionará a los rosarinos Emilio Ortiz Grognet, Emilio Bécher y David Peña, que ya habían figurado como personajes, con sus nombres

camuflados, en su novela *El mal metafísico*, de 1916. Ahora los considera más bien fracasados como escritores, y aunque se mencionan factores como la enfermedad o el alcoholismo, y —naturalmente— la falta de auténticos principios religiosos, es evidente que la verdadera razón de la intrascendencia de estos colegas es la falta de profesionalismo: la bohemia los mantuvo en un cierto estado de *diletantismo*, peligro del que el autor pudo escapar.

Por eso no extrañará comprobar que la visión de Gálvez acerca de la ciudad de Santa Fe, dentro del mismo tomo, y más allá de algunos tiernos recuerdos infantiles, sea negativa: en Santa Fe, un escritor no puede profesionalizarse:

Hacia 1900 existía en Santa Fe un pequeño ambiente literario, aunque, en general, no de muy buena literatura. Libros, apenas se publicaban. Pero en los diarios, a pesar de su ferocidad combativa —eran todos de carácter político—, siempre había lugar para los últimos versos de los poetas locales, casi todos uruguayos o cordobeses, o para el artículo del periodista español, o para el “macaneo” filosófico o sociológico del plumífero nativo.

La atmósfera descrita se completa con un incidente personal, expresivo del conservadurismo de los ambientes, y con la mención de algún poeta aceptable, incluso modernista, pero a quien se ve mover entre la más completa indiferencia del público.

Por lo demás, aunque Gálvez declarara expresamente que su intención de novelar la sociedad no se reducía exclusivamente a la vida urbana, sino que pensaba explayarse también sobre la rural, cuando busca un asunto de este tipo, como en *La maestra normal*, de 1914, elige ambientarlo en La Rioja.

5-El revés del 80

La utilización del naturalismo para propósitos no positivistas, sino de edificación cristiana, a la manera en que lo usara Gálvez toma un sesgo singular en la obra de **Alfonso Durán**. Este sacerdote, que llegó a ser arzobispo de Santa Fe, nació en San Juan de Puerto Rico en 1883. Sus padres inmigraron primero a España y luego a la Argentina. A los siete años Durán ya reside en Santa Fe, donde realiza sus estudios en la Inmaculada, y se ordena en 1905. Desde luego, forma parte de la Academia Literaria.

Lógicamente, su importancia trasciende lo literario, ya que su pertenencia a la curia santafesina le dio un papel principal en el desarrollo de la sociedad. A diferencia de otros autores católicos, Durán sostuvo ideas liberales, tanto desde su púlpito como en el periodismo, y manifestó claramente su oposición a los regímenes fascistas y al antisemitismo. Falleció en nuestra capital en 1954.

Sus libros de poesía son numerosos: *Hojas del corazón y páginas del alma* (1914), *Flores de otoño* (1922, que tuvo un prólogo de J.J. de Soiza Reilly), *Bajo el sol cotidiano* (1923), *Las rutas del ensueño* (1927), *Los argentinos* (1929, un extenso poema épico), *Otro poco de mi siembra* (1943) y *Las ánforas sonoras* (1954); todos los cuales bordean el límite entre el modernismo y el sencillismo.

Pero su obra más interesante es la novela *Las mártires ignoradas*, de 1923, que mereció varias ediciones. Su tema son las mujeres que realizan matrimonios desafortunados, al casarse con maridos que las hacen sufrir. La tesis sostenida en la novela es que la mujer debe resignarse a padecer “como una mártir” para no destruir el sagrado lazo, y en honor a la “felicidad” de los hijos: “Tú elegiste tu cruz, llévala en lo posible hasta el Calvario. Sé mártir, si es preciso, salvando siempre tu honra de madre, de esposa, de mujer cristiana.”

La alternancia de ambientes rurales de la provincia con los de la ciudad de Santa Fe (que no es descripta, aunque aparecen algunos nombres de calles), la forma de expresarse de los personajes según su condición (los humildes incursionan en el hablar campero, los cultos usan el “tú”), y otros detalles, revelan la intención de testimoniar un momento social, a la manera del naturalismo. Pero ciertos tipos, como los curas y las monjas, son idealizados en exceso, algo que ideológicamente no era requerido por la Iglesia, y que perjudica la verosimilitud novelística.

Desde luego, el conflicto se “desclasa”, mostrándose tan solo como producto de pasiones personales (que desaparecerían con una actitud cristiana adecuada). Este es el verdadero punto de divergencia de la escritura de Durán con sus modelos literarios.

Pero el naturalismo en Santa Fe recibió aún rechazos mayores. Una laboriosa idealización signa *Mi terruño* (*El rincón de San José*), publicada en 1910 por Domingo G. Silva, bajo el seudónimo de Gonzalo González. “Escribe o canta a la aldea —dice Lassaga en el prólogo respectivo— donde naranjos y limoneros con el perfume de sus flores inundan la placidez de sus tardes, a la sencillez criolla de sus habitantes...”.

Domingo Guzmán Silva nació en Rincón en 1859. A pesar de haber tenido una educación escueta y fragmentaria en su lugar de origen, desde muy joven se dedicó a la docencia, fundando escuelas en lugares casi inaccesibles en la época, como las islas entrerrianas o Santa Rosa de Calchines, donde además creó un periódico manuscrito que circulaba a través de una docena de copias. En 1879 se traslada a Santa Fe para trabajar en el periódico *El Santafesino* y, pese a su falta de estudios, revista como profesor de secundaria, y de la Universidad.

Partidario de Iriondo, es nombrado para un cargo provincial en Coronda, donde edita otro periódico. Regresa en 1881, y un año más tarde crea la Biblioteca de la Legislatura. En 1887 lo designan inspector de escuelas, lugar desde donde bregó por eliminar el ausentismo escolar y por el uso del castellano en las colo-

nias. Fue convencional en 1890 y 1899. En ese año es designado presidente del Consejo de Educación.

Desde 1909 usa el seudónimo Gonzalo González de la Gonzalera, reducido a Gonzalo González cuando publica *Mi terruño*. La combinación de sus encomios a la vida social tradicional con el progresismo (por ejemplo, la crítica al sistema pedagógico de los castigos corporales), viene a ser el antecedente más claro de la postura que llevará al modernismo y, sobre todo, al regionalismo, en la descripción del paisaje. Se trata de una verdadera renuncia a describir la ciudad de Santa Fe, de la que no podía dar una visión arcaica, pues sigue siendo un hombre del 80 (no se ha profesionalizado literariamente, por ejemplo), y no puede comprometer la idea de que Santa Fe pueda progresar. Por eso es Rincón el ámbito elegido.

Con todo, la intencionalidad del texto no es meramente estética, como será en los modernistas: *Mi terruño* es, también, en parte, una *historia* de Rincón, una interpretación del presente a la luz del pasado. Pero a diferencia del 80, esta recuperación no se hace para resaltar el progreso, sino para oponerse a ciertas consecuencias temidas que podrían provenir de él, como el cambio de capital, o la segregación de parte del territorio de la provincia.

En efecto, la dicotomía esterilizante entre progreso e identidad/tradición, es decir, entre Santa Fe y Rosario, estalla por aquel momento cuando el partido de Lisandro de la Torre, la Liga del Sur, pretende trasladar la capital provincial a Rosario. Silva se convierte entonces en uno de los primeros explicitadores de la fractura: en *El Sur contra el Norte* (publicado poco antes que *Mi terruño*, en 1909), Silva no solo intenta demostrar que no es necesario semejante cambio, sino que esta temible “consecuencia del progreso”, además de requerir la modificación de la Constitución provincial, llevaría a poner “en pie de guerra” a la vieja ciudad y a los departamentos que le son adictos, contra los que han “levantado el pendón fratricida”.

Silva publicó en periódicos gran cantidad de poemas y cuentos. *Uruguay-Paraguay* (1907), de relatos; *Ideas y sugerencias* (1909), y trabajos sobre derecho público completan su obra. Falleció en 1915.

Es durante la vigencia de la Generación del 80, entonces, que las diferencias entre las dos ciudades se formalizan en la creación de una rivalidad. Rivalidad que, por cierto, pone en juego la noción de progreso, sus verdaderos límites, a pesar de los esfuerzos realizados por pensadores como Lassaga o Peña en pro de una adecuación de la identidad santafesina a la visión evolucionista.

De esta manera, en lugar de prestar a cada cuestión la complejidad que le era debida, muchos autores se alistan a partir de entonces a esgrimir una visión unilateral, con el consiguiente perjuicio intelectual. Por ejemplo, por la misma época, en *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), señala Manuel Gálvez:

Santa Fe ha producido y produce mucho más que Rosario. Creadora esta última de riquezas materiales, queda por debajo de aquella, productora de riquezas más altas y raras. Los cereales y los cueros tienen un valor material que es siempre limitado por su propia condición de cifra. En tanto aquellos valores morales, espirituales e intelectuales que Santa Fe diera a la Nación, no pueden tener equivalencia en materia de dinero.

Ya vimos, sin embargo, que Gálvez, en páginas posteriores, no nos brinda una imagen muy positiva de la vida artística santafesina de aquella época. Pero de lo que se trataba aquí era de perfilar un concepto de progreso —elemento insoslayable para los de los 80— que resultara favorable a Santa Fe.

Los intelectuales rosarinos, en cambio, si bien no podían levantar con comodidad la bandera de la tradición, como señala Mario Glück, sí podían identificar fácilmente la realidad de su ciudad con las ideas progresistas. **Juan Álvarez** (Gua-
leguaychú, 1878-Rosario, 1954) señala la coincidencia de la existencia de Rosario con las ideas de Alberdi acerca del poblamiento y la superación de la miseria colonial, principalmente en su obras *Ensayo sobre la historia de Santa Fe* (1910) y *El problema de Buenos Aires en la República Argentina* (1918), aunque en obras posteriores, como *Estudio sobre la paz mundial* (1923) o *Estudio sobre la desigualdad y la paz* (1927), sus concepciones se vayan apartando de la visión de los 80, para volverse más y más conservadoras.

Los ensayos de Álvarez se apartan bastante del campo de la literatura, pues centran su atención en la política y la historia, pero resultan reveladores respecto de la intensidad de la confrontación. Por ejemplo, en tanto Santa Fe levantaba como propio el heroísmo de los conquistadores, Álvarez responde:

En cuanto al “pasado esplendor de España”, no resiste un examen detenido. Refiéresele habitualmente al período en que bandadas de guerreros españoles sucios, desarrapados, analfabetos, llenos de cicatrices y escapularios, alquilábanse a capitanes católicos, quienes mediante contrata, asaltaban para los reyes, poblaciones no católicas y susceptibles de ser saqueadas sin escrúpulo.

Obligada una a deformar la idea progresista y a abroquelarse en la idealización de un pasado, y la otra a levantar un ideal de progreso sin contenido concreto, ambas ciudades quedaron impedidas de darse a sí mismas, y a la provincia de la que formaban parte, una visión adecuada a sus necesidades. Ya veremos cómo esto no se limitó a lo político: impregnó también toda su literatura.

Capítulo 5

El modernismo

1-¿Qué es el modernismo?

Los contemporáneos de la introducción del modernismo en Santa Fe eran conscientes de que se trataba de una corriente nueva. No complacía, por cierto, a todo el mundo. Gálvez, en sus memorias, recuerda a un poeta “decadente” (así les llamaban a los modernistas sus contemporáneos) que “con sus kilométricos poemas al estilo del *Nocturno* de José Asunción Silva, en que cada frase era repetida varias veces, pero por partes, como si el verso fuera tartamudo o no se decidiera a arrancar, hacía reír a ‘los entendidos’ del pueblo, que lo juzgaban loco o farsante.”

En efecto, la búsqueda de ritmos y métricas novedosas chocaba por entonces con el gusto tradicional. Silva, el poeta colombiano, había recurrido a medir sus versos por pies, al estilo de la poesía inglesa o alemana, procedimiento que a muchos les parecía poco menos que una herejía. Los modernistas que aquí llamaremos *ortodoxos* seguían los parámetros de la nueva sensibilidad fielmente cuando se trataba de poesía sentimental o erótica, o cuando escribían narrativa, pero recurrían aún por lo general al código romántico al tratar temas civiles (a pesar de que en Darío podían encontrar modelos modernistas para ello).

En cualquier caso, las contradicciones existentes entre Santa Fe y Rosario no fueron abordadas por los modernistas —la idea de belleza, a diferencia de la de progreso, podía incluirse en ambas opciones—, que no muestran diferencias sensibles por escribir en uno u otro lugar; pero aquellas no estaban resueltas y volverán a aparecer con el regionalismo.

Ahora bien, ¿en qué consiste la estética modernista? Como ocurría en toda América, la organización institucional de sus países ya se había efectivizado en lo esen-

cial, y, por ende, los artistas pudieron ocuparse más de la experiencia artística *en sí misma*. Esto es ya notorio en algunos hombres de los 80, pero de Buenos Aires, pues en el interior los problemas aún requerían esgrimir banderas políticas. Los que no querían hacerlo debían trasladarse, como ocurrió con Gálvez, Hugo Wast, Martín Aldao, Ortiz Grognet (que debió volver, pero por razones no literarias), etc.

Para estos escritores, surgidos de la clase alta y dirigente, la búsqueda de un refinamiento estético era la natural consecuencia del progreso, que iba dejando atrás las molestas y prosaicas tareas del gobernar, para abrir paso al disfrute de la vida.

En las colonias de inmigrantes, la actitud frente al arte en general era, en cambio, directamente hostil: sospechaban de la cultura, la historia era todo cuentos, la literatura simple palabrerío que servía de adorno, algo que ellos no precisaban y, en todo caso, no podían pagar.

Pero para las clases medias de Santa Fe y Rosario, esa identificación entre progreso y refinamiento, aunque era mucho más problemática, constituía una aspiración. Y, por cierto, querían también que, cuando lograban realizarla, se notara: ese refinamiento debía *marcarse*, aunque ello conllevara también reflejarlo como *excepcional*. Y había, además, que darle un papel a los momentos *no excepcionales*, que, en términos cuantitativos, eran mucho más prolongados, al menos, para el público (el artista, quizás, podía vivir más tiempo en ese estado de exaltación que contenía lo estético).

Los grandes maestros modernistas ya habían proporcionado el código: el texto modernista *va de lo cotidiano a lo excelso y vuelve*. El escritor modernista parte en una suerte de “viaje” hacia el mundo de la plenitud artística, donde todo es bello, y regresa con lo que ha encontrado allí.

2-Los modernistas ortodoxos

El introductor del modernismo en Santa Fe fue **José Cibils** (1866-1919). Nacido en Nogoyá, Entre Ríos, la familia de Cibils se trasladó primero a Paraná, y, más tarde, a Santa Fe (1878), donde él estudió en la Inmaculada. En 1883 ya pertenecía a la Academia que en ella funcionaba. En 1885 publica en Corrientes su primer poemario, *La huérfana*. Allí se casa. En 1888 sale, en Córdoba, su *Rimas y estrofas*. Posteriormente ocupa cargos provinciales que lo llevan a residir en Reconquista y Florencia, y luego en Santa Fe, y en 1895 se editan *Crisálidas* y *El ángel del amor*. En 1901 ejerce un cargo administrativo en Rosario, donde publica *Nenúfares* (1900) y *Flores nativas* (1903).

Electo convencional por el departamento Vera y luego diputado provincial, vive en Santa Fe desde 1905. Ya había cosechado numerosos premios en todo el país,

muchos de ellos en el interior. Viudo, vuelve a casarse en 1907. Ejerce el periodismo. En 1909 aparecen *Ondas de luz* y *Los laureles*, y en 1915, *Auras de salud*. En 1921, apareció la edición póstuma de sus poemas todavía inéditos: *La canción ideal-Brillazones*.

Su residencia provincial no le impidió tener contacto, generalmente epistolar, con figuras como Herrera y Reissig o Alcides Arguedas. Trataba asimismo a sus colegas comprovincianos con regularidad.

Cibils adhiere al modernismo casi desde el comienzo de su carrera literaria, aunque también conserva elementos románticos, en especial en los poemas patrióticos. Su obra fue admirada e imitada conscientemente.

Nacida en Santa Fe en 1871 en el seno de una familia tradicional, **Mercedes Pujato Crespo** empieza a publicar poemas en revistas en 1899 con el seudónimo Reina Topacio. Publica *Albores* (1903), y *Flores del campo* (1914), integrados por sonetos que responden a la sensibilidad modernista. En 1928 da a conocer una pieza teatral, *Liropeya*, basada en un tema de la Conquista, significativamente dedicada a Lugones. *Días de sol* (1929) es un poema en prosa, editado cuando la autora ya se encuentra viviendo en Buenos Aires, donde falleció en 1954.

Pujato Crespo solía dar recitales de poesía con fines benéficos e incluso patrióticos, como en la oportunidad en que nuestro país casi entra en guerra con Chile, en 1898. Fue fundadora de una asociación patriótica, y se la consideraba de pensamiento nacionalista, en consonancia con ciertos pensadores de los 80, como Zeballos.

La situación propia del siglo anterior había cambiado: ahora había hombres que se dedicaban a la literatura. Aunque no existía una profesionalización propiamente dicha en Santa Fe, ya que nadie vivía de las Letras, ahora se concebía que un literato consiguiera algún puesto público que le dejara suficiente tiempo libre para escribir. Este nuevo tipo de escritor buscaba dejar en segundo plano a sus colegas mujeres trabajando gratis en la literatura, cosa que ellas no podían hacer si no provenían de las clases altas. Nuestra autora salió también al respecto en defensa de su género: “¿Acaso se piensa que el trabajo intelectual femenino no merece remuneración?” decía en el primer Congreso Político de Mujeres, en 1910.

Manuel Núñez Reguciro nació en Montevideo en 1883 y ya se encontraba radicado en Rosario en 1902, frecuentando el círculo de su compatriota Florencio Sánchez; también tenía relaciones con la bohemia porteña. Estudió en la recientemente creada Facultad de Ciencias Económicas, donde más tarde dictó clases de Filosofía. Fue asimismo cónsul de su país hasta su fallecimiento en 1952. Colaboró en numerosas revistas y escribió obras filosóficas. Sus ideas estéticas derivan del neoplatonismo, que hace conciliar con su religiosidad protestante.

Jefté, poema de aliento épico publicado en 1903, ya evidencia una definida sensibilidad modernista, probablemente adquirida en la capital uruguaya. En 1926 se

edita *Del verbo lírico*, que incluye intentos de descripción de Rosario. *El libro de los poemas* y *Del humano sentir* (1935) exploran numerosos motivos en clave modernista.

Su obra narrativa comienza con *Leda*, de 1904 (hay una novela de 1908, *Noctámbulos*, aún de estilo folletinesco romántico), y sigue con *Beso de redención* (1920), *El huésped milagroso* y *Equis* (1931). Aunque de tono modernista, son moralizantes, y se van deslizando algo hacia lo psicológico. En esto Núñez Regueiro se aparta de la línea modernista habitual, hostil a profundizar en la mente de sus personajes, seguramente para no terminar describiendo situaciones que podían verse como vulgares.

En cualquier caso, en la obra de Núñez Regueiro puede advertirse que el modernismo no consigue darle a Rosario características distintivas: en la narrativa pesan más los ambientes interiores, salas, dormitorios o cabarets, que Sorrento o Alberdi, donde viven los protagonistas, o las islas o el parque por donde pasean.

Juan Julián Lastra (Coronda, 1881-Neuquén, 1948), según sus contemporáneos, era “pequeño y cetrino, feo y simpático, culto y generoso, romántico y atrayente”. Es uno de los pocos autores residentes en Santa Fe que Gálvez recuerda en sus memorias. No es extraño; la poesía de Lastra se sostiene todavía hoy, digna representante de la estética a la que adscribió, y una de las mejores que se produjeron en ese período.

Era de origen modesto; estudió en la Inmaculada de Santa Fe, donde se recibió en 1898. También integró la Academia. Se graduó de abogado también aquí, y ejerció varios cargos judiciales en La Pampa y Chubut. En 1928, residió en Buenos Aires (donde frecuentó a Alfonsina Storni, Baldomero Fernández Moreno y, antes, al mismo Darío, entre otros). En 1933 fue nombrado juez en Neuquén, cargo que ejerció hasta dos años antes de su fallecimiento.

En 1903 editó *Rimas blancas*, firmado con seudónimo, que el autor más tarde prefirió olvidar. *Las rosas del deseo*, que aparece en 1907 en Buenos Aires; juntará sus colaboraciones anteriores. Luego saldrá *Poemas innominados* (1920), subtítulo ‘libro de las emociones y el paisaje’, primer volumen de una serie que no se concluyó, y dos libros de crítica literaria: *Impresiones de autores contemporáneos* y *Hombres de letras y hombres de negocios: Ignacio Prieto del Egido* (1941). En 1998 el Fondo Editorial Neuquino editó sus *Obras inéditas*, aunque aún queda mucho material de ese carácter en poder de sus familiares.

Lo repetido del motivo modernista no impide percibir la intensa sensibilidad de Lastra:

Besa.. bésame más...! La luz se apaga...
tu espíritu entra en mí como una daga
y en mi mundo interior se enciende y arde.
Hay una claridad sobre las rosas,
y vibra el vago himno de las cosas
en el rumor muriente de la tarde...

José Oliva Nogueira (Rosario, 1873-1945) publica *Heliantos* en 1908 en Barcelona; los folletos *Desde mi ventana* (1919), *Más allá* (1923) y *De la luz y de la sombra* (1924), donde se procuran novedades métricas y se utiliza a menudo un temática medieval (personajes de la Celestina), y un lenguaje arcaizante, en consonancia con las nuevas ideas modernistas.

La obra temprana de **Zenón Ramírez** (Santa Fe, 1883-1988) *Gotas de absintio*, de 1913, compuesta por diecisiete cuentos, posee una marcada impronta modernista. El autor, que se desempeñó como maestro —fue maestro de Alfonsina Storni en Coronda— había publicado también *Fuentes del alma* en 1912, un libro de poemas. Las narraciones están ambientadas en Coronda, Rosario, las Sierras de Córdoba y Buenos Aires. Más adelante se orientará más marcadamente hacia el regionalismo. Fue el padre del músico y compositor Ariel Ramírez.

Pero es con **Horacio Caillet-Bois** (Buenos Aires, 1898-Santa Fe, 1968), residente en Santa Fe desde la niñez, que la novela urbana santafesina de corte modernista gana madurez. Hasta la aparición de Saer, *La ciudad de las losas y de los sueños* (1923) será la más acabada concreción de un mundo ficcional basado en esa urbe.

El narrador, Alfredo Lahor, cuenta su historia muchos años después de ocurridos los hechos, cuando retorna a su origen, vencido por una incurable nostalgia. Estos se centran, básicamente, en dos amores adolescentes, fracasados, desde luego, pero lo que importa para la intencionalidad del texto es la forma de transformar —a la manera modernista, pero con elegante naturalidad— las vivencias cotidianas en objeto de climas oníricos —cosa que se permite hacer sin necesidad de evitar el voseo, por ejemplo—, quizás porque, como el mismo narrador lo señala: “quién no era poeta en ese tiempo en la Ciudad de las Losas y de los Sueños”.

Como ejemplo de este mecanismo podemos dar el siguiente: al abrirse la novela se refiere la fundación de Santa Fe, a la manera ya convertida en clásica por los autores anteriores. Pero se introduce un personaje ficticio, el conquistador Horduño de Arbilló, que acabará despedazado por un jaguar. Una de las heroínas que aparecen luego, en la parte principal de la novela, lleva este apellido. Además de hacerse alusión a su origen patricio (pero sin especificar lo del jaguar), nos enteramos que es huérfana de madre y que ha perdido cuatro hermanas anteriormente, por lo que su padre la cuida y vigila muy obsesivamente.

Ninguno de los elementos es inverosímil en absoluto, pero ello hace que la ejecución de un simple galanteo del protagonista con ella tenga, sin explicitarlo, un toque macabro y singular, que pone el episodio muy en el gusto modernista, sin necesidad de idealizaciones innecesarias. No compelido por estas, el autor puede describir una ciudad *real*, llena de connotaciones reconocibles, la mayoría de ellas de índole privada, no institucional, como la alfajorería de Merengo. Caillet-Bois es también el primero en marcar la

diferencia entre “las dos Santa Fes”: la del sur, tradicional e inmóvil, y la del norte, nueva y dinámica.

Las ideas vertidas en la novela ya aparecían de algún modo en los poemarios *España antigua* (1917), *Poemas* (1920) —que incorpora poemas del libro anterior, escritos entre 1915 y 1918, junto a otros, selección de libros aún inéditos, bajo el título de *Obra incompleta*, escritos entre 1916 y 1920— y *Las urnas de ébano* (1920). Aquí también la inspiración netamente modernista brinda de Santa Fe una imagen marcadamente diferenciadora de la tradicional, que se comprometía con cierta idea de combinar la tradición y el progreso (la llama “Brujas-la-Muerta de la patria mía”).

Posteriormente, Caillet-Bois abandonó la creación literaria, y dedicó su excepcional sensibilidad artística a la crítica de Artes Plásticas, dando a conocer innumerables monografías y presentaciones en catálogos. (Fue un consecuente reivindicador de la obra de Bernaldo de Quirós). Entre 1922 y 1958 se desempeñó como director del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, y fue también Director de Cultura provincial, amén de ejercer cargos nacionales.

La amistad de Caillet-Bois con el xilógrafo **Agustín Zapata Gollán** (Santa Fe, 1895-1986) estaba fundada precisamente en esos postulados estéticos. Ello deviene significativo, pues entre ambos llegaron a dominar los parámetros con que se movió la cultura de la ciudad durante la etapa modernista.

En efecto, además de graduado en Derecho y permanente periodista cultural, Zapata Gollán desarrolló una importantísima labor arqueológica que le llevó, primero, a la Dirección de Estudios Etnográficos —de la que fue titular desde 1940 hasta su muerte, con cargo honorario, en su natal Santa Fe—, y luego a ser nada menos que el descubridor de las ruinas de Santa Fe la Vieja, en Cayastá, en 1949.

Ya en 1937 da a conocer *Las puertas de la tierra*, un ensayo cuyo sostenido tono modernista replantea la identidad y la significación de Santa Fe en el concierto argentino. Basada en datos históricos manejados con la liberalidad con que el género, influenciado por el idealismo, se movía en los 30, Zapata Gollán inscribe la existencia de la ciudad en la aventura de la ocupación del territorio, sosteniendo que surgió para sortear el aislamiento geográfico de Asunción y lograr la rehabilitación de Buenos Aires, pero que luego quedó a su vez abandonada cuando estas dos últimas ciudades establecieron un comercio que podía soslayarla.

Es la inmigración europea, efectivizada mucho después, la que, finalmente consagra la ocupación del territorio. La llegada de los gringos, así, queda incorporada a un proceso originado varios siglos antes, que le da su impronta: “el sueño de Garay se había cumplido”, diluyéndose la oposición entre ambos procesos.

Las descripciones del asentamiento colonial, “imágenes de pintor”, al decir de Gudiño Kramer, imaginadas antes de que el autor rescatara materialmente sus

ruinas, evidencian la intencionalidad estetizante del texto: “la vergüenza encendía el tejado en la casa de adobe”; “el mate saltaba entre los nidos de las manos ociosas”; “más allá cruzaría la plaza polvorienta (...) una fila de indias, de caderas rotundas y angulosas, llevando como en los frescos antiguos, sobre los hombros desnudos, botijas de miel o cestos rústicos colmados de frutos”.

Pero el estilo se extiende, sobre el final, al nuevo paisaje configurado: “Por los caminos, pesados y estridentes, pasan los camiones con la carga rubia de las cosechas, y a lo lejos, envejecido y jadeante, se arrastra el tren entre silbatos de angustias”.

Aunque Zapata Gollán publicó más tarde trabajos de orden arqueológico e histórico de la mayor importancia, son varias las obras en donde sigue campeando, pese a tratarse de ensayos, esta característica modernista.

En el modernismo rosarino es bien notoria la intención de brindar la imagen “rara” que del autor quería dar la corriente. **José Guillermo Bertotto**, nacido en Rosario en 1886 y que falleciera también allí hacia los 70, comienza escribiendo dentro de los códigos heredados del positivismo, con influencia de Ingenieros, del líder político De la Torre y de Rafael Barret, con quien Bertotto había sacado un periódico anarquista en Paraguay, y de quien gustaba considerarse discípulo. Esos textos se reúnen en el volumen *El coraje de callar*, de 1921.

Pero en *Contigo mismo*, publicado un año más tarde, ya se lo ve enrolado en el modernismo, con marcada influencia de Nietzsche. *Momento musical* (1932) contiene prosas ya francamente líricas, que expresan amores extravagantes, como la pasión por una monja. Bertotto revistó más tarde en el radicalismo caballerista y tuvo, luego, relaciones cordiales con el peronismo. Fue director de la Biblioteca Argentina, y su obra posterior se inclina hacia el ensayo.

Fernando Lemmerich Muñoz, nacido en 1892 en el Uruguay, residió en su infancia en La Plata, donde a los dieciséis años sacaba una revista literaria. Allí recibió la determinante influencia de Almafuerte, y nació su amistad con Bertotto, a quien reencontraría en Rosario, cuando tras recibirse a mediados de la década de los 10 se instala como veterinario municipal en Saladillo. En 1922 recogió sus poemas, artículos bibliográficos, cuentos y notas breves en el volumen *Los primeros pecados*, cuyo título equívoco alude a los primeros trabajos literarios del autor. A esta obra debió seguir *Abejas y avispa*s, jamás publicada. En 1923 dirigía la revista de *El Círculo*, junto a Alfredo Guido. No poseemos otros datos biográficos suyos.

Por “amor al pasado” defiende Lemmerich el agrupamiento de géneros disímiles, al modo de los autores del ‘80, pero en lo demás sigue las pautas modernistas: tono alternativamente cotidiano y arcaizante, autor “enmascarado” tras una pose de personaje, lirismo escondido tras una presunta narración, amor extravagante (esta vez, la amada adolescente), gusto por el refinamiento, defensa del atractivo

de la inteligencia en la mujer, hostilidad hacia la religión —por reprimir el erotismo, no por razones filosóficas o políticas—. Identifica naturalidad con exquisitez y sinceridad con belleza, y combate para apartarse del mal gusto, del caos, de lo sentimental mal expresado e insincero. Los textos mencionan a Rosario, pero estas alusiones, que no comprenden concretamente ningún elemento de su paisaje humano ni natural, no resultan significativas.

Alcira Bonazzola (Santa Fe, 1894-1976) realizó los estudios secundarios en su ciudad natal. Tras publicar varias composiciones poéticas en periódicos, en 1921 da a conocer *Horas de sosiego*; en 1923, *El alma desnuda*, y *El hechizo de una sombra* en 1928. Escribió varias obras de teatro en verso: *En pos de la fama*, *En el jardín del ensueño y de la gloria* y *Sueño azul*. *Raquel* (1916), poema mímico de inspiración bíblica, fue representado en Rosario, Santa Fe y Paraná con un decorado y vestuario manifiestamente *art déco*.

Su concepción de la mujer entra manifiestamente en la sensibilidad modernista y anticipa el tono que tendrán las composiciones de Emilia Bertolé:

Mujer feliz,
tú sabes
toda la magia de vivir sonriendo,
tus horas son hechizos,
para ti no se hicieron
los largos días y las noches lúgubres;
tú pasaste sobre ellos
en alas del amor y nada viste:
¡Feliz el Dios que hizo a tus ojos ciegos!

Sin sentirlo contradictorio, A. Bonazzola escribirá también una semblanza en prosa de Santa Teresa de Ávila, *La escritora santa* (1940). En 1955 publica *La gesta heroica de la libertad*, cuyo contenido político, dado el año de publicación, resulta obvio.

Paulina Simoniello (Esperanza, 1903-Buenos Aires, 1975) fue maestra e intérprete musical. Su modernismo la llevó a incursionar en temas relacionados con las culturas originarias, que trató con el exotismo propio de la corriente. Publicó *Quimera* (1924), *Éxtasis* (1928), *Cura Ocllo* (1931, un poema histórico incaico), *Ivoty* (1933), *La maestra y el médico* (1938), *Flores de pasión* (1947), *Hechizo* (1948), *La ciudad encantada* (1952) e *Incursión por la noche oscura del alma* (1974).

Alberto M. Candiotti (Santa Fe, 1888-1968) publicó *Los postulantes* (1922), notas sobre un fenómeno sociológico tratado a la manera de un ensayo modernista. Su novela *El jardín del amor* (1933) finge ser una traducción del árabe antiguo, y revela quizás influencia de Larreta. Como es obvio hasta por el título, *El cofrecillo*

esmaltado (poemas bizantinos en prosa) (1934) participa de la misma estética. Otra novela, *Camino incierto* (1946) completa su producción. Algunas de estas obras fueron traducidas al francés y publicadas en Europa.

Emilia Bertolé (El Trébol, 1898-Rosario, 1949), que también fue una importante artista plástica, alternó su residencia rosarina con largas estadias en Buenos Aires, donde frecuentó los círculos literarios de Florida. Sus libros *Espejo en sombra* (1927) y *Estrella de humo* (publicado en su ciudad natal recién en 1994) la muestran como inequívocamente modernista. La poeta acepta para sí el rol misterioso y un tanto mórbido que le asigna a la mujer este movimiento.

Alberto J. Mazza nació en Rosario en 1888, donde cursó sus estudios medios, graduándose de abogado en Buenos Aires en 1913. Desde la adolescencia y al amparo de los modelos de Castelar y Belisario Roldán, fue orador obligado en celebraciones y congresos; los discursos que se refieren a la cultura y el arte muestran que había adherido plenamente al modernismo. Tardíamente, sus incursiones en la poesía fueron reunidas en 1935 en el volumen *De ayer y de hoy*.

Mazza publicó también *nouvelles* en las colecciones populares existentes en Rosario por entonces: *Por la pureza del lirio*, *Después de un examen* y *La venganza de la novia*. El género, para él, permitía “fotografiar pensamientos ajenos”, pero todo debía darse dentro de un encuadre de buen gusto que impidiera “epilogar en tragedia vulgar”. Murió en Rosario en 1943.

El modernismo no tenía por qué ser hostil a la temática política —como lo demuestra el ejemplo de Darío—, aunque sus representantes santafesinos, en general, la evitaron. Sin embargo, **Tomás García Serrano**, entrerriano residente en Rosario, publica en 1936 *Nuestra Arcadia*, que canta la lucha de los colonos y la creación de la Federación Agraria tras el Grito de Alcorta.

Poco a poco, el modernismo fue llegando al interior de la provincia: **Félix Ramella** (Sunchales, 1898-Buenos Aires, 1940), publica *Sed de estrellas* (1937) mientras residía en el pueblo natal, pero confiesa que los poemas que integran el poemario fueron escritos a comienzos de los ‘20. Pueden advertirse allí rastros de romanticismo, pero se observan también referencias cotidianas, que, no obstante, no lo llevan al sencillismo. Lo mismo ocurre en *La epopeya del fuerte* (1937), y aquí las referencias son sobre Sunchales.

La poesía de **Elda Virginia Rossi** (Centeno, 1928) aplica la estética modernista a la temática rural habitual ya en el momento de publicación de su poemario *Por la orilla de la gleba* (1947), sin caer en el sencillismo. La autora le imprime un fuerte contenido social, original dentro de su género. Luego publica *La edad de la espiga* (1951), *Las jornadas y los llamados* (1956) y *Monólogos del hombre* (1974). Desde hace décadas reside en Morón, Buenos Aires. Sus poemas fueron reeditados en 2012, conjuntamente con otros que estaban inéditos.

En la obra de **Marcos P. Rivas** (1897-?), docente e historiador, predomina la ortodoxia modernista, aunque en algunos poemas se refieran lugares, algunos de Santa Fe y otros del Chaco, indisimuladamente considerados por el autor como de menor importancia. Su primer libro de poemas, *Gratitud*, fue seguido por *La buena canción* (1924), *La ruta incierta* (1931) y *Las horas huérfana* (1941).

También el modernismo sobrevivió en las composiciones de **Anacarsis Acevedo**, nacido en Vera (c. 1905), y luego residente en Santa Fe, donde falleció en 1991. Ellas fueron reunidas en *Dócil arcilla*, de 1966, donde ciertas calles de la ciudad natal son evocadas. Acevedo también escribió ensayos sobre la Forestal y otros temas históricos.

Obra modernista en prosa, *Bichos y personas (Camperos)* (1932), de **Leonardo Castellani** —sacerdote jesuita nacido en Reconquista en 1899 y fallecido en Buenos Aires en 1980, que escribió sobre teología, filosofía y política— está integrada por “fábulas”, escritas con propósitos de edificación religiosa. Una vez más, como ya había ocurrido con la Generación del 80, un autor católico se vale de una estética en principio hostil a la religión (por su defensa del paganismo y demás) para obtener resultados opuestos.

Las fábulas, ya de por sí un género visto con simpatía por los modernistas, refuerzan su vocación hacia la corriente por la temática: pájaros, árboles (hay que pensar aquí en Lugones) y, desde luego, seres humanos. En los temas “camperos” no hay exageración regionalista; el habla de los personajes es realista y, cuando es posible, elevado. Los temas “no camperos” (como el mar y sus habitantes) no revelan tratamiento diferente al de los otros. No se evitan nombres concretos de lugares como Santa Fe o Laguna Pipo. Algunas fábulas están en verso arcaizante, a la manera de Campoamor.

En cambio, *Historias del Norte bravo* (1935) contiene relatos donde se resalta lo diferencial de la región, *incluso en el habla del narrador*, lo que no es frecuente en la corriente.

La mayor parte de la dramaturgia del período no participa de la estética modernista, lo que vale también para el padre Juan Marzal, que no se formó literariamente en Santa Fe, ya que era español y llegó a la ciudad en 1913. Las obras de Marzal fueron representadas por sus alumnos de la Inmaculada, pero ello no es particularmente significativo: también las piezas de claro tinte modernista como las de Mercedes Pujato Crespo, o Alcira Bonazzola, eran llevadas a escena sólo por aficionados.

En Rosario, en cambio, el entrerriano **Agustín Rossi (h)** estrenó en 1926 *El ruiseñor y la rosa* en el Colón, con música de Juan B. Massa. Su argumento se basaba en un cuento de Oscar Wilde. Rossi escribió también *Oro de encantamiento* y, antes, *El dulce lazo*, aún no modernista. Después publicó un libro de poemas, *Flores en el deseo*, en 1928.

Marcadamente feminista, la dramaturgia de **Alcira Olivé** (Rosario, 1889-Buenos Aires, 1975), que también firmó como Alcira Olivé de Mollerach, constituyó la experiencia teatral más completa del período. Se dedicó también a la poesía, a la docencia y a la función pública durante el Gobierno de Luciano Molinas, entre 1932 y 1934. En 1920 presenta *La única verdad*, comedia dramática en tres actos, y *Entre dos amores*, boceto dramático en un acto. Luego siguen, en 1922, *Ana María*, comedia en tres actos, y *El mordisco*, comedia en un acto. *La salvación*, de 1923, estrenada en el Olimpo de Rosario por la compañía de Angélica Pagano, expone la tragedia de una mujer que se resiste a ser mero objeto decorativo. En 1926 sigue *Juguete de amor*, comedia en dos actos.

El divino derecho, comedia en cuatro actos, fue estrenada en Montevideo en el Teatro 18 de Julio en 1927, con el título de *Más que la honra*, y en Madrid en el Teatro La Latina en 1930, con su título definitivo por la compañía de Concepción Olona. En ella se contrastan las reacciones de la sociedad frente a un amor extramatrimonial, permisivas para con el hombre y pesadamente condenatorias para la mujer. Completan su teatro *Máscaras y corazones* (1931, comedia en tres actos), *Las aves* (1932), *La culpa infinita* (1933, comedia dramática con un prólogo y tres actos), *Somos dueños del mundo* (1939), *Tres maridos, mucho amor... y nada más* (1945, reestrenada en Buenos Aires como *Una suegra y tres maridos*), *Hogar sereno* (1945), *El novio de siete novias* (1946), *El más bonito regalo* (1946), *El ladrón de pájaros* (1946), *Entre tú y yo, el otro* (1950), *¿Por qué te casaste conmigo?* (1952) y *Entre viudos* (1959).

La ensayística modernista produjo en Rosario algunos autores importantes. **Armando Cascella** (Santa Fe, 1900-Rosario, 1971) residió desde los dieciocho años en el Chaco durante dos años, y luego se asentó en Rosario. En la colección de bolsillo La Novela Rosarina, Cascella publicó *Los pescadores de caña*, y en 1927 la casa editora Gleizer, de Buenos Aires, hizo conocer *La tierra de los papagayos*, libro de cuentos que aplica claramente las ideas modernistas.

En 1922 publicó su ensayo “Estética cotidiana” donde se proporciona una sorprendente descripción de los procedimientos estéticos del modernismo, ausente por cierto en sus teorizadores principales: desde las cosas humildes se abren “las puertas múltiples desde donde se va a la casa maravillosa de los sueños”. Es desde aquí donde se podrá ver, embellecido por la lejanía, lo cotidiano, que puede así revalorizarse.

Tras la muerte de Ana María Benito, con quien le ligaba una relación sentimental, Cascella emigra a Buenos Aires, donde publica *La escuadrilla volante* (1938), otro libro de cuentos (probablemente escritos en Rosario). Fue después corresponsal de guerra y redactor viajero en Europa. Por entonces ya había abandonado su militancia en el Partido Demócrata Progresista y frecuentaba ideas nacionalistas. Al surgir el peronismo, adhiere a él, es uno de los fundadores del Sindicato de Escritores Argentinos, y se hace dirigente agrario. Escribe libros

de doctrina justicialista y se relaciona con importantes intelectuales de esa tendencia como Scalabrini Ortiz, Ernesto Palacio, Arturo Jauretche, J. A. Ramos, J. M. Rosa, Alicia Eguren —con quien fundó y dirigió una revista—, S. Ferla, Juan Zocchi y su coterráneo Lisardo Zía. En 1971 saca la novela, *Pueblo y antipueblo*, ambientada en el Buenos Aires de 1890, que, anacrónicamente, aún se sostiene en gran medida en los parámetros modernistas.

Otra ensayista particularmente importante es la ya mencionada **Ana María Benito** (Rosario, 1900-1930). Formada como docente en la Escuela Normal N.º 2 de Rosario, realiza una precoz actividad educacional en esta institución, en el Normal N.º 1 y en el Consejo de Mujeres. Rápidamente incursiona en el ensayo y la crítica literarios, obra que se vio tronchada por su prematuro fallecimiento. Sus trabajos se reunieron póstumamente en el volumen *Ensayos de crítica literaria* (1932).

Además de estudiar los autores de la Generación del 98 españoles, Benito, que conocía muy bien la lengua inglesa, se aplicó a la lectura de los *eduardianos* ingleses, lo que en ese momento no era frecuente. En sus textos, es indudablemente modernista considerar válido que la literatura exponga el *spleen*, la *saudade* del autor. También lo es su defensa del humor, en tanto permite un “distanciamiento” que evita lo vulgar.

Pero al reclamar que tanto el plano “romántico” como el “realista” sean igualmente necesarios, se aparta claramente de la ortodoxia. Así, para ella, los españoles del 98 pueden expresar lo atrasado (lo “típico”) de una sociedad, pero quedarían en “mero regionalismo” si no dan cuenta también del progreso operado en su medio.

Este planteo, es evidente, está relacionado con el avance de la mujer en la sociedad, que para Benito jamás podrá ser expresado artísticamente si los autores buscan solo lo distintivo de las condiciones humanas. Porque se trata de lo que es distintivo de Europa, es decir, de lo que no es moderno, de lo que no está tocado por el progreso. En una palabra: Benito descubre que el modernismo proporcionará siempre una imagen reaccionaria de la mujer, que para ser “lejana” debía mostrarse forzosamente misteriosa o estar ausente.

En a partir de esta objeción que resulta significativo el acercamiento de Benito a autores como H. G. Wells o John Galworthy (aunque, todavía modernista, no se entusiasma con autores que exploran la psicología de los personajes, como V. Woolf o D. H. Lawrence), ignorados por el resto de la cultura santafesina.

3-La persistencia del modernismo

Resulta revelador comprobar cómo en Santa Fe la estética modernista continuó preponderando, y no en forma exclusivamente residual, cosa que sacaba de quicio a varios de los escritores enrolados en corrientes más recientes. En efecto,

aunque no fue impermeable a los efectos que suscitaban las nuevas manifestaciones, el ámbito provincial evidenció una resistencia a abandonar los parámetros fijados por un movimiento que, más allá de la pose de indiferencia de sus autores, fue el último en gozar de indudable popularidad entre el público común.

En los periódicos, por ejemplo, pueden advertirse abundantes testimonios de artículos notoriamente sostenidos en la estética modernista, aunque ninguno la reivindica con ese nombre. El único autor realmente trascendente de todos los que frecuentaron esta modalidad fue **Luis Di Filippo** (Rosario, 1902-Santa Fe, 1997), quien conjugaba un ideario positivista en lo científico, con el modernismo en materia estética, al uso, por otra parte, de la mayoría de los ensayistas de principios de siglo, y una ideología anarquista en lo político.

Iniciado en el periodismo en *La Capital* de Rosario, en 1925 viaja a Europa, recaudando en París, donde contrae inolvidables amistades con escritores como Vicente Blasco Ibáñez, Ortega y Gasset y otros. En 1927 vuelve a Buenos Aires, pero en 1928 ya está en Santa Fe ocupando un cargo provincial. Allí trabaja también en periódicos y en la docencia. Entre 1967 y 1968 vive en Mar del Plata y Buenos Aires, siempre trabajando en diarios. En 1976 se establece definitivamente en Santa Fe.

Su producción ensayística, muy vasta, incluye *Nuestro tiempo* (1930), *Cinco semblanzas* (1938), *La política y su máscara* (1947), *Discordia* (1949), *Federalismo y libertad* (1952), *La antena hechizada (glosas de ayer y de hoy)* (1955), *Agonía de la Razón* (1958), *Antología humorística del Refranero* (1965), *El gárrulo avispero de los sofistas* (1966), *En la ruta de la concordia* (1978), *El mito de la violencia* (1981), *Las trampas de Venus* (una antología de textos), *Psicología de la guerra* (1994), entre otras obras.

Di Filippo fue un hombre con ascendiente intelectual notable en las nuevas generaciones, y eso contribuyó a prolongar la vida del modernismo mucho más allá de su vigencia general.

La obra de **Leoncio Gianello** (Guaaleguay, 1908-Santa Fe, 1993) es predominantemente histórica. Sin embargo, sus tempranas novelas *Delfina* (1943), que biografía a la mujer de Francisco Ramírez, y *La espiga madura* (1946) están escritas en un tono modernista, que esquivo la representación regionalista. Tampoco son propiamente realistas, porque las situaciones están notoriamente idealizadas, en concordancia con la simbología de su contenido, francamente identitario de Entre Ríos y Santa Fe, provincias donde había nacido, y donde realiza su carrera de historiador y literato, respectivamente. Sus poesías, contenidas en *Novia y el día* (1945) también lo muestran inclinado a la misma corriente.

1 Más reciente generacionalmente, pero sostenido en los mismos principios estéticos, **Hugo Mataloni** (Santa Fe, 1932-2014) entrega sus cuentos y artículos periodísticos en *La gallina feroz* (1980), *Lo que mata es la humedad* (1988), *Borges llega al cielo* (1989), *El relojero* (1990), *El hombre y el folklore* (1991), *Yo, Colón* (1998) y

Chicha y Lola (2004). Escribió también obras históricas y *Ese Brasil inmenso y verde* (1964), que obedece a su afinidad con el portugués y la geografía del país vecino.

Exponentes significativos de la persistencia del modernismo pueden verificarse en la obra de algunos poetas del interior de la provincia. Radicado desde 1955 en San Genaro, **Jorge Raúl Muñoz** (Rosario, 1940), por ejemplo, parte de los principios estéticos de la vieja corriente en 1962, en *Cantos agrestes*, y aunque adopta ciertas modulaciones de las escuelas que van predominando a continuación, nunca se aparta del todo de ellos, como se ve en *Andar en el viento* (1974), *Tiempo de recordar* (1980), *Las lámparas del crepúsculo* (1984), *Por los antiguos días* (1985), *Alabanza al sol* (1986), *Canto a las uvas* (1987), *Territorio del sueño* (1988), *Algunos poemas* (1991), *El alfarero invisible* (1995) y *Divagación en azul*. En 1988 se editó una antología de sus poemas.

También **Florentino Hernández** (Desvío Km 302, 1933), radicado desde joven en Reconquista, en *Claridades preliminares* (1965), *Primavera india* (1972) y *Tabla de dos* (1977), escrito en colaboración con Pablo Alcides Pila, manifiesta una actitud de este tipo. Hernández publicó también un libro de cuentos, *La complicidad del muro* (1969), y *Crónicas de nuestra ciudad* en 2012.

Precisamente **Pablo Alcides Pila** (Reconquista, 1936), en el libro conjunto mencionado, y en *Cuerdas de medianoche* (1954), *Norte de Santa Fe: hombre y paisaje* (1987) y *Pájaros en el camino* (1998) se vale de un tono similar. Pila publicó dos libros de investigación folklórica: *Nuestra gente* (1976) y *Reavivando brasas* (1987), y un libro de cuentos, *Pasaron por aquí* (1999).

Capítulo 6

El sencillismo y sus derivaciones

1-La representación de lo cercano

A pesar de su vigencia, el modernismo producía ya cierta insatisfacción. Aunque de gran libertad métrica y metafórica, impedía representar la realidad cotidiana, cercana por definición, y por ende, inabordable de acuerdo a sus parámetros.

Por lo demás, aunque el modernismo fue el último movimiento literario uniformemente generalizado en todo el país, lo que hizo visible, precisamente por ello, fue que no todos los escritores entraban en el canon que se iba diseñando. En efecto, había que situarse en cierta escala para lograrlo, cosa que en aquella época solo era posible viviendo en Buenos Aires, como Lugones. La publicación, y sobre todo el consumo de la obra exclusivamente en el lugar de origen dejaban invariablemente al autor en una situación de inferioridad, aunque este recurriera a mandar el libro para comentario a los periódicos porteños, o buscara otros métodos de difusión.

Solo la distribución de la obra desde la metrópolis garantizaba el consumo en el resto del territorio nacional, y ello dependía de la convicción de los editores respecto a la calidad de los trabajos, algo que prácticamente solo podía lograrse adecuadamente con el contacto personal, y no con la ortodoxia modernista que exhibieran los textos.

Pese a todo, muchos autores, que no querían renunciar al prestigio que le daba al movimiento su prolongada vigencia, continuaron encuadrándose en él, como vimos, aunque eliminando el cultivo de lo exótico, las relaciones eróticas extravagantes, la visión de la mujer como algo misterioso, el uso del guardarropas cultural. Lo bello, no obstante, siguió siendo considerado algo fuera de lo cotidiano y del alcance de la gente corriente.

Otros, en cambio, se animaron a encarar la representación de lo local. **Marcos Lenzoni** (Nelson, 1894-Rosario, 1924) llega a Rosario tras terminar sus estudios secundarios en Santa Fe, para trabajar como administrativo en el ferrocarril. Lector entusiasta, domina el castellano, italiano (lengua paterna), el inglés y el francés. Relacionado con revistas porteñas donde trabajan rosarinos, puede dar a conocer en ellas sus poemas y además hacer representar obras de teatro suyas. En 1921 visita Italia, Francia y España. Enfermo, viaja sucesivamente al Paraguay y Córdoba para curarse, pero muere en Rosario antes de ver publicado su libro *Yemas*, que sacarán sus amigos en 1925 con el título de *Brotos morados*, donde se recoge casi toda su producción.

Algunos de sus poemas se alinean con el estilo predominante, pero otros toman como referente el ámbito que circunda al poeta: las calles, el parque, las barrancas, el río y los habitantes de la ciudad. Antes, estos temas habían sido tratados de manera tal que su identificación local se desdibujara, que sus atributos se pudieran aplicar a cualquier accidente urbano semejante. En Lenzoni, en cambio, estos referentes reciben sus nombres reales, son identificados perfectamente: calle de Córdoba, barrancas de Alberdi, el Saladillo, el Rosedal. Los lugares inspiradores del poeta ya no son buscados en un lejano país de belleza excelsa, sino en lo cotidiano, en lo cercano: Oh, callejuelas áridas que ofrecéis tan escasas bellezas al viandante! Oh, barrio suburbano, tan pobre de carácter, tan hostil, desolado, vulgar, grisáceo, opaco!...

En mi ciudad inquieta
esta calleja mísera y este barrio apartado
cuánto dicen al poeta...!

Desde luego, aunque Lenzoni creyera estar siguiendo a Leopardi, esto viene de Carriego. Los poetas rosarinos de la Generación del 40 leyeron a Lenzoni como un poeta de la autenticidad —única fuente de sentido estético para ellos—, por haber expresado su arraigo.

Alfonsina Storni (Sala Capriasca, Suiza, 1892-Mar del Plata, 1938) también se aparta de la ortodoxia modernista que en esa etapa de su carrera poética que la caracterizaba, para representar la realidad de Rosario. Llegada como inmigrante, Alfonsina vive la primera parte de su vida en Coronda, donde concurre a la Escuela Normal gracias a una beca. Aunque también tenía predilección por el canto y el teatro, es allí que se define su vocación y nacen sus primeros poemas.

“El recuerdo de Coronda —expresa en una carta— y los seres que allí amé es para mí toda una evocación de juventud, de esperanza y de horas en las que creí

en el porvenir. (...) Sabía, por una y otra noticia, que la escuela progresaba. ¡No imagina usted cuánto la quiero! Más de una vez he soñado con ella, con su edificio, para mí nuevo, cuando la idea de un viaje por el interior se mezclaba en mis proyectos. Algún día iré”. En efecto, regresó a Coronda en 1930 y 1934.

Alfonsina llega a Rosario en 1911 para trabajar de maestra. En 1912 se traslada a Buenos Aires, donde su escritura ingresaría en el canon central. Sus poemas a Rosario, escritos viviendo ya en la metrópolis, pasan revista a barrios y calles a los que la poeta se vincula sentimentalmente.

2-El funcionamiento del sencillismo

Ni Lenzoni ni Alfonsina logran una solución de continuidad entre su lírica modernista y sus poemas donde se representa lo cotidiano, que solo alcanza a los referentes, pero no al código.

Este límite hace que la última transite varias corrientes literarias, y quizás el primero también lo hubiera hecho si su vida no se hubiera tronchado tan tempranamente.

Ahora bien: si se quería representar lo cercano, en tanto los poetas no cortaran con la estética imperante, la única forma de conservar la coherencia era *rebajar el papel del enunciador lírico*, despojándolo del rasgo de viajero privilegiado a lo excelso.

Así, ahora las cosas sencillas y cotidianas eran traídas al poema por un emisor lírico supuestamente *también común y corriente*. Aunque todavía no se alcance lo coloquial, ya el poeta no es un ‘raro’, ni se comunica con el mundo inefable del Arte con mayúscula, sino que se dedica a cantar las cosas “pequeñas”.

Es a esto lo que podemos llamar *sencillismo*. Término, por cierto, que no debe aplicarse a la obra de Baldomero Fernández Moreno, como se ha hecho. Fernández Moreno, en realidad, es un modernista ortodoxo que logra prestigiar las cosas que el emisor lírico nombra (como las vísceras humanas) *aunque sean cotidianas*, tornándolas extrañas, anómalamente singulares, y conservando la excelcitud de su papel de *poeta*.

La posición sencillista implicaba una verdadera renuncia a todo tipo de trascendencia en el orden nacional; era una especie de retirada a cuarteles de invierno. Pero como la ortodoxia tampoco garantizaba el éxito, y, evidentemente, se deseaba representar lo propio, la solución prosperó. De resultados estéticos desparejos, la poesía de estos autores, precisamente, gana por lo general más calidad cuando más cercanos son sus objetos de referenciación.

José E. Peire (Rosario, 1903-1988) publicó en 1923 *Inquietud*, en 1925 *Canciones de ternura* y en 1934 *Cruces*, cuyos poemas, de andadura rítmica modernista y

resabios románticos dejan ver una intención de cantar “temas “menores”. Tras un paréntesis algo influenciado por el vanguardismo (*Libro de cristal*, 1938), Peire regresa a su estilo primitivo con *Guardapolvos blancos* (1938) y *Romancero de la Escuela Normal N.º 2* (1940), obras ambas promovidas por dicho establecimiento educacional y concebidas como homenaje a este. Hay en el sencillismo una concepción pedagógica tomada del modernismo que concibe el discurso de los adultos al dirigirse a los niños y el de los niños mismos como un discurso “menor”, y por ello lo utiliza frecuentemente. No es extraño que Peire, vinculado laboralmente a la educación, también lo use.

Por otra parte, la utilización del romance, favorecida por el gusto modernista por el español arcaizante, era una novedad ya prestigiada por Arturo Capdevila y Fernán Silva Valdés, y venía, naturalmente, del neopopularismo de García Lorca.

Santiago P. Scherini (Rosario, 1904-c.1980), que había escrito comedias más costumbristas románticas que modernistas, publica *Versos a Dorita* (1925), *Sin orden ni seriedad* (1928) y *Poquita cosa* (1932), los dos últimos en prosa y verso. Ya desde los mismos títulos el autor advierte a su posible lector que no espere mensajes importantes. En él, los objetos referenciados se muestran siempre como menores.

Ecio Rossi (Marca de Ancona, 1888-Rosario, 1965) vino aquí como inmigrante. Sus libros *Ingenuidades* (1933), *Sencillez* (1938), *Paisajes* (1950), *Canto del agua* (1954), *Canto a la libertad* (1956), *Alas y espigas* (1958) y *Flores tardías* (1961) muestran una inalterable línea sencillista (que se permite algunas afirmaciones políticas oportunistas, sin embargo). Es interesante ver como Rossi intenta la representación de lo local en uno de sus primeros libros (en una sección titulada “Cuadros rosarinos”), que toma demasiado estrechamente de Lenzoni. Rossi publicó en 1937 la primera antología de la poesía rosarina.

María Angélica Junquet de Arcal (Rosario 1905-1975), que a partir de su segundo libro firma como **Angélica de Arcal**, fue una sencillista atípica, que salió a enfrentar también otros problemas heredados del modernismo. *Mis canciones* (1931) y *Molino de oro* (1936) contienen temas domésticos y cotidianos. En cambio, *Romances de Santa Fe* (1937) constituye significativamente el primer intento, en Rosario, de tomar como tema la historia y la tradición santafesinas, valiéndose de esa forma estrófica entonces de moda. En 1938 publica *Romancillos* y *Letrillas*, donde estas estructuras prestigiosas, adecuadamente formuladas en diminutivo, intentan aplicarse a las cosas cotidianas.

En Santa Fe también hubo poetas ubicados en esta línea, en general más tardíos. **José C. Corte** (Santa Fe, 1902-1985) usa un procedimiento similar al de Lenzoni para referenciar a Santa Fe, en una obra mucho más extensa. Sus recursos poéticos, más cercanos al sencillismo típico, incluyen la cuarteta de rima consonante, de “arte menor”. Contrariamente a Caillet-Bois, busca dar una imagen de la ciu-

dad que no renuncie a sus posibilidades: la ve “con atributos de ciudad moderna y con blasones de ciudad antigua”.

Su producción, donde muchos poemas no toman a la ciudad como objeto, se compone de *Por el sendero alegre* (1928), *Poemas del hospital y de la vida* (1935), *Las campanas del ángelus* (1943), *Poemas santafesinos* (1949), *Nuevos poemas santafesinos* (1951) y *Los sueños de la urbe y otros nuevos poemas santafesinos* (1953). Desde *Últimos poemas santafesinos* (1953) en adelante (*Rapsodias litoralenses*, 1957, con una segunda edición ampliada en 1972; *Santa Fe ribereña: Antología de poemas lugareños*, 1968, y *El sueño del río y otros sonetos*), su temática incluye Alto Verde y la Costa, pero sin adoptar los parámetros regionalistas. Escribió ensayos sobre José Hernández y Lugones.

Rosaura Schweizer de Juliá Tolrá (Jobson/Vera, 1903-Santa Fe, 1993) publicó *Cántaro de ternura* (1944), *Isla de soledad* (1965) y *Glosando la vida: Cartas para Betty y a la ciudad de San José del Rincón* (1980). Utiliza el romance y la copla para referenciar a Rincón, Corrientes y el norte santafesino. Publicó también un libro de relatos: *Imá Guaré* (1956).

Dando expresión al ámbito de Coronda, la poesía de **José Cagnin** (Tortugas, 1914-Coronda, 1986), contenida en sus poemarios *Caramelos de naranja* (1949) y *Las frutillas del crepúsculo* (1976), revisten los rasgos de esta derivación del modernismo.

Las posibilidades de trascendencia nacional en el interior de la provincia eran, naturalmente, mucho menores que en las dos grandes ciudades. Sin embargo, una temática basada en el interior provincial podía ser considerada “menor” a los efectos sencillistas, y poseía la ventaja de sortear la dicotomía inhibitoria de la representación de lo local. En efecto, esos pueblos de colonos eran producto del progreso, pero su fisonomía no resultaba tan agresivamente contraria a la tradición, ya que la vida en ellos discurría por canales tranquilos, homologables, hasta cierto punto, a la etapa preinmigratoria. Desde luego, también el modernismo podía hacerlo. Pero el sencillismo permitía una referenciación mejor, ya que no estaba limitado a lo exótico. Así, inesperadamente, es de una de estas localidades de donde surgirá una de las poéticas más emblemáticas de nuestra provincia.

3-José Pedroni

Hijo y nieto de italianos, **José Pedroni** (Gálvez, 1899-Mar del Plata, 1968) nace y crece en una ciudad de las colonias santafesinas. En 1912 su familia se radica en Rosario, donde cursa sus estudios primarios y los secundarios en el turno noche del Superior de Comercio (para alumnos que trabajaban), y se gradúa de contador en su Facultad de Ciencias Económicas. Desempeñando su profesión, vive en

Juncal, San Carlos Norte, y Saa Pereyra. Aquí se casa con la hija del titular de la firma para la que trabaja, Elena Chautemps. Cumple con el servicio militar, nace su primer hijo (tendrá cuatro) y en 1921 se radica en Esperanza, donde trabajará más de tres décadas para la firma Scheineder.

En Esperanza escribirá toda su obra, salvo su primer poemario, *La divina sed*, visiblemente influenciado por el modernismo, que es de 1920, y del que el autor abjuró tiempo después, no incluyéndolo entre sus obras, por considerar que estaba lleno de problemas personales, “de subjetividades crípticas”.

En *La gota de agua* (1923) ya encontramos una firme tendencia a tomar como tema las cosas sencillas y cotidianas, tanto del paisaje humano como natural de su entorno pueblerino. En 1925 “*Gracia plena*” —que tuvo seis ediciones en vida de su autor— nos muestra un poeta ya seguro de su lenguaje; los poemas buscan su trascendencia en los hechos que les ocurren a todos, como la maternidad de su compañera, elemento central de este libro. En estos poemas, Pedroni mantiene ciertos elementos modernistas como la variedad métrica, la rima rica y variada, y nunca recurre al lenguaje coloquial.

Esta posición se mantiene a lo largo de sus libros —editados, como todos los anteriores, en Buenos Aires— *Poemas y palabras* (1935), *10 mujeres* (1937), *El pan nuestro* (1941) y *Nueve cantos* (1944). Alusiones a una fe católica popular conviven con una temática cada vez más social, más centrada en el mundo del trabajo.

Monsieur Jacquin (1956) es, podría decirse, la culminación de la obra de Pedroni, cuya originalidad consiste en *unir las referencias cotidianas a un código épico*. Esta épica es la gesta de los gringos en el poblamiento de las tierras laborables del campo santafesino, hasta ese momento desiertas. Y como épica, sus poemas desarrollan los avatares de la colonización que, aunque en general *pacífica*, tiene sus héroes, sus traidores, sus víctimas (los indios y los gauchos, a quien el poeta pide perdón en nombre de su gente, por haberlos despojado de la tierra).

Es la unión de estos dos elementos, pacientemente buscada a lo largo de su labor, lo que marca la diferencia de la poesía de Pedroni con los sencillistas comunes. Porque es el nuevo tono lo que le da trascendencia al discurso, por más que los referentes no sean excelsos. Como otra marca antimodernista, el emisor lírico cotidianiza incluso las referencias a sitios extranjeros al historiar los antecedentes de la colonización (como Dunkerke).

La alusión a Henri Jacquin como “poeta menor” es, también, una tácita alusión a los sencillistas, de los que Pedroni quiere diferenciarse. En ese sentido, el poema “Piedras”, que figura en *Poemas y palabras*, es toda una *ars poetica*:

Porque soy contador,
y de vulgares modos,

y visto simplemente,
y si miro una estrella o una flor,
la miro como todos,
“Los versos no son de él —dice la gente—,
se los escribe ella”.

En clave humorística, el emisor lírico sale al cruce de ciertos rumores que corrían en el pueblo, acerca de que los versos del poeta eran, en realidad, escritos por su esposa. Contrariamente a lo que el lector espera, el emisor lírico no desmiente las habladurías, sino que las confirma: el solo arma los poemas que ella le da (que la realidad le da, podría decirse). Y, al mismo tiempo, configura una imagen del poeta “real”, completamente contraria a la que proporcionaba el modernismo.

El sostén ideológico de la gesta gringa proviene, naturalmente, de las ideas de Alberdi y de Sarmiento, y, en general, de todo el pensamiento liberal argentino de la Organización Nacional. Ello es lógico, porque es ese pensamiento el que posibilitó el accionar político que hizo posible dicha gesta. El discurso pedroniano sigue avanzando históricamente en este sentido, celebrando la lucha *ya política* de los agricultores gringos en procura de mejores condiciones de arrendamiento, que originara la huelga agraria conocida como Grito de Alcorta. Y prosigue alentando la lucha por la división de la tierra, que todavía no se ha producido en el tiempo en que se escribe el poema, por lo que el receptor elegido, en este caso, ya no es el gringo, sino su descendencia, los jóvenes que deben culminar la gesta configurando definitivamente su carácter de justa. No es extraño, entonces, que las alusiones izquierdistas predominen en la última etapa de su poética: *Cantos del Hombre* (1960), *Canto a Cuba* (1960), *La hoja voladora* (1961), *El nivel y su lágrima* (1963).

Estos últimos libros, salvo *La hoja...*, que editó EUDEBA, aparecen todos en Santa Fe. Sus obras completas, en dos tomos, que incluye varios poemas inéditos y un prólogo de Carlos Mastronardi, fueron publicadas por la Editorial Biblioteca, de la Biblioteca Constancio C. Vigil, de Rosario. Una segunda edición agrega más inéditos y un artículo de Jorge Riestra. Se han editado también varias selecciones de sus poemas.

Las diferencias entre la poesía de Pedroni y la de los sencillistas quizás expliquen que él haya entrado en el canon central, y estos últimos no. De todos modos, ciertos poetas provinciales, excepcionalmente, podían entrar en él aunque no residieran en Buenos Aires, si alguna relación personal permitía la difusión a escala nacional, por ejemplo, mediante la crítica.

Así, el espaldarazo que le dio Lugones en su comentario a la primera edición de *Gracia plena*, donde le llamó “el hermano luminoso” —esa “luz” legitimaba las

diferencias de la poesía de Pedroni con el oscuro y maldito modernismo—, hizo sin duda la diferencia. Era tolerable la existencia de “un” poeta por provincia, y a Pedroni le tocó ese papel ¹.

4-Carlos Carlino

La temática de la pampa gringa, expresada por procedimientos heredados del modernismo, ganó otros cultores, visualizados por el público como seguidores o compañeros de estética de Pedroni. De hecho, este se dirigía a uno de ellos, **Carlos Carlino** (1910-1981), del siguiente modo: “Como yo, tú eres santafecino; / poetas ambos de la tierra del lino / (llevas el lino hasta en tu nombre, Carlino)”. Recordemos que en esa época el lino era uno de los cereales más sembrados; la soja no existía.

Carlino nació en Oliveros, pueblo de la pampa gringa, de una familia de colonos piamonteses. Hizo pupilo sus estudios en Rosario y, más tarde, fue comerciante acopiador de cereales, juez de paz, agente de seguros, agricultor. Se radicó en San Fabián con su esposa y dos hijos, pero vivió también en Rosario (fue secretario de la Escuela Provincial de Artes Plásticas) y en Santa Fe (fue secretario del Instituto de Estudios Etnográficos y Coloniales), y tuvo también otros cargos administrativos; también se desempeñó como periodista.

Su primer libro, *Cara a cara*, de 1933, llevaba el subtítulo *Versos de la ciudad*. Más tarde, el autor lo repudió (posiblemente se expresaba en un código modernista), pero muestra que a Carlino ya le interesaba algo esa temática, que después abordaría en Buenos Aires, en su teatro. El segundo poemario, *Vecindades*, también portaba un subtítulo, *Poemas de pueblo*. Dice Gudiño Kramer que en él “se transparenta un profundo descontento y desprecio por las formas de vida rutinaria de los pueblos chicos de la campaña”. Carlino también separó estos versos de su obra.

Es con *Poemas de la tierra*, de 1938, que Carlino encuentra la temática que dará su mejor poesía. Modernista en métrica y léxico, las referencias están, como cabe esperar, al alcance de la mano:

El aire es un silencio que huele a vid y a heno,
a vaca y a maizal.
El aire es un silencio y es un amigo bueno.
Escuchemos las voces del silencio. Callad.

¹ En los fragmentos de diario personal publicados después de su muerte, Bioy Casares cuenta que Borges comentaba a fines de 1974: “Yo creí que el poeta de Gualeguay era Mastronardi, pero ahora parece que es este Ortiz”. Dos, para el canon central, ya era mucho.

Esto, que está un poco al borde de la sensibilidad de los de los 40, se matiza con audacia léxica en algún poema: “salú y buena cosecha”.

Poemas con labradores (1940), *La voz y la estrella* (1945) y *Patria Litoral* (1947), todos editados en Santa Fe, contienen la parte más característica de su poesía. Siempre referenciando el mundo rural gringo, se van desplazando hacia la utilización de un código cuarentista:

Sólo la espiga es sola en el olvido
de la encendida tierra que la abrasa.

La vida de los gringos *no es presentada como gesta*. Cada destino es individual y, además, es estático. En ese sentido, también en esto se puede ver la recepción de las ideas de los 40: la autenticidad es individual, no puede lograrse colectivamente. Carlino, por lo demás, no se priva de apelar a la división de la tierra como necesidad y justicia, pero ello no parece que vaya a provenir de una actitud de los colonos en cuanto tales, sino de una conciencia política general.

Es por eso que la obra de Carlino no se ceñirá solo a la temática de los colonos gringos. En cierto momento, el autor parece sentir la necesidad del ambiente urbano, o mejor aún, metropolitano, y emigra a Buenos Aires. Allí trabajará de nuevo como periodista, en la prensa escrita y en televisión, hará crítica de libros, viajará en misiones por América y Europa; todo hasta 1978, en que se jubila. Desarrollará también una labor gremial en la SADE y en Argentores.

Todavía en la provincia, Carlino había incursionado en el teatro, desplazando hacia ese género los elementos realistas que se vedaba, por lo general, incluir en sus poemas. *Cuando trabaje*, ambientado en la costa santafesina —no en la pampa gringa—, fue estrenada en Santa Fe en 1946, pero las restantes ya serán estrenadas en Buenos Aires, donde también se publicarán los textos respectivos.

Tierra del destino, hecha por el Teatro del Pueblo en 1951, y *La biunda*, estrenada en 1953 (después de obtener varios premios importantes; y que llegaría a darse hasta en Suiza), abordan la temática de los gringos (*biunda* significa “rubia” en piemontés). Pero las siguientes, *La última palabra* (1956), *Lázaro vuelve* (1957), *Un viaje por un sueño* (1959), *Un cabello sobre la almohada* (1960), *Esa vieja serpiente engañadora* (1962) y *Está la soledad*, del mismo año, ya están ambientadas en Buenos Aires.

Varias de estas piezas fueron publicadas, y *Todos contra la pared*, *La gente que a veces es buena* y *Los clientes* se publicaron en 1970, pero no se estrenaron. En 1961, Carlino publicó en Santa Fe una obra escrita en colaboración con Horacio Enrique Guillén, *Las andanzas de Juan Tordo*.

“Tengo varias obras sin estrenar y una novela imposible de publicar en tanto algunos de sus protagonistas estén vivos”, afirmaba, ya próximo a morir. Entre

esas piezas inéditas se encuentra *Los ojos multiplicados*, que él definió como una “epopeya de la colonización santafesina”, que encararía esa dimensión hasta ahora no volcada en sus textos conocidos.

Carlino escribió y estrenó también varias obras para títeres entre 1945 y 1949. Dejó, además de esa novela impugnable, varios relatos inéditos, y escribió diecinueve guiones para radioteatro. En 1960 fue libretista del programa humorístico de José Marrone, por el que ganó un Martín Fierro como mejor libretista cómico. Confeccionó también el guión del film *La pampa gringa* en 1962 (ignoramos si se trataba de la novela de Alcides Greca), dirigida por Fernando Birri y estrenada en Italia.

Por último, fue también ensayista. *Gauchos y gringos en la tierra ajena* (1976), en cierto modo, es la versión no ficcional de su posición frente el tema ya expresada en los poemas. Sin embargo, se trata solo de un rejunte de información que confunde épocas y regiones, destinada a anatematizar una situación agraria ya completamente inexistente en el momento de la publicación del libro.

Ese mismo año da a conocer *Biografías con gringos*, que incluye una de Pedroni. En 1968, volvió a publicar poesía: *Santos Vega, el payador*, retoma ese tema clásico; y en 1969, *Abril se inclina hacia el oeste*, que Gastón Gori, en un poema, llamó “tu libro triste, enfermo de la peste/ que enferma al siglo;/ enfermo de cemento, contaduría y ludibrio”.

Carlino murió en Buenos Aires, pero fue enterrado en Maciel. Su epitafio, que él mismo escribió, reza: “Amó a su tierra y descansa en ella”.

5-Mario Vecchioli

Mario Manlio Renato Federico Vecchioli, conocido literariamente como **Mario R. Vecchioli** (1903-1978) nació en Sunchales dentro de una familia de inmigrantes italianos. En 1913, su padre lo lleva a él y a un hermano dos años menor a Italia y los interna pupilos en Osimo. A los trece años, Vecchioli escribía novelas de aventuras en italiano, al estilo de Salgari, en sus cuadernos escolares; él mismo ilustraba las tapas y ordenaba el índice. En 1921, fallecido su padre, los hermanos debieron regresar, instalándose desde entonces en Rafaela. Allí desempeñó distintos cargos municipales, entre ellos el de Director de Cultura, y fue concejal por el desarrollismo. Allí también formó su familia, y residiría hasta su fallecimiento.

Desde su regreso al país, Vecchioli empezó a escribir en castellano. Sus primeras publicaciones fueron cuentos y folletines en diarios locales y provinciales, la mayoría de ellos firmados con seudónimo. Paralelamente, trabajaba como periodista.

Por sugerencia de Pedro Miguel Obligado recopiló algunos de sus poemas, y en 1946, los publicó con el título de *Mensaje lírico*. En 1948 apareció *Tiempo de amor* y

en 1950, *La Dama de las Rosas*. Le siguió *Silvas Labriegas*, en 1952, donde se plasma plenamente su temática sobre la pampa gringa.

La raíz sencillista de la poesía de Vecchioli puede advertirse, como en todos los escritores de la corriente, desde el comienzo de la lectura:

Por eso canto al buen amor sencillo,
al regocijo del esfuerzo honrado,
a la amistad, la libertad, las puras
costumbres que los hombres olvidaron,
(...)
Porque yo entiendo que es misión del verso,
no ya colmar de amarga hiel el vaso,
sino infundir su generoso aliento
que abra senderos luminosos y anchos
y que en la noche de los días sea
igual que un cálido apretón de manos.
A eso aspira mi modesto libro
que, humildemente, entrego a mis hermanos.

Recién en 1970 Vecchioli da a conocer un nuevo libro: *De otros días*. En 1974 apareció *El sueño de lo casi imposible*, dedicado explícitamente al paisaje natural y humano de Rafaela. En 1975 se publica *Lugar de tierra nuestra*, con la misma temática. A el seguirá, ya en el final de su vida, *Reiteración del hombre* (1977). En estos poemarios puede advertirse como, paulatinamente, el autor se ve influido por la estética de los 40 y por la filosofía existencialista.

La poesía de Vecchioli, entonces, al igual que la de Carlino, se apoya en varios códigos estéticos. Pero no era muy complicado derivar la solución sencillista hacia la poesía de los 40: solo había que incorporarle una trascendencia metafísica, que provenía de lo auténtico, de lo raigal, para lograrlo.

Pedroni, que se mantuvo fiel a sus parámetros que le exigían un tono que incluía lo épico, nunca accedió al cuarentismo. Pero Carlino sí lo hizo, y en Vecchioli la mayoría de los poemas sobre el gringo están sostenidos por ese código. Con todo, es evidente que Vecchioli, que escribía desde Rafaela, encontró en la temática gringa un soporte comunicacional, un pacto de lectura con su público, que le hubiera sido más difícil lograr en competencia con los poetas cuarentistas de Santa Fe o Rosario, para no hablar de los del resto del país.

Vecchioli fue también letrista de valsés, tangos, fox-trots y canciones folklóricas, y de marchas.

6-Beatriz Vallejos

La poesía de **Beatriz Vallejos** (1922-2007) también debe considerarse como derivada del sencillismo, pero guarda aspectos originales que la diferencian claramente de los autores que hemos tratado anteriormente. Nacida y criada en Santa Fe y su ámbito costero, viene en los 40 a residir con su esposo a Rosario, donde se desarrollará gran parte de su obra literaria y plástica. En 1945 edita su primer libro, *Alborada del canto*, cuyos poemas acusan todavía una influencia preponderante del modernismo y su concepto de paisaje, tanto en estilo como en temática (como el ambiente de las Sierras de Córdoba), que coexiste con rasgos tomados de León Felipe y de García Lorca: cierta libertad métrica mayor, alguna referencia política.

Cerca pasa el río, de 1952, en cambio, aborda decididamente lo cotidiano utilizando un lenguaje vitalista que viene de Walt Whitman (repetidamente citado en el libro), que *no son utilizadas para reivindicar una oriundad*, como en el caso de la temática gringa, sino para oponerse al sombrío mundo de posguerra y su amenaza atómica. Hay, entonces, una búsqueda de autenticidad —personal y nacional— en este uso de cosas y palabras comunes, que se opone a la “máscara” modernista.

Pero además, el uso del lenguaje familiar no solo prescinde del aval sencillista (ser un “poeta menor”), sino que sirve de soporte para una temática *general* de lo cercano (*Cerca* es, precisamente, donde pasa el río).

Así, la poesía de Vallejos no celebra un campo determinado de la realidad, como en el caso de los colonos gringos, sino *toda* la realidad. Esta postura se acentuará en el siguiente libro, *La rama del seibo* (1962), merced a un proceso de síntesis que le permite prescindir de los conectivos habituales, ya muy retorizados, y del código altisonante que tantos otros sencillistas habían heredado del modernismo. Ello brinda una impresión de inusual inmediatez ciertamente todavía original en nuestras letras.

Hasta ese momento, B. Vallejos había usado referencias tanto rurales como urbanas. A partir de *Otros poemas* (1970), esta últimas desaparecen, y las otras se van concentrando en los objetos de la naturaleza: plantas, flores, pájaros van tomando la carga de expresar una verdad que solo puede darse en el poema. Así ocurre en *El collar de arena* (1980), que reúne composiciones de *La rama...* y *Otros poemas* con otros inéditos; *Espiritual del límite* (1980), *Horario corrido* (1985, aunque el título parezca sugerir una temática urbana), *Pequeñas azucenas en el patio de marzo* (1985), *Ánfora de Kiwi* (1985), cuyo título se refiere al artista plástico santafesino, *Lectura en el bambú* (1987), *Poemas* (1987), *Está de seibo la sombra del timbó* (1987), *Al ángel* (1989), *Sin evasión* (1992), *Cuadernos de Magoaire* (estos cuatro últimos

trabajos son plaquetas), *Donde termina el bosque* (1993) y *Del río de Heráclito* (1999).

Desde luego, las fechas de publicación nos indican que la poeta no debió ser insensible a los cambios que se producían en la poesía de la época. Pero, pese a ellos, siguió su propio camino evolutivo, recurriendo a formas orientales como la tanka y el haikai, aunque, en verdad, la mayoría de estas surgen de su cada vez mayor intuicionismo estético. De hecho, los hallazgos del cotidianismo o el minimalismo ya habían sido practicados en parte por ella, fuera de escuela y de manera muy personal.

La última parte de su vida, ya viuda, transcurre en Rincón, donde tenía una casa familiar, y donde le resultaba posible vivir más en comunión con la naturaleza. En *Del cielo humano* (2000) y *El cántaro* (2001), el aprehender poéticamente el mundo ha terminado por producir lo contrario: *dejarse impregnar por el mundo*.

En 2012 las editoriales Municipal de Rosario y de la Universidad del Litoral, publicaron, bajo el título de *El collar de arena*, una edición de la obra reunida de Beatriz Vallejos.

Capítulo 7

El regionalismo

1-El funcionamiento del regionalismo

El sencillismo permitió la representación de la realidad local, pero no sorteó, salvo el caso de Pedroni, el problema del canon central. De hecho, los sencillistas se presentaban desde el vamos como artistas menores, frente a la figura de gran impacto en la época que brindaba el poeta modernista ortodoxo, especialmente cuando lograba insertarse en la literatura central, como Lugones.

Se probó, entonces, o más bien, simultáneamente, con otra fórmula, también derivada del modernismo: dado que esta corriente encontraba bello solo lo lejano, lo exótico, el objeto referenciado, en vez de *ser* lejano por su naturaleza, podía *convertírsele en lejano* mediante un procedimiento de exotización.

Los temas modernistas, reales o imaginarios, eran expuestos siempre envueltos en una conveniente idealización. Ello podía hacerse, desde luego, con ámbitos argentinos. Pero hasta ahora solo habían recibido ese tratamiento los lugares prestigiados por el turismo (como las Sierras cordobesas o Mar del Plata), o bien metropolitanos, pero de preferencia interiores; los lugares públicos no merecían descripciones detalladas, se los aludía en el entendimiento de que el lector los conocía, o, sencillamente, se los omitía.

Ahora bien, ¿qué pasaría si los ámbitos, en vez de ser aquellos familiares a cierto público, eran otros, propios, pero desconocidos, como las realidades provinciales? El naturalismo había explorado, es cierto, ciertos reductos urbanos poco elegantes, pero sin que el propósito descriptivo fuera predominante —los conflictos sociales eran el centro de la acción—; ahora, por el contrario, se hacía visible que los medios rurales, o incluso semisalvajes, de ciertas regiones no habían sido tratados por la literatura.

De esta forma, el mecanismo estético del modernismo sirvió para soportar un discurso, al principio exclusivamente narrativo —que después se trasladó en ciertas condiciones a la poética—, consistente en recalcar los rasgos *diferenciadores de una región*, para otorgarle trascendencia literaria.

Desde luego, se trató de una actitud históricamente determinada. El regionalismo, entonces, no es, como algunos críticos porteños siguen sosteniendo, una postura abstracta, que se presenta toda vez que un escritor aborda un escenario que no se sitúa en la metrópolis. Como veremos, tuvo una vigencia temporal precisa —mucho más precisa que la del modernismo, por ejemplo—, y cuando se encontraron otras salidas, fue abandonado.

Pero en su momento, fue una solución vista como muy conveniente. Era más ambiciosa que el sencillismo, porque no implicaba la existencia de un autor “menor”. Lo que implicaba más bien era la necesidad de producir para un mercado provincial que, si bien no era, por supuesto, lo mismo que producir a escala nacional, le aseguraba al autor un lugar, más restringido *pero indisputable*, en ese medio.

Prueba de ello fue que las ediciones de estos autores fueron, en general, efectuadas en las capitales de provincia; y que, dato fundamental, el público de una provincia no frecuentaba la literatura de las demás, ni siquiera la de la provincia vecina. Pero dentro de su “jurisdicción”, el autor regionalista podía reinar sin amenazas.

Con todo, lo anteriormente afirmado debe ser un tanto relativizado. En efecto, algunos lectores hubieran llegado a gustar del código “regional” y a procurar frecuentarlo (las críticas de los periódicos y revistas literarias de cada localidad prueban que los autores intentaban en todo momento difundirse unos a otros). El problema era que las obras no tenían, generalmente, una distribución adecuada, y el acceso quedaba limitado a los especialistas o colegas que recibían por correo la obra.

Es que la distribución, como la de tantos productos, debía pasar indefectiblemente por Buenos Aires para adquirir libre y generalizada consumición. En cualquier caso, se conocen intentos de “consagrar” a determinados autores, por parte de la crítica central. El problema es que, dada la ideología reinante, los autores regionalistas solo podían ser promocionados como eso: como productos de sitios nacionalmente no representativos, exóticos, no suficientemente europeos, y eso no podía sino sancionar su desacreditación. Algún sencillista, como vimos, había escapado de ese peligro, pero los regionalistas fueron todos tratados como literatos de segunda clase.

Por ello es frecuente comprobar que en Buenos Aires se editaban “antologías regionales”, o que los libros de los regionalistas eran agrupados en colecciones “de las provincias”, pero nunca revistaban en un plano de igualdad con los escritores centrales. La parvedad o casi inexistencia de industrias editoriales en las provincias (que cuando existían estaban siempre atrasadas en cuanto a diagramación y tipografía), completó el cuadro.

Naturalmente, todo esto no impedía que los regionalistas existieran; y es importante ver que todas las provincias tuvieron algún representante de la corriente, cosa que no se dio del mismo modo con los sencillistas. Los sencillistas surgieron en Santa Fe porque había una realidad nueva, la de la pampa gringa, que no se quería tratar de manera exótica. Pero el regionalismo podía servir para cualquier realidad atrasada, cosa que se daba en todo el interior de la Argentina.

2-Alcides Greca

En cualquier caso, no todos los autores se dedicaron en forma exclusiva al regionalismo. El caso de **Alcides Greca** es particularmente ilustrativo. Greca nació en San Javier, en la costa santafesina, en 1889, y terminó radicándose en Rosario, donde vivió hasta su muerte en 1956.

Antes de ello, sin embargo, Greca residía alternativamente en San Javier (donde edita el periódico *El mocoví*), en Rosario, en La Plata, donde cursa la carrera de Derecho y se gradúa (1917), en Santa Fe, donde desempeña sus cargos de diputado (1912-1916) y senador por su departamento de origen (1920-1923), saca el periódico *La palabra* (1918) y dicta cátedra de Derecho Administrativo y Derecho Municipal Comparado, y en Buenos Aires, donde ejerce como diputado nacional (1926-1930); todo ello dentro de las filas del radicalismo. Paulatinamente, va concentrando sus actividades en Rosario, donde colabora en el diario *La Capital* y es profesor de secundaria y vicedecano de la Facultad de Ciencias Económicas.

La profusa producción juvenil de Greca (reunida en 1915), *Evangelio rebelde* (que tuvo antes el título de *Palabras de pelea*), *Sinfonía del cielo*, *Lágrimas negras* y *Notas de luz y color*, muestran el impacto de lecturas de Lautréamont, Nietzsche, Alfonsina, Whitman, todas adaptadas al gusto modernista imperante. Ingenuos intentos de ontología —impregnados de un positivismo que los autores mencionados no consiguen disolver— coexisten con prosa rimada a la manera de Valle Inclán y metáforas que parecen anticipar el vanguardismo con que coqueteará trece años más tarde: “sol, enorme estufa de la inmensidad”, “atorrante del cielo”.

En *Laureles del pantano*, del mismo año, además de un reportaje que le hacen, y discursos y comentarios de otros autores, entre ellos J. J. Soiza Reilly, empieza a advertirse la insuficiencia de la estética modernista para expresar los temas que le interesaban al autor: el bohemio, ser que siente “la necesidad de no ser como los demás hombres”, y de los que “no habrá siete en esta ciudad” (Rosario) de 70.000 habitantes”, es un rebelde, un Caín, un anarquista, pero por ello es fácilmente domesticable por el sistema. Eso solo se superará *convirtiendo al bohemio en caudillo político*.

Este programa obviamente personal llevará a Greca a conciliar los códigos aprendidos del modernismo con la intencionalidad política, y le exigirá ambientar sus ficciones en un lugar determinado. Comienza abordando un género de reciente creación: en 1917 emprende la filmación de *El último malón*, realizada en San Javier con actores no profesionales, muchos de los cuales habían participado en el hecho histórico en que se basa la película, es decir, la rebelión de los mocovíes de abril de 1904.

Varios años más tarde incorporó al guión una línea argumental paralela, y dio a luz *Viento Norte* (1927). La línea narrativa original escapa, por cierto, al pintoresquismo, ya que los personajes revelan sus motivaciones íntimas, no aparecen por sus desviaciones de las prácticas culturales dominantes. La marca que aleja a la novela del realismo es el “viaje”, la necesidad de narrar desde afuera del lugar de la acción.

En efecto, el narrador en tercera persona no ejerce su papel, se deduce por el texto, en San Javier, sino desde “otro lugar”. Y es el volver a este lo que convierte en exótico al primero. Así, para los indios el final será trágico, un exterminio, pero para el protagonista —que es blanco— no, pues le abre una zona, que desde luego se presupone compartida con el lector, en donde el alegato puede ser formulado.

En consecuencia, Greca no escribe para los sanjavierinos: los da a conocer al resto de la provincia, al resto del país, mostrando el conflicto y su salvaje solución, y mostrando al mismo tiempo que la acción individual del maestro Almandos Montiel es insuficiente para evitarla. Greca propone —implícitamente— una salida política, cuyos ejecutores están, se deduce, donde está el poder político, en las grandes ciudades.

Es así como el procedimiento exotizante cobra significación e intenciones transformadoras. Pero lo que se resiente, desde luego, es el realismo, código que el film utilizaba sin ambages. Este fracaso, entonces, no se debe a una carencia de recursos personales de Greca al respecto. Se debe más bien a la inexistencia de una base social suficiente para sustentarlo: Greca no puede dirigirse a los autores del crimen social, debe buscar interlocutores más *comprensivos*, es decir, políticamente más progresistas, y para ello debe recurrir a la exotización.

Que nuestro autor no se sentía demasiado cómodo con ello, puede comprobarse viendo que en la siguiente obra, *La torre de los ingleses* (1929), Greca instrumenta un estilo señaladamente vanguardista. Teniendo en cuenta las resistencias que despertó el vanguardismo en el interior, que examinaremos más adelante, la tentativa no careció de audacia. Careció, eso sí, de intencionalidad política: *La torre...* es un libro de viajes (al noroeste argentino, Bolivia y Perú, en compañía de Alfredo y Ángel Guido; a los lagos del sur; al Chaco, Uruguay, Córdoba y la misma Buenos Aires). El título alude no a la torre real, emplazada en la Plaza Británica, sino a una “torre personal”, un receptáculo de los sueños del autor.

Las impresiones del viaje se plasman a través de metáforas audaces, que no pretenden denunciar una realidad exótica, sino dar una nueva visión de las cosas. Hay algunas menciones a Santa Fe, Rosario y el interior de la provincia, fugaces e impresionistas, como todas las que componen la obra.

En *La torre...*, Greca había suprimido la dimensión política para quedarse con la dimensión estética. Aún insatisfecho, su obra siguiente hará lo contrario. *Cuentos del comité*, de 1931, regresa al naturalismo, casi al mismo de principios de siglo, una corriente perimida hace treinta años. Afín a la benevolencia de Fray Mocho o Roberto J. Payró, la crítica política y social que postulan estos cuadros costumbristas está hecha desde el mismo lugar de escritura; no hay, pues, viaje, y la distancia del narrador a lo narrado se limita a una ironización humorística. Si es hoy mucho más legible que las novelas de Gálvez, ello se debe precisamente a ese humor, y a la ausencia de la moralina que impregna la escritura de este último.

Absorbido de lleno en esta búsqueda, no extrañará que Greca, directamente, eluda la literatura en el siguiente libro, *Tras el alambrado de Martín García* (1934). Se trata de una crónica periodística del cautiverio de los líderes radicales en la mencionada isla, en ocasión del golpe militar de Uriburu, que derrocó a Irigoyen en 1930. Greca estuvo preso allí, junto a Alvear y otros dirigentes unos tres meses.

Pero Greca no olvidaba su propósito de novelar la vida provincial íntegramente. Para él, *Viento norte* era “la novela del norte santafesino”. Faltaba novelar el sur, y eso es lo que intenta *La pampa gringa*, de 1936.

Teniendo en cuenta que ambas novelas poseen una estructura similar, basada en la existencia de un conflicto situado en un punto “lejano”, y un lugar “cercano” tanto de escritura como de lectura, donde radicaría la posibilidad política de solución de ese conflicto, *La pampa...* incurre en dos problemas que el novelista no consigue resolver: el primero reside en la naturaleza de uno de los dos polos del conflicto “lejano”. En *Viento Norte*, eran los aborígenes. Aquí son los arrendatarios gringos. Pero los gringos no llegan a ser suficientemente lejanos, *suficientemente exóticos*. En efecto, si la novela hubiera sido escrita en los 80 del siglo anterior, quizás la cosa hubiera funcionado, pero en la década del ‘30 los gringos, lejos de ser algo extraño al cuerpo social, constituyen ya su porción culturalmente dominante entre los lectores de Greca.

El segundo problema está en que en *Viento Norte* el conflicto es *enteramente* lejano: aborígenes y terratenientes habitan *todos* en San Javier. De este modo, el lugar de lectura —el lugar de la solución también— está fuera del ámbito del relato. En cambio, en *La pampa gringa*, el otro polo del conflicto está en el mismo lugar de la solución (o no solución); el conflicto no es ajeno a él. Para mayor dificultad, ese lugar ya no es un anónimo lugar metropolitano: es, con todas las letras, Rosario.

Los terratenientes que chocan con los arrendatarios gringos no están en Maciel; aunque en un principio este poblado parece jugar un papel análogo al de

San Javier, lo cierto es que están en Rosario. Como es obvio, resultó imposible conseguir que Rosario sea visto como lugar exótico, lejano, y, al mismo tiempo, como el lugar de lectura. Aunque parezca mentira, se intenta: ciertos personajes son portadores de una función distanciadora, al ser ridiculizados, como Gigli, y el niño bien, hijo del terrateniente.

Pero el conjunto de los terratenientes como clase no puede sufrir este tratamiento, por supuesto, porque volvería banal el enfrentamiento. El niño bien puede resultar vencido por el matrero en cierto episodio, pero su clase no puede ser derrotada por la clase que se le opone —al menos no todavía— en la realidad, sin perder verosimilitud.

Fracionada la representación de la ciudad en escenas grotesquizantes —y también en otras pretendidamente trágicas, que no consiguen articularse debidamente con el resto—, nada de ella puede enterearse realmente: ¿cómo es que poseen el poder semejantes seres patéticos? Pero lo poseen, pues la rebelión agraria termina del mismo modo que la rebelión mocoví. Sin embargo, no se entiende por qué, ya que los personajes que representan a este sector del conflicto son torpes y débiles.

¿Por qué Greca no consigue arribar al realismo? Dijimos que ya no se podía dar de los gringos una imagen exótica. Pero *tampoco se podía dar una imagen realista*, porque el público, formado por los hijos de esos mismos gringos, se sentía identificado con ellos. Greca debió, o bien tomar partido por una postura política de cambio social, y acudir a los códigos del viejo naturalismo, que lo hubieran conducido a un binarismo “arrendatarios buenos/ terratenientes malos” (más allá de que fueran gringos o no), o bien describir las prácticas sociales de ambos de un modo tal que, por ser, precisamente, realistas, hubieran hecho menos visible el enfrentamiento (por ejemplo, mostrar cómo un buen número de arrendatarios lograban convertirse en terratenientes).

Greca carecía de un lector que le exigiera esta última solución. A pesar de que ya antes de publicar la novela encontró fuertes resistencias de futuros lectores (llegó a recibir llamadas anónimas amenazantes y debió hacer imprimir el libro en Chile), ni él ni estos deseaban o sabían que podían desear un texto que, más allá de mostrar el conflicto, profundizara en sus causas, mostrara el verdadero funcionamiento de una sociedad.

3-Mateo Booz

Si la actitud de Alcides Greca fue intermitente frente al regionalismo, no ocurrió lo mismo con otro escritor que, por adoptar el código de la corriente de una manera completa y coherente, se convirtió en el escritor regional santafesino por

autonomasia. Miguel Ángel Correa, conocido literariamente por su seudónimo de **Mateo Booz**, nació en Rosario en 1881.

Amigo de Florencio Sánchez, la estadía de este en Rosario le inspira escribir varias obras de teatro firmadas con distintos seudónimos, incluso la letra de una zarzuela, que se estrenó en 1903, quedando las restantes inéditas. También escribe —bajo seudónimo asimismo— varios poemas, que publica.

En 1911 se radica en Santa Fe, y poco después se casa. Ejerce el periodismo, pero después lo abandona para ejercer cargos públicos y como procurador, lo que le permite disponer de tiempo para escribir como escritor profesional, aunque su obra no le proporcione ingresos. Ya no se mueve de Santa Fe, donde fallece en 1943.

En 1919 firma, por primera vez con el seudónimo que lo haría famoso, dos *nouvelles*, *El agua de tu cisterna* y *La reparación*, que aparecerán en *La Novela Semanal*, colección que salía en Rosario y se vendía en quioscos, y en otra, similar, de Buenos Aires. Entre tanto, sigue escribiendo piezas teatrales que no llegan a representarse, esta vez en colaboración con su amigo santafesino Carlos Eduardo Carranza. En la década del '20 empieza a escribir y publicar en todo el país sus cuentos.

En 1926 publica su primera novela: *La tierra del agua y del sol*. Está protagonizada por un aborigen que ha sido apropiado a los dos años de edad por un jefe militar en ocasión en que este visita Santa Rosa de Calchines —en la costa santafesina— para reprimir una rebelión. Llevado a Santa Fe, donde lo cría una hermana del militar, hace la secundaria allí, y luego, el Gobierno le consigue una beca para estudiar Agrimensura en la Universidad de Columbia, Nueva York, donde también aprende boxeo, pues ha desarrollado un privilegiado físico.

Al regresar a Buenos Aires, donde lo recibe el apropiador, a quien quiere y respeta, espera infructuosamente un puesto gubernamental, y por fin decide explotar el predio que su “padre adoptivo” posee en Santa Rosa, dado por el Gobierno en recompensa por su papel represivo.

Hasta este momento, el narrador ambienta la acción en ciudades como Buenos Aires, Santa Fe e, incluso, Nueva York, sin mostrarnos de ellas ninguna característica significativa. Pero a partir del momento en que la acción empieza a transcurrir en Santa Rosa, se ponen en juego los códigos regionalistas, que dan al sitio rasgos fuertemente exóticos, distintivos. La acción permite describir costumbres regionales como carreras de caballos, procesiones religiosas, velorios, o formas de pescar. No es tanto que la historia se ambiente en la descripción, sino que la descripción se despliega con la excusa de la historia.

No obstante, el argumento es suficientemente trágico como para que las descripciones parezcan subrayar un destino: el indio, en realidad, es hijo de un cacique asesinado por su captor. Descubierta el hecho, en el momento de tomar ven-

ganza, aquel muere de un síncope, evitándose que el protagonista quede como asesino (en realidad, pocos segundos antes del síncope, ha renunciado a matar al militar). Pero el shock ha sido demasiado fuerte, y el héroe decide volver a los EE. UU., llevándose, a su vez, a un indiecito emparentado con él, para que estudie, con lo que la historia se repite, con la variante por demás significativa de que en este caso no se trata de un vínculo originado en el crimen.

La novela usa el ambiente, natural y humano, como clave del accionar de los protagonistas, pero en rigor, ese ambiente no es una verdadera justificación: solo el código regionalista puede considerarla de ese modo, por mostrarlo como un ámbito *extraño, misterioso, salvaje*, donde los valores de la civilización deben ceder (matar y despojar a alguien de su hijo, en este contexto, no está mal), precisamente para hacer triunfar los principios de esa civilización. Ventura, que es la víctima, finalmente lo acepta así, cuando renuncia a acogotar con sus fuertes manos al militar; y este muere, de todos modos, porque su culpa es demasiado importante como para que pueda quedar impune.

De este modo, el regionalismo de Mateo Booz no solo permite *mostrar* ambientes aún no tratados literariamente, sino *narrar conflictos* que en otros ambientes no podrían sustentarse sin rechazo de los lectores.

La vuelta de Zamba, de 1927, no registra ningún ambiente *regional*, si por tal entendemos santafesino. En efecto, el discurso narra las andanzas de un director de una compañía folklórica, que tras triunfar en Buenos Aires, decide probar suerte en Europa. Visitan Vigo, Madrid y París, lugares que son hábilmente descriptos en forma parcial —teniendo en cuenta que del extranjero, Correa solo conocía el Uruguay—. Una relación sentimental lleva al protagonista a Haití, en momentos en que el país sufre una invasión norteamericana, donde termina enrolado en la resistencia y muere en combate.

Si bien Haití recibe del discurso rasgos exóticos, la principal carga la portan los personajes. Son ellos los exóticos, los raros, puestos en relación con la cultura “normal” de la metrópolis porteña y Europa.

El tropel (1932), la siguiente novela, brinda lo diferente a través de la lejanía en el tiempo. Una línea argumental nos cuenta las andanzas de un joven vasco, que huye de España por sus antecedentes carlistas y llega a Buenos Aires en la época del bloqueo francés, en tiempos de Rosas. Aquí sí tenemos una morosa descripción de la ciudad y su atmósfera, porque es la Buenos Aires de 1838, ciertamente lejana en su fisonomía para los lectores.

Para proporcionar esos detalles el autor consulta laboriosamente una vasta documentación, lo que, por otra parte, muestra como *El tropel* se diferencia de las novelas históricas verdaderas, las románticas, que, salvo en los tropos más ampliamente conocidos, preferían, directamente, inventar. Sin embargo, Booz no

vacila en llevar a sus extremos la tesis elaborada por los historiadores santafesinos liberales, de considerar a López no como amigo de Rosas, sino, en realidad, como conspirando contra él, en sus últimos años de vida, jamás probada (Cullen, el sucesor de López en el Gobierno de Santa Fe, sí se alzó contra Rosas).

Una misión conspirativa que le propone un espía de López lleva al protagonista a Santa Fe; con ello, puede contrastarse el clima político de Buenos Aires, donde vemos reinar el terror y el fanatismo, con el de la provincia vecina, presentada como pacífica y tolerante. El viaje permite también una descripción no fugaz de la “Villa del Rosario”, donde transcurren algunos episodios, y, por supuesto, de la capital provincial.

Santa Fe es el núcleo espacial donde se anudarán y resolverán las acciones. Es descripta de modo análogo a Buenos Aires, pero con mucho más detalle, a través de episodios históricos como la muerte de López, la elección de Cullen como gobernador por el Cabildo, las conspiraciones contra este último, su fuga, y su reemplazo por Juan Pablo López después de la batalla de El Tala. Acciones laterales nos muestran a Cullen refugiado en Santiago del Estero y a Berón de Estrada al frente de sus tropas en Corrientes, pero estas últimas ciudades no son descriptas.

Desde luego, existe también una línea argumental trágica, que narra el destino de Cullen, fusilado por el tirano. La primera, más optimista, concluye mostrándonos que el joven vasco sobrevive a los sucesos, y funda una familia santafesina, que al lector local no le cuesta mucho identificar con la familia política de Correa, los Iturraspe.

De esta manera, la novela funciona *exotizando a través de la narración histórica*, elementos cotidianos para un habitante de Santa Fe. Ello se logra con *guiños* que el autor le hace al lector local, como el que acabamos de describir. Lugares conocidos (tiendas, confiterías) son mostrados “en sus orígenes” con el mismo propósito; y episodios, igualmente sabidos en forma general por el público, toman la forma de *profecías post hoc*. El discurso muestra así su renuncia a aspirar a un público ampliado, nacional.

Ese público es el otro polo del viaje modernista, el que recibe el discurso situado en el lugar “no exótico”, que aquí es el mismo lugar, pero en diferentes tiempos. Lo mismo ocurre en *Aleluyas del Brigadier* (1936). Esta biografía de López logra un discurso arcaizante por recurrir a una antigua forma popular, las *aleluyas*, “pliegos que se vendían en la calle por unos cobres”, según explica el autor, y que contenían cada uno una escena, precedida de dos versos pareados. Se desenvuelve a través “de treinta y seis láminas, labradas con amor y esmero”, siempre dentro de la visión antirrosista de López. Aquí no aparecen personajes ficticios.

El volumen se completa con dos cuentos o *nouvelles*, que funcionan en base a los mismos principios. Uno, es *El amor y la política*, ambientada en la Santa Fe

de la convención constituyente de 1853. Se narra la actividad legiferante de los diputados, pero también episodios de su vida íntima, en especial de Juan María Gutiérrez, que se casó con una santafesina, a quien conoció en ocasión de su estadía en la ciudad como convencional.

La segunda, titulada *Soldados y almaceneros (Historia de una ciudad)* busca narrar el desenvolvimiento de Rosario, a través de un linaje, que también aquí tiene como tronco a un inmigrante. Aparecen, como siempre, los personajes ya conocidos históricamente, pero retratados en momentos privados. Sus temas de conversación apelan a la “complicidad del lector local”, a la que ya hemos hecho referencia. El texto servirá de antecedente para su siguiente novela.

La ciudad cambió la voz (1938), en efecto, se arma en torno a un argumento parecido al de *El tropel*. Esta vez, sin embargo, el protagonista será portador de una única línea argumental. Las referencias históricas que crean el ambiente del Rosario de 1870 están sacadas, por lo general, de los *Anales...* de los Carrasco.

Mientras la ciudad se mantiene como premoderna, Mateo Booz puede describirla, desde luego, como exótica. Pero al ir arribando al momento de su gran desarrollo, situación que nunca había abordado narrativamente, el autor encuentra grandes dificultades para dotar a Rosario de rasgos pintorescos. Desde luego, esto resulta de la función ideológica de la modernización: un lugar moderno es *siempre* el lugar de la recepción del discurso, y *nunca* el de desarrollo de una historia regionalista.

Por algún motivo, Booz no se percata del problema, y continúa narrando los avatares del protagonista, procurando brindarles rasgos pintorescos, sin lograrlo, o consiguiéndolo de una manera grotesca. Tanto es así, que el mismo se suicida inopinadamente (toda la crítica ha admitido que este suicidio es inverosímil, habida cuenta de que el personaje ha atravesado situaciones mucho más difíciles, sin recurrir a esa solución desesperada).

El contenido de *La mariposa quemada*, también de 1938, indica que Booz *quería* describir ambientes urbanos modernos. En sus primeras novelas no lo había conseguido; las referencias son escuetas. En las novelas “históricas” dicho abordaje no venía al caso. En *La ciudad...* no podía contrastar los ambientes, en tanto ambos eran una consecuencia del otro. Pero en *La mariposa...* sí puede hacerlo: un escritor provinciano que vive en Santa Fe practicando la literatura sin obtener reconocimiento nacional, decide mudarse a Buenos Aires para conseguirlo.

En este viaje “al revés” del habitual viaje regionalista, Santa Fe es presentada como un lugar tranquilo, idílico; en tanto Buenos Aires lo es como un lugar peligroso por reinar en ella valores ambiguos, modas extravagantes, costumbres incomprensibles. Booz asume aquí una dicotomía que será frecuente en las literaturas provinciales: el pago “premoderno” es atrasado y de costumbres anticuadas, pero en él se vive una vida más acorde con la dignidad, y hay más posibilidades

de ser feliz; en cambio el mundo “moderno” de la metrópolis brinda una aparente gama infinita de posibilidades, pero al precio de una vida infeliz y sin sentido.

La novedad de este texto es el lugar de la lectura: ¿está destinado a los santafesinos? En este caso, estos debieron notar que su ciudad está mostrada de una manera excesivamente idealizada: Santa Fe, en 1938, no es ni con mucho tan *premoderna* como la pinta el autor. O bien: ¿el discurso es para los porteños? ¿Los llama a reflexionar sobre las características de su ciudad? Esto último es más improbable, pero la primera opción deja a Booz en deuda con el verosímil narrativo.

En efecto, la novela parecería aseverar que *solo* en Buenos Aires la mujer del protagonista —la mariposa que quema sus alas por acercarse hipnotizada a la luz— puede ceder a relaciones adúlteras, que precipitan su fin, el cual también es poco verosímil

El problema de Booz novelista, en vista de la luz de lo expuesto, parece ser esta ambición de dar, a través del código regionalista, una visión de la realidad local parangonable con la de la centralidad, fin al que ese código no estaba destinado.

Claro está: si Santa Fe ha de mostrar que tiene historia, que tiene héroes, que tiene vida cotidiana en el pasado, etc. como muestra a Buenos Aires la literatura central, no es a través de esta corriente que ha de lograrlo, pues la misma ha surgido para *marcar una diferencia con la metrópolis, un lugar menor*.

En cambio, los cuentos evidencian una intención más modesta, al procurar tan solo *montar una escena local*. Los cuentos de Booz abordan, así, lugares y personajes característicamente santafesinos: su misión es esa y solo esa. Esta mostración podrá conllevar críticas implícitas —o explícitas—, podrá ironizar sobre situaciones no resueltas, pero siempre ello se subordina a la función principal.

A lo largo de toda su carrera nuestro autor escribió y publicó cuentos. La mayoría se reunieron en las colecciones: *Santa Fe, mi país* (1934), la única que publicó en vida, *Gente del Litoral* (1944) y *Tres lagunas* (1953), que salieron póstumamente. Quedaron varias decenas de cuentos sin coleccionar, aparecidos en revistas de todo el país, y también varios inéditos. Todos ellos fueron reunidos para su edición en 1999 (en dos tomos) por la Universidad del Litoral.

El éxito de Mateo Booz como cuentista se debe a que, por la naturaleza de ese género, cada pieza debe mostrar una sola solución y un solo ambiente. Como nuestro autor no era diestro en encadenar la sucesión de escenarios, que realizaba con cierta artificialidad, lo que enturbiaba la relación de lo exótico con lo moderno en el plano del discurso, los cuentos le evitan ese problema: se desenvuelven siempre en un marco exótico y es el lector el que siempre está en el otro plano, recibiendo el relato.

Ese exotismo puede lograrse con un lejanía en el tiempo, pero no llegan ser relatos “históricos”, no solo porque no transcurren por lo general muy atrás en la

cronología, sino porque desarrollan una historia privada. El fondo histórico es aludido muy escuetamente (“era gobernador Fulano”), y eso basta.

La mayor parte de las veces la época de la historia es contemporánea a la del relato, y la lejanía se sostiene en el espacio. El preferido es la Costa, último reducto del criollismo en la provincia, pero si la acción transcurre en la ciudad, se la ambienta en el Barrio Sur, es decir, la zona comprendida entre la Plaza de Mayo y el Quillá, de costumbres notoriamente conservadoras en tiempos del autor. Eventualmente, Booz sitúa la acción en alguna colonia gringa, pero, a diferencia de los de los años 80, lejos de remarcar el parecido entre gringos y criollos, con fines de integración, subraya, por supuesto, las diferencias. Hay dos o tres cuentos ambientados en Rosario; en este caso lo diferencial cae sobre los personajes.

Son las diferencias, precisamente, las que justifican la escritura: no hay particularidades psicológicas importantes en los personajes, pero los acontecimientos ellos son siempre observados resaltando una nota distintiva, que es la que da el carácter local e identitario a los sucesos.

Al conocerse los cuentos completos ha podido constatarse que Booz escribió también algunos cuentos ambientados en Buenos Aires, o en lugares indefinidos (uno recibe el nombre de “Urbenueva”), varios de los cuales no son regionalistas en absoluto, pues regresan más bien al código modernista. Inclusive, algunos se desenvuelven en varios escenarios.

Booz no tuvo igual éxito con su producción teatral y poética. Si bien publicó algunas composiciones de estos géneros —o las incluyó un tanto de contrabando en su narrativa—, estas no fueron recibidas con igual entusiasmo que los cuentos y novelas. Con todo, poco antes de su muerte, en 1942, publicó *Aquella noche de Corpus*, un “cronicón poético”, como lo llamó, que retoma el muy frecuentado asunto de la Rebelión de los Siete Jefes. Ni qué decir tiene que el autor comulga con la concepción histórica errónea, pero vigente en la época, que tomaba a los Siete Jefes como precursores del movimiento emancipatorio.

El texto tiene la estructura de una tragedia, y está dividido en actos. Los parlamentos son todos en verso y también lo son, cosa curiosa, las acotaciones escénicas. Además, se encuentra precedido de varios poemas, alguno no relacionado directamente con el tema principal, como el dedicado a su joven amigo Caillet-Bois.

4-Los otros regionalistas

Carlos Eduardo Carranza (Casilda, 1891-Santa Fe, 1935) se crió en la capital provincial, donde ejerció el periodismo. Su único libro de cuentos *Abalorios* (1935) contiene relatos cuyo funcionamiento es muy similar a los de su amigo Miguel

Ángel Correa. Quizás la diferencia mayor se encuentre en una mayor proporción de ambientes gringos que en la obra de Booz.

Antonio Juliá Tolrá (Barcelona, 1878-San José del Rincón, 1954), de profesión médico, había publicado en 1918 en la colección porteña La Novela Semanal, *En la senda*, muy posiblemente de corte modernista. También dio a conocer *La santa*, y *El triángulo rojo* (1921), asimismo novelas. Lo emplazamos aquí por sus *Relatos de Antón Martín* (*Narraciones camperas*), de 1944.

Samuel Cernadas (Reconquista, 1893-1960) aprovecha su conocimiento directo del norte de la provincia, logrado como telegrafista del FFCC, para componer una obra de fuerte sesgo regionalista, contenida en *Poesías y canciones regionales* (1942) y *Mi comarca* (1952, editada en Reconquista), donde se reúnen poemas, relatos y canciones (Cernadas fue también letrista de folklore). En la última de las dos obras se incluye una sección no regionalista, de estilo modernista, bajo el significativo título de “Intrascendentes”.

Isaac Aizemberg (Ucrania, 1905-Mar del Plata, 1993) escribió, bajo el seudónimo de Crisanto Galván, *Narraciones y versos de boliche* (1948). Fue también un importante letrista de folklore. En 1950 dio a conocer una pieza teatral: *Un hijo para Lidy*. Posteriormente residió en Buenos Aires.

Mario Luis Pereyra (Santa Fe, 1910-c.2015), publicó con el seudónimo de **Mario Beney** sus colecciones de cuentos *Arenas de la costa* (1963) y *Huellas en la arena* (1977); como así también su novela histórica *La brújula rota* (1973). Estas narraciones, ambientadas en el norte provincial o en Rincón, manejan habitualmente la exotización del espacio, como los otros autores.

Antonio Leonhardt (Helvecia, 1902-Santa Fe, 1949), conocido por su seudónimo **Teófilo Madrejón**, pasó su infancia San Javier, y en 1919 se trasladó a Santa Fe para trabajar como periodista. Su vasta producción, ambientada en la costa, no ha sido reunida en libro, ya que el único que publicó fue *Canto de alabanza al maíz* (1949), de temática, por supuesto, más afín a la de la pampa gringa.

Edmundo A. Rostand (San Javier, 1923-Santa Fe, 2011), poeta de línea sencillista (*Para un ramo blanco, Cantos de amor y de paz*), publicó *Surco y cielo, El indio Felicho e Infancia provinciana: En el país del indio, del irupé y de la garza* (1957), más acercados al regionalismo.

Carlos Arturo Borruat (San Carlos Centro, 1903-Santa Fe, 1978), médico, escribió *Crucifixión o los anticristos* (1937), que se desarrolla en varios ambientes: el norte provincial, la costa, la misma Santa Fe —Borruat es otro que hace hincapié en las diferencias entre el sur y el norte de la ciudad-, y Buenos Aires, lo que le permite hacer jugar las diferencias a la manera de esta corriente. También escribió otra novela, *Resplandor en el cabildo* (1940). En 1967 publicó *El cazador de viboras* (*episodio del drama isleño argentino*), francamente enrolada ya en esta corriente.

Ricardo Ríos Ortiz (Santa Fe, 1928) continúa tardíamente esta tendencia con sus relatos ambientados en el norte santafesino y, sobre todo, en el Chaco: *Cuentos épicos del Chaco* (1968), *Cuentos del Chaco viejo y otras cosas* (1969), *Indios de Leoncito atacan Resistencia* (una novela histórica, 1969), *Cuentos del Chaco heroico* (1977), *Cuentos del Chaco bravo* (1982), *Nuevos cuentos épicos del Chaco* (1989) y *Recuerdos de un juez del Chaco* (2000).

La parte de su obra narrativa que no es regionalista cae, por lógica dentro del modernismo: *Poesía mía* (1954), *Cuentos para un sábado* (1966), *Coplas a Myrian Saldivar* (1977), *Canto a Estanislao López* (1981), *Cuentos en trípticos* (1997), *Alucinaciones* (2007), *Cuentos con cuernos* (2007), *Enredos en torno a una máquina* (2007), *27 cuentos tan diversos* (2008), *Poesía mía II* (2009), *Cuando la revolución devora* (2009), *Cuentos con cuernos II* (2009), *Temas* (2009) y *Temas con historias* (2010). Escribió una obra de teatro: *Un desolado infierno* (2000).

Salvo los intentos de Greca y Mateo Booz, Rosario no pudo proporcionar una literatura regional. Separada de la identidad provincial, que administraba la ciudad de Santa Fe, estaba condenada a la urbanidad, y, en cuanto a las referencias urbanas, los escritores no querían proporcionarlas, para no dar de su ciudad una imagen *provinciana*, que, en realidad, rechazaban.

Así, los libros de relatos de **Eduardo Dughera** (Rosario, 1909-1984), *El malacara* (1938), *De tierras ásperas* (1942) y *Huellas en el quebrachal* (1948), están ambientadas en el Chaco. Dughera, arquitecto y profesor universitario, había recibido visible influencia del modernismo, en especial de Horacio Quiroga e, incluso, de Lugones (había sacado un libro de poemas, *Tomillo*, de 1939, cuyo paisaje es las Sierras de Córdoba), pero, como puede verse, busca su temática fuera de la provincia.

En la poesía, el regionalismo tuvo un funcionamiento similar al de la narrativa, pero sus referentes fueron invariablemente rurales. Desde el punto de vista del emisor lírico, revistió dos formas. En la primera, dicho emisor queda por fuera de lo referenciado, el discurso es descriptivo, y el léxico regional solo se utiliza cuando no existe una palabra culta que designe el referente (poniéndola, a veces, entre comillas). En la segunda, el emisor lírico queda involucrado en el discurso: es parte del material exotizado, y, como tal, ejerce un discurso con fuertes marcas locales.

Esta solución, que poco a poco fue tomando mayor desarrollo que la anterior, operaba también en la letrística del llamado “folklore”, y venía, claro está del uso de la *máscara* modernista: el lector debía suponer que estaba escuchando a un paisano, a un hombre de campo, quien transmitía su mensaje en forma oral, desde luego, aunque se sabía que el autor pertenecía al medio urbano y era, naturalmente, alfabetizado.

En Rosario, el cultivo del género recurrió invariablemente a los ambientes no santafesinos (Sierras de Córdoba, Quebrada de Humahuaca, el Chaco), para no

prestar carácter regional al suyo propio; solo muy tardíamente los letristas comenzaron a referenciar algo de lo local, pero exclusivamente en su veta descriptiva.

En Santa Fe, en cambio, la Costa proporcionó abundante material, que fue aprovechado por su carácter distintivo con fines identitarios. El representante sin duda más conspicuo, el que más éxito logró, fue **Julio Migno** (1915-1994), nacido en San Javier, espacio de casi toda su poesía, pero residente desde temprano en Santa Fe, donde falleció. Publicó *A los nuestros* (1932, en colaboración con Félix Villasur), *Amargas* (1943), *Yerbaguena (El mielero)* (1947), *Chira Molina (Chasque para la Costa)* (1952), las recopilaciones (*Cardos y estrellas*, de 1955, y *De palo a pique*, de 1965), y *Miquichisas* (1972). En 1987, *Suma poética* reunió otra vez parte de su producción.

La poesía de Migno entra, desde luego, en la tradición de la gauchesca, cuyo emisor lírico funciona del mismo modo, y con el *nativismo*, corriente poética nacida en el Uruguay, que contó allí con autores como Fernán Silva Valdez o el Viejo Pancho.

Sus poemas fueron musicalizados a menudo, circunstancia favorecida por la estructura del emisor. Las alusiones a esta estructura son frecuentes, por cierto, en los textos de Migno:

...embalsao de cantos, yo seré en mi río,
musiquero en busca del amanecer.

Capítulo 8

La generación del 40

1-Las nuevas características estéticas

Hacia 1930 el canon de la literatura argentina había quedado definitivamente configurado en un cuerpo central, coordinado con las corrientes europeas, y uno “interior”, que no poseía esa articulación. El modernismo había, pues, fracasado en su intento de lograr una corriente de general vigencia en todo el territorio; y sus derivaciones, como el sencillismo o el regionalismo, salvo muy escasas excepciones, sólo habían apuntalado la creación de una escritura “de segundo orden”, con aplicación casi meramente local.

Era lógico que nuevos autores, e incluso algunos de los más viejos, buscaran otra solución, más aún si empezaban a llegar desde Europa nuevas tendencias, recepcionadas ya, por supuesto, por la literatura central. Efectivamente, la crisis del 29 había acabado con el optimismo de los “años locos” (la década de los 20), y ahora predominaban posturas estéticas que reivindicaban una escritura de profundidad humana, de autenticidad expresiva.

El modernismo era completamente antitético con ellas: con su guardarropas de máscaras, la elección de los referentes no siempre revelaba las vivencias más sinceras del escritor; solo brindaba una pose. En cambio ahora se podía alentar la representación de lo propio (que, desde luego, para un poeta del interior, era lo “local”) sin requerir un “disfraz”, por vía directa.

Desde luego, por sus fundamentos, esta nueva estética prescindía por completo de la “seducción al público”. Pero hacía rato que los autores provinciales habían renunciado ya al mercado ampliado (y la poesía, en cualquier caso, empezaba a dejar de ser un género popular en todo el mundo). Así que, sin vacilar, estos nuevos autores suprimieron el “viaje” modernista hacia lo exótico, con lo que desapareció lo paisajístico y lo pintoresco histórico. Los referentes dejaron de ser buscados

entre otros muchos posibles, y elegidos por su “belleza”, pues ahora había solo un referente posible: el *auténtico*, y su belleza o fealdad era irrelevante. La virtud del artista estribaba en la sinceridad con que se lo ponía al descubierto. Lo demás era considerado adorno “vano”, suasión indebida que perjudicaba la obra.

En la narrativa, esto determinó el surgimiento del realismo, hecho que analizaremos más tarde. En la poesía se formó una corriente que muchos críticos centrales denominan inexplicablemente “neorromanticismo”. En verdad, la misma no posee ningún rasgo romántico, ni nuevo ni viejo. Como otros estudiosos han hablado también de Generación del 40, preferimos adoptar esta última denominación, bien entendido, por supuesto, que no se trata de una “generación”, sino de una corriente literaria, en la que pueden entrar, desde ya, autores de diferentes edades.

Hay que aclarar, asimismo, que no aceptamos que dicha modalidad se limite a Buenos Aires. En realidad, existieron manifestaciones de la Generación del 40 en todo el país, como los poetas de la revista *La Carpa*, en el noroeste, que los críticos centrales separan artificialmente de los poetas porteños considerados “del 40” por ellos. Como tendremos ocasión de ver en relación con la literatura santafesina, hubo poetas “del 40” también aquí.

¿De qué manera se renovaron las formas? Atendiendo a que los poetas predilectos eran Milosz, Claudel, Valéry, Stefan George o Eliot —más el Neruda de las Residencias—, y, desde luego, aquel que proporciona los fundamentos del movimiento: Rilke. No será extraño observar que el poema es considerado como naciendo de las más profundas vivencias del poeta, proceso que para el poeta checo tiene la misma complejidad y duración que el nacimiento de un ser vivo: “Un año no cuenta y diez años no son nada. Ser artista es no calcular y no contar; es crecer como un árbol que no apresura sus savias y que permanece, confiado entre las rachas de la primavera, sin temor de que no pueda llegar otro verano. Llega, sin embargo. Pero solo llega para los que tiene paciencia y viven despreocupados y en holgura como si toda la eternidad se extendiese ante ellos”, decía en las *Cartas a un joven poeta*.

En realidad, Rilke no había sido traducido ni receptado bien aún. De esto se quejaba Angel Battistessa, el crítico, en una revista especializada de Rosario:

“De su obra y sobre todo de su biografía, no se han tomado sino algunos rasgos de lujoso y resuelto patetismo. Hace varios lustros, casi no había jovencita burguesa, con leves pátinas de lectura ibseniana, que no quisiera ‘vivir su vida’. Hoy, con lecturas también muy tenues de Rilke o de sus comentaristas, apenas si queda poetisa matronal o adolescente deportivo que, de atenernos a lo que se acierta a adivinar en sus versos, no se sientan tremendamente urgidos por morir su propia muerte”.

Apoyándose como podían en estos parámetros, los poetas de los 40 siguieron utilizando las formas métricas regulares, pero no por su valor en sí, sino para evidenciar su rechazo por la “novedad superficial” y el regreso a *las fuentes* de su arte. La preferencia por la poesía popular —más pobre pero más auténtica— obedecía a la misma razón; procedimientos, con todo, no insoslayables, ya que solían usar el verso libre si ello connotaba la informalidad de la expresión sincera.

La libertad metafórica pierde su carácter absoluto, ya que ahora es puesta al servicio de la autenticidad expresiva. En esta búsqueda de un mensaje *único*, no es extraño que abunden los epítetos y las anáforas, que permiten multiplicar fonéticamente la alusión a un mismo elemento semántico.

2-La transición a los 40

La introducción de la nueva sensibilidad, con todo, no fue inmediata. El modernismo, como en el resto del interior, continuará durante mucho tiempo su vigencia, en cualquier caso, ya despojado de sus rasgos más visibles. El cultivo de lo exótico continuó en el regionalismo.

La concepción de lo bello como algo no cotidiano y fuera del alcance de la gente común, sin embargo, persistió. Una de las formas de manifestarlo fue continuar en el uso de la métrica y estrófica regular, que, no obstante, redujo su catálogo de formas. El romance, por influencia de García Lorca, se volvió preponderante. Por esta misma influencia también, la novedad se centró en la metáfora, donde, con todo, en algunos casos ya pueden advertirse ciertos giros nerudianos, como dar transitividad a los verbos intransitivos.

Son ejemplos rosarinos de ello *En torno a la poesía, ala del mundo* (1943) y *Sonetos y maderas* (1948), de **José Peire**; *La curva pálida* (1943), de **Nélida Esther Oliva** (San Justo, 1915), y *Grillos del villorrio* (1946) y *Cantos de alba nueva* (1949), de **Plácido Grela** (Tucumán, 1914-Rosario, 1992).

Carta a la amiga del mundo (1941), de **Angélica de Arcal**, ya mencionada, está también en este caso. Pero su novela *Siempre habrá tiempo*, de 1948, se aparta decididamente de los principios modernistas o de sus derivados. Situada en un ámbito urbano en cuya descripción no se detiene, la novela nos hace testigos de las conversaciones y discusiones de un grupo de personas que intentan dar a sus vidas un perfil menos frívolo, en concordancia con los parámetros de los 40.

En la obra ensayística de **Félix Molina Téllez** (Málaga, 1900-Buenos Aires, 1950), compuesta por *Una expresión de arte nativo* (1931), *Un problema de nuestro tiempo* (1936), *Tierra madura* (1939) y *Momentos de una muerte transparente* (1949), en realidad, casi un poema en prosa), se sostiene que la tradición debe servir de

base para todo progreso real, que de lo contrario carecerá de raíces; de allí sale la defensa del estudio de las culturas indígenas y tradicionales de América, que nos proporcionarán esas raíces en medio del creciente desarraigo: auténticas porque se conservaron en medio del dolor del vasallaje. En su defensa del arte popular, menciona los *Versos mocovíes* de Gudiño Kramer, que el mismo Molina Téllez editó. En cambio, sus poemarios *Poemas para la tierra de mis hijos* (1936), *La ronda de los candiles* (1938) y *Tiempo de la luna redonda* (1942) lo muestran aún ligado a una expresión ecléctica entre el modernismo y las nuevas corrientes. Molina Téllez se crió en Santiago del Estero, vivió un tiempo en Santa Fe, luego en Rosario desde 1935, y emigró a Buenos Aires cerca de 1945, donde falleció trágicamente.

En Santa Fe surge, en 1945, el grupo Espadalirio, que publicará una media docena de cuadernos de poesía. Nucleaba poetas de diferentes intereses estéticos, la mayoría de los cuales practicarán una poesía ecléctica.

Victorino de Carolis (Santa Fe 1914-1974), que también fue artista plástico, publicó *Lágrimas* (1933), *Tributo* (1938), *Lucero (romance en coplas)* (1941), *Canto a la fundación de Santa Fe* (1944), *Erato y Orlen* (1945), *La manzana* (1957), *Cantos de América* (1965), *El cíclope*, *Salmodia*, *Proclama*, *Diatriba a los griegos* y *Los sofosonetos* (1968).

Estela Galfráscoli de De Carolis, esposa del anterior, quien falleciera en Buenos Aires en 2010, publicó *El palacio abandonado* (1946) y varios poemarios posteriores; también pertenecía al grupo.

Germán Galfráscoli publicó *El remoto sueño* (1946); aparentemente falleció en 1999.

José Rafael López Rosas (Buenos Aires, 1920-Mar del Plata, 2000) dio a conocer sus poemas en *Camino de tu casa* (1943), *Olvidada sirena* (1945), *Canto a la ciudad de Santa Fe* (1949), *Imagen* (1960) y *Canto a Rafaela* (1969). La última parte de su producción cae claramente en el estética de los 40. En ensayo literario escribió *Variaciones en torno al hombre argentino* (1961) y *Santa Fe, la perenne memoria* (1999).

López Rosas desarrolló también una importante obra jurídica, crítica e historiográfica, incluyendo una *Historia de la literatura de Santa Fe* (1972), único intento orgánico hasta ahora de este tipo para la ciudad capital. En ella, con todo, no se deslindan prácticamente corrientes literarias ni se caracterizan las producciones; se trata más bien de una prolija enumeración de autores y obras.

3-Fausto Hernández

Aunque la insatisfacción producida por el modernismo se procuró superar, por lo general, mediante la adopción de corrientes europeas, hubo también algún intento de superación basado en la tradición gestada hasta entonces. Es el caso

de la obra de **Fausto Hernández** (Rosario, 1897-1959). Hernández estudió en el Colegio Nacional de Rosario, donde fue dirigente estudiantil, y había casi completado sus estudios de Medicina en Buenos Aires —fue secretario (rentado) de la Federación Universitaria Argentina—, y ya publicaba profusamente en diarios y revistas, cuando decidió regresar a su ciudad natal, a trabajar de periodista. En 1926 publica su primer libro de poemas, *Hacia afuera*, de estilo modernista.

En 1930, en colaboración con el autor teatral Abraham Zadunaisky, escribe una pieza todavía inédita, *La santería del judío Abraham*, y ese mismo año, bajo el seudónimo de Barbijo, hace conocer poemas cuyo tema era la vida urbana rosarina, en código lunfardo, en una revista de la ciudad.

Pero es con *Pampa* (1938), primer tomo de una proyectada trilogía, que se revelará su complejo estilo, que surge de las búsquedas que el autor realizó para dejar atrás al modernismo, que no reconocen antecedentes directos ni tuvieron tampoco seguidores, y que constituyen su lectura particularísima de la vanguardia.

En el epílogo de este libro, señala Hernández la diferenciación con lo que después será la postura estética de los 40: el autor, dice de sí mismo, “*no quiso ser metafísico, sino abstracto*”. Hernández confesaba su repudio por la filosofía (es decir, por la metafísica), que manifiesta “no recordar”, salvo la de “su amigo, Macedonio Fernández”, y aún de ella afirma, “solo me queda la pasión”.

La clave de la estética de Hernández es, como para los vanguardistas, la metáfora. Ella es quien da la seguridad que la rima y el metro ya no pueden proporcionar. Esto, como vimos, había sido practicado, aunque sin teorización, por varios poetas locales. Pero para Hernández, existe una intercambiabilidad de planos: “Se confunde lo real con lo metafísico, lo ideal con el objeto”, y así, la pampa, al generar el poema, se vuelve a la vez metáfora de este: monótona, regular, silenciosa, verdadera, abstraída y solitaria.

De esta manera, Hernández busca como una síntesis entre las ideas de los 40 y la vanguardia. En vez de desarrollar nuevas formas de aludir al entorno, se intenta encerrar en una gran metáfora toda la cultura en crisis: “el poema es abstracto y no constituye más que una metáfora integral que en la mente se desarrolla”. Así, por ejemplo, *Triángulo*:

Natural es que el pasto tenga cielo
hasta en el arbusto de cierta altura
pero arrecia en la loma la pérdida indescriptible
de la altura que no se alcanza.

Tanta altura —como hay— se suaviza
de insomne melancolía. Si fuera

exigua sería absurdo. Si aclarara
sería alegre. Como es, es natural.

Este logro estético no debe separarse del hecho de que *se da en el tiempo*, vale decir, en la historia, y eso exige una ética. A *Pampa* debía seguir otra parte de la trilogía, cuyo acápite iba a ser *La muerte la llevamos dentro*, la cual debía explorar el “ensueño”, o sea, el poder de la fantasía para cambiar o no el estado de las cosas.

De *Ensueño* solo conocemos siete composiciones —se habrían escrito no menos de 92— publicadas en una revista de 1941. El resto nunca se dio a conocer. En ellas, la muerte es “la que no engaña jamás”, la que da la única certidumbre. Pero “única-mente con amor se muere”, es decir, se *muere bien*, en consonancia con el mundo. Es el desarrollo de la dimensión de autenticidad, que lo conecta con los de los 40.

La tercera parte, seguramente, no llegó a escribirse. En 1943 Hernández publica *Río*, que parece insistir en la comprensión del paisaje “del alma”, pero sus elementos se alinean ahora enteramente con los parámetros de los 40, y el paisaje incluye, ya en su “espiritualidad”, las connotaciones trascendentes que el autor había querido soslayar antes. Los poemas se reducen en extensión, ya que las metáforas se simplifican al subordinarse solo al propósito de expresar autenticidad vital.

La segunda edición de *Pampa* (1958) se vio malograda por intentar adecuar la escritura original a esta nueva actitud. Hernández se acusaba entonces de haber creado antes solamente “una expresión mental nunca desautorizada por la realidad”.

De todos modos, sus búsquedas por eliminar la “metafísica” de todo lo que fuera “imagen y sentimiento” lo condujeron más adelante a utilizar formas vanguardistas en el teatro en piezas que nunca se representaron. *Picoverde* (1952), obra en verso, supuestamente infantil, desarrolla la epopeya modernista del artista en procura de su ideal, pero la acción está infiltrada de detalles cotidianos no embellecidos y se usa un distanciamiento casi brechtiano. El protagonista consigue bajar a su estrella del cielo, pero cuando en tierra esta se muere (resultado modernista, sin duda), dice, heterodoxamente: “Me cansé de esta magia inútil”.

En 1958 Hernández publicará una obra de corte más convencional, escrita en colaboración con Elías Díaz Molano, *Yacú-Toro*, pero en 1955 se publica *El inventor del saludo*, que continúa la línea anterior. La belleza y el arte son tratados aquí en tono farsesco, reivindicándose una autenticidad antintelectual. Ambientada en una ciudad “parecida a Rosario, donde se carece de gusto arquitectónico”, el comienzo muestra a Carlitos Chaplin expulsado de un cine por no pagar la entrada. Se trata en realidad del protagonista, actor en un circo de los alrededores, donde hace de Carlitos, quien, a pesar de contar con éxito y afectos, desea abandonarlo todo para recomenzar su vida en cualquier otra parte, “a partir de un saludo” dicho con sinceridad por primera vez.

4-Los poetas del 40

Hernán Gómez (Buenos Aires, 1905-Rosario, 1948) ya había publicado un poemario modernista, *Alabanzas*, el mismo año en que llega a trabajar como periodista a Rosario (1935). En 1938 aparece *Sonata del amor filial*, que regresa a la métrica clásica y explora sobriamente un dolor privado. *Orilla nativa* (1942), subtítulo *Poemas y canciones*, se vale de la idea de lo “nativista”, pero aquí lo nativo es el parámetro existencial imprescindible para conocerse como ser social. En él debe mirarse el hombre culto para adquirir un sentido vital.

Ejemplo y prueba de ello es cómo Gómez define su sistema de conocimiento —que se adivina aprendido del irracionalismo europeo—: valiéndose de una cita de José Hernández: “Aquí no valen doctores / solo vale la esperencia / aquí verían su inocencia / esos que todo lo saben / porque esto tiene otra llave / y el gaucho tiene su cencia”.

Gómez dejó, además, dos trabajos en prosa inconclusos, que se publicaron recién en 2010: *Versiones del gaucho* y *En el campo, con Fierro*. En el segundo, la figura que ejemplifica la síntesis ente lo europeo y lo criollo es Guillermo Enrique Hudson, el gaucho-gringo. Cuando el autor aparece recitando el *Martín Fierro* a los peones de la estancia paterna, estos lo creen un ser de la vida real: realidad y cultura en la obra de Gómez son intercambiables, espejos una de la otra.

Estas preocupaciones alejan a Gómez de un solipsismo exagerado, peligro en el que cayeron algunos autores de los 40. *Galicia mártir* (1945), conjunto de poemas inspirados en estampas del escritor y dibujante español Alfonso Rodríguez Castela, entonces exilado en nuestro país después de la Guerra Civil, no descubre por el dolor una autenticidad individual, sino colectiva.

Celeste historia, publicado póstumamente y escrito en 1948 poco antes de la muerte del autor, vuelve a la dimensión individual, en consonancia con el contenido sentimental de los poemas. A pesar de leves toques vanguardistas —uso de verso libre en algunas composiciones—, estos responden aún a los parámetros de los 40.

La obra de **Irma Peirano** (Rosario, 1917-Buenos Aires, 1965) fue una de las más ajustadas a las características de la corriente. *Suspendido momento*, largo poema aparecido en una revista en 1941, y *Cuerpo del canto*, de 1947, ya la muestran pensando que “la propia verdad es lo único novedoso que puede permitirse el hombre, si ha creado su mundo en base a ella”. El poeta debe apartarse tanto de lo superficial como de lo social en el arte: “se impone, frente a los dos extremos, la obligación de salvar un sentido humano cálido y auténtico”.

En *Dimensión de amor*, de 1951, incluso se eliminan las alusiones meramente sentimentales. Glosas al cantar de los cantares, realizadas a través de clásicos sonetos, o poemas a “la elegía” o “al hombre”, la acercan a una verdad cada vez menos personal. Sus posteriores trabajos fueron conocidos solo póstumamente.

León Salvador Pérez, nacido en El Trébol en 1922, publica en 1947, con el seudónimo de **León Bet Amar**, su libro de poemas *El mirador que se mira*, donde sostiene que “el poeta no debe entregar una muestra química de su creación hirviendo en el horno craneal, por sugerente que ello sea, sino una controlada y definida producción”. Este pequeño alegato antivanguardista es reforzado por el comentario de solapa, debido a Irma Peirano, quien destaca la influencia de Neruda en el autor y la perdurable ausencia de “rebuscamiento vano” en sus poemas. Bet Amar procura deliberadamente el solipsismo, que entiendo lo llevará a una autenticidad esencial. Tras haber publicado un libro más (*Un terror donde creces*, 1959), emigró a Venezuela. A partir de ese momento carecemos de otros datos sobre él.

Diógenes Hernández (Rosario, 1914-1965), poseedor de una sólida cultura clásica, publicó durante los 50 y los 60 sus poemas en *La Capital*, diario al que estaba ligado por razones de trabajo, que reunió luego en un libro aún inédito, *El río y la ruta*, que expresa claramente la vocación de autenticidad que caracteriza a la corriente.

Nacido en una familia de pintores, **Fernando Birri** (Santa Fe, 1925) fue uno de los poetas publicados en las plaquetas del grupo Espadalirio. Ese grupo que, según confesiones del propio Birri, le permitió el acceso a un cine más “de autor” —Birri frecuentaba el cine Doré, con sus maravillosas películas argentinas *mersas*—, y auspició que saliera a la luz *Horizonte de la mano*, su primer libro de poemas —en realidad, una plaqueta de dieciséis páginas— en 1945.

Eran poemas ciertamente inspirados en una estética distinta de la de los otros miembros (salvo los de Brascó), bien sostenidos en las ideas de la Generación del 40, pero con rasgos vanguardistas evidentes, sin estar violentadas por un léxico cotidiano ni emplear, por lo general, métrica regular o rima, posición que se prolonga en *Condecoraciones del otoño*, de 1946.

Esa actividad poética después quedó un tanto postergada cuando Birri abandona a fines de los 40, sus estudios de abogacía y se muda a Buenos Aires, donde compartiría la bohemia artística con Astor Piazzolla, Mario Trejo, el Mono Villegas y Pirí Lugones, además de frecuentar la amistad de Xul Solar y Oliverio Girondo. Pero, empleado en un trabajo rutinario, decide viajar a Italia a cursar estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, donde es impactado por el neorrealismo.

Regresa a Santa Fe en 1956 y funda el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, donde realiza sus famosos films *Tire dié* y *Los inundados*. Exilado al advenir el golpe militar de 1966, viaja de regreso a Italia, y luego va a Cuba, donde enseña en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños.

Pese a su actividad de cineasta, Birri consigue publicar, tras su regreso al país después de la Dictadura del Proceso, *Inmóvil dure el alba: Diario de una stagione amorosa 1965-66*, que aparece en Mérida, Venezuela, y *Una vez la poesía* (2000),

libro que comparte con Gastón Gori. En él reproduce los poemas anteriores, así como los de *La húmeda orilla*, escritos en 1946, y *Los llamados*, de 1947, e *Inmóvil...*, traducido, más otros inéditos posteriores.

Aun con su particular estilo, los poemas de Birri, incluso los últimos, incluidos en una antología (*Hoy voy a las riberas de la lluvia*, de 2013), muestran a las claras su deuda con la Generación del 40:

Sé que estoy.
Que he llegado a este remoto ámbito
donde la lluvia agita sus timbales.

Pero mi oído no es mi oído.

Y mi pie
que no es mi pie, sangrando agua,
pisa
una vieja canción anegadiza

Miguel Brascó (Sastre, 1926-Buenos Aires, 2014) fue otro de los publicados por Espadalarrio. Tras vivir de niño con su familia en Puerto Santa Cruz, va a estudiar a Santa Fe, donde se recibe de abogado. Cursa estudios de posgrado en Madrid, y viaja por Holanda y otros países europeos. De regreso es que saca la plaqueta *Raíz desnuda*, en 1945, como una de las ediciones de Espadalarrio. Tras publicar *Tránsito de soledad* (1947) y *Otros poemas e Irene* (1953), editar una *Antología universal de la poesía* en 1957 y traducir a poetas alemanes e ingleses, se radica en Buenos Aires, donde hace una extensa y brillante trayectoria como humorista político (*Tía Vicenta*, *Primera Plana*, *La Opinión*, *El Cronista*), editor periodístico (*Claudia*, *Adán*, *Status*, *Pautas y Contraseñas*), autor de canciones y experto en vinos (*Cuisine & vins*). Sin perjuicio de esa actividad, va publicando otros libros de poemas: *Tribulaciones del amor* (1961), *La máquina del mundo* (1964) y *El buey solo* (1985).

Escribió también un libro de cuentos, *De criaturas triviales y antiguas guerras* (1968). Los relatos, ya ambientados todos en Buenos Aires, expresan las frustraciones de la clase media con el psicologismo propio de los 60. Pertenecen, en verdad, al realismo crítico. Escribió también dos novelas: *Quejido huacho* (1999) y *El prisionero* (2012).

La poesía de Brascó delata su origen cuarentista en su búsqueda de autenticidad y de raigambre, pero se va deslizándose hacia una andadura cada vez más prosaica. Brascó escribió también varios libros sobre temas como cocina y vinos.

Teniendo en cuenta que ni Birri ni Brascó fueron seguidores ortodoxos de la estética de los 40, resulta significativa la obra de **Haydée Graciela Gerlero**, por

cierto más tardía, que sigue con mayor fidelidad los postulados cuarentistas en sus poemarios *La otra distancia* (1955), *Unidad umbría* (1983) y *Naufragio de la luz* (2003), publicados cuando la autora ya residía en Buenos Aires.

También se encuadra ortodoxa, aunque tardíamente, en la corriente **Nelly Borróni Mac Donald** (Santa Fe, 1929-1985), con *Plural* (1970), *En la víspera* (1974) y *Tiempo recopilado* (1981), y con el inédito *Dimensiones*, por su búsqueda de “la palabra exacta, decir con su propia forma y estilo, la verdad y toda la verdad”, propósito que se enuncia y lleva a cabo cuando ya predominan otros valores en el canon central de la poesía argentina. Publicó también un libro de cuentos, *Operación Olvido* (1972).

Miguel Ángel Zanelli (Santa Fe, 1924-2006) publicó *La búsqueda* (1971) y *Fantasia y luz* (1991), libros de poemas que también se inscriben tardíamente en la estética de los 40.

La poesía de **Danilo Doyharzábal** (Santa Fe, 1940), contenida en *El grito* (1986), *Los gritos* (1988), *Habitante del paisaje* (1990), *La luz decapitada* (1991), *Intimidad de los espejos*, *Las vigilas del silencio* y *El cielo de adentro* (1993), adecua los códigos de los 40 a una temática más exterior que interior, con resonancias sociales. Publicó también tres libros de narrativa: *Memorias del barrio* (1996), *Tributo del ángel* (1996) y *Orfandad de las brújulas* (1998).

También ejerce los parámetros de los 40, pese a su situación generacional, **César Actis Brú** (Tandil, 1942-Santa Fe, 2010), residente desde muy joven en Santa Fe, que publica *Flores del año* (1973), *Con las mismas palabras* (1976), *Canción triste* (1979), *Mínima palabra* (1979), *Palabras hasta aquí* (una antología en la que agrega el poemario *Historia de nosotros*, 1982), *Con los ojos abiertos* (1982), *El libro de los números* (1988), *Los misteriosos cauces (Tres epítomes del I Ching)* (1990), *Cinco misterios desde el sur* (bilingüe español-italiano, 1991), *La papelera* (1996), *Lo que resta de mí* (2000), *Permutaciones* (2003) y *Mystagogia poética* (2008). También escribió narrativa (*El disco volador y otras historias*, 1974) y obras históricas y religiosas.

Asimismo, la obra poética de **Julio Luis Gómez** (Santa Fe, 1949) se acerca, pese al sesgo generacional, a los postulados de los 40: *El tiempo iluminado* (1977), *Que la nostalgia habite la esperanza* (1985), *Soñada derrota de la pena* (1995), *Razón de mí* (2006) y *Reinos sin olvido* (2013). Gómez escribió también un ensayo, *Pedroni* (1975), que rescata los valores cuarentistas que encuentra en la obra del poeta de Esperanza.

Estas preferencias por la estética de los 40 tuvieron también su florecimiento posterior a la vigencia de la corriente en el canon central, en el interior de la provincia. **Mirley Avalis** (Chañar Ladeado, 1929), tras residir un tiempo en María Teresa, Villa Cañas y Rosario, se radica definitivamente en Venado Tuerto en 1968, donde desarrollará una labor administrativa dentro del área cultural. Antes, en 1960, había publicado *Soledad nueva*, al que sigue *Ventana al asombro*

(1965). Después, con Roberto Ledesma, publicó *Señales en el tiempo* (1974) y *Surco y esencia*, en 1980, conjuntamente con otros autores venadenses, igual que *La siembra feliz*, de 1983. *Edad sin tiempo* (1981), *Territorio del poeta* (1983), *Crónicas de malón y espigas* (1994) y *Momentos* (2013) completan su producción lírica. Escribió también obras históricas sobre el sur santafesino.

La poesía de **Fortunato Nari** (Monte Oscuridad, 1932), radicado desde muy joven en Rafaela, manifiesta una confluencia entre la sensibilidad de los 40 y la temática de la pampa gringa, cultivada por el sencillismo. Su primer libro, *Ventana de vacaciones*, que tiene una deuda evidente con el modernismo, se publicó en 1955, y solo mucho más tarde aparecieron los restantes, donde se define realmente su estilo: *Polen y ceniza* (1980, en 2006 salió una segunda edición, bilingüe español-italiano), *El Ángel y la tormenta* (1998), *Serafín Sin Fin* (1999), *Contemplador de crepúsculos* (2001), *Pensamiento del pájaro* (2009), *Inmensa hierba* (2010), *De fácil alma* (2011) y *Poeta con bicicleta* (2011), dividido en una parte narrativa (“Los caminos”) y otra poética, (“El aliento”). Un cuento, *El hijo de Medea*, apareció en 1966.

Las figuras de los colonos, la infancia del poeta, el nacimiento del amor no son enfocados como gesta ni por su sentido social, sino como reveladores de la verdadera esencia del hombre. A menudo, Nari no renuncia al uso del ritmo regular, e, incluso, sigue observando a veces la rima, pese al momento de publicación de sus libros, utilizando formas orientales como la tanka y el haikai. Tiene una novela aún inédita, *El huerto del rincón oscuro*, y es autor de varias obras de teatro, a las que nos referiremos más adelante.

En la poesía de **Lermo Rafael Balbi** (Rafaela, 1931-1988), la búsqueda de la autenticidad surge de la expresión del desarraigo, fuente de angustia, pero también verdadera cara de la existencia. Ella comienza con *El hombre transparente* (1966), y se continúa con *La tierra viva* (1972), *Aráuz, muerto y celeste* (1979), dedicado al pueblo donde pasó su niñez el poeta, y *Orfeo se reembarca* (póstumo, 1998). El hecho biográfico de haber tenido que vivir en Rafaela y Santa Fe, abandonando de manera irrecuperable el mundo de la infancia y del surgimiento de las primeras sensaciones, constituye en la poesía de Balbi la causa del mensaje perennemente elegíaco de sus composiciones, cuya enunciación nunca es puesta en duda, pese a lo tardío de la aparición de los poemarios.

Balbi desarrolla la visión de ese mundo perdido, ampliándolo a la época en que el poeta aún no existía, mediante su narrativa: *Los días siguientes* (cuentos, 1970), *3 cuentos* (1983), y las novelas *Los nombres de la tierra* (1985) y *Continuidad de la gracia* (póstuma, 1995) —al parecer, existe una tercera novela, inédita, que completaría la trilogía, *Querida señora*—. Ello le lleva a él también a la temática de la pampa gringa, pero tratada con el mismo tono elegíaco que en su poética; todo lo cual renueva la visión de este emblemático referente.

Balbi escribió, asimismo, una obra de teatro con el mismo ambiente rural: *Adiós, adiós, Ludovica* (1985).

Dante Ruggeroni (Goya, Corrientes, 1936), quien ha desarrollado una importante labor histórica y arqueológica en Reconquista, publicó *Con la tierra en el rostro* (1966), poemas que aún acusan pertenencia a la sensibilidad de los 40. Un poema, “El loakal de los haaukánigas”, de 1975, reúne esa tesitura con una dimensión identitaria que se vale también de elementos tomados de la historia de los pueblos originarios.

La poesía de **Carlota Gabay** (Paraná, 1948), quien reside desde hace mucho tiempo en Venado Tuerto, se compone de *El alma arrodillada* (1988), *Cristales del asombro*, *Cicatrices del paisaje*, *Sones y silencios* y *Rescates y celebraciones. Fin del relato* (2016), un libro de cuentos, en cambio, se vale de códigos realistas.

5-Hugo Padeletti

La obra de Padeletti (Alcorta, 1928) desarrolla los postulados de los 40, pero los trasciende. Luego de estudiar en la recientemente creada Facultad de Filosofía y Letras de Rosario, cursó estudios similares en Córdoba, desempeñándose luego como docente y artista plástico. Entre 1948 y 1949 editó, junto con Beatriz Guido y Bernard Barrère una revista literaria bilingüe castellano-francesa, *Confluencia*, que se distribuía simultáneamente en Rosario y en París. En ella se ponen de relieve los rumbos perseguidos por Padeletti: su predilección por la poesía de Ricardo Molinari (es posible que las traducciones de poemas de este al francés le pertenezcan, aunque podrían ser de Fruttero), y su concepción del género como medio de vinculación supraconciente con una realidad superior; o más bien, como objeto perteneciente a una realidad superior.

En efecto, el primer número de *Confluencia* contiene un enjundioso trabajo suyo titulado “Experiencia poética y experiencia mística”, donde ambas son comparadas y vinculadas sobre la base de la común etapa previa de entrenamiento anímico que requieren. En tanto la experiencia mística —dice Padeletti— lleva en sí misma su culminación y su fruto, la experiencia poética necesita resolverse en creación, cumplirse en una obra. Llama en apoyo de su formulación al testimonio de los místicos poetas —sin distinción de religiones—, como San Juan de la Cruz o Tagore, y cita en extenso a Rilke y a Valéry.

Pero estos últimos no aparecen buscando en la creación poética solo la expresión de una aceptación existencial, como los ven los demás escritores de los 40, sino que para ellos, según Padeletti, la misma creación resulta comprensión de la realidad, solo diferente de la mística por su finalidad.

Con estos fundamentos se escriben los *Poemas* (1959), *Doce poemas* (1979), *Poemas 1960-1980* (1989), *Parlamentos del viento* (1990), *Apuntamiento en el Ashram y otros poemas* (1991) (segunda edición aumentada del primer libro, con inéditos de la misma época), y *La atención* (2000), una “obra reunida” en tres tomos, que incluye reproducciones de obras plásticas del autor (“poemas plásticos”) y contiene todas las colecciones anteriores, con modificaciones en algunos poemas, el agregado de otros inéditos, textos en prosa y testimonios referidos a su obra. Posteriormente, se conocen *Canción de viejo* (2003) y *El andariego* (2007), reuniendo poemas del período 1944-1980.

En la obra de Padeletti, pues, la experiencia existencial no aparece solo como contenido del poema, como hacen los de los 40, sino como revelación. La inmediatez de esta como resultado de una experiencia no intelectual sino intuitiva, por otra parte, aleja a nuestro autor de los poetas demiúrgicos, que se muestran a sí mismos como *constructores, no descubridores*, de otra realidad. Padeletti se ocupó, además, como crítico, de la obra de Arturo Fruttero, e incursionó en la crítica de plástica.

6-Amelia Biagioni

La trayectoria poética de **Amelia Biagioni** (Gálvez, 1916-Buenos Aires, 2000), muestra claramente las relaciones que existían entre la Generación del 40 y la poesía demiúrgica que, como veremos más adelante, la sustituirá. Abandona su pueblo natal para estudiar el profesorado en Letras en Rosario, y, ya recibida, se dedica a la docencia secundaria en esa ciudad. De esta época, 1947 más precisamente, datan sus primeros poemas. En 1954 publica su primer libro, *Sonata de soledad*, que aún contiene rasgos modernistas.

Desinteligencias con el Gobierno peronista provincial le traen como consecuencia quedar cesante en sus cátedras, y la llevan a radicarse en Buenos Aires, donde Borges, Barbieri, Mujica Láinez, Nalé Roxlo y otros poetas amigos le posibilitan una estadía definitiva, y así, en 1957, aparece su segundo libro, *La llave*, claramente enrolado en los tópicos de los 40:

Para Dios en lo que digo vibre,
en toda enamorada me consumo,
en álamo de llamas me levanto;

y Él sueña en mi final, donde soy humo
de violín. Celebradme, pues soy libre:
Para cantar hay que morir. Y canto.

Si los poemas del primer libro, el yo aparecía inscripto, al decir de Cristina Piña, “en un paisaje de provincia y en un contexto pueblerino”, ahora testimonia su experiencia de soledad en una ciudad grande.

Bastantes años después, en 1967, cuando se publica *El humo*, puede advertirse un incipiente proceso de “disolución del yo”, que se ha desarrollado aún más en su vida en la metrópolis (“Yo soy la desarraigada / sin hoy, ni ayer”), y el emisor lírico ya no intenta proceder de una personalidad real, sino que se multiplica en diferentes hablantes.

Este proceso de desintegración, acentuado en el poemario siguiente, *Las cacerías*, de 1976, permite la construcción de poemas autonomizados de la realidad, que crean su propia realidad, y ya pertenecientes, sin duda, a la etapa demiúrgica de la poesía de Biagioni. En *Estaciones de Van Gogh* (1984), el emisor lírico coincide con ese creador, el pintor moderno emblemático, que no nos habla desde nuestro saber biográfico, sino desde un mundo construido por el poema, que puede contarnos su destino y su final en virtud de ese procedimiento de recorte que establece esta nueva forma de enunciación.

Región de fugas, de 1995, completa su trayectoria. Los poemas de Biagioni fueron traducidos al francés, al italiano y al inglés.

7-El teatro de los 40

La tendencia antirrealista en el teatro se afirmó con la sensibilidad de los 40, que aceptaba acciones y escenarios simbólicos. Inspirado en el teatro del absurdo, en Cocteau y en Anouilh, **Julio Imbert** (Rosario, 1918-Buenos Aires, 2012), poeta que no se había alejado mucho del modernismo en sus versos, pone en escena *La lombriz* y *Nuevas moradas* en 1951, y *La mano* y *Este lugar tiene 100 fuegos* en 1952. A partir de entonces, presenta su producción en Rosario, Buenos Aires (donde pasó a residir) y Montevideo: *El reloj que no mide el tiempo* (1953), *El diablo despide luz* (1954), *La punta del alfiler* (1954), *Pelo de zanahoria* (adaptación de la novela de Jules Rénard), *El diente* (1956), *Copelia* (1957), *La noche más larga del año* (1958), *Úrsula duerme* (1958), *Azor* (1959), *Comedia de naranja* (1959), *Los hijos del verano* (1962), *Primer actor*, *el Diablo*, *El señor comisario come pan*, *Los navegantes del Génesis* (1964), *Día caprichoso* (1967) y *Un ángel en la mantequería* (1969). Además de la mayoría de las mencionadas, fueron publicadas también *Electra* (1963), *Hesperidina para uno* (1960), *Panteras aquí* (1960) y *Camila O' Gorman* (1968). Publicó asimismo biografías de Florencio Sánchez (1954) y Gregorio de Laferrère (1964). “Es tal vez el único autor argentino que ha encarado con éxito la tragedia, los temas bíblicos y mitológicos, actualizándolos sin deformar su espíritu”, ha dicho Zayas de Lima.

Fortunato Nari, ya mencionado, escribió los textos teatrales: *Azarías* (1957); *Rey en el exilio* (1965), estrenada en Rafaela; *La juntadora de huesos* y *Tía verde*, difundidas por radio; *El habitante* (1973); *La tierra está* (1975), estrenada en el teatro María Guerrero de Madrid; *La consumación del topo* (1984); *Aves mágicas* (1988); *El canto de Medea*, y *Atalaya del trébol azul* (2008). Su dramaturgia —como su poesía— es afín a los parámetros de los 40, por su preocupación acerca de la esencia humana y su predilección por los temas bíblicos y clásicos.

Capítulo 9

El vanguardismo

1-La resistencia al vanguardismo en el interior

Las renovaciones europeas que portaban movimientos como el futurismo, el dadaísmo o el ultraísmo, llegaron a Buenos Aires, como se sabe, en la década de los 20, pero penetraron con gran dificultad en el interior. Allí el gusto predominante seguía siendo el modernismo, y cuando este debió ser reemplazado —cosa que no ocurrió del todo sino mucho después—, los escritores se volcaron hacia la estética de la Generación del 40, más conservadora.

Ello fue así porque estas corrientes, a las que podemos agrupar bajo la denominación de vanguardismo -incluyendo el surrealismo, que llegaría más tarde-, postulaban referirse a un mundo en permanente cambio, reflejar ese cambio, que no solo se manifestaba en las nuevas tecnologías, sino en una nueva manera de ver la realidad.

En efecto, la dimensión experimental del vanguardismo proporcionaba sonoridades nuevas y colorido inédito —en ciertas regiones de Latinoamérica sirvió, incluso, para dar forma a la temática de la negritud y de lo indígena andino—, a través de la jitanjáfora, la onomatopeya y un verso compuesto de palabras sueltas sin ilación sintáctica.

Eso es lo que no se creía necesitar en las culturas provinciales, aunque, desde luego, el conocimiento de estas nuevas corrientes no dejó de seducir a algunos. Por cierto, no debe atribuirse la preferencia por posturas conservadoras a una falta de contacto: son muchos los testimonios que acreditan que los autores pertenecientes a los movimientos europeos de vanguardia eran leídos en el interior, incluso en sus idiomas originales. Bernardo Canal Feijóo, por ejemplo, había pu-

blicado en Santiago del Estero en 1924 y 1932 un par de poemarios claramente identificados con el vanguardismo, y señaló en algún momento que poseía, por aquel entonces, conocimientos de inglés y francés “que quizá podrían dar alguna cuenta de la extrema parquedad de mi lírica”; y Miguel Brascó, al hablar del poeta santafesino Mermet, señala que este leía, por entonces, entre otros a Ezra Pound y a Eliot.

Ya hemos hecho referencia a las ligeras incursiones vanguardistas de Alcides Greca y de Peire, en Rosario; y esto será todo lo que la provincia se permitirá en cuanto a esta nueva sensibilidad, hasta que en la década de los 40 aparezca el vanguardismo rosarino, con un atraso de quince años en relación con la metrópolis, y en una relación de coexistencia problemática con la sensibilidad opuesta, la de la Generación del 40, situación que se hará evidente en las vacilaciones de los autores. En cualquier caso, en 1946 Brascó y Birri consiguen sacar en Santa Fe un número de la revista *Laberinto*, que poseía una franca orientación vanguardista, pero la experiencia fue efímera, y la emigración de ambos impidió su continuidad.

Hubo en Rosario, de todos modos, otro antecedente que debe ponderarse: **Horacio Correas** (Rosario, 1909-1979) hizo estrenar, en 1938, su *Poema marinero en cualquier parte del mundo, en tres estampas y tres jornadas*, escrito en colaboración con el artista plástico Ricardo Warecki, por la compañía de Fanny Brent; y en 1939 publica *Poemas para la tierra de nadie*, al que sigue en 1943 *Más poemas*.

Correas era considerado vanguardista por sus contemporáneos por la visible influencia de Olivari y González Tuñón, que lo llevaba al verso libre y a las imágenes audaces, pero estas imágenes tenían más que ver con la corriente de los 40, ya que Neruda y García Lorca predominan sobre los anteriores. Por lo demás, no le faltaban marcas modernistas a la manera de Héctor Pedro Blomberg, con rima regular y verso consonante. Quizás la obra inédita de Correas, de mayor extensión que la publicada, tenga un estilo más marcadamente vanguardista.

2-Los vanguardistas rosarinos

El vanguardismo realmente ortodoxo comienza en Rosario recién en 1941, con la publicación de *Ciudad en sábado*, de **Facundo Marull** (Carcarañá, 1915-Buenos Aires, 1994). No cuesta comprender el porqué de la elección de estilo: la ciudad de Marull nunca había podido ser descripta en términos modernistas, realmente, y la estética de los 40 era demasiado individualista para proponérselo. Pero el vanguardismo, precisamente, aportaba un lenguaje para una realidad nueva. Toda la desconfianza con que las comunidades provinciales trataban esa nueva expresión

—quizás por entender que *no había para ellos una nueva realidad*— se desvanece en el libro de Marull. Los lugares rosarinos no son mostrados como sitios pintorescos, sino como topos existenciales descriptos con un lenguaje enteramente nuevo, como se advierte ya desde los mismos títulos, desopilantes: *Rosario Norte y su vejez de medias caídas*, *Plaza Pringles sin María Luisa*, entre otros.

Lo pintoresco es, incluso, ironizado: “me pongo a rogar / por el color local de este arroyo”, dice Marull en *Donde se habla del arroyito Ludueña*. La enunciación, no regida por las viejas claves estéticas, surge libremente, a impulsos del yo poético, ligado a los referentes por trazos no obvios que hay que reconstruir, asemejándose al discurso del inconsciente, o “monólogo interior” de la novela, sin respeto por la sintaxis. Se obtiene así la *visión caleidoscópica* que, desde Apollinaire, constituye el rasgo más evidente de la corriente:

Bajo tu piel llovían peces me he quedado sin peces;
yo estoy enfermo de tanto beberte,
pero también te amaba de otra manera.
Propietario de mi soledad mirándote sin comprender escucho.
Dónde habrá de tu ternura un poco más
pero tu forma de leer la correspondencia yo me tiro de
cabeza.

Marull se había radicado con su familia en Rosario hacia 1928. Allí cultivó la amistad del plástico Leónidas Gambartes y su hermano, el escritor Perfecto Gambartes, y del pintor Omar Gavagnin. La resonancia de su publicación no debe haber sido muy positiva, pues poco después se va de Rosario a vivir a Buenos Aires, donde se casa y trabaja en una agencia de publicidad como dibujante, y ejerce el periodismo. En 1950 viaja a Brasil y a México, y termina por radicarse en Montevideo, donde enviuda, vuelve a casarse y donde edita su segundo libro de poemas, *Las grandes palabras*, de estilo ya no tan reconociblemente vanguardista; algunos poemas están en prosa.

Recientemente, se han editado sus *Cuentos policiales*, cinco narraciones publicadas en su momento en revistas. Marull dejó un par de novelas policiales inéditas también, y, posiblemente, otro poemario inédito, *Sólidos*. La postura vanguardista de Marull era neta, y la indiferencia del medio lo llevó a emigrar.

La postura vanguardista de Marull era neta, y la indiferencia del medio, lo llevó a emigrar. **Arturo Juan Fruttero** (Tortugas, 1909-Colonia Belgrano, 1963), en cambio, vacilaba entre las dos corrientes en boga. Sus primeras publicaciones y traducciones de poetas ingleses y franceses lo sitúan más inclinado a la estética de los 40, pero en su libro *Hallazgo de la roca* (1944) coexisten poemas de una y otra

tendencia. Indudablemente, Fruttero estaba mucho más dotado para expresarse a través del vanguardismo, como lo demuestra su poema “Canto al dedo gordo del pie”, pero muy posiblemente no se animó a prescindir de sus otras composiciones, seguramente más festejadas. La inexistencia de una crítica adecuada en Rosario impidió que se afirmara en sus preferencias. Fruttero escribió sendos trabajos sobre el poeta uruguayo Carlos Sabat Escasty y sobre su coterráneo Fausto Hernández.

Felipe Aldana (Máximo Paz, 1922-Rosario, 1970) publicó en vida solo un libro: *Un poco de poesía* (1949), donde aparecen poemas influidos por el neopopularismo de García Lorca, destinados a exaltar el ideario anarquista que profesaba. Así, los poemas de las secciones “Cancionero de flor y letra” y “Versos de juntadores” poseen, al menos, la novedad de su público presupuesto, los entonces numerosos juntadores de maíz que llegaban a la campaña santafesina a realizar las labores de la cosecha.

También la sección “Galería contemporánea” aborda un tema no privado (los arreglos de las grandes potencias en 1945), y debido a ello, debe recurrir a un discurso más libre, cercano al vanguardismo. Pero es en la sección “Felipe Adentro” del libro (solo tres poemas) donde se manifiesta la verdadera esencia de la poesía de Aldana. Las resonancias vallejanas sostienen un discurso ciertamente muy original, que porta lo político de una manera menos obvia, más estructural, al diseñar esa especie de personaje omnisciente que es el poeta enunciante.

Esta característica se continuará en composiciones que, aunque fueron leídas ante auditorios, nunca se publicaron en vida del autor, conociéndose recién en 1977: “Poema materialista” y “Presencia del tiempo y de la muerte”, escritos entre 1948 y 1949. “Poemas del gran río” posee un estilo descarnado que puede deberse a la influencia de su amiga Beatriz Vallejos. Completan la poesía que quedó sin publicar al momento de su desaparición algunos poemas sueltos y una novela, *Nadie es responsable*, que recién se publicó en 2015.

Aldana, evidentemente, tampoco se animó a erigir en vida una obra inequívocamente vanguardista, prefiriendo mezclar los poemas de esta tendencia con otros, de línea más potable para el público. El desencadenamiento de una enfermedad mental para la época de aquella primera publicación impidió, por lo demás, cualquier otra estrategia con su obra mientras vivió.

3-El expresionismo vanguardista

Los abundantes elementos expresionistas que podían reconocerse en el vanguardismo generaron en Rosario algunos textos singulares, como *Regreso a los hilos*

(1947), de **Beatriz Guido** (Rosario, 1928-Buenos Aires, 1988), que recurre a la parábola para expresar las opiniones de la autora respecto a la relación entre la cultura europea y la nuestra, a partir de las ideas de Guido de Ruggiero y Gabriel Marcel, con quienes había estudiado allá.

Para B.Guido, en América impera la masificación, pero en Europa aquellos que son más que un títere pueden “escapar a los hilos”. En 1950, la autora, aún en Rosario, publicó *Estar en el mundo*, que agrupa textos narrativos y no narrativos, donde se expresa el mismo temor a que el espíritu de Europa quede ahogado por el turismo y la prosperidad de posguerra.

Mucho más alegórica y con un propósito crítico más circunscripto y definido (y, posiblemente, más sincero), es *La ciudad del puerto petrificado*, que lleva el subtítulo de *El extraño caso de Pedro Orfanus*, aparecida en 1954, y que se debe al padre de Beatriz, **Ángel Guido** (Rosario, 1896-1960), arquitecto y ensayista, autor del Monumento a la Bandera (conjuntamente con Alejandro Bustillo), escondido tras el seudónimo de **Onir Asor** (acróstico de “rosarino”). Claramente expresionista (acción puramente mental, personaje con alta carga simbólica), la novela constituye un dramático alegato contra la decadencia del puerto y sus efectos sobre la urbe, y evidencia ya claramente la falta de adecuación de la ideología “del progreso indefinido” y la necesidad de su reemplazo.

Capítulo 10

El realismo narrativo y el ensayo

1-El realismo como alternativa al regionalismo

Con su exigencia de exotismo, el regionalismo imponía un cepo molesto a los autores. Obligados a destacar al nota diferencial, poco podían estos hacer por ahondar en la realidad social y psicológica de sus temas, por lo que la representación de lo local —propósito del regionalismo—, si bien era posible, resultaba también incompleta.

La solución regionalista se había gestado para insertarse en un mercado meramente local, pero también para ingresar al mercado nacional a través de publicaciones como antologías o florilegios mediante las cuales, quizás, un autor intentaba darse a conocer. Ello no se lograba adecuadamente, sin embargo.

En efecto, trasplantado a la selección controlada por el crítico central, el regionalismo no podía sino connotar una visión reivindicatoria, que sobrepasaba el interés del lector metropolitano, solo atraído por la curiosidad por un ámbito desconocido para él. Por algo el folletínismo romántico, que sí había prendido a nivel central, evitaba la representación de lo regional.

De hecho, esta fue la contradicción principal de la corriente, nacida como prolongación de un movimiento que valoraba las cosas en su “lejanía” y que no era idóneo para ensalzar realidades cercanas.

No es de extrañar, entonces, que, aunque el regionalismo haya continuado teniendo cultores, pasara a ser cada vez más periférico, y a depender cada vez más del folklore como forma de difusión (lo que le proporcionó una función cada vez más enaltecadora, en detrimento de su propósito estetizante).

Por otra parte, la influencia de las filosofías idealistas y existencialistas, que llegaban desde Europa y ya eran predominantes en el campo intelectual, volvían atractivo un enfoque más metafísico que meramente estético, tal como estaba ocurriendo en la poesía. Así como la lírica pretendía testimoniar una autenticidad expresiva, la narrativa se abocó al descubrimiento de un destino auténtico.

Para aquellos narradores que tenían preferencia por un escenario urbano (para los rosarinos, el único posible, dada su negativa a exotizar su propio ámbito), esta salida se convirtió en una manera, tanto de apartarse de las particularidades locales —recordemos que la poesía llevó adelante en forma exhaustiva esta tarea—, de ganar universalidad (un destino humano puede ser visto como una experiencia universal), como de *no apartarse, pero sacándolas al menos del puesto de primacía en que las colocaba el regionalismo*.

Por el otro lado, para los cultivadores de lo rural, tampoco era imposible mostrar una ejemplaridad de destino. Por cierto, la narrativa rural no recurrió a ninguna universalización: siguió estando fuertemente localizada, y, a menudo, cuesta distinguir si el autor es regionalista o realista, es decir, si su propósito es exagerar las diferencias, o mostrar la realidad “tal cual es”.

2-La narrativa urbana

Como quedó dicho, en Rosario el realismo era una verdadera necesidad para los narradores, dado el rechazo a recurrir a algún elemento urbano al que pudiera dársele carácter exótico, ya que ello hubiera producido una imagen “provinciana” de Rosario, circunstancia de la que querían escapar. Sin embargo, no todos los autores aprovechan la nueva corriente para representar escenarios de su ciudad; antes bien, sitúan sus textos en lugares más bien abstractos, tal vez como una forma de conseguir llegar a un mercado más amplio.

El autor que ejemplifica mejor la transición entre una corriente y otra es **Abel Rodríguez** (Buenos Aires, 1893-Rosario, 1961). Periodista en su ciudad natal y en Montevideo, militante anarquista y fundador del Grupo de Boedo, había publicado en 1930 el libro de cuentos *Las bestias*, sin ser impermeable a la influencia de Horacio Quiroga. En Rosario trabaja en *La Capital* y publica *La barranca y el río* en 1944, que, como lo indica su nombre, contiene cuentos ambientados en lo urbano tanto como en lo costero, que podríamos asimilar en este caso a lo rural.

En algunos cuentos, el narrador vacila entre formar parte del mundo representado, o permanecer como testigo privilegiado, cuando no verdadero creador modernista: “en este momento necesito conocer una historia cualquiera para luego deformarla y dar color a los vulgares episodios que se habrán ido sucediendo a lo

largo de mi vida”. En otros, el exotismo, a cargo de algún personaje, choca con la representación realista, que lo asimila y subordina.

También **Alberto F. Urrutia** (fallecido en 1971), periodista, que publica *Música del más allá... y otros cuentos* (1943) y *El suicidio de Federico Mac Kay* (1948) (una novela), es claramente modernista en su estilo. Pero *1820*, también de 1948, ambientada en el Rosario de 1820, emplea francamente el voseo, rasgo de realismo inusual en la época. Por cierto, no se trata de una novela histórica en el sentido romántico, y muchos detalles están descuidados (Urrutia cree, por ejemplo, que la esclavitud se abolió en 1813); la psicología de los personajes es anacrónicamente moderna.

Cuentos del camino (1951), de **Edgardo Fraga**, evidencia que precedentes modernistas claros —que le permiten expresar su reivindicacionismo social y su ateísmo mediante parábolas simbolistas que rozan el poema en prosa y carecen de argumento—, no impiden recurrir a procedimientos marcadamente realistas que se introducen en una atmósfera fabulesca: prosaísmos, referentes cotidianos (Rosario es expresamente nombrada), voseo y uso de la andadura conversacional local, humorismo demasiado ácido para cumplir propósitos meramente estéticos. En 1994 publicó otro libro de cuentos, *Ruego de abril*, que no parece innovar sobre los anteriores.

Aisick Liubaro (Lesia Gori, Ucrania, 1904-Rosario, c. 2000) llegó en 1910 a nuestro país. Judío de formación autodidacta, había publicado, en 1926, un libro de versos juveniles, *Emociones de inquietud*, y en 1949 una obra de carácter histórico, *Orígenes de la población de Buenos Aires* —cuyo subtítulo es *Espanoles, portugueses y judíos*—. En 1954 dio a conocer *La isla de los alucinados y otros cuentos de tierra adentro*. Pese al título, no se trata de cuentos nativistas; entran claramente en el realismo urbano. Liubaro es el único autor santafesino que toma como asunto la vida de los inmigrantes judíos, en este caso, en Rosario.

El rosarino **Ricardo Llusá Varela** (fallecido en 1989) ya no está ligado al modernismo, pues recalca fuertemente las particularidades psicológicas de sus personajes, puestas a prueba por lo general por un acontecimiento insólito, una situación límite o un imperativo interno de querer escapar a una vejez o anonimato agobiantes, todo lo cual suele tener un resultado trágico. Sus cuentos fueron reunidos en 1949 en *Colonia de almas* y en 1973 en *Cita con el cuento*.

Juan Carlos Lier (Rosario, 1907-1992), también periodista, es el más claro exponente del realismo psicológico. Dentro de una visión urbana abstracta, por lo general sus temas son siempre las motivaciones de sus criaturas. Forman su obra *El pasajero de la medianoche* (1949), *Una mujer en el recuerdo* (1964) y los aparecidos mucho después *Hacia donde sale el sol* (1980), *El chico del ganso* (1982), *Desquite a la vida* (1982) y *La sombra del montonero* (1983). En los últimos no puede dejar de notarse la imposibilidad del autor de captar el mundo contemporáneo a la pu-

blicación con los mismos instrumentos narrativos de las décadas anteriores. *Para que no se las lleve el viento*, de 1985, reúne artículos periodísticos. *Mezcolanzas y Dos patachos viejos* (1995), fueron de aparición póstuma.

La narrativa de **Oswaldo Seiguerman** (Rosario, 1930-Buenos Aires, c.1985), de corte claramente psicológico, expresa claramente el triunfo de la narrativa urbana. Pese a que en sus novelas *Una historia sentimental* (1957), *La muerte de una dama* (1961) y *Todo puede ser peor* (1973), y en los libros de cuentos *La pena de muerte* (1973) y *A veces, muy tarde, en la noche* (1980), Rosario no es nombrada —y aún en algunos casos puede suponerse que la acción no ocurre allí—, el peso de la urbe en la psiquis de los personajes es ya la típica de la corriente. Seiguerman publicó, en 1984, un libro sobre plástica, *Arte e ideología*.

Este realismo urbano fue tomando un tono social. *Gente así* (1948), de **Rodolfo Vinacua** (Rosario, 1927-Madrid, 1990), contiene tres cuentos. En dos de ellos predomina el tratamiento psicológico, pero en el otro se describen los efectos de un *lock-out* patronal. Más tarde, **Ariel Bignami** (Rosario, 1930-Buenos Aires, 2016) reúne en *El momento de la verdad* (1964) dos cuentos también con franco contenido social. Bignami también publicó un libro de ensayos sobre estética materialista, *Notas para una polémica sobre realismo* (1969).

Chechela (1971), de **Mirko Buchin** (Rosario, 1932), más conocido como director teatral y dramaturgo, es una novela que indaga en la psicología de una humilde empleada de comercio, a partir de un código realista. También *Daniela evadida* (1972), de **Stella Contardi** (Rosario, 1944-c. 2005), aborda con audacia las preocupaciones de una nueva generación en un personaje femenino, en especial, las relaciones sexuales, la iniciación en la literatura y la lucha estudiantil de mayo de 1969. *El último sueño del polizón*, un libro de cuentos suyos, se editó póstumamente, en 2009.

En la ciudad de Santa Fe, este tipo de realismo está representado en sus ribetes más ortodoxos por **Marta Samatán** (Vicuña, Chile, 1901-Santa Fe, 1981). Residente en la ciudad desde su infancia, conserva, sin embargo, contactos con la poesía chilena, en especial con Gabriela Mistral, de quien recibe influencia notoria. Su poemario de 1930 *Cantos de la vida diaria* posee parámetros claramente sencillistas para representar lo cotidiano. Pero son sus cuentos (*Campana y horario*, de 1939) y sus dos novelas (*Penumbra*, de 1966, y *Ocaso*, de 1981), ambientadas en Santa Fe, lo más interesante de su producción. Protagonizadas por personajes femeninos corroídos por la mediocridad, de estilo indirecto libre y sin diálogos, se atañen estrictamente a los postulados del realismo. Marta Samatán también escribió las biografías de Gabriela Mistral y Herminia Brumana, y tuvo una actuación universitaria y cultural muy importante.

Emilio Alejandro Lamothe (Santa Fe, 1910-1988) accede claramente al realismo de corte psicológico desde su primer libro de cuentos, *El galgo de Santillán* (1949).

Los relatos guardan ese carácter, aunque estén ambientados no solo en Santa Fe, sino también en Rafaela y pueblos del interior santafesino. *Agripino Noceda*, de 1952, contiene cuentos de ámbito santafesino urbano, así como *El barrio* (1961), *La red y los años* (1968, que reúne los cuentos anteriores), *Cuentos de medianoche* (1978) y *Cuatro cuentos* (1983). *La pequeña historia* (1987) recopila viñetas escritas para televisión, que reproducen los tópicos emblemáticos de la historia de la urbe. La dimensión psicológica se advierte asimismo en su novela *Moría el siglo* (1961).

Eduardo Raúl Storni (Esperanza, 1909-Santa Fe, 1981) publicó un libro de cuentos, *El límite* (1971), que tiene cierta influencia del realismo crítico. En 1948 había dado a conocer una obra de teatro *Siempre comienza el amor*.

Más cercana generacionalmente, **Alicia Barberis** (Felicia, 1957), hoy residente en Recreo, especialista en narración oral, ha publicado dos novelas relacionadas con los Derechos Humanos, basada en códigos claramente realistas: *Cruzar la noche* (1996) y *El infierno de los vivos* (2012). También ha incursionado en la literatura infantil y juvenil con sus novelas *El misterio de las letras perdidas* (2001), *Mi hermano Jaci* (2004) y *La casa M* (2009). En 2016 publicó una novela más: *Pozo ciego*.

En el interior, la corriente fue adoptada por autores como **Emilio Comtesse** (Rafaela, 1917-1988), con *Los muy perros* (1977) —cuentos ya bien influenciados por el realismo crítico—; **Juan Pedro Antón** (Reconquista, 1923-2012), con *Cuentos de la vida difícil* (1976), y **Zizí Bonazzola** (Buenos Aires, 1936-2015), residente en Reconquista, con *Cuentos sin horario* (1984); tiene también un libro de poemas, *Abismo* (1983).

3-Rosa Wernicke y las posibilidades del realismo

Rosa Wernicke (Buenos Aires, 1907-Rosario, 1971) llega a Rosario, tras vivir en Córdoba y Santiago del Estero, para convivir con su pareja, el pintor Julio Vanzo. Ya era autora de *En los albores de la paz* (1933), un libro de ensayos reeditado en 1944. Aquí publica *Los treinta dineros* (1938), libro de cuentos que se reeditó recientemente, e *Isla de angustia* (1941), también de cuentos.

Su obra principal es *Las colinas del hambre*, novela de 1943, ilustrada por Vanzo, donde la referenciación de la ciudad adquiere por primera vez un carácter moderno. Al lenguaje cotidiano de los personajes —traído al texto sin ninguna deformación exotizante—, se une la ambientación en el centro de Rosario, cotidiana para sus lectores, y un segundo plano, la villa de emergencia (es la primera en la literatura latinoamericana en abordar este tema) ubicada sobre la barranca al sur, conocida en esa época como el barrio del Matadero y, más tarde, como Villa Manuelita, hoy desaparecida.

El develamiento de la vida de los pobladores del Matadero se pone en contraste con la vida de los ricos, habitantes del Centro, a través de un personaje que habita en la frontera de ambos mundos, portador de las preocupaciones autorales acerca del problema social en que se desenvuelve la acción.

Al abrirse el discurso, la mirada del narrador omnisciente abarca panorámicamente la ciudad al seguir el itinerario de un linyera que recoge comida de los tachos de basura. Estas visiones se repiten para mostrar los contrastes, pero también, a través de la acción, penetramos en la psicología de los personajes. Mundo exterior e interior se unen así a las reflexiones (siempre esgrimidas por el personaje en cuestión), para brindar una imagen compleja, surgida desde distintos puntos de vista.

A Rosa Wernicke solo le faltó erigir un discurso que *también fuera particular al lugar de escritura*, lo que hubiera logrado superar definitivamente el regionalismo. Pero cuando habla el narrador omnisciente y no un personaje, ese discurso es lo suficientemente abstracto para que no pueda desplegarse una relación entre lo particular y lo universal.

Esto ocurrió también con obras posteriores y de parecido tema, como *La rebelión de la basura* (1986), de **Héctor Sebastianelli** (Rosario, 1933-1996), serie de cuentos basados en la realidad de los pobladores de Villa Banana, otro asentamiento de emergencia, más reciente. Aunque el narrador participa activamente con opiniones políticas mucho más explícitas —al punto que hay pasajes más ligados al periodismo que a la literatura—, la referenciación no llega hasta el lenguaje. Sebastianelli ambientó también en Rosario sus cuentos contenidos en *La venta de la casona* (1985) y *Relatos imposibles* (1990).

Por eso llama la atención un libro como *El ángel infame*, de **Luis Sebastián Carrión** (Rosario, 1904-Buenos Aires, 1972), publicado en 1949 con el subtítulo *Autobiografía del capitán de la banda que asaltó y robó 23.000 pesos a los pagadores del F. C. Central Argentino*. Su escritura está fuertemente connotada por el lenguaje coloquial, no solo en los diálogos (eso ya no era nuevo), sino también en el discurso del narrador, en primera persona:

El tranvía se acercaba a la esquina cuando una silueta de mujer cruzando en leve fru-fru de seda entre el grupo de estacionados peatones susurró fugazmente a mi oído:

—Adiós Luisito.

—Adiós— contesté creyendo reconocer el timbre de voz de Catalina.

Mauricio, no habiendo perdido detalle, certifié:

—Che, la de la Rotisería. Esa mina está metida con vos.
—Puede ser— asentí amargado, subiendo ágilmente al tranvía.
(...)

El edificio de la fideería Minetti con sus múltiples ventanas de luces amarillentas cruzó fugazmente por mis ojos.

Allí había trabajado mi madre, dos años, mientras hacía los trámites para percibir su pensión de viuda de un ferroviario.

¡Pobre vieja!

En realidad, Carrión plantea su texto no como una ficción, sino como una autobiografía: fue condenado, en efecto, por los hechos enunciados en el subtítulo. Es en prisión que escribe su libro, declarando haber obrado por despecho al ser rechazado por una chica rica a la que había querido conquistar. Comienza su relato desde que ingresó como aprendiz mecánico al ferrocarril en 1917, cuando tenía 13 años. Pretende haber nacido en Barcelona; su padre también era obrero ferroviario, y delegado gremial. La participación en huelgas y enfrentamientos callejeros contra los agentes de represión forjaron en él, dice, “un odio profundo hacia los poderosos de la Tierra”. Sostiene haber gastado el botín ayudando a los pobres, y describe un motín que le valió feroces represalias de sus carceleros.

Todo esto parece más bien un intento de autojustificación, poco convincente, de un megalómano (está convencido de que el libro será objeto de una adaptación cinematográfica, que nunca se realizó, para la que proporciona anticipadas instrucciones). En realidad, es la idealización de una tragedia que los modernistas llamarían “vulgar”, pero, precisamente, es por eso que hoy su obra puede ser leída como ficción, como novela, y, por cierto, como novela realista, debido al lenguaje cotidiano utilizado.

Este “Arlt rosarino”, sorprendentemente, no era del todo inconsciente de ello: al cierre del texto plantea que sus “memorias” son una especie de superación de la literatura precedente.

Poco antes de su muerte, en 1972, sacó una segunda edición (sin el subtítulo). Al parecer, proyectaba otro libro, *El hada pérfida*, también referido nuevamente a aquel amor frustrado. Pero no volvió a delinquir; una vez en libertad, se dedicó a reparar máquinas de coser.

4-La narrativa rural

Ya en 1935, **Alberto Maritano** (Buenos Aires, 1901-San Genaro, 1977) había dado a conocer una novela, *Los amos*, que se aparta de los códigos naturalistas para

entregarse a un claro realismo, al encarar la problemática de la lucha agraria y las reacciones de una familia burguesa de un pueblo de la pampa gringa. Los personajes son mostrados en sus prácticas políticas reales, sin idealización (Lisandro de la Torre aparece con el nombre de Torricelli).

En los demás narradores, la predilección por representar los ámbitos rurales —incluyendo la costa— revela la residual influencia de las ideas de los 40 y el existencialismo respecto al destino del hombre, mostrándolo a través de la lucha contra el medio natural, en una pelea desigual en la que se sucumbe la mayor parte de las veces.

Segundo Ramiro Briggiler (San Jerónimo Norte, 1908-Santo Tomé, 1963) se desempeñó como docente en varias localidades santafesinas, actividad que le proporcionó un conocimiento del medio que después reflejó en sus cuentos. Su producción se encuentra contenida en tres libros: *Tierra de paraísos* (1952), *El anillo* (1956) e *Y la savia queda...* (1964), que fue editado póstumamente. La temática de estas narraciones se limita prácticamente a la pampa gringa y sus pobladores.

Diego Oxley (Rosario, 1901-Santa Fe, 1995) recorrió como maestro rural todo el Chaco santafesino y, más tarde, se radicó en la ciudad capital, donde se dedicó al periodismo. Escribió los libros de cuentos *Quebrachos* (1947), *El dolor de la selva* (1950), *Cenizas* (1955), *Encono* (1955), *Agua y sombra* (1958) y *Soledad y distancias* (1966); y tres novelas: *Teutaj* (1952), *Tierra arisca* (1955) y *El remanso* (1956). También, una obra de teatro, no representada, *Se borran las huellas*, publicada en 1956. En 1976 se publicó una selección de sus relatos con el título de *Las aguas turbias*.

Con escasas excepciones, los temas de Oxley son los ambientes de la costa y del Chaco, y sus personajes son predominantemente criollos, aunque aparecen también los gringos, generalmente para marcar un contraste entre sus distintos tipos de vida y de pensamiento. La ciudad es, en cambio, un territorio del que es mejor apartarse:

Santa Fe con sus calles ruidosas. Ir y venir de automóviles, de ómnibus, de tranvías; gente presurosa y preocupada; luces que deslumbran, estridencias que sobresaltan.

—¡Dejemé, amigo! Si es p'andar a las espantadas, como gringo en la maciega.

Sin embargo, el discurso no tiene por propósito darnos a conocer un espacio hasta ahora ignoto: lo principal es el mundo interior del protagonista, sus reflexiones frente a los hechos que debe enfrentar, su decisión de enfrentarlos y el resultado —en términos de destino— de todo ello.

Oxley dejó inéditas varias novelas, entre ellas, *Infinito silencio*, que desarrolla las peripecias de un personaje de corte urbano en varias ciudades del Litoral, y *Andar a tientas*.

Evaristo Stessens (Esperanza, 1915-Santa Fe, 1967) publicó solamente un libro de relatos, *Andando*, en 1963. Compuesto de “17 cuentos y 2 estampas”, evidencia un realismo crudo en sus argumentos ambientados en la pampa gringa, en especial, el entorno de su ciudad natal. Sus personajes tienen profundidad y se interrogan respecto a lo que les acontece, y, a veces, reaccionan ante su destino aciago.

Elsa Durando de Mac Kay ambientó en San Carlos su novela *Surcando destinos* (1945), y en Clarke *Arco de paz* (1958), otra novela. En ellas se describen los avatares de la colonización piemontesa e irlandesa, respectivamente, en la pampa gringa, con personajes que muestran profundidad psicológica.

Carmelina Rivero de Castellanos, nacida en Concepción del Uruguay en 1911 y radicada desde 1939 en Rosario, publicó en 1960, una colección de cuentos, *La puerta colorada* donde se idealiza el mundo de la infancia y el despertar del sexo, pero acudiendo a la nota exótico rural de viejo cuño. El juego de puntos de vista, con todo, proporciona una profundidad psicológica poco habitual en este género. Falleció en Rosario hacia 1990.

A pesar de que **Hugo Mandón** (Larreacha, Santa Fe, 1929-Santa Fe, 1981) tuvo por compañeros de generación a varios narradores que abordaron el realismo crítico, su escasa obra narrativa, contenida en el volumen de cuentos *De la isla triste* (1968) responde al realismo clásico. Todos ambientados en la zona isleña santafesina, manifiestan la intención de dar cuenta con fidelidad la forma de ser y de vivenciar del grupo poblacional que las habita. En concordancia con ello, Mandón reunió crónicas y fragmentos narrativos relacionados con su trabajo de periodista radiofónico en *Vengo de andar país* (1976) y el póstumo *La gente y su sombra* (1992). En 1993 se dio a conocer un libro de poemas suyo, *Sutil y de aguas dulces*.

Aunque **Ángel Balzarino** (Villa Trinidad, Santa Fe, 1943) se inicia publicando colecciones de cuentos donde el realismo psicológico de corte urbano se mezcla un tanto con ciertos toques fantasiosos (*El hombre que tenía miedo*, de 1974, y *Albertina lo llama, señor Proust*, de 1979), en sus restantes producciones encara el abordaje del pasado de Rafaela, ciudad en la que reside desde 1956, cuando no el pasado nacional en general. En el primer caso, el tono épico es menos convencional y guarda relación con los tópicos de la gesta gringa; mientras que en el segundo, el estilo se acomoda más a la narración histórica convencional, aunque siempre portada por un tratamiento psicológico singular. En cualquier caso, cada tanto vuelve a cultivar la temática urbana de ambiente contemporáneo.

Su obra restante se compone de: *La visita del general* (1981), cuentos; *Cenizas del roble* (1985), novela; *Las otras manos* (1987), cuentos; *Horizontes en el viento* (1989), novela; *La casa y el exilio* (1994), cuentos; *Hombres y hazañas* (1995), cuentos; *Territorio de sombras y esplendor* (1997), novela;. Son todos libros de cuentos *Mariel entre*

nosotros (1998), *Antes del primer grito* (2003), *El hombre acechado* (2009), *La sangre para ellos son medallas* (2011), y *Timbre a la hora de almorzar* (2013).

También es atípica la adhesión de **Alma Maritano** (San Genaro, 1937-Rosario, 2015) a esta tendencia. En *La cara de la infidelidad* (1971), *Los ángeles solos* (1978), *Lagartos al sol* (1990) y *Mañana le pregunto* (1994), colecciones de cuentos en los que varios aparecen más de una vez, se ambienta la acción por lo general en un pueblo de la pampa gringa, pero también a veces en Rosario, con una clara intención de delinear los comportamientos sociales. A veces se insinúan rasgos cotidianistas, como la introducción de elementos fantásticos o la yuxtaposición de dimensiones reales con literarias. A. Maritano fue autora también conocidas novelas para adolescentes.

María Nélide Pedernera (Las Rosas, Santa Fe, 1947), quien vive en Reconquista desde 1975, despliega este tipo de realismo en *Ver el mar y otros cuentos*, de 1985.

5-Leopoldo Chizzini Melo

Hijo de un educador, Chizzini Melo nació en Gualeguay en 1913, y tenía cuatro años cuando su familia se trasladó a Rosario. Allí realizó sus estudios y publicó en 1931 un libro de poemas, *Música del recuerdo*, de clara orientación modernista, pero donde, junto a temas galantes, aparecen referentes urbanos como el parque o el puerto rosarinos, en parecida clave a la de las poéticas de Lenzoni o A. Storini. Graduado como abogado en la Universidad del Litoral, se traslada a Santa Fe, donde se desempeña como docente, área luego ocupó importantes cargos. Integró, también, el ecléctico grupo Espadaliro. Parte de su actividad cultural se desarrolló a través de conocidos programas radiales santafesinos.

En 1937 publica otro poemario, *Regalo de bodas*, coincidiendo con su establecimiento definitivo en Santa Fe. Diez años más tarde dará a conocer un conjunto de cuentos que ya revelan su veta característica: *Los oscuros remansos* (1947). Ambientados en la costa santafesina, junto a Coronda, estas narraciones parecen inscribirse en la estética modernista, por su ambientación, por la inclusión de una “leyenda”, y por un glosario de “algunos americanismos y expresiones regionales” utilizados en la obra, que aparece al final del libro, en un gesto didáctico muy propio de la pedagogía de ese origen.

Pero, de hecho, el realismo se impone. Como señala, en el prólogo, el autor:

“Mantengo la sintaxis, no siempre castiza de ciertos giros, y empleo reiteradamente términos de formación lugareña sin los cuales mucho se hubiera ganado en cuanto a pureza del idioma, *pero a costa del matiz característico de la expresión regional*”.

En efecto, ni los personajes ni los narradores se expresan “castizamente”, es decir, exhibiendo los rasgos entendidos por el modernismo como “bellos” (no usuales en el lugar de escritura y lectura): hay una intención de reproducirlos con fidelidad.

Por ello, no debe entenderse por “regional” una impronta exótica, sino un deseo de testimoniar la cultura del lugar. Es lo que ocurre en particular con el tema de la infancia, donde los detalles que connotan la vida de la costa se ponen en relación dialéctica con lo universal de esta etapa del hombre, como si el autor quisiera mostrar que los niños, aquí y donde fuere, actúan de modo semejante. Es lo que ocurre con el cuento cuyo argumento y título dará lugar a la siguiente y más famosa obra de Chizzini Melo, *Tacuara y Chamorro*.

Este realismo fuertemente localizado, y la posibilidad de utilizar el libro en el trabajo del aula, fue lo que le dio a *Tacuara y Chamorro* (1957) su enorme popularidad. Llegaron a imprimirse más de veinte ediciones, y en 1967 se filmó una película con su argumento (*Tacuara y Chamorro, pichones de hombre*), dirigida por Catrano Catrani, donde participaron pobladores de Coronda y —curiosidad— el cantante Sandro (Roberto Sánchez), que por primera vez intervenía en un film, haciendo un papel secundario.

Poco antes de su fallecimiento en Santa Fe en 1977, Chizzini Melo publicó otro libro de cuentos: *Mincho, relatos de la casa vieja* (1975).

6-Luis Gudiño Kramer

Nacido en 1898 en Villa Urquiza, Entre Ríos, vivió de niño en La Paz, dentro de la misma provincia, y abandonó los estudios secundarios para ser grumete del vapor de la carrera La Paz-Rosario, y luego tenedor de libros, bibliotecario, bancario, rematador, topógrafo y chacarero. De todo ello sacó un profundo conocimiento de la región, que sabría plasmar en sus escritos. Hacia 1939 recaló en Santa Fe para trabajar de periodista, oficio que ya no abandonaría hasta su jubilación. Fallece en esa capital en 1973.

Aunque su obra es predominantemente narrativa, publica varios ensayos, todos ellos íntimamente relacionados con el ámbito rural donde se desarrolla su narrativa y con la cultura popular que en él predomina: *Médicos, magos y curanderos* (1942), *Exaltación de los valores humanos en la obra de Hudson* (1942) y *Folklore y colonización* (1959). En *Escritores y plásticos del Litoral* (1955) pasa revista a un buen número de artistas agrupándolos según los límites de esa reciente creación regional, ese “Litoral” que procuraba trascender las manifestaciones meramente provinciales a través de una identidad mayor, y que al autor le servirá particularmente para representar seres localizados en ambas márgenes del gran río.

Los libros de cuentos, cuya serie comienza con *Aquerenciada soledad*, de 1940, (que subtitula *Apuntes para el conocimiento de un sector humano del país*), se continúa con *Tierra ajena* (1943) y *Señales en el viento* (1948). En los tres volúmenes, los textos son agrupados en razón de cierta temática. En el último existe una sección (“Fernández”) que se aleja de la temática rural para incursionar en las andanzas de un periodista (urbano, lógicamente, y, además, posible *alter ego*), lo que le permite desplegar cierta crítica a las modalidades culturales de su medio. *Caballos* agrupa cuentos relacionados con ese tema (algunos de los cuales ya habían aparecido en *Señales...*).

En 1959 aparece su única novela, *Sin destino aparente*, que no innova en su temática habitual. *Cuentos de Fermín Ponce* (1965) agrupa relatos nuevos con otros ya publicados. De 1966 es *Las hermosas criaturas*, y *Caballos* (1968) agrupa cuentos relacionados con ese tema (algunos de los cuales ya habían aparecido en *Señales...*). En 1972, poco antes de su fallecimiento, se da a conocer *El bagualón de las palmas*, que no contiene textos nuevos. Póstumamente la Universidad Nacional de Entre Ríos ha compilado sus producciones en *Nuevamente el camino y otros textos*, que contiene además varios inéditos, entre ellos, un extenso poema, aunque falta *Mocovés*, el poemario que se publicó hacia 1936.

La temática narrativa de Gudiño Kramer se inserta en el ya tradicional escenario rural santafesino: criollos y gringos, y su difícil relación, también los aborígenes, y, en ocasiones, la actitud de los *puebleros* ante esa realidad. Pero su realismo se inclina *hacia lo crítico*: implica una interpretación, no se limita a la observancia de los rasgos (y, desde luego, menos aún a la exageración de los mismos); el narrador, a veces de manera implícita, a veces explícita, quiere expresar el *porqué* de lo que ocurre. Cuando ocurre. Porque a menudo los textos de Gudiño Kramer adolecen de una verdadera falta de acción, o la acción es mínima, y solo nos introduce al discurrir del narrador sobre una determinada situación o figura. En cualquier caso, la visión busca —y logra— ser penetrante, no se queda en los elementos superficiales, como cuando penetra, con sagacidad y experiencia, en la psicología campesina de un cantor de chamamés, mal afincado en la urbe:

Y así se desvinculaba el arte, la música, el canto, de la vida de cada uno. La canción no servía más que para bailar y para hacer ruido o para ganar unos pesos, aunque él cada vez que cerraba los ojos y estiraba su fuelle sintiese como un frío en el espinazo, ya a poco viese en su cerebro nítidas imágenes, y como emergiendo de una neblina ese ancho piélago de las islas, los verdes y amarillos de los pajonales, la cintura de los altos árboles, el ranchito materno y él mismo, criatura chica, jugando en la costa del arroyo.

Cuando la referenciación toma un cariz social, el trasfondo ideológico del autor suele vislumbrarse más, pero siempre queda a salvo la concepción estética de Gu-diño, su idea de que los seres que representa son “hermosas criaturas” que viven dentro del medio que él conoce tan acabadamente.

7-Gastón Gori

La intensidad, coherencia y extensión de la obra de Pedro Marangoni (Esperanza, 1915-Santa Fe, 2004), conocido literariamente por su seudónimo de **Gastón Gori**, tiene fundamento en todos los géneros en que actuó y descolló, pero, evidentemente, su aporte más trascendente lo hizo en la narrativa. El discurso narrativo de Gori, ya decididamente realista, enfoca preferentemente el ámbito de la pampa gringa. Su visión desmitificadora cambia la imagen idealizada que se había construido sobre los colonos gringos, y los muestra en toda su dimensión humana, con sus grandezas, pero también con sus miserias. La difícil relación con el criollo es otro de sus motivos más frecuentados.

Gori publicó los siguientes libros de cuentos: *Vidas sin rumbo* (1943), *Y además era pecoso* (1945), *El camino de las nutrias* (1949), *Pase, señor fantasma* (1976), *El obsequio de los pájaros* (1981), *Todo en un día* (1983) y *La chica del gato* (1992). Además, las siguientes novelas: *La muerte de Antonini* (1956), *El desierto tiene dueño* (1958, basado en la historia de la colonia San Carlos), *Nicanor y las aguas furiosas* (1976) y *El moro Aracaiquín* (1977).

Tras cursar la Escuela Normal en Esperanza, se trasladó a Santa Fe. Allí se graduó de abogado, profesión que ejerció poco tiempo, y luego se dedicó a la literatura. *Bajo el Naranja*, su primer libro, contiene prosas y poemas todavía muy marcados por el modernismo. Gori también integró el ecléctico grupo Espadaliro, y, posteriormente, siguió escribiendo poesía. Su estilo poético inconfundible recalca la andadura prosaica del discurso, donde las ideas siempre se explicitan acabadamente, como en sus ensayos.

Sus libros de poemas son *Sobre la tierra ensangrentada* (1941), *Mientras llega la aurora* (1942), *Se rinden los nardos* (1946, publicado como cuaderno de Espadaliro), *Poemas en la tormenta* (1975), *Palabras de refutación gozosa* (1976), *Canto a la ciudad. Los seis caminos* (1981), *Búsqueda de la alegría* (1982) y *Poemas de nacer y de vivir* (1995). En ellos, también se aborda una temática urbana, además de la ya conocida temática rural. *Intermezzo de las rosas* (1946) intercala poemas entre prosas poéticas.

La ensayística de Gastón Gori también tuvo una influencia notable en la generación de la identidad provincial santafesina. Escrita para reivindicar los sectores humildes y dar cuenta de los injusticias que sufrían, su trabajo más conocido

es, sin duda, *La Forestal, la tragedia del quebracho colorado* (1965), que historia la creación y el desarrollo de esa gran empresa extranjera que “se tragó” el monte del norte de la provincia, y que se hiciera tristemente famosa por la explotación de sus trabajadores.

El primer ensayo de Gori, con todo, es de naturaleza literaria: *Anatole France* (1940), y refleja la estética de la que parte, que abandonará más tarde por el realismo. *Sobre la tierra ensangrentada* (1941), libro antibélico, aún no llega a enfocar los temas a los que se abocará preferentemente luego.

Luego siguen, profundizando en los asuntos que también abordará su narrativa: *Colonización suiza en argentina* (1947), *El indio, el criollo y el gringo* (1947), *Colonización, estudio histórico y social* (1948), *Ha pasado la nostalgia* (1950), *Vagos y mal entretenidos* (1951), *La pampa sin gaucho* (1952), *Familias colonizadoras de San Carlos* (1954), *El pan nuestro* (1958), *Anibal Ponce* (1958, sobre este ensayista de izquierda), *Diario del colonizador Enrique Vollenweider* (1958), *Eduardo Wilde* (1962, nuevamente un tema literario), *Inmigración y colonización en Argentina* (1964), *Esperanza, madre de colonias* (1969), *La narrativa en la región del Litoral* (1971), *La tierra ajena, drama de la juventud agraria* (1972), *Familias fundadoras de la colonia Esperanza* (1973), *El arado y el desierto* (1979) *El indio y la colonia de Esperanza* (1981) y *La pluma incesante* (1984). Algunos ensayos se refieren a escritores del pasado santafesino.

Los escritos en prosa de *El señor de los picaflores* (2001) conforman un libro incalificable por su género. Están escritos en primera persona y describen detenidamente cierto número de pájaros y el contexto del que contempla, “con un ritmo y una posibilidad de visión que marchan a contrapelo de nuestros ritmos urbanos”, como ha señalado un comentarista.

8-La ensayística de los 40

Hasta ese momento, el ensayo no se había preocupado mayormente por autonomizarse de la filosofía o de la historia. El modernismo se valía, para sus fines programáticos, de las elaboraciones realizadas por los líderes del movimiento, publicadas en Buenos Aires o Madrid. Por lo demás, estas no profundizaban en el funcionamiento de la estética modernista. Solamente en Rosario, como se ha visto, aparecieron ciertas manifestaciones —como las de Ana María Benito o Armando Cascella— que, aunque hoy vemos como realmente necesarias, no fueron consideradas tales, atento la ideología imperante, que no podía concebir que estas teorizaciones provinieran de un lugar periférico. También Fausto Hernández había aportado elementos teóricos para dar respaldo a su poesía, pero con idéntico resultado.

Con el advenimiento de la Generación del 40, los fundamentos estéticos cam-

biaron, obligando a realizar ciertos reajustes. Si la identidad santafesina se había constituido en la ciudad capital apoyándose en el artículo histórico, la efeméride o el recuerdo personal, *sin el concurso de valores literarios*, en el marco del discurso de la historia nacional adaptado a las necesidades locales (como, por otra parte, lo habían hecho todas las provincias), ahora se hizo necesario encontrar un fundamento más trascendente, más originario.

Uno de los rasgos más relevantes de la nueva posición fue extender el concepto de región hasta abarcar lo que se llamó *el Litoral*. El Litoral incluía las provincias de Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, y los entonces territorios nacionales de Misiones, Chaco y Formosa. Se postulaba una semejanza paisajística —tanto natural como humana— que superaba las divisiones políticas y administrativas, y brindaba la deseada imagen identitaria profunda que requería la nueva corriente.

Como ya se ha señalado, esta fue la concepción de la que se valió fundamentalmente Gudiño Kramer en Santa Fe. En Rosario, **R. E. Montes i Bradley** (Rosario, 1905-Buenos Aires, 1976) también recurre a ella al analizar la obra de Marcos Lenzoni (*Resurrección de Lenzoni*, 1945) y al prologar *Pampa* de Fausto Hernández.

Pero en Rosario esta postura no era atractiva, dada su necesidad de diferenciar su identidad de lo provincial, lo que la pertenencia al ámbito más amplio no resolvía. Para terminar con el problema, en realidad, la crítica debería haber llevado a los autores rosarinos al mismo plano que los centrales, pero, por cierto, nadie sabía cómo hacerlo. Ante la falta de valores seguros sobre los que apoyarse, los críticos prefirieron dirigir la mirada a la literatura argentina central o a la literatura extranjera.

Con todo, existió un caso. Influenciado por el idealismo alemán, como los ensayistas centrales (Scalabrini Ortiz, Martínez Estrada). Juan María Luciano Zocchi, que firmaba como **Juan Zocchi** (Olavarría, 1889-m. desconocida), se propuso indagar las características ontológicas de Rosario. Zocchi había llegado en algún momento cercano al Centenario a Santa Fe, donde fue secretario del Senado provincial, y había organizado allí la Escuela Provincial de Bellas Artes, junto al escultor Falcini. En la década de los 20 ya residía en Rosario, donde, al parecer, publicaba un periódico. Crítico de arte, publicó trabajos como *Durero grabador* (1942), *Grünwald* (1943) y *Lucio Fontana* (1944), siendo uno de los primeros en comprender la excepcional importancia de este último artista.

Su preocupación más intensa, con todo, fue definir la identidad rosarina, elemento clave en la ideología de los 40. En 1929 da a conocer *Condición del hombre de ciencia en Rosario*, y ya se inclina hacia un pensamiento nacionalista, que compararía con el rosarino Armando Cascella y con los representantes más conspicuos de esa tendencia, como Ernesto Palacio, Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Alicia Eguren o José María Rosa.

En 1944 se traslada a Buenos Aires para hacerse cargo del Museo Nacional de Bellas Artes, que dirigió hasta 1955. Adhiere, desde luego, al peronismo recién aparecido. Continúa con sus trabajos sobre plástica y escribe, además, piezas teatrales. En 1956 da a conocer *Teatro, arte confesional*, una importante y original teorización sobre el género, y en 1958 escribe *Balada del Buenos Aires violento*, recién dada a conocer en 1976.

La caída del peronismo, por supuesto, le acarreó el ser deliberadamente dejado de lado y olvidado por la cultura posterior al golpe. Pero si bien parte de los autores de esta ideología fueron más tarde reivindicados, como Marechal o Scalabrini, nadie se acordó de Zocchi, al punto que ignoramos cuándo y dónde falleció, aunque probablemente haya sido en Buenos Aires.

Esta indiferencia hacia su figura no fue menor en Rosario, donde, sin embargo, Zocchi aportó la única cosmovisión de lo rosarino que conocemos. La construcción de una identidad provincial, como ya fue señalado, estaba en manos de la cultura de la ciudad de Santa Fe, lo que para Rosario era imposible de asimilar. Sin embargo, tampoco podía recurrirse a las alusiones al progreso, en abstracto, por aquel momento ya claramente inválidas.

A pesar de que este intento de Zocchi representaba una cierta salida, no fue tenido en cuenta. Al encarar la cultura rosarina desde un papel central, inquietaba superar esa ambigüedad, todavía necesaria.

En *Segunda libertad*, de 1936, es donde Zocchi expone sus ideas (que, por cierto, no continuará desarrollando una vez que se vaya a Buenos Aires). Desde Rosario, dice, no solo se puede meditar el país como desde un lugar del interior, sino que puede hacérselo como “desde la ciudad más negada, más extranjera”. Como el gaucho, lo más argentino, también es negado por la modernidad, puede establecerse una homologación entre lo raigal y lo adventicio, por igual rechazados por la cultura oficial.

Un pueblo, para Zocchi, produce cultura abriéndose paso a través de la imposición foránea, y no, como lo pretendía Sarmiento, al revés. Así, el rosarino puede —y debe— *construir cimientos tradicionales con materiales de hoy*. Como Rosario no fue fundada por conquistadores, sino que surge de la cultura del trabajo, y, por el otro lado, “está libre del lastre de la decadencia indígena”, puede lograrlo.

Pero el análisis de Zocchi prescindía por completo del hecho de que Rosario formara parte de una provincia: ciertamente Rosario no había sido fundada por conquistadores —y lo mismo pasaba con cien poblaciones santafesinas—, pero convivía políticamente con una ciudad que sí. Contrariamente, pero con un razonamiento análogo, Montes i Bradley insertaba a Rosario dentro de su “zona litoral”, sin explicar qué tenía esta en común con un pedazo de selva formoseña o con un palmeral correntino.

Como ocurriría más adelante con la ensayística del período demiúrgico en la ciudad de Santa Fe, estas interpretaciones soslayaban el problema de la rivalidad

entre las dos ciudades, desde luego sin resolverlo, y por eso, en realidad, sólo quedaron en formulaciones. Ningún escritor hizo suyas esas conclusiones: el telurismo de los 40 hubiera requerido, inevitablemente, explicitar una vinculación con la historia provincial, lo que en ese momento no se quería propiciar.

Por eso también, las elaboraciones de Gastón Gori, o de Carlino, destinadas a “actualizar” la identidad socio económica de la provincia, dejando atrás el optimismo de los 80 y señalando las injusticias y postergaciones que sufrían ya no los inmigrantes sino sus descendientes argentinos, se enfrentan, sin solucionar, con la ausencia de toda consideración respecto a Rosario, cuando es evidente que las relaciones entre criollos y descendientes de gringos, por ejemplo, no pueden ser ponderadas solo con una mirada desde la ciudad de Santa Fe.

Capítulo 11

La poesía demiúrgica

1-La “marca” del poeta

Al promediar la década de 1950 convivían en las preferencias de los productores artísticos santafesinos tanto los restos del modernismo, como la estética de la Generación del 40 con ciertos rasgos vanguardistas. Con una población alfabetizada, acostumbrada al consumo de periódicos y a la frecuentación de las librerías, ahora la política distributiva del peronismo había producido un acercamiento masivo a la oferta cultural, que se acentuó durante el desarrollismo (libros baratos, mayor número de editores y ediciones, nuevos autores traducidos...). Ese efecto influyó en especial en una nueva generación, cuyos integrantes pertenecían casi todos a una clase media de origen inmigratorio. Como la producción literaria de la provincia seguía ocupando posiciones que la literatura central desautorizaba, este grupo necesitó recurrir a una nueva concepción estética para reintentar una inserción, por supuesto que sin dar solución a la partición cultural de la provincia.

Por cierto, desde aquel centro ya podía advertirse la aparición de una “nueva” vanguardia. Su diferencia con la anterior residía en que debía enfrentar este sobreviniente acceso ampliado a la actividad literaria, antes limitada a unos pocos. En efecto, el poder de la transgresión vanguardista se iba esfumando rápidamente a medida que la vanguardia iba ganando aceptación y que la vieja estética quedaba reducida a expresar la parte tímida y acomplexada de los sectores medios.

Esta segunda vanguardia decidió, entonces, dar otro paso adelante: ya no bastaba considerar al poeta como celebrador o cantor de una realidad nueva mediante recursos nuevos, sino que fue preciso verlo como *creador* de realidad.

En rigor, esta postura hacía ya bastante tiempo que existía: la había formulado claramente Vicente Huidobro, el poeta chileno, cuando pedía: “poetas, no cantéis la rosa / hacedla florecer en el poema”, y estaba, en realidad implícita en corrientes como el ultraísmo, el dadaísmo o el surrealismo, aunque en la Argentina la imagen había sido usada más en función evocativa que como generadora de una nueva realidad.

La creación de una realidad por medio del texto poético conllevaba el problema de la inteligibilidad: el surrealismo, por ejemplo, lograba con la libre asociación de imágenes la formación de un mundo paralelo que solo existía en el poema; para los que lo cultivaban era una necesidad meramente aparente la relación entre este mundo textual con el de “la realidad”, pero otros poetas no querían perder el control sobre la significación a transmitir (para los poetas políticos esto era fundamental).

Así, la autonomía de la referenciación en el poema fue variable, aún dentro de la obra de cada autor. De lo que no se quiso prescindir fue de la “marca” del carácter creador del poeta, que era lo único ahora que lo investía de la autoridad suficiente para moverse en un mercado donde su producción era muy poco demandada. En rigor, cuanto menos autónomo era el poema, más necesitaba la marca.

¿Cómo se lograba esta? Incorporando al texto *señales* que configuraran cierta imagen del emisor lírico como alguien distinto del mero lector, cosa que antes no era necesaria, y que aumentó la brecha entre ambos. Noé Jitrik, hacia 1962, inventariaba los elementos caracterizadores de esta nueva sensibilidad, entre otros que podían compartirse con los del vanguardismo: proponer una visión rebelde de la vida, incorporar la persona del poeta a los riesgos del poema, incluir la lucidez sobre los límites del oficio poético dentro del poema mismo (...) ser, de alguna manera, la penetración y la conciencia sobre el tiempo que le ha tocado vivir”.

Esta lucidez operaba en función de la marca: cuando el autor deseaba connotarla inequívocamente, debía acotar la libertad lingüística y aun metafórica que, en principio, la teoría le proporcionaba. Ello, evidentemente, dependía del efecto *extradiscursivo* que quería obtener.

En Buenos Aires, la corriente recibió diversas denominaciones: “poesía existencial” (César Fernández Moreno), “poesía sustancial” (Jitrik), “invencionismo” (Edgard Bayley)... Aquí la llamaremos *poesía demiúrgica*, por alusión a su rasgo más característico: mostrar al poema como un objeto nuevo, incorporado a lo real por el arte de su autor.

Como veremos más adelante, estos parámetros influyeron también en la narrativa, que pasó a ser más crítica, más experimental, y también en otros géneros.

2-Francisco Urondo

Aparte de Amalia Biagioni, a la que ya nos referimos, la obra poética más claramente alineada con estos parámetros surgió en la ciudad de Santa Fe con **Francisco Urondo** (1930-1976). Nacido y criado en la capital de la provincia, su familia se traslada a Buenos Aires en 1946, poco antes de que el futuro poeta concluya el colegio secundario a raíz de problemas laborales del padre, ocasionados por su oposición al peronismo. Allí termina la secundaria en una escuela nocturna, pero sigue sensiblemente vinculado a la ciudad natal, al punto que regresa en 1949, residencia que se prolongó hasta 1952.

Urondo tenía relaciones con Brascó, por haber sido este celador suyo en el colegio, el cual, al parecer, fue el primero en ver sus poemas. Participó también en el *Retablillo de Maese Pedro*, teatro de títeres fundado por Birri, y en la revista de cortísima existencia *Laberinto*, que ya hemos mencionado. En 1950 Enrique Móbili le presenta a los poetas de *Poesía Buenos Aires*, revista donde publica su primer poema en 1953, aunque ya conocía a Mario Trejo por una visita que este hiciera a Santa Fe.

En 1952 vuelve a residir en Buenos Aires. Allí continúa su relación con los poetas de vanguardia. En 1954 aparece el cuadernillo *La Perrichola*, que reúne poemas de 1953 y 1954, todos girando vagamente en torno a esta figura limeña, que poseen un tratamiento que convierte la anécdota en fuente de una realidad paralela:

Las opiniones furtivas, con sus jardines austeros y sus enhiestos atrios persuasivos, encantaban a los hombres como a serpientes, apelando entre otras cosas, a las altas notas inquisitivas de los órganos, proponiendo la elevación gótica de los nombres, ocultando las limitaciones tributarias de los gestos. Proponía la penumbra y allí acuden ateridos quienes ignoraban otros caminos y no saben ya dónde esconderse. Ella sorteó peligros, engañó a sus árbitros.

La aparente forma de verso único esconde, en rigor, un texto de prosa poética que remeda la descripción objetiva de la realidad, cuando en verdad está creando otra. Esta será también la característica de *Historia antigua* (1956), con textos escritos desde 1950 (después se agregarán a esta sección poemas de 1957).

En 1957 regresa a Santa Fe. En 1958, Sylvestre Begnis gana la Gobernación de la provincia, y lo nombra director de Cultura. Urondo ingresa al museo Rosa Galisteo, donde manda todos los cuadros preferidos de Caillet-Bois al sótano y exhibe en su lugar telas de pintores de vanguardia, para escándalo del mundillo “culto” de la ciudad. Pero en 1960 ya está de nuevo en Buenos Aires. En 1959 se había publicado allí una plaqueta, *Dos poemas*, que serán más tarde incluidos en *Nombres* (1963).

También *Breves* (dedicado a Noé Jitrik), asimismo de 1959, está compuesto por pequeños textos que funcionan como instantáneas de otra realidad, pero *Lugares* (1961) incorpora una variante importante: aquí la construcción del mundo textual se realiza con incorporación de algún referente *cercano al lector* (“bandurria”), procedimiento ya regular en el ya citado *Nombres*, donde los referentes suelen subrayarse cuando son topónimos, y donde se agregan, además, locuciones familiares (hasta entonces predominaba, por ejemplo, el uso del “tú”). Es significativo también que un poema esté dedicado a Zapata Gollán, cuando las anteriores dedicatorias —cuando no estaban dirigidas a familiares o amigos no literarios— solo se destinaban a compañeros de ruta.

Este uso de alusiones “verdaderas” en medio de una descripción surrealista tiene que ver con el trabajo del poeta en la revista *Zona*, tarea que compartía con Brascó y Alberto Vanasco. Algunos textos sobre poesía argentina formarán más tarde el núcleo de su ensayo *Veinte años de poesía argentina 1940-1960* (1968), donde reivindica la poesía de vanguardia y expresa sus disidencias con la Generación del 40, por su “falta de riesgo”.

Ese “riesgo” toma caracteres cada vez más políticos y menos estéticos en *Del otro lado* (1967) y *Adolecer* (1968), escritos pocos años antes; es la necesidad de restar ambigüedad a la significación, de hablar deliberadamente sobre lo que el lector conoce, que tiene que ver con las búsquedas políticas de Urondo, intensificadas a partir de su experiencia cubana, en encuentros de escritores realizados precisamente en esos años. En consonancia con ellas, el poeta se incorporará primero al Movimiento de Liberación Nacional, que lideraba Ismael Viñas, y luego a la organización armada Montoneros.

Son memorias (1970) intenta conciliar ambas posturas nuevamente, pero ya en los poemas que se reunieron tras su muerte en *Todos los poemas* (1972) bajo el apartado “Poemas póstumos”, predomina deliberadamente la referenciación directa. Sin embargo, las composiciones presuponen un trabajo no usual por parte del receptor para ubicar la referencia, que persiste como resabio de la etapa anterior.

Urondo abordó también la prosa: reunió cuentos suyos en *Todo eso* (1966) y *Al tacto* (1967). Varios se ambientan en Santa Fe y están escritos en clave realista, con personajes que se expresan según el habla cotidiana, ya habitual en ese momento. Su única novela, *Los pasos previos* (1972), en cambio, pretende historiar las andanzas de un militante revolucionario que organiza un conflicto armado. La acción no se desenvuelve en ámbitos donde el personaje se ponga en contacto con las bases, sino en aeropuertos, Praga, La Habana, y demás puntos de encuentro de militantes. La concepción política de Urondo no parece alejarse del foquismo oficial de ese tipo de grupos en aquel momento, y el decurso narrativo tampoco

posee ninguna tesitura excepcional; la alternancia de planos era ya común en el momento de aparición de esta novela.

Es precisamente esta alternancia lo que le permite al narrador incorporar episodios relacionados con la lucha de la Resistencia Peronista, que aspiran a ponerse en paralelo con la preparación de la lucha armada, ahora.

Urondo murió en un enfrentamiento con la policía en Mendoza, donde se encontraba realizando una tarea militante. Su obra poética completa se editó en 2007. *Cuentos de batalla*, que Urondo se encontraba escribiendo en ese momento, quedó inédito, y en 1998 Gelman preparó una antología suya, *Poemas de batalla*. En 1966 se habían publicado sus obras de teatro *Veraneando* y *Sainete con variaciones*; y en 1973 su libro de entrevistas sobre los fusilamientos de Trelew, *La patria fusilada*. Fue también guionista de cine y televisión. En 1973, durante el efímero Gobierno de Cámpora, fue director del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Durante toda su estadía en Buenos Aires trabajó como periodista.

3-Una poesía sobre la poesía

La obra de Urondo, la más temprana en acoger los nuevos parámetros estéticos, influyó poderosamente en los escritores más jóvenes. Las revistas porteñas donde Urondo colaboraba, como *Poesía Buenos Aires* y, después, *Zona*, difundían la obra de poetas nacionales y extranjeros que facilitaron la adopción de las nuevas ideas estéticas. Otros bebieron sus fuentes de inspiración trasladándose directamente a Buenos Aires.

En 1953 ya había aparecido en Santa Fe el grupo Adverbio que, como Espadaliario, nucleaba a escritores de la ciudad que no solo cultivaban distintos géneros, sino que además tendían hacia estéticas diferentes. En 1955 el grupo, que sacará entre 1956 y 1958 la revista *Punto y aparte*, publica *Trabajos I*, que reúne la producción de varios de sus integrantes. Allí **Hugo Gola** (Pilar, 1927-Santa Fe, 2015), el único en presentar poemas, da a conocer *Cinco poemas con árboles*, donde ya se atisban los caracteres de su lírica, definida con más precisión en *Veinticinco poemas* (1961), *Poemas* (1964) y *El círculo de fuego* (1968).

Gola partió a exilarse en México en 1975. Ya de regreso, en 1987 fueron editados los poemas escritos en esa etapa en *Jugar con fuego*. Posteriormente, escribió *Filtraciones* (1996, segunda edición ampliada, 2004), *Prosas* (2007), *Retomas* (2008) y *Resonancias renuentes* (2011).

La poesía de Gola reúne todos los requisitos exigidos por Jitrik en su definición de la nueva corriente, a través de un lenguaje particularmente despojado, de ritmos cortos, y carente de metáforas complicadas, que tienden a lograr la auto-

nomía del poema, su advocación a un mundo creado por él, pero sin cortar del todo con la realidad común al emisor lírico y el lector.

Nacido en Santa Fe, pero vinculado a Poesía Buenos Aires por su temprana residencia porteña, **Rubén Vela** (1928) desarrolló una obra cercana a la estética del grupo a lo largo de un importante número de libros de poemas: *Introducción a los días* (1953), *Verano* (1954), *Escena del prisionero* (1955), *Veranos* (1957), *Radiante América* (1958), *La caída* (1959), *Poemas indianos* (1960), *Poemas americanos* (1963), *Poemas australes* (1966), *Los secretos* (1969), *La palabra en armas* (1971) y *El espejo* (1979).

Pocos años más tarde apareció en la misma Santa Fe el grupo Generación, que reunía a escritores unos diez años más jóvenes. Uno de sus miembros más destacados fue **Jorge Vázquez Rossi** (Buenos Aires, 1938), con sus poemarios *Manos en la tierra* (1958), *Tiempo pasado* (1960), *Viejos motivos* (1963) y *Una manera de vivir* (1967). Posteriormente, Vázquez Rossi escribió varios ensayos sobre estética cinematográfica.

Su poesía se encuadra claramente en la corriente, pero si Gola prefiere por lo general los ambientes urbanos, Vázquez Rossi extiende también su mirada sobre el paisaje costero, si bien diferenciándose visiblemente de la lírica de origen cuarentista y modernista. El paisaje cobra significación existencial, y suscita interrogantes respecto a la capacidad de su desciframiento por el poeta.

Jorge Taverna Irigoyen (Santa Fe, 1935) formó parte del mismo grupo anterior. Publica *Mañana* (1956) y *Raíz de asombro* (1957), que también une a la problemática existencial la de la posibilidad del poema. Respetado crítico de arte, se dedicó más tarde a publicar trabajos sobre plástica argentina, y fue también Director de Cultura de la provincia. Cuando retoma su actividad literaria, su estilo se inclina decididamente al aforismo y el verso que se expresa, por influencia de la poesía oriental, en forma significativamente breve y apodíctica, y que, aunque tiene antecedentes modernistas, revista en la obra de este poeta con ciertos ribetes muy personales. Así son *Ars vitae* (1988), *Historias verosímiles* (2008) y *Fragancia de magnolias* (2010), presentados como una serie de narraciones breves.

También integró el grupo **Leoncio Gianello (h)** (Santa Fe, 1934-1958) que, pese a su breve existencia, llegó a escribir *Los poemas del claro día* (1957) y *Tierra entera* (1958). En 1993 se hizo conocer su obra inédita, *La remota brasa*. Su lírica posee claramente las características de la demiurgia.

Otro representante de la corriente es **Jorge Conti** (Pergamino, 1935-Santa Fe, 2008). Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras en Rosario y desde 1963 residió en Santa Fe, con un breve intervalo de tres años en la ciudad de Viedma. En los 60 fue jefe del Departamento de Extensión Regional de la Universidad Nacional del Litoral. Fue muy importante su labor radial para la Universidad. También fue director de teatro.

Su obra poética se compone de *Poemas* (1962), *El destierro* (1967) y *El regreso natural* (2001). En 2006 publicó *Aguafuertes radiales*, sobre su experiencia periodística.

Dejó inéditos dos libros de poemas y una novela, y el libreto de su versión de *Juan Moreira*, que fuera puesta en escena en Santa Fe en 1981.

Las transición hacia una poesía más cercana a lo cotidiano la hace en Santa Fe la obra de **Juan Manuel Inchauspe** (Santa Fe, 1940-1991), breve pero de rara intensidad, que comenzó en Rosario, donde el autor había ido a residir con el fin de estudiar Letras. En 1965, en el único número de la revista *Alto Aire*, aparecieron sus primeros poemas, claramente enrolados en la poesía demiúrgica. Ya de regreso en su ciudad natal, publicó *Poemas 1964-1975* (1977) y *Trabajo nocturno* (1985). Tras su muerte, en 1994, la Universidad del Litoral editó su lírica completa, ampliada en una nueva edición en 2010.

La obra de Inchauspe acusa permanentemente la dificultad de lograr el poema, una posición habitual en los poetas de esta corriente, pero lo hace desde un lugar de emisión francamente cotidiano, mostrando ese proceso de creación como propio de cualquiera, y no del poeta en especial, con lo que se aparta de uno de los rasgos más característicos de la demiurgia.

En Rosario, el que más se acercó al estilo de los poetas porteños, como que tenía con ellos una relación estrecha, fue **Daniel Giribaldi** (Buenos Aires, 1930-1984). Giribaldi residió en la ciudad del sur entre 1940 y 1960, y allí publicó un libro de cuentos (*Villa de Dios no se entrega*, 1958), que revela su interés por los ambientes humildes y “reos”, que más tarde lo llevarán al cultivo del lunfardo. También allí escribió *Último round y otras historias de boxeo*, otro libro de cuentos, aún inédito, y su poemario *Agua reunida*, que editó *Poesía Buenos Aires* en 1959. El resto de su obra fue escrito en Buenos Aires.

Ya en **Elena Siró** (Bell Ville, 1936-Rosario, 2014) aparece embrionariamente una característica que luego sería decisiva: la incorporación de elementos del habla rosarina contemporánea, que junto al uso de la retórica del folklore litoral, sirven para acotar la inteligibilidad de las metáforas, mediante claves que solo la emisora lírica, por su carácter demiúrgico, domina. Siró se crió en Rosario, pero vivió gran parte de su vida en San Lorenzo. Fue también directora teatral. Publicó *Dieciocho años* (1948), *Poemas* (1950), seis composiciones reunidas en una carpeta sin título en 1959, *Poemas para mi encuentro* (1960, aparecida en Venezuela), *Balada del caballo y el propósito* (edición en caja), *El Taller de la Luna* (1973), que incluye canciones, y *La torre y el exilio* (2006). *Camalote*, un “cuento alegórico en tres jornadas y temas para ballet”, fue dado a conocer en 1955. *Eusebio Pastor y la nueva criatura*, de 1971, es un libro de cuentos. Fue también letrista de canciones folklóricas.

Tiempo del hombre (1958), de **Walter Operto** (San Mariano, 1937), trabaja la vertiente de la lucidez que posee la estética demiúrgica, que en este caso es de índole netamente política. Esto impide la construcción de un mundo autónomo, por la

necesidad de articular el discurso con el mundo real, donde se encuentran los objetos de las apelaciones del emisor lírico.

Orlando Calgaro (La Paz, Entre Ríos, 1939-Rosario, 1986) escribió *Punto de partida* (1968), *Los métodos* (1970), *Además el río* (1972), *La vida en general* (1974) y *El país de los arroyos* (1979). También aquí el emisor lírico asume su lucidez para instar al cambio de una realidad políticamente insatisfactoria. En la última etapa de su producción es el paisaje el que adquiere esa dimensión redentora.

Si exceptuamos el caso de Urondo, Operto y Calgaro son los únicos en darle a la demiurgia un contenido manifiestamente político, donde el papel del emisor lírico determina con la autoridad de su palabra la veracidad del reclamo cívico.

Lydia Alfonso (Buenos Aires, 1928) vivió largo tiempo en Rosario, donde publicó *Tiempo en vigilia* (1964), *El tiempo tiene un niño* (1964), *Tiempo compartido* (1967) e *Itinerario del grito* (1967). Posteriormente, ya residiendo en Buenos Aires, publicó *Muchacha Buenos Aires* (1998). También juegan en ella el elemento de la lucidez demiúrgica, que consigue la “reconciliación con el otro”, propósito del emisor lírico.

Guillermo Harvey (Roldán, 1931-Rosario, 1982), en sus libros *El riesgo de lo vivo* (1977) y *Obsesiones* (1978), y el publicado póstumamente, *Imágenes de asedio* (2011), hace hincapié en el rol del emisor lírico, que ve de naturaleza demiúrgica cuando este adquiere un papel trágico, prueba y precio del papel a jugar.

La revista *Pausa* agrupó varios autores que participaron de una estética estrechamente ligada a la que ya se estaba realizando en Santa Fe. **Rubén Sevlever** (Rosario, 1932-2011) reunió sus composiciones en *Poemas 1956-1964* (1966) y *Enjambre de palabras*, recién publicado en 1995. El elemento demiúrgico aparece en la figura del emisor lírico, clave para acceder a lo trascendente y escapar a la recalcitrante disgregación con que lo impregna todo la realidad banal.

El vicio absoluto (1966), de **Rafael Oscar Ielpi** (Esquel, 1939), refleja en la percepción del paisaje la epopeya del emisor lírico por sostener “una lucha sin tregua” en procura de su carácter demiúrgico. Ielpi se crió en Rosario, donde ha vivido siempre hasta ahora. Publicado muchos años después, *Viajeros y desterrados* (1989) tomó por objeto ese antiguo discurso demiúrgico para dar una explicación desde el lenguaje cotidiano —no “poético”— a ese mundo que creara. “El vals de Hermelinda”, uno de los poemas reunidos en *Viajeros...*, fue publicado aparte en 1990, y en 1994 Ielpi hizo conocer “Día de visitas”, otro largo poema editado conjuntamente con una nueva versión del anterior, que continúa la misma tendencia.

No juegos con gitanas (1991) agrupa narraciones que no pertenecen al realismo crítico, sino que hallan contacto con la escritura cotidianista: yuxtaponen personajes verdaderos junto a otros, míticos (aparecen en Rosario Rita Hayworth, Jane Fonda, Laurel & Hardy, Philip Mallowe y Magaldi, mezclados con figuras de la bohemia local). *Philip & Raymond, Dos homenajes*, editado conjuntamente con Al-

berto C. Vila Ortiz (1993), contiene poemas de Ielpi ya publicados y varios ensayos sobre Chandler y su personaje, encarados con los criterios del realismo crítico.

Aldo Oliva (Rosario, 1927-2000) es quien desarrolla más ampliamente en Rosario el procedimiento de acotar la construcción de un mundo textual mediante la introducción de elementos cotidianos, “la exasperante seducción que su escritura logra al fundir temas y asuntos comunes, bajos, populares, con un tratamiento cultísimo, alto, excluyente”, al decir de Martín Prieto. El poeta es quien sabe cómo administrar la ardua convivencia, por su carácter demiúrgico. Su primer libro, *César en Dyrrachium* (1986), incluye traducciones suyas de clásicos latinos. *De fascinatione* (1997) agrupa poemas escritos desde los 50 (con su predilección por el paisaje litoral) en adelante, incluso los del libro anterior. *Ese general Belgrano* (2000) hace tomar la palabra a la figura histórica, quien se expresa al modo, él también, de un poeta demiúrgico, para dar nacimiento, entidad, a la patria, a partir de sus propias palabras. En 2002, póstumamente, se publicó *Una batalla*.

La Editorial Municipal de Rosario publicó en 2003 su poesía completa, que incorpora los trabajos dejados inéditos a su muerte.

En la obra de **Alberto C. Vila Ortiz** (Rosario, 1935-2014) el tono demiúrgico va paulatinamente acercándose a una impronta cotidianista, a través de libros como *Poemas* (1961), *17 poemas* (1965), *Poemas de la flor* (1967) y *Poemas y maderas* (1976/92). *Estructuras imposibles* (1997) y el ya mencionado libro editado conjuntamente con Ielpi reúnen diversos trabajos de índole periodística cultural. En cualquier caso, la tensión entre ambos registros no desaparece, pues el poeta lo sostiene con sus permanentes alusiones a los referentes literarios de la época, donde juegan un papel especial Borges y los poetas de *Poesía Buenos Aires*.

También en la poesía de **Armando Raúl Santillán** (Santiago del Estero, 1929-Rosario, 2013) se manifiesta esta tensión, expresada por las situaciones que participan de uno y otro estado, como la adolescencia. Santillán publicó *Cuadernos para un habitante de la lluvia* (1965), *Diario de un adolescente* (1967), *Mi vida es una palabra de tinieblas* (1972), *Retrato con persona adentro* (1982), *La pasión según Santillán* (1999) y *Fragmentos para leer a Santillán* (2000).

Beatriz Pozzoli (Rosario, 1940), en *El cielo es un invento de amapolas azules* generaliza la introducción de elementos coloquiales —voseo— y cotidianos —marcas comerciales—, sin sustraerse, sin embargo, a los códigos demiúrgicos.

Susana Valenti (Santa Fe, 1943) publica *La tierra sin llaves* (1976). Radicada en Rosario desde principios de los 80, allí saca *Los caminos del agua* (1987), *Los límites de la sombra* (1995) y *Los oficios de la locura* (1997).

Otros poetas ya no responden tan típicamente al modelo demiúrgico, quizás por pertenecer a la generación siguiente. **Carlos Piccioni** (Tostado, 1945) se radicó en Rosario a fines de los 60. Sus poemas integraron antologías, y publicó los

libros de poemas *Las palabras de todos* (1981), *Paisaje* (1983), *El sueño de las lluvias* (1984), *Desde el agua y el aire* (2000) y *El confín de los sonidos* (2012). En su poesía hay una intención más de captar que de crear la realidad, aunque el poeta sigue pareciendo el único que posee los instrumentos adecuados para ello.

La poesía de **Alejandro Pidello** (Rosario, 1947) es la única en Rosario en llegar al extremo demiúrgico de construcción de un mundo por la mera palabra, a pesar de su lugar generacional. Parte de su obra temprana está dispersa en plaquetas, revistas y ediciones conjuntas. Posteriormente aparecieron *Los colores del salón de lectura* (1973), *El diablo in albis* (1997), *Estación de animales buenos* (2007), *Las alas de Ángela* (2011) y *Los barcos en el centro del cielo* (2014).

La poesía de **Jorge Isaías** (Los Quirquinchos, 1946), de la misma generación que Pidello, también posee características demiúrgicas desde sus comienzos, pero es con el abordaje de la temática del pueblo natal que estas adquieren su inconfundible fisonomía, su original aplicación de los parámetros de esta corriente. El emisor lírico, aquí, es un migrante que ha adquirido en la ciudad (Rosario) las claves culturales que le permiten convertirse en el *cantor* de los pobladores, pero no a la manera de un Pedroni, sino usando la memoria para evitar la disgregación de la realidad, es decir, ejerciendo una función demiúrgica de recreación, o, quizás, de verdadera creación de un mundo exclusivamente debido a los poemas, que finge reproducir y salvar del olvido al “verdadero”.

La vasta producción de Isaías se ha ocupado también de temas no vinculados al lugar de origen. Su obra poética comprende: *La búsqueda incesante* (1970), *Poemas a silbo y navajazo* (1973), *Oficios de Abdul* (1975), *Crónica gringa* (1976), *Cartas australianas* (1978), *Poemas de amor* (1979), *La memoria más antigua* (1982), *Un verso recordado* (1988), *Violín de octubre* (1993), *Arenas movedizas* (1995), *El cáliz recobrado* (1997), *Nuevos poemas de amor* (2000), *Lánguidamente su licor* (2000), *A los amigos* (2000), *Sombra de fresnos* (2001), *El pan en llamas* (2001, una antología), *Áspero cielo* (2006), *Donde supura el aire* (2007), *El vuelo de la abeja* (2008), *Lluvia de marzo* (2012) y *Esas ramas altas* (2013).

Ha publicado también libros de narraciones y recuerdos, una vez más, ligados al suelo natal: *Pintando la aldea* (1989), *El país de la infancia* (1993), *La mano sobre el recuerdo* (1997), *Las siete velas del clásico* (2002), *El último penal* (2003), *Como un caballo salido del mar* (2004), *Futboleras* (2005), *Las más rojas sandías del verano* (2006), *Almacén Las Colonias* (2008), *Las calandrias de Juanele* (2009) y *El sentir de la llanura* (2014).

Raúl García Brarda (Rosario, 1939) publicó *Los mismos lugares* (1974), *El pasado* (1983), *Los días* (1989), *Sombras y luz* (1994) y *Lo leve de los siglos* (2010), donde las alusiones populares y cultas coexisten administradas por el enunciador demiúrgico.

4-Una nueva generación

Poetas en general más jóvenes continuarán dando cabida a los dos planos antes desarrollados por la poesía demiúrgica típica, pero ya no se presentarán como árbitros de su yuxtaposición; esta convivencia será simplemente mostrada, sin resolver. La mayoría da a conocer sus trabajos en los 70.

Guillermo Ibáñez (Rosario, 1949) comienza su producción tempranamente, que será vasta: *Tiempos* (1968), *Introspección* (1970), *El lugar* (1973), *Poema último* (1981), *Poemas de amor* (1982, edición conjunta con *En carne viva*, de Jorge Isaías), *Palabras y silencios* (1983, publicado conjuntamente con *Poemas para leer en las calles* de Reynaldo Uribe), *Poema del ser* (1986), *Los espejos del aire-Poemas del paisaje* (1989), *Las voces de la palabra-Sombras sonoras* (1992), *El arte del olvido* (2000), *De la metáfora, el mito* (2007), *Libro del viento* (2008). La postura demiúrgica del emisor lírico, por lo general, proviene del modelo vitalista que el modernismo había tomado de Walt Whitman, pero Ibáñez va matizando esa característica, para darle al texto una importancia cada vez más creciente. Participó también en numerosas ediciones colectivas, y publicó varios libros de narrativa, entre ellos *Contornos de juego* (1979), *El personaje* (2004) y *Jugar a la desesperación* (2010).

En la poesía de **Elda Massoni** (Ataliva, 1938-Rafaela, 2001) esta postura se expresa a través del paisaje pampeano, en *La piel del siglo* (1973), *Los límites de la memoria* (1981), *La llanura tiene dioses* (1987), *Huellas en el llano* (1995), *Susurros* (1997) y *Señales... en la tierra y en el cielo* (2002). Publicó también *Señorita Magdalena* (1988), *Leyendas de la llanura* (1992) y *Frutita Verde* (1993), para público infantil.

Celia Fontán (Rosario, 1946) utiliza los procedimientos de la demiurgia sin envolver al emisor lírico en este carácter, en *Ha crecido el césped* (1974), *Los árboles rebeldes* (1975), *De cruces y señales* (1976), *Hijas del mar* (1981), *Los habitantes de Valdrada* (1989), *Restos del navío* (1994) y *Un taxi a Bucarest* (2007).

Luis Alberto Laporta (Santa Fe, 1954), como otros poetas vistos anteriormente, incursiona en la temática de la Costa, aunque con un toque generacional propio. Publica *Los vuelos perdidos* (1975), *Palabras de tu voz* (1976) y *Los soles de la sombra* (1977).

Graciela Caricello (Rosario, 1945) ha publicado los poemarios *Nuevos testimonios* (1977), *Teoría del nombre* (1995), *Líneas* (2006), *Márgenes* (2008), *Quién sabe qué* (2011), la novela *Nunca voy a escribir una novela* (2012), y el libro de cuentos *Esta no es mi historia* (2015), cuyo estilo se acerca al cotidianismo. Es también dramaturga y ha escrito literatura infantil.

Ada Torres (Rosario, 1951) publicó *El péndulo* (1977) y *Atril* (2005), conteniendo poemas que se inscriben predominantemente en esta corriente.

Sara Zapata Valeije nació en Santa Fe en 1938, perteneció al grupo Generación, y vive desde 1959 en Reconquista. En 1978 publica un libro de cuentos, *Estar vivo*,

de estilo realista, y en 2012, *Ojo por diente*, novela que encara el tema de la guerra sucia, donde incorpora procedimientos demiúrgicos. Sus libros de poemas, *Diario de vida* (1982) y *Poemas* (2000) también la muestran enrolada en esta corriente, aunque con notorio uso de la lengua coloquial. Publicó además numerosas obras de literatura infantil.

Reynaldo Uribe (Pergamino, 1951-Rosario, 2014), afincado en Rosario desde 1970, aborda francamente lo cotidiano como tema, pero el emisor lírico responde al modelo demiúrgico. Publicó *La cuna de tu sombra* (1980), *Resistencia* (1983), *Rito de la ausencia* (1984), *De espejos, poemas y suicidios* (1989), *Quién conspira* (1993), *Ciudad sin sueño* (1996), *Palabras para Silvia* (2001), *Riberas del exilio* (2000), *Casa de vidrio* (2003), *Juegos de la memoria* (2005), *Los elegidos* (2007) y *De los laberintos no se sale por arriba* (2007).

Estrella Quinteros, nacida en Concepción del Uruguay en 1944, y radicada en Santa Fe desde 1972, ha desarrollado una obra poética que responde predominantemente a la concepción demiúrgica, aunque con ciertos tonos que recuerdan la estética de los 40 e, incluso, el sencillismo. Escribió *Asumir el amor* (1980), *Guarda las flores* (1984), *Miro las hojas* (1986), *Rumor que permanece* (1989), *Los jardines transparentes* (1992), *Paso de la noche* (1992), *Mitad de la vida* (1994), *Cuando lo digan las hojas* (1999), *Sonoridad junto al rocío* (2001), *Mujer que sueña* (2007) y *Candor de alabanza* (2012).

Aunque la poesía de **Oscar Ángel Agú** (Hersilia, 1947) pueda dar la impresión de acercarse al sencillismo, en su versión influida por el *hai kai*, a la manera de Beatriz Vallejos, en realidad la misma se sostiene sobre cierta visión implícita del emisor lírico, que es demiúrgica. Actualmente vive en Santo Tomé. Publicó: *Desde el parque* (1985), *Cadencias* (1986), *Paisajes de luz* (1989), *Disolución de límites* (1991), *Silencio a cinco luces* (1994), *Manantiales* (1994), *Figura de mujer* (1995), *Crónica de una herencia* (1996), *Resonancia del oficio* (1999), *El llano* (2000), *Cuaderno 93* (2000), *Desde la nueva casa* (2010), *Trípticos* (2012). Tiene también un libro de prosas, *El encuentro* (1977), escrito conjuntamente con Carlos López González.

Florencia Lo Celso (Rosario, 1947) publicó los libros de poemas *El color de nosotros* (1985, con Rubén Plaza), *La vuelta del instante* (1997) y *La palabra que nombra* (2008), todos bajo la influencia del estilo demiúrgico.

En una clave similar puede leerse la poesía de **Horacio C. Rossi** (Santa Fe, 1953-2008), contenida en los libros *Del aire hallado* (1988), *La pluma de polen* (1994) y *¡Ah!mor...* (1999). Tiene también una novela, *Lambrusco* (2003).

Marta Rodil, nacida en Córdoba en 1941 y residente en Santa Fe tiene publicados los poemarios *La canción incesante* (1986), *Nombrarte amor* (1998) y *Técnica mixta* (2000), cuyo emisor es fácilmente reconocible como demiúrgico. También publicó un libro de cuentos, *La luna en la maraña* (1991), y varios ensayos de historia local: *Puerto*

perdido (1994) y *Por la vía: (El ferrocarril en la Argentina)* (2015), este último con testimonios de la gente común acerca del ferrocarril. Ha escrito también literatura infantil.

Edith Caliani de Villordo (Progreso, 1936-Santa Fe, 2001), radicada en la capital provincial desde pequeña, publicó un solo libro, recién en 1993, *Umbral del canto*, claramente enrolado en la demiurgia.

Pedro Bollea (Bell Ville, 1959), ya hace tiempo residente en Rosario, representa en sus libros *Veinte largos* (1994) *Cincuenta y cinco cortos* (1996) y *Maná* (1999) la transición al cotidianismo, logrado con la ironización del habla “elevada” y con la citación del habla cotidiana con el lenguaje “culto”. También publicó los poemarios *Sota* (2012) e *Isla rama río* (2015).

Nora Hall (Alcorta, 1946), también residente en Rosario, ejerce una demiurgia de tono menor que, en sus últimas obras, la acerca al minimalismo. Publicó los poemarios *Hasta pulverizarse los ojos* (1990), *Todo mal* (1996), *Manual del agua* (2007) y *Que parezcan sirenas* (2015).

Humberto Lobbosco (Paraná, 1948) ha publicado *Catarsis amarilla* (1976) y *El último gesto* (2005), con textos claramente enrolados en la poesía demiúrgica.

Eduardo Valverde (Santa Fe, 1955) también adopta la demiurgia claramente en los poemas de *Ceremonial de la luz* (1996) y *Vestigios del asombro* (2000).

Marta Ortiz (Rosario, 1948), a pesar de sostener sus poemas en un tono demiúrgico, introduce elementos cotidianos y va acentuando una clara vocación minimalista. Ha publicado *Diario de la plaza y otros desvíos* (2009) y *Casa de viento* (2015). Publicó también dos libros de cuentos: *El vuelo de la noche* (2006) y *Colección de arena* (2013).

Andrés Pierucci (Arroyo Seco, 1967), desde su lugar natal, ha desarrollado una obra compuesta de *Detrás vive tu boca* (1997), *La noche a tu costado* (2000), *El muro y el puñal* (2002, compuesto por sonetos), *El Mismo* (2004), *Vos que estás en todas partes* (2007, que incluye frases y aforismos relacionados con el tango), *Un pueblo como este* (2009) y *Amor y vino* (2016).

A pesar de la diferencia generacional, varios poetas más jóvenes conservan procedimientos propios de la demiurgia, como ocurre con **Diego M. Ferrero** (Rafaela, 1971), activo en su ciudad natal, quien publicara *Relatos para después de leer* (cuentos), y los poemarios *Erosiones* (1997) y *En crudo* (2005). Es también autor dramático, habiendo puesto en escena en Rafaela sus piezas *Ya entendí* (2003), *Navidad llegó* (2004) y *Nuestras vacaciones* (2006). En 2014 editó su obra teatral *Fuera de juego*.

Asimismo, **Guillermo Calp**, residente en Arroyo Seco, posee una obra con estas características, conformada por *La vieja psicología del amor* (2001), *La sobria sombra de un hombre* (2003), *Destiempo, País olvidado en la memoria* (2007) y *La furia de los famélicos* (2011).

También cabe mencionar con estas características al santafesino **Luis Pablo Casals**, que publicó *Conjuro de la tierra y los muertos* (2005), *La eterna orfandad* (2011)

y *Ritual para melodías paganas* (2016); a **Santiago Alassia** (Rafaela, 1979), que como dramaturgo escribió *Atacar* (2009) y *Orden del día, Fanto* (2010), estrenadas en Rafaela, *Hermanas Victoria* (2010), la nouvelle *Juan y Antonio* (2009) y publicó los poemarios *Malezanos* (2006), cuyos poemas constituyen una especie de “contra-gesta” gringa, y *Hueco en el mundo* (2015); y a **Candelaria Rivero** (Santa Fe, 1984), con sus poemas incluidos en *Los árboles azules* (2007), *La danza del después* (2011), *Los abrazos posibles* (2013) y *El libro que esperaba nacer* (2015); es también fotógrafa y coreógrafa (espectáculos de danza-teatro).

5-Los neobarrocos

El papel del emisor lírico como constructor de una realidad nueva entró en crisis ya en los 70, por influencia de corrientes europeas y, sobre todo, por la desilusión que conllevó el fracaso de los intelectuales en dominar la situación política, que se desbordó en violencia imparable y que condujo al advenimiento de la dictadura del Proceso.

Ese papel, en realidad, ya estaba cuestionado desde mucho antes, como veremos, por una corriente más antintelectual, de concepción más populista, que estudiaremos con el nombre de cotidianismo. Pero ahora se trataba de *no perder el prestigio que, en el pacto de lectura, daba predominancia al emisor por sobre el receptor*: así, si ese prestigio no podía brindarlo ya el emisor lírico, podía otorgarlo *el texto mismo*, entendiéndolo como autogenerado.

Las teorías que concebían a la literatura latinoamericana como esencialmente *barroca*, y que en poesía se debieron a elaboraciones de escritores como José Kozler o Severo Sarduy, posibilitaban la consideración de un texto con esas características, radicalmente opuesto al habla común y, por ende, para ellos prestigioso. Estaban, por entonces, siendo receptadas con fervor en Buenos Aires, y no tardaron en ser imitadas.

Héctor Piccoli (Rosario, 1951) había publicado conjuntamente con Enrique Marcelo Olivay *Permutaciones* (1975). A partir de *Si no a enhestar el oro oído* (1983), comienza a buscar formas que devuelvan al texto un prestigio propio, valiéndose de los procedimientos neobarrocos. Esto se continúa en *Filiación del rumor* (1993). Ha publicado también *Fractales* (2002), como libro electrónico, y *La nube vulnerada*, con orientación similar. Escribió obras teóricas sobre poesía y estudios literarios, y es traductor literario de alemán.

Aunque la corriente ha perdido la vigencia notable que la caracterizó, algunos representantes de las nuevas generaciones siguen cultivándola, como lo hace en Santa Fe **Santiago Pontoni** (Santa Fe, 1986), en *Feria artesanal de la calavera* (2008)

y ¡Kowabunga! (2011). Manifestaciones recientes en Rosario se comprueban en la novela *Herodes* (2015), de **Pablo Bilsky** (Rosario, 1963), y en la obra de **Guillermo Bacchini** (Rosario, 1967), compuesta de *El ducto* (1996), *El tejido de ilusión* (2001), *La palabra pneumática* y *La voz muda* (publicados conjuntamente en 2008), *El escalofrío* (2014) y *El naipe carbónico* (2015).

Sin embargo, y desde el primer momento, en nuestra provincia el neobarroco tuvo una floración más bien ecléctica, y no del todo consciente, toda vez que el emisor lírico continuaba mostrando aún cierta autoridad.

Sería difícil, entonces, que se reconocieran como neobarrocos poetas como **Concepción Bertone** (Rosario, 1947) y otros que vamos a citar. Esta poeta publicó *De la piel hacia adentro* (1973) y *El vuelo inmóvil* (1983), predominantemente demiúrgicos, pero, a partir de *Citas* (1993), la métrica regular, las aliteraciones y los referentes culturalmente prestigiosos se unen para darle al texto una función predominante. Esto se prolonga en *Aria da capo* (2005).

También la búsqueda de una forma prestigiada (que también aquí es el ritmo regular y la rima interna, en este caso, por influencia de Hugo Padeletti), aplicada a temas con referente cotidiano, y en especial a la vida femenina, caracterizan la obra de **Mirta Rosenberg** (Rosario, 1951) compuesta por *Pasajes* (1984), *Madam* (1988) y *Teoría sentimental* (1994), publicados antes de emigrar a Buenos Aires, donde escribe *El arte de perder* (1998) y *El paisaje interior* (2012), que incluye traducciones suyas de Elizabeth Bishop, James Fenton, Kay Ryan y Ramanujan.

Pertenciente ya a la generación siguiente, **Edgardo Dobry** (Rosario, 1962), hoy residente en Barcelona, puede ser considerado dentro de estos autores, por *Cinética* (1999), *El lago de los botes y otras observaciones* (2005), *Cosas* (2008) y *Contra-tiempo* (2013). Dobry también es autor de obras de crítica literaria.

La obra de **Sebastián Riestra** (Rosario, 1963), sin renunciar a ciertos referentes cotidianos, busca dar protagonismo al texto en *El ácido en las manos* (1992), *El porvenir de los muertos* (2002), *Clitoriana* (2004) y *Romero* (2005). Rémora, de 2015, evidencia a menudo un lenguaje más personal, que excede lo típico de la corriente. Publicó un libro de textos en prosa sobre temas rosarinos, *Lunita rosarina* (2010) de corte marcadamente cotidiano.

También **Miguel Ángel Gavilán** (Santa Fe, 1971) fluctúa entre ambas estéticas, pero siempre dando preeminencia al texto, sobre todo por sus referencias culturales y literarias. Escribió *Testigos de la ira* (1993) y *Propiedad privada* (2001). Sus cuentos de *Llueve en Arizona* (2010), en cambio, tienen algo de cotidiano. Publicó también un libro de crítica: *Los párpados y el asombro*, sobre *Poeta en Nueva York*, de García Lorca.

Néstor Fenoglio (Esperanza, 1964), que reside en Santa Fe desde 1983, también fluctúa entre lo demiúrgico y el predominio del texto en *En medio de la noche* (2000) y *Nacimiento último* (2004). *Desde este cuerpo*, de 2007, reúne poemas primerizos.

Marcelo Juan Valenti (Rosario, 1966) también puede ser enrolado en esta sensibilidad, aunque su obra posea ciertos toques experimentales (libros paralelos y opuestos que pueden leerse por separado o juntos, u obras escritas en colaboración). Ella incluye *Paralelo protervia* (1998, escrito en colaboración con María Luisa Siciliani), *Una langosta en una casa invisible* (1999, cuentos), *Presagio de la reina ciega* (2002, poemas), *Caballo bifronte* (2003, prosas poéticas, en colaboración con Susana Rozas), *Juego de abadesas* (2005, poemas), *Jardín espejo/Espejo jardín* (2010, poemas), *Ojalá Jane Fonda nos ilumine* (2011, dos cuentos), *Invernadero* (2011, nouvelle), *Después de la orgía, el canibalismo* (2014, poemas), *La eternidad del cíclope* (2014, cuentos) y *El señor Perpol* (2014, cuentos y poemas).

Gilda Di Crosta (Rosario, 1967) ha dado a conocer *Hueco reverso* (2009), *Umbra y otros poemas de marzo* (2012) y *Casi boyitas* (2012), con poemas que pueden encuadrarse en esta estética.

María Verónica Montenegro (Rosario, 1969) utiliza, con gran originalidad, el código cotidianista con propósitos textistas, en *La caída de los mitos* (1988) y *Cuerpos enmarañados* (1989).

Capítulo 12

La narrativa demiúrgica y el teatro independiente

1-El realismo crítico

Al mostrar al poeta como creador de realidades nuevas, la poesía demiúrgica no podía sino referirse al procedimiento o condición mediante los cuales ello se conseguía. Así, el discurso poético y su emisión fueron a menudo tema de los textos o, al menos, su soporte.

Análogamente, la narrativa quiso también marcar el carácter demiúrgico del autor aludiendo a las condiciones de posibilidad del discurso: lejos de disimular los esfuerzos por denotar la historia, problematizaba su narratividad y abría campo a una interpretación más abierta que la que proporcionaba el realismo tradicional. Sin embargo, al mismo tiempo convertía al narrador en un árbitro más riguroso, ya que el lector dependía de su “poder creativo”. Estas manifestaciones recién se produjeron durante los 60.

José Luis Vittori (Santa Fe, 1928-2015) había publicado en 1961 una novela realista clásica, *Las fuerzas opuestas*, ambientada en su ciudad, y donde los personajes, como ya se había hecho, deambulan intentando escapar a la rutina y el envejecimiento. Pero *Las campanas del sur*, de 1971, es mucho más experimental, como lo señala el mismo Vittori en el respectivo prólogo: “En algunas páginas de esta novela la escritura se interrumpe, se detiene, vacila, salta, alterna sus líneas, las palabras se juntan en series, o bien se separan en pausas más o menos largas.”

Esta renovación no es gratuita, sino que responde a la búsqueda de un instrumento que sirva para captar mejor la realidad, a fin de superar definitivamente el regionalismo, ya que Vittori, seguidamente, pasa a tomar como asunto los ambientes costeros en sus libros *Cuentos de sol y de río* (1976), *Tres cuentos del río*

(1985) y *Otros cuentos del río* (2000), mientras en su tercera novela, *Gente de palabra* (1981) regresa a la representación de ambientes urbanos. Vittori escribió también numerosos ensayos de crítica literaria, de los que nos ocuparemos más adelante.

Edgardo Pesante (Santa Fe, 1932-1988) publicó conjuntamente en 1961 dos piezas teatrales con fondo histórico, *Sitiados* y *Obando*. Pero se halló más cómodo escribiendo cuentos, que reunió en *Criaturas de la guerra* (1964), *El soberbio capitán* (1968), *Pájaros en la niebla* (1978), *Concierto para la mano izquierda* (1973), *El día que no amaneció* (1975), *Crónicas de lo mágico cotidiano* (1974), *Los irracionales preparan el golpe* (1980), *Cuentos del Santa Fe del ayer* (1980), *El fin del verano* (1982) y *Algo sucede* (1984). Se dedicó también al ensayo de crítica literaria.

Buena parte de la obra de Pesante está escrita en el código de la narrativa histórica ya bien establecida en el momento de la aparición de sus obras, y otra parte responde a un realismo más bien clásico. Pero hay cuentos, sobre todo en la última etapa de su producción, en los que se introducen dimensiones que tienden a *crear un mundo a través del discurso novelístico*, con elementos que no dejan de recordar al llamado realismo mágico.

Carlos María Gómez (Santa Fe, 1939) viene conformando una extensa obra novelística, compuesta por *El desarrollo* (1963), *Veneno con cachiporra* (1979), *El enmascaramiento solitario cabalga hacia la muerte* (1983), *En el laberinto de espejos* (1985), *Los chacales del arroyo* (1993), *Gerente en dos ciudades* (1995, que fue llevada al cine por Diego Soffici), *Alrededor de la plaza* (1998), *Highsmith* (2005) y *Los fantasmas de Ripley* (2013). A ello cabe agregar los libros de cuentos *Solamente con mirar* (1965), muy influido por el *nouveau roman*, *Cuentos negros* (1992), *Regreso al sur* (2007) y *Caja negra* (2009).

Como puede observarse por algunos títulos, el experimentalismo de Gómez se fue estructurando borgeanamente sobre la base de *reescribir* textos de otros, o dar un sesgo diferente a personajes o argumentos ya conocidos por otros textos. Esto lo acerca, sin duda, a la narrativa cotidianista que aparecerá más tarde, pero la actitud del narrador responde siempre al tipo omnipotente de la escritura demiúrgica, lo que explica asimismo que Gómez nunca se haya separado del todo de la problemática del realismo clásico, en referencia al destino de sus criaturas.

Hillyer Schurjin (Santa Fe, 1934), hijo del pintor mendocino radicado en Santa Fe, Raúl Schurjin, perteneció al grupo Generación. Escribió poesía (*Tiempo*, 1954; *Nueve cantos pesimistas y una resurrección*, 1957; *Reunión*, *Cantos del tercer lugar*), y la novela *Los pasajeros* (1964), que, aunque con resabios de realismo clásico, se inscribe claramente en el realismo crítico. Schurjin ha desarrollado también una importante carrera como dramaturgo, con obras como *Maquianálisis* (estrenada en 1974), *La conferencia*, *Furor* o *Quitaocohete*. Desde 2005 vive en España.

Carlos Catania nace en Rosario en 1931, pero la familia se muda a San Carlos Centro, donde su padre ejerce la medicina y transcurre su infancia. Hace la secun-

daria en la Inmaculada, en Santa Fe, y después vuelve a Rosario, donde estudia Filosofía y Letras y Educación Física. Allí también trabaja como acróbata en un circo.

Regresa a Santa Fe, donde funda el Teatro de los 21, y donde montará más de noventa piezas. Más adelante nos ocuparemos de su dramaturgia; ahora corresponde referirse a su obra literaria, comenzada con la publicación de *La ciudad desaparece* (1966), veinte relatos escritos entre los 23 y los 46 años. Ernesto Sábato se interesa por este libro, y ello hace surgir una amistad que le determina a escribir *Genio y figura de Ernesto Sábato*, una biografía dada a conocer en 1987.

Producido el golpe de Onganía, parte al exilio, viviendo en México y sobre todo, en Costa Rica, donde activó la cultura local y fue director de Bellas Artes de la Universidad Nacional hasta 1985, año en que regresa a Santa Fe. En aquella residencia nace *Las varonesas*, editado en España en 1978, cuya difusión prohibió el Gobierno del Proceso. Esta novela, de fuertes contrastes y ribetes experimentales, contiene un plano narrativo que transcurre en Santa Fe —no es particularmente representativa la presencia de la ciudad—, y otro, que transcurre en Guatemala, en época de la guerrilla. Ambos planos se imbrican a través de dos personajes. La existencia de este texto se hizo particularmente conocida a causa de los elogios que le brindó el escritor chileno Roberto Bolaño (que, por no recordar bien el nombre del autor, lo llamaba “Cataño”). Prácticamente inconseguible, finalmente fue reeditada en 2015.

Catania había publicado antes de regresar, además, otra novela: *El pintadodos* (1984). Ya en nuestro país dio a conocer dos colecciones de cuentos, *La mutiladora* (1993) y *Como duermen las palomas* (2000). Estas narraciones continúan la línea experimental inaugurada por *Las varonesas*. En 2008 publicó en Costa Rica otra novela, *Diario de Bonka*.

Ricardo Frete (San Cristóbal, 1944) vive ya en Santa Fe cuando da a conocer su novela *Los parientes* (1968), de la que se ha dicho que “prolonga resultados literarios de Cortázar” (David Viñas) en la historia de una familia santafesina que se va a vivir a Europa. Más tarde, Frete se radicó en Francia.

A pesar de que aparecen algo más tarde, los cuentos de **Felipe Justo Cervera** reunidos en *Cuentos del Litoral* (1975), *¿Qué queda sin el fútbol?* (1980), *Iniciación* (1985) y *El guerrero* (1986) responden mucho más al realismo clásico que los autores tratados más arriba. Sin embargo, Cervera no es impermeable a la influencia del experimentalismo, y, sobre todo, pueden advertirse en su narrativa procedimientos faulknerianos que, sin duda, han sido procurados para separarse de los códigos regionalistas, ya que muchos de sus relatos tienen por ambiente las zonas rurales, aunque el autor también ha sabido incursionar en los ámbitos urbanos. Cervera ha escrito asimismo numerosos ensayos de crítica literaria y sociología.

Con cierta influencia de la literatura fantástica, pero sostenido siempre en la demiurgia, **José Luis Pagés** (Santa Fe, 1947), ha dado a conocer sus cuentos reunidos en *Fidelia* (1976), *El hombre de los perros dálmata* (1986) y *Todos los jueves* (1993).

Carlos O. Antognazzi (Santa Fe, 1963), hoy residente en Santo Tomé, busca la extrañeza de lo fantástico a la manera de Cortázar, también manejando el discurso demiúrgicamente. Su obra está compuesta de los libros de cuentos y nouvelles *Historias de hombres solos* (1983), *Punto muerto* (1987), *El décimo círculo* (1991), *Cinco historias* (1996), *Mare nostrum* (1997), *Zig zag* (1997), *Road movie* (1998), *Al sol* (2002), *Triple* (2008), *Interludio* (2010) y *Sísifo* (2013); y las novelas *Ciudad* (1988), *Llanura azul* (1992), *Los puertos grises* (2003) y *Señas mortales* (2005). Publicó también los poemarios *Inside* (1998), *Arte mayor* (2003), *Riverrum* (2005), *Ahab* (2009), *Leve aire* (2010) y *Las estaciones* (2012). Como crítico ha publicado *Narradores santafesinos* (1994) y *Apuntes de literatura* (1995).

La obra de **Alfredo Di Bernardo** (Santa Fe, 1965), donde también se nota la influencia de Cortázar en el uso del humor, se compone de *El regalador de colores* (1993,) y *La realidad y otras mentiras* (1999), libros de cuentos, y la novela *Informe sobre miopes* (2001). *Las cosas como somos* (2009) y *Crónicas del hombre alto* (2013) reúnen textos breves esencialmente narrativos con tono de parábola.

Como había ocurrido antes con otras tendencias, el realismo crítico encontró la forma de que un autor santafesino penetrara en el mercado de Buenos Aires. **Eduardo Gudiño Kieffer** (Esperanza, 1932-Buenos Aires, 2002), tras vivir un tiempo en Santa Fe y París, se radicó en Buenos Aires a fines de los 60, y muchas de sus producciones —algunas de las cuales llegaron al cine— fueron reconocidos *best sellers*.

En su vasta obra compuesta por novelas, cuentos y ensayos, el tono coloquial se extiende a menudo a la palabra del narrador, en busca de una complicidad inaugurada por Cortázar (a quien Gudiño admiraba), incluyendo en ella cierta problematización en la enunciación, cosa ya utilizada ampliamente en la narrativa porteña de la época.

Sin embargo, la escritura de Gudiño no es cotidianista: permanece fiel a la idea del escritor como creador de mundo, solo que ese mundo no llega a tener verdadera sustancia por la superficialidad del tratamiento de personajes y situaciones, que quedan en simple anécdota.

En su dedicación al tópico de Buenos Aires, que aparece incluso obsesivamente en los títulos de sus obras, Gudiño sigue, en realidad, ejerciendo una visión provinciana, donde el verdadero asunto es la relación del forastero con la gran ciudad, a la que busca maravillar y deslumbrar. A veces, este propósito se intenta a través de una nueva visión del interior, con sus mitos deliberadamente presentados como arcaicos y sorprendentes, en una especie de neoregionalismo.

Publicó los libros de cuentos *Fabulario* (1960), *Ta te tías y otros cuentos* (1980), *Jaque a Pa y Ma* (1982), *No son tan Buenos tus Aires* (1982), *Un ángel en patitas* (1984), *Buenos Aires por arte de magia* (1986), *Historias y cuentos del alfabeto* (1987, en colaboración con H. Torres Varela), *Ángeles buscando infancia* (1987), *Nombres de mujer* (1988), *Malas malísimas* (1998) y *Diez fantasmas de Buenos Aires* (1998); y las novelas *Para comerte mejor* (1968), *Guía de pecadores* (1972), *La hora de María y el pájaro de oro* (1975), *Será por eso que la quiero tanto* (1975), *Medias negras, peluca rubia* (1979), *¿Somos?* (1982), *Magia blanca* (1986), *Keryka keryka* (1988), *Baho amor en alta mar* (1994) y *El príncipe de los lirios* (1995).

Son de índole ensayística *Carta abierta a Buenos Aires violento* (1970), *Manual para nativos pensantes* (1985), *A Buenos Aires* (1986) y *El peinetón* (1986, que contiene, además, también cuentos). Escribió también literatura infantil y una obra de teatro, *Azazel* (1989).

En Rosario el realismo crítico abordó decididamente la representación de la ciudad, cosa que el realismo clásico hizo muy escasamente. **Ada Donato** (Rosario, 1933-2003) ambienta así sus novelas *Eleonora que no llegaba* (1964), *El olor de la gente* (1965), *Cristina y la luna de agua* (1967), *El destiempo* (1985) y *De cómo se amaron el Salvador y la Celeste* (1989). *A la luz de la sombra* (1993) utiliza elementos fantásticos. En 1994 se publica su único libro de cuentos, *Había una vez...*, donde también la dimensión fantástica subordina a la real.

Los que esperan el alba (1967), de **Noemí Ulla** (Santa Fe, 1933-Buenos Aires, 2016), criada en Rosario, expresa con el realismo tradicional los avatares de personajes pertenecientes a la generación de la autora, empeñados en vivir una bohemia casi imposible en aquella ciudad. Este tema se desarrolla y concentra en *Urdimbre* (1981), donde la enunciación sí se vuelve problemática, tesis que continúa en *Ciudades* (1983), libro de cuentos, y se resuelve con limpidez minimalista en *El ramito*, nouvelle también ambientada en Rosario, de 1990. Ulla prosigue esta línea en *El cerco del deseo* (1994), *Juego de prendas y los dos corales* (2003) y *En el agua del río* (2007), aunque algunos cuentos allí contenidos exploran también la relación entre lo fantástico y lo cotidiano, posiblemente por influencia de sus amigos Silvina Ocampo y Bioy Casares. En Francia se publicó otro libro de cuentos escritos en francés que, traducido por Milagros Esquerro y Michèle Ramond, se publicó en 2010 con el título de *Nereidas al desnudo*. Ulla dio a conocer tempranamente también un ensayo, *Tango, rebelión y nostalgia*, en 1968, y luego continuó su labor a través de otras publicaciones de crítica literaria.

Estas perspectivas se impregnarán de connotaciones políticas en la generación siguiente, con la obra de **Alicia Kozameh** (Rosario, 1953), compuesta por las novelas *Pasos bajo el agua* (1987), *259 saltos, uno inmortal* (2001), *Patatas de avestruz* (2003), *Basse dance* (2007), *Natatio aeterna* (2011), *Eni Furtado no ha dejado de correr*

(201) y *Bruno regresa descalzo* (2016); la colección de cuentos *Ofrenda de propia piel* (2004), y el libro de poemas *Mano en vuelo* (2009). Sus textos, muchos de los cuales son fuertemente autobiográficos, se relacionan con la militancia en la guerrilla y el cautiverio de presos políticos durante la dictadura del Proceso.

Ya vimos que el realismo mágico, que dio contenido al *boom* editorial en los 60 y los 70, había sido cultivado ligeramente en la provincia. Otros autores lo adoptan en forma más marcada. El público, en verdad, ya estaba familiarizado con sus mecanismos constructivos. Estos, por cierto, también son demiúrgicos, pero aquí el narrador no subraya la lucidez de su planteo con relación a la sociedad, sino su capacidad por proporcionarle a esta ciertos ribetes maravillosos, siguiendo los modelos ampliamente difundidos de García Márquez y otros.

Puede ejemplificarse lo expuesto con la obra de **María Elvira Sagarzasu** (Monte Caseros, Corrientes, 1942) en *Lucía Soledad, la comandante* (1985), que incursiona en el tema de la guerrilla, y *El imposible reclamo de la eternidad* (1987), ambientada en las reducciones jesuíticas. Sagarzasu, residente desde hace muchos años en Rosario, publicó también *La conquista furtiva* (1991), un libro de relatos; *El exilio de la gacela* (1993), sobre los moriscos emigrados a América; *La puerta del tiempo* (1998), y *La guerra de los profetas* (2007).

Algo similar ocurre con la obra de **María Angélica Scotti** (Buenos Aires, 1945). Residente desde 1976 en varios lugares de la provincia, como Reconquista, Santo Tomé y, finalmente, Rosario, aplica este tono en *Buenos augurios* (1985), *Señales del cielo* (1994) y *Diario de ilusiones y naufragios* (1996). Sus temas se refieren predominantemente a la pampa gringa, en coincidencia con su libro *Las voces de la memoria*, de 1997, donde recoge testimonios de antiguos pobladores de esa región, lo que le da a la tendencia de sus narraciones un toque inequívocamente santafesino. También ha incursionado en el teatro.

Miguel Porral (Santa Fe, 1946) ha publicado la novela *Aviso a navegantes* (1992), que se vale de parecidos códigos. Este autor había dado a conocer ya sus libros de poemas *Fecundidad del dolor*, *Sobre cantos y escombros* y *Estoy diciéndome*.

Las nuevas posibilidades de representación se revelarán espléndidamente en la novela póstuma de **Roger Pla** (Rosario, 1912-Buenos Aires, 1982), *Los atributos*. Pla había nacido en una familia de claras inquietudes intelectuales, aunque siempre se había negado a recibir una educación formal. Relacionado con Berni y los plásticos de vanguardia, frecuenta las ideas sociales del grupo. Hacia 1936 se muda a Buenos Aires, y tras una breve estadía en Tucumán, se instala en Ramos Mejía, donde vivirá hasta su muerte. Allí colabora como periodista y escribe sus novelas de “realismo presentativo” (como él las llama), *Los robinsones* (1946), *El duelo* (1951), *Paño verde* (1955), *Las brújulas muertas* (1960) e *Intemperie* (1973).

No es sencillo descubrir qué quería significar Pla con la denominación que daba al estilo en que estaban escritas sus novelas. La afirmación la realiza en *Proposiciones: Novela nueva y narrativa argentina*, publicada en Rosario —con la que no había perdido contacto intelectual— en 1969. Posiblemente se refería a que la función del narrador se limite a presentar a los personajes (incluido su interior, a través del monólogo). Pero su experimentalismo fue aún más lejos, aunque no linealmente.

Las novelas de Pla no están ambientadas en Rosario, y ello surge explícitamente. Pero tres años antes de morir, el escritor le había entregado a su amiga y colega Syria Poletti un manuscrito titulado *El paisano Díaz*, obviamente referido al personaje de Pichincha. Tras su muerte, los amigos decidieron publicar la novela, y Poletti, que no entendió la referencia, le cambió el título.

Los atributos no es, como podría parecer, un texto costumbrista. El discurso narrativo es problemático con respecto a lo que denota, es decir, entra de lleno en el realismo crítico. La diferencia con otros textos de Pla está en que lo hace sin sobresaltos, sin cortes de código. Hay, en efecto, una sola voz en *Los atributos*, lo que no quiere decir que la palabra nos parezca designar lo ocurrido sin más. Al igual que en las últimas novelas de Pla, el verdadero enigma es la enunciación. Es muy importante que ello, en parte, se logre a través de la figura del *Paisano*, emblemático *caffisho* rosarino, en torno al cual, en la realidad, se tejían miles de versiones dudosas.

Pla escribió inúmeros trabajos de crítica e historia literaria, fue uno de los primeros escritores en armar un taller literario, y además publicó una novela policial, *El llanto de Némesis* (1975) con el seudónimo de Roger Ivnes.

2-Jorge Riestra

Nacido en Rosario en 1926, Riestra publica su primera obra (que firma aún como Jorge Alberto Riestra), *El espantapájaros*, en 1949. Se trata de una *nouvelle* que todavía muestra rastros del código de los 40, con su forma de parábola sobre el destino humano. Sin explicaciones realistas, el protagonista transmigra a un espantapájaros ubicado en medio de un trigal, y desde allí, a partir de acciones virtuales, nos va brindando sus reflexiones, motivadas por su pasado o el examen del contorno observado desde su inmóvil punto de vista. La estructura narrativa está sostenida en principios francamente existencialistas: “Un verdadero espantapájaros ha de acostumbrarse a todo aun a lo menos grato, conforme con existir como tal sin ningún desmedro.” Pero las consecuencias de la opción resultan trágicas, pues si a través de ella logra reconciliarse con la humanidad, no puede evitar ser destruido por esta.

En 1956 da a conocer un ensayo, *La novela en los Estados Unidos*, fruto de una serie de conferencias dictadas dos años antes, donde se ocupa de la narrativa de

Hemingway, Dos Passos, Steinbeck, Thomas Wolfe (posteriormente olvidado, y hoy un autor de culto) y, naturalmente, Faulkner. En ellas afirma, siguiendo a Parrington, que el paso del realismo ingenuo norteamericano al “actual” se dio a través de una narrativa de corte regional. Desde luego, no se trata del regionalismo de origen modernista —todavía vigente en el lugar y momento en que Riestra está escribiendo—, sino de un realismo *crítico*, concepto del que el escritor se valdrá, evidentemente, para desarrollar su obra futura.

Hay cierta afinidad, por cierto, entre el condado sureño faulkneriano y el ambiente del café con billares de *Salón de billares* (1960) y *El taco de ébano* (1962). Estos dos textos presentan una estructura similar, en el sentido que son, en realidad, varios cuentos encadenados por un hilo narrativo común. Ello permite que, aunque “dentro” de una única narración aparezcan y reaparezcan personajes y referencias, se brinde la impresión de que el mundo representado *es creado por la misma narración*. Es, precisamente, el mismo recurso —e inspirado en el mismo autor, Faulkner— que utilizarán poco más tarde los autores del “realismo mágico”, aunque no hay elemento mágico en la primera novela, y solo un elemento fantástico en la segunda.

Es que, en verdad, lo que descubre Riestra es una manera de representar que está en condiciones de superar el realismo tradicional, que a esa altura ya cansaba por su previsibilidad, y que, por cierto, no requiere de lo sobrenatural ni de lo barroco para obtener legitimidad

En cualquier caso, Riestra explora también otras dimensiones narrativas: *La ciudad de la Torre Eiffel* (1963) contiene otras dos nouvelles. La primera, que da título al volumen, regresa al dominio de la parábola; la segunda (“Silencio, soledad”) incursiona en la psicología de los personajes. Ese sesgo será continuado en varios cuentos de *Principio y fin* (1966), varios de los cuales tienen un ambiente europeo y están protagonizados por argentinos en viaje por Europa. Es destacable que Riestra no confirme la hasta entonces general admiración del escritor local por lo europeo: aquello es el lugar de la promiscuidad entristecedora, de la libertad sí, pero carente del honor que se cultiva en los cafés de billares.

Por cierto, otros cuentos del volumen regresan a aquella temática, que se expande en *A vuelo de pájaro* (1972), en cuentos donde ya Rosario aparece en toda su representación. Hasta ese momento Riestra (que estaba menos urgido que Saer por diferenciarse del regionalismo, porque escribía en Rosario, donde el regionalismo no había arraigado) perfilaba sus ambientes de manera tal que no fueran identificables automáticamente con lugares rosarinos (es posible que con la intención de colocarlos con más facilidad en las editoriales porteñas). Solo la andadura de su prosa, el estilo un tanto pachorriento y reiterativo, de humorismo agrio, del relato oral del rosarino de clase media, permitía una identificación,

reservada en rigor a unos pocos iniciados dispuestos a reconocerla.

Pero ahora la referenciación es inequívoca, lo que también tiene que ver con el abordaje de sucesos de trascendencia social, como actos y manifestaciones ocurridas en la ciudad, de claro signo antidictatorial, y que también aparecen narrados desde cierto humor, cierta ironía que podría ser identificada con el punto de vista de los habitantes del café.

Sin embargo, esta extensión de los referentes no será fácil de desarrollar. Riestra trabajará más de diez años en su siguiente texto, la novela *El Opus* (1986), para lograr un discurso acorde con ese mundo que, ahora lo comprende, debe crear con el discurso mismo. El experimentalismo que revela *El Opus* —cuya publicación fue notoriamente problemática y llevó años de gestiones— incluye varios registros de escritura: “una carnavalización que conduce a una parodia de anti-novela”, al decir de Inés Santa Cruz. No se trata de una “novela abierta”, como Rayuela, pues, aunque el argumento no tiene desenlace, está encerrado entre dos textos no narrativos (el diario íntimo del escritor y una guía turística antigua de Buenos Aires).

Los personajes entran y salen de un mundo ficcional a otro, consagrando una solución novelística inédita, no solo en nuestra literatura, sino en toda la literatura de habla castellana. Se trata de un texto arduo, que revela en todo momento el trabajo que demandó su realización. En cambio, la siguiente y última novela de Riestra, *La historia del caballo de oros* (1992), posee una tesitura narrativa más “natural”, a pesar de que su estructura no es simple: dos líneas argumentales se alternan en ser desplegadas por un grupo de narradores sentados a una mesa de café, cuya conversación nos deja oír otro narrador de tipo omnisciente.

Lo interesante es que desaparece toda palabra auténtica, ya que cada voz que se escucha es controvertida o ratificada, en el juego de los diálogos. Además, se vale de sobrentendidos y elipsis, como ocurre en toda conversación oral. El lector, entonces, debe recomponer —si puede— la “verdad” narrativa, que quizás, en rigor, importe poco, ya que los argumentos —sobre todo, uno de ellos— son bastante pobres y carentes de “significación trascendente”; la verdadera significación de la novela es mostrar como este *habla colectiva* genera el propio mundo en que habita:

—No creo que sin todo eso, o sin una porción respetable de todo eso, Erven Lucas hubiese alimentado el sueño de la herrería propia —dice el periodista.

—Espacio —dice el intelectual.

—De la relojería al sueño de la herrería propia. Es demasiado —dice Leandro.

—Pedazo de salto —dice Crispín.

—De qué sueño me están hablando — dice Rogelio—. Fue el país.

—Endeudamiento interno y externo, recesión provocada, desempleo, subempleo —dice el periodista.

—Eso —dice Juan.

Este acercamiento a lo cotidiano a través de los procedimientos demiúrgicos acerca la escritura de Riestra a la de Saer, desde luego, aunque por métodos por completo diferentes a los del escritor santafesino, lo cual es lógico, dado los puntos de escritura desde los que, respectivamente, parten. Ellos rebaten, por cierto, que existan ya lugares “periféricos” en la literatura argentina.

Jorge Riestra falleció en Rosario en 2016. Dejó abundante material inédito que es de esperar se dé a conocer pronto.

3-Juan José Saer

El desarrollo de la obra de **Juan José Saer** (Serodino, 1937-París, 2005) muestra de una manera particularmente reveladora la distancia que va desde el realismo clásico a la narrativa demiúrgica. Más preocupado por la representación de un entorno preciso que Riestra, Saer acabará configurando una “ciudad” con su escritura, que posee quizás *más realidad* que aquella Santa Fe que, supuestamente, se lograría poner en visión con un discurso “objetivo”. Es evidente que el éxito obtenido a través de ello es lo que llevó al autor a un formidable reconocimiento internacional.

En cierto modo, esto se consigue por la lucha de Saer contra el regionalismo, una verdadera “cuestión personal” que el autor sostiene contra el medio literario de donde surge, y que, aunque nunca explicitada lo suficiente, puede rastrearse como hilo conductor de la evolución de su narrativa. Una primera aproximación puede encontrarse en la discusión sobre el término “zona”, que sostienen dos personajes de la novela *La mayor*; en los momentos previos al alejamiento de uno de ellos de “la ciudad” (Saer jamás menciona a Santa Fe por su nombre propio, la llama siempre “la ciudad”, aunque sí menciona con sus nombres propios a Buenos Aires, Rosario, Córdoba; tampoco dice “región”).

Esta posición negatoria, sostenida por un personaje y no por una voz de narrador que pueda identificarse con el autor, expresa el punto de máximo disenso de Saer con la literatura regionalista que le ha precedido. No hay una región (“zona”) sobre la cual hablar, ni cuando uno vive en ella, ni tampoco desde afuera, cuando se la ha abandonado (la nostalgia de algo que no existe es imposible).

Reafirma la posición, por ejemplo, que el término “región” sea utilizado únicamente para designar al diario donde Tomatis y Leto —dos personajes centrales en la obra de Saer— trabajan. El diario *La Región* es un artefacto kafkiano donde

nadie sabe lo que hace ni por qué, y quizás represente la metáfora de la construcción de una literatura condenada al fracaso por su presunta fidelidad a “un lugar”.

Resulta significativo, además, que la colección de cuentos denominada precisamente *Lugar*, escrita ya por un Saer literariamente maduro, sea la que contiene la mayor parte de las narraciones ambientadas fuera de Santa Fe.

Este podríamos decir violento rechazo a lo regional tiene que ver con que en Santa Fe tal opción aparecía, en el momento que Saer comienza a escribir, como una posibilidad de segundo orden, como vimos, para los “escritores del interior”.

De manera que la primera marca diferenciativa que encontramos en esta novelesca reside en el rechazo a toda pretensión de “especialización”: no se procura una “narrativa santafesina”, se procura una narrativa a secas, o como diría el mismo Saer, “sin atributos”. Universal.

Con todo, no puede dejar de observarse que a esta posición se arriba a través de un trabajoso proceso: *En la zona* es, precisamente, el título de la primera colección de cuentos de Saer, publicada en 1960. En ellos ya están los ámbitos que caracterizarán casi toda la escritura saeriana: los humildes seres de avería que viven en las zonas marginales como el puerto o la costa, y los intelectuales bohemios “del centro”, varios de los cuales volverán aparecer en los textos posteriores. Pero todavía los códigos de que se vale el autor son los del realismo “clásico”: el estilo indirecto libre; el voseo y el léxico coloquial en los diálogos exclusivamente.

En la primera novela, *La vuelta completa*, se advierte la influencia de nuevos recursos, quizás tomados de Faulkner y del *nouveau roman*, principalmente de Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute, autores todos a los que Saer está leyendo. Contiene dos historias, puestas en paralelo y que, en ciertos momentos —no sistemáticamente—, sirven de espejos una de la otra. Este procedimiento y la morosa descripción de detalles banales es lo que da la nueva tónica, sobre todo en la segunda parte. Hay mucho de la temática argumental anterior, ya que en cierto modo la novela resulta de la reescritura de algunos de los cuentos ya publicados, y los personajes reaparecen, mecanismo que más adelante tendrá una significación particular.

Responso (1964), su segunda novela —que aparece antes que la primera, que recién se publicará en 1966— puede leerse como uno de los cuentos anteriores más desarrollado, pues declina el tono experimentalista de la anterior. *Palo y hueso* (1965), otra colección de cuentos, tiene una tónica similar.

En *Unidad de lugar* (1967), otro conjunto de cuentos, la escritura ya se encuentra interpelada, los personajes dudan acerca de lo que consignan, la realidad se vuelve problemática. Pero se trata de algo más radical que el realismo crítico que los contemporáneos de Saer están realizando: es ya una realidad que los discursos *crean*. Aparece, dentro de este marco, el tema de la Conquista, y la dificultad de los expe-

dicionarios españoles que arriban al Río de la Plata para aceptar como verdadero lo que están viendo y experimentando, que se parece a una ficción más que la verdadera ficción. Este tópico reaparecerá en otros textos, principalmente en *El entenado*.

En 1968 Saer abandona Santa Fe, cuya actividad cultural ha entrado en crisis por la intervención de la dictadura de Onganía en la Universidad. Su caso no es único, pues también han emigrado Catania, Birri y varios otros. Se establece en Rennes, trasladándose posteriormente a París. Entre tanto, *Cicatrices* (1969) manifiesta ya coherentemente la demiurgia. Tomando como eje un episodio criminal, cuatro historias se encadenan en el tiempo, de manera que la primera engloba a las tres restantes; la segunda, a las otras dos y la tercera a la cuarta. Todas ellas están narradas por un personaje marcadamente distinto, lo que implica el ejercicio de cuatro puntos de vista diferentes, generando así una visión estereoscópica de lo narrado.

Con ello, es obvio que la realidad de la que se habla es la realidad generada por el discurso. Solución que se subraya con la aparición, una vez más, de los personajes ya conocidos por los relatos anteriores. Ello le permite a Saer moverse con las representaciones de una manera más satisfactoria, desde luego, que las del simple realismo crítico, y ello se remarca con la diferenciación con la escritura “regionalista”, mediante, por ejemplo, la *sobrexposición* de lo distintivo:

... a la segunda noche de haber empezado a probar suerte en el juego, ya me había hecho un capital. No se lo conté a mi mujer, pero sí a mi abuelo. Hijo, me dijo, lo que viene fácil se va fácil. Es una perspectiva. (Mi abuelo decía perspectiva, no perspectiva, comiéndose la c, y usaba mucho esa palabra.) No niego que es una perspectiva. Pero la única forma de ganar es haciendo trampa.

Estos personajes y otros que se van agregando —de clase media e inclinaciones intelectuales, pero también siempre relacionados de una u otra forma con otros personajes, marginales o de ambientes humildes— irán mostrando más aspectos de su vida —directamente mediante el relato o, a veces, por datos que proporcionan los demás personajes en otras historias—, en las siguientes novelas de Saer: *Nadie nada nunca* (1980), *Glosa* (1985), *Lo imborrable* (1992), la inacabada *La grande* (publicada póstumamente en 2005, donde se los intenta reunir a casi todos), y en algunos cuentos de *La mayor* (1976) y *Lugar* (2000).

Estos avatares reproducen los que de alguna manera vivieron los coetáneos de Saer en tiempo real, inclusive algunos personajes están situados en el exilio o han *desaparecido*, y también se consignan ciertas vivencias de sus hijos, ya adultos; y algunos no reaparecen más, porque “han muerto”.

Aunque se exploran otros terrenos, como los ambientes europeos, donde los protagonistas nada tienen que ver con la saga santafesina, *La ocasión* (1986), una novela pergeñada por Saer desde muy temprano, cuenta la historia de un ocultista que debe abandonar Europa a causa de lo que él llama “la conspiración de los positivistas de París” para establecerse en la campiña santafesina, a mediados del siglo XIX; allí intervienen *antepasados* de los personajes habituales. También *La pesquisa* (1994) habla de este tránsito al revés, pues el argumento, que emplaza la acción en Europa, es narrado por uno de los personajes santafesinos a otros, también ya conocidos por textos anteriores, y también de Santa Fe.

Al darle la palabra a los personajes “humildes”, se le presentan a Saer difíciles problemas de enunciación, que se solucionan en claro enfrentamiento con el código regionalista, sobrexponiendo las diferencias de expresión, pero en un sentido radicalmente opuesto al de aquella corriente, ya que lo “explicado” es lo obvio, no lo que el supuesto lector debería ignorar; así, en *El limonero real* (1974):

Había una vez un nene que se llamaba Wenceslao. Su papito era pescador, y vivían en una casita preciosa a la orilla de un río. En ese país el río tenía muchas, pero muchas orillas, y no dos, como en otros países, porque el río era muy ancho y estaba lleno de islas en el medio. Un día en que había mucha niebla el papito de Wenceslao llevó al nene a una de las islas ¿no? a cazar nutrias...

Por “fuera” de este mundo creado por estas perspectivas diferentes sobre los mismos objetos, se encuentra *El entenado* (1983), metáfora de toda la estructura. Esta novela evoca al mismo escritor en la figura de un grumete español sobreviviente al ataque de una tribu de caníbales (es inevitable relacionarlo con Francisco del Puerto, el personaje histórico encontrado por Gaboto), que convive con ellos largos años en un sitio que no es difícil identificar con el que será la Santa Fe actual, y después es devuelto a Europa, donde vive añorando a aquellos salvajes y contando su historia. La escritura del hijo de inmigrantes sirios que se cría en el país y adquiere aquí *la habilidad de contar*, y también el motivo para hacerlo, se vuelve, entonces, la más exacta imagen del destino de Saer mismo, al tiempo que resignifica toda la tradición santafesina sobre la Conquista.

Saer incursionó desde temprano en la poesía, reuniendo finalmente sus poemas en *El arte de narrar*. La aparente paradoja de identificar poesía con narrativa cobra sentido si se piensa que se nos propone entender al poema no como algo que el emisor “dice”, sino *como una construcción* que, oponiéndose a lo real, lo devela. Así como Vargas Llosa (un autor, entre paréntesis, que disgustaba profundamente a Saer) hablaba del narrador como un “dios”, Saer lo muestra como un poeta.

Estas elaboraciones adquieren forma ensayística en *Para una literatura sin atributos* (1988, escritos originariamente en francés, y traducidos al español por Marilyn Contardi, luego incluidos en *El concepto de ficción*), *El río sin orillas* (1991, un prolongado discurso donde se mezclan lo ficcional y lo que no lo es, un poco a la manera de Piglia), *El concepto de ficción* (1997) y *La narración-objeto* (1999).

La influencia de Saer es claramente perceptible en la obra del narrador **Sergio Delgado** (Santa Fe, 1961). Publicó los libros de cuentos: *La selva de Marte* (1994), *La laguna* (2001) y *Parque del Sur* (2008), y las novelas *El alejamiento* (1996), *Al fin* (2005), *Estela en el monte* (2006) y *El corazón de la manzana* (2012). Como crítico escribió trabajos sobre Juan L. Ortiz en 1996 y 2004. En 1999 se radicó en Lorient, Francia.

4- La dramaturgia del teatro independiente

El auge del cine trajo como consecuencia la declinación de la actividad teatral profesional, organizada a través de compañías, y cuyas producciones corrían a cargo de un empresario. Hacia los años 40 surgieron en su reemplazo los teatros llamados “independientes”, caracterizados por producir sus obras a través de la gestión grupal, y que realizaban sus puestas, por lo general, en locales no creados originalmente para la escena y suplían al personal administrativo y de maestranza con su propia actividad.

Ello les brindaba cierta independencia (de ahí su nombre) respecto del resultado de taquilla, que era, precisamente, lo buscado para poner en cartelera obras menos ligadas a la aprobación del público, habitualmente muy conservador, tanto en Rosario como en Santa Fe. Estos grupos existieron también en ciertos lugares del interior provincial, donde era improbable que arribaran los elencos comerciales.

Aunque las piezas preferidas respondían a autores residentes en Buenos Aires o a extranjeros, no le faltaron dramaturgos a este movimiento. La mayoría provenían de los elencos independientes mismos, pero también se estrenaron obras de escritores locales. En cualquier caso, hubo escritores que produjeron piezas dramáticas que nunca llegaron a la escena.

Ya hemos mencionado a **Carlos Catania**, quien, además de director teatral y actor, fue director de cine. De él hay que mencionar, al menos, *Pobre mariposa*, *Tres en el centro de la tierra*, que introdujo el habla santafesina en la escena; *El terremoto*, *Revolución a Rolando*, *Los años inmóviles*, escrita conjuntamente con José Iovaldi y estrenada en Santa Fe en 1955, *El vagabundo y la rosa* (1960), *Muchachito sensacional*, *El paraguas*, *Nuestro barrio*, *La nube en la alcantarilla* (una obra juvenil, pero estrenada y publicada en Buenos Aires en 1967), *La gran pelea* (1973), y *El palomar*, estrenada en los 90 en Nueva York.

José María Paolantonio (San Cristóbal, 1931), residente en Santa Fe desde la infancia, fue entre 1949 y 1956 director del Teatro de Arte de la Universidad, y posteriormente, en 1958, secretario de Cultura municipal. En 1962 estuvo a su cargo la Extensión Universitaria. En este lapso, como autor produjo, entre otras obras: *La ciudad* (1951), *El accidente* (1952), *Siete jefes* (1959) y *Alto y verde matrimonio* (1964, basado en un cuento de Mateo Booz). Sus actividades en el campo de la poesía y la narrativa, entre 1953 y 1956, época en la que estuvo cercanamente ligado a Miguel Brascó, no han quedado prácticamente registradas. En 1968, ya instalado en Buenos Aires, trabajó como autor y director en el Instituto Di Tella, del que además fue secretario de Extensión Cultural. En la metrópolis estrenó *Fuego asoma*, *Bach y Round*, *Aire libre*, *¿Dónde queda... que puedo tomar?* (en colaboración con Dédalo Maggi), *El jardín de los Frenchi Berutti*, *Paraíso de Ana y Mercedes*, *Entre hombres solos* (estas dos últimas estrenadas en España), *Paraísos artificiales* y *Pablo y Olinda*, entre otras. Es también guionista y director cinematográfico.

En 1964 se estrena *En el andén*, de **Ernesto Frers** (Gualeguaychú, 1936) —quien reside desde 1977 en Barcelona—, primera obra del Teatro del Absurdo que se escribe en Santa Fe. Este autor presentó también *El profesor* en 1967.

En Rosario la actividad teatral independiente también floreció desde los 40. Ya hemos mencionado a **Julio Imbert**, y tras él, aparecen una serie de dramaturgos.

Fulton Gorosito puso en escena *N.N. oficinista* (1956), *El reencuentro*, *Jesús Fernández: padre de familia*, *El vendedor de globos* y *A maniquí muerto, maniquí puesto*.

Carlos Luis Serrano (Matanzas, Cuba, 1928), arribado a Rosario en la infancia, escribió con **Adolfo Casablanca (h)** —un hombre de teatro llegado desde Buenos Aires— *Pacto para una larga memoria* (1962). Posteriormente, como único autor, se le deben *Corazón de agua y ave*, *El salto*, *La carreta sin Dios* (1969), *Diana Durbin se equivoca* (1970), *Variété blue* (1979), *Chau*, *Carlitos*, *Camarín show*, *Raquel Liberman* (1988), la zarzuela *Aunque la mona se vista de seda, se pesca un catarro* (1981), *Perdónanos el miedo* (1982), y *Seis ratones ciegos* (1982).

Mirko Buchin (J. B. Molina, 1932) puso en escena sus piezas *La valija del rompecabezas* (1968), *La caja del almanaque* (1968), *La linterna* (1969), *El tucán escocés* (1970), *La casa de Ula* (1971), *El acuario* (1972), *Por simpatía* (1973), *Víctor en el país* (1974), *La leyenda del Gauchito Gil* (un musical, 2004), y *Pateando la patria* (2005).

Carlos Mathus (Rosario, 1939), responsable de poner casi toda la obra de Ionesco en escena, estrenó *El juego* (1964), *El ángel* (1964), *Molto vivace* (1965), *Sketch* (1965), la revista teatral *La reyerta* (1965), *El palco* (1965), *El día de la fiesta* (1966) y *El mazacote* (1966), nunca publicadas. Posteriormente se radica en Buenos Aires, donde se estrenarán *Cuarto de espejos* (1967), *El jardín de las delicias* (1971), *La lección de anatomía* (1973), *Reconstrucción* (1974), *Huíja la muerte* (1974) y *Vida de Leonardo da Vinci* (1980).

Dentro de esta generación, debemos mencionar también a **Lucrecia Castagnino** (Rosario, 1927-2001), que estrenó varias obras en Buenos Aires, como *El manzano florido* (un musical, 1961), *Tiempo de vida* (1962), *El caleidoscopio* (1964) y *Veraneo*. En 1991 se publicarán las nunca estrenadas *El país del horizonte* y *La mujer de barro*, escritas en 1973, y *Mercedes*, escrita en 1991.

Capítulo 13

La evolución de la crítica

1-La región como categoría crítica

La consolidación definitiva de la estructura centro-periferia en la literatura argentina llevó a ciertos críticos santafesinos a tratar de encontrar en el interior valores que faltaran a la producción metropolitana, sin duda como una forma de compensar la desigualdad que implicaba tal fórmula.

Para lograrlo, se recurrió al concepto de “región”, bien fuera como definición de lo propiamente santafesino, bien como extendido al “Litoral”, que trascendía lo provincial.

Este concepto no era en absoluto evidente. Había que elaborarlo. Pero el procedimiento conllevaba serias dificultades de delimitación, pues los elementos que los autores regionalistas consideraban de su pertinencia, no eran distintivos *per se*: era la función que tenían en el texto la que les daba ese status. Es por eso, precisamente, que los autores demiúrgicos podían continuar frecuentando los mismos temas, cambiando, precisamente, su función.

Por no advertir esto, varios críticos santafesinos intentaron inventariar “temas regionales” que permitieran deducir un concepto. Pero era difícil ponerse de acuerdo respecto a dicha supuesta naturaleza, cuando *nada esencial los caracterizaba*: puestos en ello, se podía llegar a sostener absurdos como que José Hernández, o Sarmiento, debían ser considerados escritores regionales.

Lo cierto es que algunas representaciones entraban francamente en la literatura que habitualmente se designa como “central”, mientras que otras quedaban condenadas al segundo orden de “lo regional” sin que nadie consiguiera explicar por qué. De hecho, lo único que podía afirmarse sin ambages era la existencia de dife-

rencias zonales en los ámbitos representados, algo comprobable empíricamente, pero que no conducía a ningún resultado teórico.

Estas carencias caracterizan la obra del entrerriano **Miguel Ángel Andreotto** (Paraná, 1921-2012), publicada en Santa Fe en 1964, *De literatura regional*:

La posibilidad de doble comportamiento del hombre argentino frente al deslumbrante panorama edilicio de la metrópoli o al ambiente de provincia —llamémosle así— se exterioriza en la motivación estética; de ahí que aparezca sencillamente explicable el margen que separa la producción literaria de un lugar con respecto a la del otro. El pulso del mundo circundante no responde a un mismo diapasón, a una misma tónica.

La cuestión, según nuestro autor, es muy sencilla. Pero no consigue explicar por qué una literatura es valorada de manera distinta de la otra.

Unos cuantos años después dará a conocer su posición sobre el tema **José Luis Vítтори**, ya mencionado como narrador, en *Literatura y región*, ensayo publicado en 1986. Vítтори aporta la novedad de considerar también a Buenos Aires, la metrópolis, como “una región”. Esta negación del esquema centro-periferia deja, desde luego, como inexplicable por qué la “región Buenos Aires” tiene una significación y difusión mucho más sólida que la de las restantes regiones. Allí, dice Vítтори, “los escritores se actualizan”, “largan el lastre del provincianismo”, pero pueden quedar a mitad de camino, “malogrados por las contingencias del espectáculo cambiante y liviano”. Estas afirmaciones que, como es obvio, dan cuenta de diferencias significativas entre la metrópolis y el interior —por lo que son contradictorias con su presupuesto anterior— no son explicadas tampoco.

Parte del error aquí surge de no considerar la situación de la literatura de temática urbana. Si una gran metrópolis como Buenos Aires puede ser “una región”, ¿qué diferencia su literatura de la producida, por ejemplo, en una ciudad como Santa Fe? Y, sin embargo, esas diferencias, como es obvio, existen y quedan sin explicación.

Una diferencia (ventajosa) que poseería la literatura regional será invocada por Vítтори más adelante, en ocasión del triunfo del *boom* de la novela latinoamericana. Alguna crítica se había acercado al *boom* a través del concepto de *realismo mágico*, equívoco e insuficiente como caracterización, y, como había ocurrido en otros lugares del interior, él vio la literatura santafesina como particularmente inclinada a utilizar los tópicos del realismo mágico.

Así lo hace en *Del Barco Centenera y “La Argentina”: Orígenes del realismo mágico en América* (1991), tesis que se expande en otros ensayos suyos como *Exageraciones* y

quimeras en la conquista de América (1997) y *Viajes y viajeros en la literatura del Río de la Plata* (1999). Parte de la idea, ampliamente difundida por autores como Alejo Carpentier, de que la realidad americana es insólita, irracional, y que un verdadero “realismo” debe, al contrario del realismo clásico, habérselas con hechos inverosímiles y de apariencia irreal que, sin embargo, constituyen la verdadera ontología de América.

La literatura del interior, para esta posición, se encontraría más cerca de esa dimensión mágica, por situarse más próxima espiritualmente al momento del Descubrimiento por el europeo, una característica que ya habría perdido la literatura central. No es sino otra forma de exotización de lo propio, que continúa definiendo su objeto sobre la fe en la existencia de temas *esencialmente* regionales, como si estos existieran a priori.

Otro intento se basó en identificar literatura regional con literatura de temática rural, algo que, por supuesto, dejaba sin explicar las manifestaciones relacionadas con lo urbano. Un caso típico lo constituye, sin duda, *Literatura folklórica de Santa Fe* (1985), de **Jorge Alberto Hernández** (Santa Fe, 1923).

Hernández enumera obras de toda la provincia, y de todas las épocas, con tal de que posean una temática rural, y les otorga el carácter de *literatura folklórica*. Esta expresión, en realidad un oxímoron, no tiene, desde ya, en cuenta que la llamada, en la Argentina, “literatura de inspiración folklórica” surge de mecanismos modernistas que se valen de un emisor presuntamente “popular”, que remeda hasta cierto punto la creación anónima que se supone tiene lugar en zonas rurales, pero que no todo texto que presenta referentes rurales es “folklórico”.

Las reacciones de Saer, reclamando “una literatura sin atributos”, les parecieron a algunos críticos postular un camino que cortaría la relación de los textos con su contexto. No era así, desde luego; lo que se buscaba era *desprender a los temas de características apriorísticas*: ya que el referente funcionará *solo* en relación con el sistema de signos del texto literario, su vinculación con “lo real” debe buscarse allí. Creyendo, sin embargo, que ello anulaba la posibilidad de expresión de una realidad local, **Oswaldo Raúl Valli** (Santa Fe, 1943) escribió *Literatura: creación situada* (1992).

La razón de la invalidez de estas elaboraciones consistía, además, en poner entre paréntesis aquello que la ciudad de Santa Fe no podía o no sabía interpretar, es decir, Rosario, que tenía algunos rasgos metropolitanos, pero donde la literatura *tampoco* conseguía, en la mayoría de los casos, llegar al canon central. Así, los defensores de la “literatura regional” se encontraban lidiando con elementos “metropolitanos” que perturbaban inclusive su definición del ámbito que buscaban interpretar.

Se trataba, desde luego, de la búsqueda de valores universales para la literatura santafesina, condición, desde luego, propia de toda literatura que se respete a sí

misma. Pero al quedar ocultas las reglas que fijan el canon nacional, poco podía develarse acerca de la “inferioridad” de las producciones locales.

En Rosario las cosas no marchaban mejor. Es verdad que no había escritores rosarinos regionalistas, pero la situación lo mismo requería una explicación, al menos teórica, pues esta podía llegar a justificar la buscada “autonomía” identitaria, que hubiera avalado, a su vez, prescindir en su formulación no solo de la literatura de la ciudad de Santa Fe, sino también de la de todo el resto de la provincia.

En Rosario, entonces, las consideraciones buscaron “otro tipo” de trascendencia que se opusiera a la de la literatura central. No extrañará que el más categórico al respecto haya sido el escritor correntino **Velmiro Ayala Gauna** (Corrientes, 1905-Rosario, 1967), que, aunque radicado en Rosario, escribía enrolado claramente en un regionalismo relacionado con su provincia natal.

En 1960 Ayala Gauna publicó un artículo titulado “¿Existe una literatura nacional?”, al que siguió algún otro, que luego fueron reunidos póstumamente en un libro de idéntico título, publicado en 1971. Exponía allí la siguiente hipótesis: la obra de autores porteños como Borges, Victoria Ocampo, Mujica Láinez, Murena, Gloria Alcorta, Molinari o Fermín Estrella Gutiérrez (son los mencionados) es de gran calidad, pero *no es nacional*, ya que “el patrón de lo nacional se llama paisaje”.

En contrapartida, el mismo Ayala Gauna y sus compañeros de regionalismo — entre los cuales, por lo demás, como vimos, no revistaba ningún rosarino— son vistos por él como los autores verdaderamente nacionales, aunque la calidad de su escritura, deba entenderse, sea menor. Cuál es la “ventaja” de subordinar los valores literarios propiamente dichos al de expresión paisajística es algo que Ayala Gauna no aclara ni plantea, y por supuesto, tampoco resuelve.

En 1968 se conoce *Literatura y subdesarrollo* de **Adolfo Prieto** (San Juan, 1928-Rosario, 2016). Prieto era decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Rosario cuando se produjo el golpe de Onganía. Había publicado ya *Borges y la nueva generación* (1954), *Sociología del público argentino* (1956), dirigido una importante investigación que dio como resultado *Proyección del rosismo en la literatura argentina* (1959), y en 1966, *La literatura autobiográfica argentina*. Luego continuaría su extensa obra investigativa con trabajos como *Estudios de literatura argentina* (1969), *Trayectoria de la poesía gauchesca* (1977), *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna* (1988) y *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* (1996). Significativamente, su atención no se había orientado hacia los autores rosarinos o santafesinos en general.

En *Literatura y subdesarrollo*, Prieto no responde explícitamente a las afirmaciones de Ayala Gauna, pero admite el binarismo que aquel postula, solo que para invertir sus valores: el regionalismo constituye “una exaltación del interior del país”,

ligado a la hispanofilia o al folklore. Está confeccionado para consumo local o, a lo sumo, para proyectar en lo nacional una imagen local, y su valor se reduce a esto.

Debe advertirse que si bien Prieto habla de “regionalismo” —a diferencia de los anteriores, que se refieren a lo mismo pero lo llaman “literatura regional”—, tampoco lo caracteriza como una corriente históricamente determinada. Para él, como para Ayala Gauna, se trata de *una actitud*, que tiene que ver más con la ética (está bien hablar de lo propio, o si no, hablar de lo propio no tiene ninguna significación especial) que con un movimiento literario.

Si bien esta posición correspondía al desdén de Rosario por lo regional, la identificación de lo regional con lo periférico no explicaba por qué la mayor parte de la literatura rosarina, que no era regional ni regionalista, era considerada por la crítica central como de segundo orden.

Algunos otros críticos rosarinos, como **Laura Milano**, **Eugenio Castelli** (Rosario, 1931-2003) o **Rogelio Barufaldi** (Arequito, 1932-Rosario, 2014), insistieron en sus reclamos de *trascendencia* para las producciones regionales, pero como era imposible saber desde qué punto había que medirla, las fórmulas para conseguirlo eran de gran vaguedad.

En verdad, la verdadera teorización que corresponde a la literatura demiúrgica corresponde a los ensayos de Saer, ya citados. Solo él formula la concepción de una literatura *creadora de mundo*, única forma de armar una estructura cuya realidad propia, particular, hace ociosa la problemática de la exactitud en la copia, y le da valor independiente de cualquier referente, sea o no propio.

Cuando observamos que en la obra más reciente de Saer comienza a aparecer —en forma colateral, pero inequívoca— Rosario como referencia (como en *Lo imborrable* o en *La grande*), es fácil deducir que esta posición estética permite, además —y por ahora hasta cierto punto—, superar aquella dicotomía hasta entonces insalvable.

2-La crítica literaria y los autores santafesinos

El tratamiento de los autores santafesinos por parte de la crítica del mismo origen presenta una marcada divergencia si nos referimos a los críticos que actúan en la ciudad capital o los que no actúan en ella.

Para el momento que estamos tratando, ya existen canales lo suficientemente idóneos para albergar trabajos críticos de cierta importancia, no solo en las dos grandes ciudades de la provincia, sino también en las otras ciudades menores. Anteriormente la crítica literaria se había abocado al tratamiento de autores consagrados por la centralidad (extranjeros o argentinos publicados en Buenos

Aires), mientras los autores “locales” solo recibían comentarios de simpatía, que no contenían elementos críticos.

Esta práctica continuará siendo habitual en las ciudades del interior provincial, y también -sorprendentemente- en Rosario, a pesar de que en 1948 se había inaugurado allí la Facultad de Filosofía y Letras, de donde emergían graduados que, se supone, estaban en condiciones de ejercer adecuadamente un trabajo crítico sobre la propia literatura producida en la ciudad.

Pero las dificultades para definir la literatura de Rosario en términos de “regional” o no impedían la instrumentación de valores propiamente literarios con los cuales juzgar las producciones. En efecto, Rosario no quería gestar una “literatura provinciana”, pues no se sentía parte de la provincia, pero, naturalmente, tampoco se la podía considerar como formando parte de la literatura metropolitana. La literatura rosarina era, pues, difícil de ponderar, habida cuenta de que los parámetros para hacerlo provenían de considerar la obra en uno u otro registro.

Por tal razón los críticos se abstendrán, invariablemente, de arriesgar opiniones al respecto hasta pasados varios años. En el interior provincial, también se demorará en encarar a los propios autores, y cuando se lo haga será con escaso contenido: se tratará, salvo honrosas excepciones, de verdaderas hagiografías, aunque a veces se desarrollen apariencias de fundamentos basados en metodologías de moda, primero la estilística y luego el estructuralismo.

En cambio, en Santa Fe la crítica comenzó a buscar, a través de las obras examinadas, un rastro de identidad provincial, que ya no podía satisfacerse mediante los tópicos tradicionales. Pensadores como Vittori, Pesante, J. A. Hernández, Felipe Justo Cervera, Graciela Fracchia de Cocco, López Rosas, Osvaldo R. Valli o José Luis Gómez, y después otros, como Carlos Antognazzi —casi todos escritores también, incluso el mismo Gastón Gori—, intentaron vincular las obras literarias santafesinas con cierta tipología literaria.

Pero en general, lo habitual era sostener los valores literarios en “lo regional”, sin tener, como vimos, una teoría satisfactoria del fenómeno. Por esta razón no se alcanzaba, por ejemplo, a distinguir entre la narrativa propiamente regionalista y la realista, o la propia del realismo crítico, tal como ocurre en *El cuento literario en Santa Fe* (1969), de Pesante.

Por lo mismo, a pesar de reconocer a Pedroni como uno de los autores santafesinos más conspicuos, no se consigue caracterizar su filiación ni el origen de sus procedimientos, ni se lo puede catalogar adecuadamente dentro de una corriente literaria.

En Rosario terminó por aparecer una vertiente crítica que retomó el concepto de “región litoral”, para conseguir por fin abordar el examen de autores rosarinos, pero sin dar solución a ninguna de las cuestiones teóricas que hemos detallado

aquí. La postura fue desarrollada fundamentalmente por **Edelweiss Serra** (San Jorge, 1923-Rosario, 2000), coordinadora del trabajo grupal *La literatura del Litoral argentino* (1977), donde escriben **Laura Milano**, **Rosa Boldori**, **Cleres Kant**, **Inés Santa Cruz** (Alcorta, 1942) y **María Delia Rasetti**. Algunas de estas autoras incursionaron también en la crítica a la narrativa del *boom*, no casualmente.

En cualquier caso, la literatura demiúrgica era resistente a esos intentos “regionales”. A pesar de la insistencia de los críticos santafesinos, los escritores se entregaron a solucionar la cuestión, como veremos, por otras vías.

Capítulo 14

El cotidianismo

1-Las preocupaciones por la recepción de la obra

Al quedar superada la salida regionalista, las aspiraciones de cambio se centraron en la crítica a la actitud demiúrgica: una nueva generación era portadora de una actitud diferente frente a la creación literaria, resistiéndose a ver el texto como portador de un mundo creado por el artista, y recuperando la idea del texto como mensaje, como comunicación.

Esto provenía de que estos jóvenes se sentían, antes que nada, lectores. En efecto, las posibilidades de consumo de literatura habían aumentado significativamente, no solo en cuanto a número de obras, sino también en cuanto a géneros: ahora se desplegaba una serie de posibilidades de las que antes se carecía.

Estas nuevas posibilidades, con todo, no tenían una función inocente: el cine de género (cow-boys, terror), la historieta, la novela negra policial, la ciencia ficción, los libros juveniles de aventuras, ya habían sido, de algún modo, frecuentados por la generación anterior, pero ahora estos nuevos consumidores *le daban jerarquía estética*.

Y no solamente eso: comparaban esos discursos placenteros con los textos “clásicos”. Esto los llevó a descubrir que muchos de estos últimos no respondían cabalmente a sus necesidades.

Existía, desde luego, un correlato entre estas desilusiones y las desilusiones políticas: para ellos, mentían tanto los políticos e historiadores, como los críticos literarios. Surgió entonces en Rosario —que carecía de controles ideológicos suficientes para impedir los cambios en el gusto literario, a diferencia de Santa Fe— una tendencia a establecer, a través de los textos, antes una comunicación que

una estética: la idea de un escritor creador de mundos no podía sostenerse para quienes precisaban del lector para “completar” el sentido de lo que transmitían.

Sin duda, al principio, solo el rechazo a la postura anterior fue consciente. Pero, en virtud de ese punto de partida, fue estableciéndose un estilo, basado principalmente en la parodia —y en la poesía, en una escritura deliberadamente narrativa, prosaica—, que acabó configurándose como una nueva corriente.

El hecho de que una buena parte de estos autores fuera autodidacta reforzó estas características. Desde luego, los sucesos políticos resultaron ser concomitantes: el prestigio del análisis intelectual cedió ante los levantamientos populares, considerablemente huérfanos de justificación teórica, pero impresionantemente efectivos, en especial hacia el final de los 60, cuando la dictadura autodenominada “Revolución Argentina” fue enfrentada por masas de obreros y estudiantes cuya incidencia en la historia no dependía, desde luego, de los saberes académicos.

Un problema, sin embargo, que no se consiguió resolver, fue el de la representación de lo rural: todos estos autores fueron inequívocamente urbanos —los del resto de la provincia que después los siguieron también y, si alguna vez posaron sus ojos en el campo, lo vieron a través de una mirada típicamente urbana—, y soslayaron el problema de la identidad provincial como conjunto.

Por lo demás, esta posición no abarcó a la nueva generación por entero. Más allá de una actitud de oposición generalizada al autoritarismo, poco unía política o ideológicamente a estos autores, y muchos jóvenes que comenzaban su carrera literaria en este momento enarbolaban todavía los principios estéticos de la demiurgia.

Pero para los que se decidieron a cortar con aquella estética ya no hubo retorno. Su escritura marcó una impronta que poco después se extendería al resto del país —por primera vez una corriente nacida en Rosario proponía a la literatura argentina una nueva estética—, aunque no de manera triunfante, sino siempre como transgresión, como ruptura.

De hecho, ya había antecedentes. Los poetas César Fernández Moreno y Joaquín Gianuzzi en Buenos Aires, y los intentos, más contemporáneos que los anteriores, del cordobés Daniel Salzano, por ejemplo. En el resto del mundo, por lo demás, campeaban sensibilidades parecidas, y estos autores las conocían: Nicanor Parra y sus antipoemas, los beatniks y, la llamada “literatura *underground*”, desparramada a lo largo de toda Latinoamérica, reafirmaron sus propósitos.

2-Los cotidianistas rosarinos

En poesía, el borramiento del carácter privilegiado del emisor llevaba a darle a lo cotidiano una nueva función. Asumiendo claramente sus códigos —lo que se

ha llamado “lenguaje coloquial— y eliminando el contraste entre este y el lenguaje “culto”, desapareció la desorganización del lenguaje, innecesaria ya por no buscarse la construcción de una pieza autónoma frente a la realidad. El poema viene a sonar a discurso espontáneo, y no puede reclamársele *lucidez*, antes prueba indispensable para otorgarle autoridad a la palabra del emisor lírico. A veces, el lenguaje culto se muestra, pero es en realidad una parodia, que priva al emisor de toda autoridad en el mensaje.

En el proceso de referenciación, la realidad ya no es vista como fácilmente disgregable, solo sostenida por el texto poético. Ahora aparece como sólido sostén, y esto permite más el juego, el artificio, lo ficcional poético, la supresión de la solemnidad.

Se establece un nuevo pacto de lectura, basado en la comunidad del lenguaje y de la realidad que se alude con él. Dado ello, la recepción del poema se convierte en un objetivo importante, y el discurso se vuelve suasorio, bien sea directamente, o a través de procedimientos como la ironía, que ridiculizan las características a combatir.

Hugo Diz (Rosario, 1942) comparte las pautas de la poesía demiúrgica en sus primeros libros *El amor dejado en las esquinas* (1969) y *Poemas insurrectos* (1971). Este último tiene poemas de claro contenido político y ya en los siguientes, *Algunas críticas y otros homenajes* (1972) y *Contra-dicciones* (1972) se busca ironizar el lenguaje de la dictadura militar de la “Revolución Argentina” y los sectores que la defienden. Diz lleva el mecanismo de distanciamiento al punto de inventar palabras que difieren muy escasamente de los vocablos reales, creando en el lector la posibilidad de encontrarse ante un *error* del emisor lírico, y utiliza hipercultismos en forma insólita; lo que continúa desarrollándose en *Historias, veras historias* (1974) y *Manual de utilidades* (1976).

Advenido el Proceso, el discurso de Diz se torna más problemático respecto a las posibilidades de comunicación y se suceden las alusiones a los temas políticos no resueltos, como en *Canciones del jardín de Robinson* (1983) y *Las alas y las ráfagas* (1985), pero no se regresa a la demiurgia discursiva, sino que se intensifica la desaparición del emisor “prestigioso”: *Baladas para Marie* (1988) y *Ventanal* (1990) postulan poemas con apariencia de ser escritos por otros.

Posteriormente, Diz se entrega a escribir poemas en lunfardo —no el actual, sino el consagrado por la tradición tanguera de los 20 a los 40—, que rara vez se apartan de las rígidas reglas del género, para transmitir una voz más personal: *Parlata lunfa* (1996), *Las marcas de la davi* (1997) y *Todo en carpusa* (1998). *La lírica y el exabrupto* (1997) contiene aforismos emitidos desde la demiurgia, y en 2000 se publica *A través de los ríos y los mares*, escrito entre 1985 y 1986 que, por ende, reconoce la impronta del período anterior.

A partir de 2003, Diz ha ido reuniendo su obra publicada y otros poemarios inéditos en *Palabras a mano*, en varios tomos.

Eduardo D'Anna (Rosario, 1948) —autor de estas líneas— también recurre a lo coloquial “casi programáticamente” (Inés Santa Cruz), incluso en sus aspectos escatológicos, en su primer libro *Muy muy que digamos* (1967). Los poemas dedicados a los objetos refuerzan la tendencia cotidianista en *Aventuras con usted* (1975). Este libro, al igual que el siguiente, *Carne de la flaca* (1978), expresan posturas políticas enfocadas cada vez más en su aspecto problemático y no celebratorio, lo que también se acentúa tras el advenimiento del Proceso, en *A la intemperie* (1982), *Calendas argentinas* (1985) y *Los rollos del mar vivo* (1986). En *La máquina del tiempo* (1992), título que evoca deliberadamente la novela de H. G. Wells, se reúnen composiciones que connotan el estilo letrístico del rock nacional.

En *La montañita* (1993) se busca cierta develación simbólica “a través de una confrontación entre lo auténtico y el artificio” (Inés Santa Cruz), que continúa en *Historia moral* (2000, con una edición aumentada en 2004). *Obra siguiente* (1999) reúne cuatro poemarios: “Unas piedras”, “Muertos en Nueva York”, “Sin imagen” y “El otoño hitita”.

Reforzando cada vez más lo coloquial en el plano del ritmo, aparecen *Zoológicos* (2006), una visión irónica y posmoderna del mundo; “2491” (2010), dedicada a poetizar lo cotidiano más próximo: la casa del poeta; *Diario secreto de Marco Polo* (2011); *Atardecer del día sexto* (2012), y *Libros de poemas*, que reúne “Desayunándose”, (donde reaparece la temática política, esta vez en relación con la crisis del 2001), “Etimologías” y “Odas pesadas”.

D'Anna publicó en 2001 una novela, *La jueza muerta*, y dos libros de ensayos en relación con la literatura rosarina y del interior en general, *Nadie cerca o lejos* (2005) y *Capital de nada* (2007), donde aparecen teorizaciones que se han utilizado en la presente obra. En 2015 publicó un libro de cuentos infantiles, *Rosarinitos*.

Elvio E. Gandolfo (San Rafael, Mendoza, 1947), que vivió en Rosario desde su infancia, sólo había reunido sus poemas en dos ediciones conjuntas *De lagrimales y cachimbas* (1972) y *La huella de los pájaros* (1978); y algunos poemas suyos habían aparecido en revistas y antologías. En ellos se marcaba fuertemente lo cotidiano, con mención explícita a lugares de su ciudad.

Gandolfo se radicó en Uruguay a fines de los '70, luego vivió en Buenos Aires, y posteriormente regresó vivir al país vecino.

Su narrativa ha tenido más difusión, con colecciones de cuentos como *La reina de las nieves* (1982), *Caminando alrededor* (1986), *Sin creer en nada* (1987), *Rede carótida* (1990), *Dos mujeres* (1992), *Ferrocarriles Argentinos* (1994), *Real en el rosedal* (un cuento breve, 2009), *Cada vez más cerca* (2013) y *Libro de marea* (2016); y novelas como *Boomerang* (1993), *Cuando Lidia vivía se quería morir* (1998), *Ómnibus* (2006), *The Book of Writers* (2010) y *Mi mundo privado* (2016).

A ello cabe agregar dos novelas (que forman un único ciclo), escritas en colaboración con Gabriel Sosa (Montevideo, 1966): *El doble Berni* (2008) y *Los muertos de la arena* (2011); y los libros de periodismo literario y crónicas, *Parece mentira* (1003), *El libro de los géneros* (2007) y *La mujer de mi vida* (2015). En 2016 se publicó *Vivir en la salina*, que reúne todos sus cuentos.

En todos estos textos es notoria la vinculación de Gandolfo con el cotidianismo: ámbitos cercanos (muchos de Rosario), lenguaje coloquial, ausencia de prestigio en el narrador, intertextualidad con géneros populares.

En 2011 Gandolfo reunió por primera vez composiciones poéticas en un volumen exclusivamente suyo: *Los orientales de Stevenson*, publicado en Montevideo, y en 2014 publicó *El año de Stevenson* (que lleva por subtítulo *Primer trimestre*, en una promesa tácita de continuación). Ambos continúan la línea de las narraciones, y se impregnan del tono prosaico de ellas.

Sergio Kern (Rosario, 1954), hermano del anterior, usa un tono predominantemente lúdico en su único libro publicado, *Escuchen* (1982), de lenguaje marcadamente familiar. Su poesía ejemplifica mejor que ninguna el estilo de la corriente, en tratamiento antisolemne de los antaño grandes temas:

Vestido con la última helada,
se pasea por Leones
Brasdrús Drulipol, comedor de viejas.

Los pájaros lo visten de música en la mañana.
Las flores le cantan la típica canción de los
comedores de viejas.
Porque Brasdrús Drulipol
ha llegado a Leones
con la hermosa idea
de comerse a todas las asquerosas viejas.

A todas
menos a mi abuela.

Los poemas de **Francisco Gandolfo** (Hernando, 1921-Rosario, 2008), padre de Elvio y de Sergio Kern y codirector junto al primero de *el lagrimal trifurca*, la revista que reunió a todos los poetas antes citados, parecen conservar el carácter demiúrgico del poeta, pero en condiciones tales que pierde su credibilidad para adquirir una forma *kitch*. Ello generalmente se produce cuando el discurso, de andadura prosaica, pretende evocar temas convencionalmente considerados poé-

ticos con pretensiones de naturalidad, soslayando lo problemático del mecanismo.

Este tono, que había sido utilizado también por otros poetas rosarinos como Héctor Roberto Paruzzo o Felipe De Mauro, pero sin verdadera conciencia de sus resultados, sostiene la lírica de *Mitos* (1968), *El sicópata-Versos para despejar la mente* (1974) y *Poemas joviales* (1977). En los dos últimos, el emisor lírico es manifiestamente alguien distinto del poeta “real”, una especie de loco cuya palabra vuelve inevitablemente paródicas todas las afirmaciones que pronuncia, produciendo el distanciamiento típico de la corriente. *El sueño de los pronombres* (1980), donde el emisor lírico narra la saga de personajes constituidos por elementos del freudismo, funciona de manera similar.

Los siguientes poemarios van matizando el procedimiento: *Plenitud del mito* (1982), *Presencia del secreto* (1987), *Pesadillas* (1990), *Las cartas y el espía* (1992), *El búho encantado* (2005) y *El enigma* (2007). En 2011, se editó póstumamente su correspondencia.

Mientras se iba desarrollando esta tendencia en la poesía (la narrativa de E. Gandolfo y algún otro es posterior), comenzaba a desplegarse la narrativa de **Angélica Gorodischer** (Angélica Arcal de Gorodischer, Buenos Aires, 1928). Trasladada con su familia tempranamente a Rosario, A.Gorodischer publica en 1965 *Cuentos con soldados*, de orientación realista, y otro volumen de cuentos, *Las pelucas* (1968), que contiene algunos intentos experimentales de realismo crítico. En 1967, sin embargo, ya se había entregado al cultivo de la ciencia-ficción, con *Opus dos*. Este género, considerado “menor” para los parámetros de los que parte, le permite ampliar los límites de su narrativa, y escapar al realismo convencional. Siguen *Bajo las jubeas en flor* (1973), *Casta luna electrónica* (1977), *Trafalgar* (1979), donde se advierte especialmente la vinculación entre lo ficcional fantástico y lo cotidiano), y la novela *Kalpa Imperial* (tomo I, 1983; tomo II, 1984). Estas alusiones cercanas culminan en *Las repúblicas* (1991), pasando por algunos cuentos de *Mala noche y parir hembra* (1983).

Más tarde, recurrirá a otro género “de entretenimiento”, para construir una narración donde los tropos genéricos de la novela policial o de espías, conviven con lo familiar y cotidiano, como se da en las novelas *Floreros de alabastro*, *alfombras de Bokhara* (1985) y *Jugo de mango* (1988).

Fábula de la virgen y el bombero (1993) se estructura en torno a un tópico cada vez más frecuente: atrás de una mujer aparentemente frágil e insignificante se esconde una vida secreta de aventuras y pasión. Novela ambientada en el barrio rosarino de Pichincha a principios de siglo, Gorodischer no escatima toques de irrealidad para uso exclusivamente local, como hablar de la construcción de una línea de subterráneos en Rosario que, por supuesto, jamás existió.

De allí en más su realismo se verá siempre matizado por alguna dimensión fantástica que perturbe la significación cómoda que aquel debería proporcio-

nar: *Técnicas de supervivencia* (1994, que reúne cuentos inéditos y publicados), las novelas *Prodigios* (1994), *La noche del inocente* (1996), las colecciones de cuentos *Cómo triunfar en la vida* (1998), *Menta* (2000) y *Querido amigo* (2006), y las novelas *Doquier* (2002), *Tumba de jaguares* (2005), *Tres colores* (2008), *Tirabuzón* (2011), *Las señoras de la calle Brenner* (2012) y *Palito de naranja* (2014), y los libros de cuentos *Otras vidas* (2015) y *Las nenas* (2016).

A. Gorodischer publicó también dentro de la no-ficción, una biografía de Angélica de Arcal, su madre, escritora y poeta rosarina: *Historia de mi madre* (2004), y dos recopilaciones de artículos, *Cien islas* (2004) y *A la tarde, cuando llueve* (2007).

Roberto Fontanarrosa (Rosario, 1944-2007), ampliamente conocido como historietista y dibujante, comienza su obra narrativa por la misma época. También recurre a la parodia: géneros como la novela negra norteamericana, las novelas de James Bond, los libros de Julio Verne, el neorrealismo italiano, el lenguaje tanguero y folklórico, el habla de los periodistas deportivos, el aforismo de corte modernista y el regionalismo literario son blancos de su humor.

Paradójicamente, sin embargo, casi todos sus ámbitos y personajes se sostienen en un pintoresquismo urbano que no había podido funcionar en Rosario en la época en que floreció en todo el resto del país (entre principios del siglo XX y 1930). Publicó los libros de cuentos *Fontanarrosa se la cuenta* (1973, reeditado en 1977 con el título de *Los trenes matan a los autos*), *El mundo ha vivido equivocado* (1985), *No sé si he sido claro* (1986), *Nada del otro mundo* (1987), *El mayor de mis defectos* (1990), *Uno nunca sabe* (1993), *La mesa de los galanes* (1995) —que hizo famoso en todo el país al bar *El Cairo*—, *Una lección de vida* (1998), *Puro fútbol* (2000), *Te digo más...* (2001), *Usted no me lo va a creer* (2003), *El rey de la milonga* (2005), y, póstumamente, *Negar todo* (2013); y las novelas *Best Seller* (1981), *El área 18* (1982) y *La gansada* (1989). *No te vayas, campeón*, de 2000, recoge crónicas deportivas.

Alberto Lagunas (San Nicolás, 1940) solo toma del cotidianismo su predilección por lo fantástico. Incorporado, sin embargo, a lo cotidiano repetidas veces, esta dimensión sostiene la narrativa de los cuentos contenidos en *Los años de un día* (1967), *El refugio de los ángeles* (1973), *La travesía* (1974), *Diario de un vidente* (1980; reedición aumentada en 1994 con el título de *Diario de un vidente y otras alucinaciones*), *Fogatas de otoño* (1984) y *El tajo feroz* (2008). Lagunas publicó también los libros de poemas *Cantos olvidados* (1999; reedición aumentada en 2009), y *En esta casa ya no caben los muertos* (2001).

Juan Carlos Martini (Rosario, 1944), tras la publicación de dos libros de fuerte tono experimentalista, *El último de los onas* (1969) y *Pequeños cazadores* (1972), y de un libro de poemas, *Derecho de propiedad* (1973), publica en ese mismo año *El agua en los pulmones*, una novela policial ambientada en Rosario, a la que sigue, en 1974, *Los asesinos las prefieren rubias*, otro policial que encara el tema de la muerte

de Marilyn Monroe como un asesinato político. Estas obras evidencian el gusto de la corriente por los géneros populares y, al mismo tiempo, la politización de sus preocupaciones. Ese año el autor emigra a España. En 1983 sale otro libro de cuentos, *La brigada celeste*, y al año siguiente regresa para instalarse en Buenos Aires.

La abundante producción de Martini —que ha firmado últimamente sus obras como Juan Martini— incluye *El cerco* (1977), otra novela policial, y *La vida entera* (1981), *Composición de lugar* (1984), *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del héroe* (1989), *El enigma de la realidad* (1991), *La máquina de escribir* (1996), *El autor intelectual* (2000), *Puerto Apache* (2002), *Colonia* (2004), novelas todas donde Rosario aparece fragmentaria y crípticamente aludido, como ocurre en varios cuentos de *Barrio Chino* (1999) e, incluso explícitamente, en *Rosario Express* (2007).

Martini ha publicado una trilogía novelística titulada *Cine*, cuyas partes de denominan “17 de Octubre” (2009), “Europa, 1947” (2010) y “La inmortalidad” (2011), que abordan la fascinación del autor por el género cinematográfico y por Eva Perón, respectivamente.

La prolongación de la vigencia de la corriente explica la tardía aparición de **Jorge Alberto Barquero** (Rosario, 1942-2014), quien tras la publicación de un anecdota-rio, *Hojas de yerba* en 1989, da a conocer una novela negra ambientada en Rosario en tiempos de la plata dulce, *La ley de la memoria* (1999). De parecido tono son los cuentos contenidos en *Sabihondos y suicidas* (2003) y *Una fosa en los cipreses* (2009).

Independiente de los poetas consignados antes, la poesía de **Enrique Diego Gallego** (Rosario, 1951-2016) guarda afinidad con la corriente. Publicó *Sacudiendo el árbol del patio trasero* (1996) *Poemas escritos en cualquier desierto, a la sombra de una roca y en espera de las lluvias* (2001) y *Hablando de muchas personas a la vez* (2009).

Raúl Emilio Acosta (Barrancas, 1944), radicado desde joven en Rosario y conocido periodista, ha publicado numerosos ensayos sobre deporte, política e historia reciente. Tiene varios libros de poesía, claramente enrolados en el cotidianismo: *Poemas para ser leídos después de los cuarenta* (1995), *Anónimo conocido* (1996), *La imagen de mi amor y su esperanza* (1999), *Que de un viento errante somos ventarrón* (2001), *Algo nuevo, algo prestado, algo blue* (2004), *Muchas palabras parecidas* (2004), *Con el cuerpo en el alma* (2006), *Río Paraná: aquí estamos* (2008) y *Versos en la frente* (2008). En otros trabajos se conjugan varios géneros, como las memorias, la ficción narrativa, el reportaje, el poema, el texto dramático y el ensayo político: *Sexo y peronismo* (1987), *Se están violando a Juan Jacobo Rousseau* (1989), *16 de setiembre de 1955, día del vencido* (1995), *Sexo & Peronismo 2* (2007) y *Violación seguida de muerte* (2008). Tiene también una obra de teatro, *Edipo de vidrio* (1992).

Por sus características, el cotidianismo predominó en las producciones de poetas algo más jóvenes, como **Rubén Vedovaldi** (Rosario, 1951), hoy residente en Capitán Bermúdez (*Culturicidio en Argentiniebla*, de 1991, *Poemas para quedar mal*

con Dios y con el diablo, de 1991, *Laurel de fuego & boca de tormenta*, de 2008, y *Sin cuenta mini cuentos*, de 2011, este último compuesto por narraciones muy breves).

Graciela Ballester (San Nicolás, 1953). Publicó *Refugio de gritos y silencios* en 1976. En 1979 se trasladó a Rosario, donde aparecieron *Dimensiones* (1990) y *Confabulaciones* (1995). A partir de *Elogio de la basura* (1998), lo cotidiano pasa a ser estructurante de su lírica. Le siguen *Ley de gravedad* (2001) y *Modalidad de lo visible* (2006). Su novela *Sombras y árboles* (1998) pone en juego la relación entre lo local y “el mundo”, que es característica de esta corriente. Publicó también las novelas *La devoradora* (2007), *Signos de Bruno en la arena* (2008) y *Retrato de M.* (2014), y los libros de cuentos *Al capitán de los duendes* (1985) y *La tarde de la lagartija* (2012). También ha escrito piezas teatrales.

Daniel Briguet (Villa Eloísa, 1953), radicado en Rosario, publicó sus prosas *Ficciones periodísticas* (1993), *Prohibir la noche y otras ficciones* (1996), *El encapuchado no se rinde* (1998), *Historias con mujeres* (2002), *El último verano* (2005) y *El despertar de la criada* (2011).

Hugo Ojeda (Rosario, 1954) publicó los libros de poemas *Instantáneas* (1974) y *No somos poetas* (1980), cuyo título parece un programa cotidianista; el libro de cuentos *La zona cercada* (1990), y la novela policial *Humo sobre el agua* (2012).

Lidia Morales (Rosario, 1949) publicó *El tiempo feliz* (1993), que contiene poemas y prosas, y *Espacios* (2010). Es autora de varias obras teatrales.

Daniel Boglione (Rosario, 1949) publica en 1998 *Rosagasario blues*, novela policial ambientada en Rosario.

Las características del cotidianismo sedujeron también a autores aún más jóvenes: **Pablo Gavazza** (Córdoba, 1957) publica el libro de poemas *Poemasaurio* (1990) y las novelas *Amores eternos: Una momia en Rosario* (1998), *El taunus verde* (2009) y *Querida querida querida* (2012).

Gabriela Maiorano (Rosario, 1958) da a conocer la novela policial (con detective femenino) *Páginas robadas* (1991), a la que habían precedido los libros de cuentos *Realidad y fantasía* (1987), *Palabras y cuentos* (1989) y *Casi una aventura* (1990). Su segunda novela, *Brillo de luna* (1996), también incursiona en el género policial.

Marcelo Scalona (Rosario, 1962) publicó su novela *El camino del otoño* (1995), los libros de cuentos *El altillo de mis oficios* (1998) y *Compostura de muñecas* (2003) y las novelas *Enrarecido* (2008) y *El portador* (2010). Tiene también dos libros de poemas, *Mapa* (2014) y *El mar* (2015).

Alberto Miyara (Rosario, 1960) dio a conocer tres colecciones de cuentos: *Cospeles, por favor* (1994), *Cuando yo sea chico* (1994) y *Negro, púrpura y bastón* (1995). Es también traductor de poesía catalana al español.

Reynaldo Sietecase (Rosario, 1961), que después emigraría a Buenos Aires donde se convertiría en un conocido periodista, publicó los poemarios *Y las cárceles*

vuelan (1987), *Cierta curiosidad por las tetas* (1989), *Instrucciones para la noche de bodas* (1992), *Fiesta rara* (1996), *Pintura negra* (2000), *Hay que besarse más* (2005) y *Pero por qué a mí* (2013), y una antología de su lírica titulada *Los poemas* (2011). En narrativa publicó *Un crimen argentino* (2002, novela), *Pendejos* (2007, cuentos) y *A cuántos hay que matar* (2010, novela).

Ha dado a conocer también los libros de crónicas *Las horas* (1997) y *No hay tiempo que perder* (2011), y un libro de ensayos: *Kamikazes: los mejores peores años de la Argentina* (2012).

Silvio González (Rosario, 1965) reunió poemas suyos en *Barrio Refinería* (2006).

Patricia Roldán (San Lorenzo, 1967) publica los libros de poemas *Tengo un plan-tigrado en mi corazón* (1988), *Caminando sobre vidrio* (1989) y *Ausencia de estribillo* (2002).

Andrea Ocampo (Avellaneda, 1968), residente en Rosario desde 1970, publica los poemarios *Lo bueno breve* (1998), *Dale brazos* (2001) y *Góndola* (2011). Los ras-tros demiúrgicos de la primera obra van dando paso a un predominante cotidia-nismo en las siguientes.

Roberto Retamoso (Rosario, 1947), a quien nos vamos a referir después como crí-tico, se acerca recientemente a la poesía con sus libros *Preguntar del hijo* (2006), *La primavera camporista y otros poemas* (2008) y *Teoría de la lectura* (2011), donde el coti-dianismo es la tendencia predominante. Tiene una novela, *Las aguas cárdenas* (2015).

La obra de **Rubén Plaza** (Rosario, 1946), conformada por *Caminando la sangre* (1974), *El color de nosotros* (1985, con Florencia Lo Celso) y *La otra altura de los pájaros* (2001), básicamente cotidianista, contiene interesantes atisbos de minimalismo.

Patricio Raffo (Rosario, 1959) reúne poemas suyos en *Restos inexplicables* (2000), *Dios hembra* (2003) y *El ritual del adiós* (2016).

Eugenio Previgliano (Rosario, 1958) publica los libros de poesía *Alcohol para las heridas* (2004) y *La cuerda* (2015), de poesía; y los libros de narrativa *Los territorios de Bibiana y otros lugares* (1992), *La pelea. Transcripción de los manuscritos del Coman-dante Rossi* (2006) y *La tierra perdurable* (2012).

Ricardo Guiamet (Rosario, 1959) participa en los poemarios colectivos *Ese agua cruda* (2003), junto a Fernando Marquinez, Patricio Valverde y Roberto Lobos, y *Herética desmesura* (2004), junto al mismo Marquinez, Sergio Fuster y Raúl Car-reras. Publica en forma individual *Nada de eso* (2003); y los cuentos contenidos en *Polinesia* (2007) y las novelas *Silvia, tálamos y túmulos* (2008) y *La montaña invisible* (2010).

Oscar Bondaz (Villa Elisa, Entre Ríos, 1954) publica *Los hechos de dominio público* (2001) y *El orejón del tarro* (2007), ambos libros de poesía.

En la generación siguiente, se destaca **Sonia Scarabelli** (Rosario, 1968), quien matiza un lenguaje marcadamente cotidianista con elementos más heterodoxos

en los poemarios *La memoria del árbol* (2000), *Celebración de lo invisible* (2003), *Flores que prefieren abrirse sobre aguas oscuras* (2008) y *El arte de silbar* (2014). En 2009 publicó un libro de crónicas, *La orilla más lejana*.

Es igualmente importante la obra de **Norman Petrich** (Hasenkamp, Entre Ríos, 1972), quien, aunque bordea a veces la estética minimalista, da un tono inequívocamente cotidianista a sus poemas contenidos en *Bajo la sombra de tu nombre* (1998), *La espera* (2000), *Fuegos levantados en las sombras vigiladas* (2002), *De qué boca caerán los silencios* (2007) y *Pájaros entrenados en el consuelo* (2015).

También hay que mencionar a **Javier Nuñez** (Rosario, 1976), quien ha publicado los libros de cuentos *La risa de los pájaros* (2009) y *Praga de noche* (2012), y la novela *La doble ausencia* (2013, edición mexicana; 2014, edición argentina). Aunque algunos relatos dependen del realismo clásico, la mayoría de ellos y la novela (que aborda el tema minimalista del padre misterioso) incursionan en lo fantástico que se instala en lo cotidiano. *Tríptico* reúne textos diversos publicados en medios gráficos y digitales.

El cotidianismo fue la corriente que más éxito tuvo en hacer arribar autores rosarinos a la literatura central, cosa que hasta el momento solo se había conseguido con Jorge Riestra. En efecto, sus poetas lograron cierta consideración, y narradores como A. Gorodischer y Fontanarrosa superaron con creces el aislamiento provincial.

3-El cotidianismo en el resto de la provincia

Surgida desde una vertiente anterior e independiente, la poesía de **Alfredo Ariel Carrió de la Vandera** (Santa Fe, 1938-Aldea Brasileira, Entre Ríos, 2011), desemboca en Santa Fe en un estilo afín al cotidianismo, tras recorrer un camino que jalonan *La edad del sol y un día de sombras* (1957), *Paisaje con carteros*, *Andando, simplemente andando* (1965), *Situación exacta* (1979), *Paisaje maltratado* (1968), *Paisaje de otoño*, *Momento de orden* (1981), *Paisaje en noviembre*, *Código insurrecto*, *Memoria del eco*, *La voluntad de las mejillas*, *Poemas sin apagones* y *La luz por venir*. Publicó también notas sobre su experiencia en la Escuela de Cine de Santa Fe, de la cual fue cofundador, junto a Fernando Birri: *La memoria y sus gobiernos* (2007) y *Detrás de la memoria* (2008), sobre sus experiencias en Cuba. Además de poeta, Carrió fue cineasta, crítico, letrista folklórico, periodista y editor.

En esta ciudad, algo de la influencia del cotidianismo se confunde con la de Julio Cortázar, en el sentido de unir un lenguaje coloquial a una referenciación fantástica o siniestra. Así ocurre con la obra de **Arturo Lomello** (Santa Fe, 1930-2015), integrada por varios libros de cuentos: *La doble muerte de Jaime Marvel* (1970), *Mi*

joven y bruja abuela (1973) y *Comparsa increíble* (1996), y una novela inédita, *En esta tierra muere la noche*. Lomello publicó también dos libros de poemas: *Vivir es milagro* (1959) y *La casa y el sueño* (1989).

Más inclinado al realismo, esta solución es también evidente en la narrativa de **Carlos Roberto Morán** (Santa Fe, 1942), compuesta por *Territorio posible* (cuentos, 1980), *Noticias desde el sur* (cuentos, 1986), *Noticias de Sergio Oberti* (cuentos, 1989), *Ella cuenta sobre el mar* (cuentos, 2006), e *Historia del mago y la mujer desesperada* (2012, cuentos).

En cambio, la obra de **Enrique Butti** (Santa Fe, 1949), por el uso del humor y por su referencia constante a los géneros “menores”, puede considerarse la más ligada al cotidianismo “clásico”. Publicó las novelas *Aiaiai* (1986), *Indí* (1998) y *El novio* (2007) y los libros de cuentos *Solfo* (1993) y *La daga latente* (nueve cuentos “casi policiales”, 2006).

Escribió también abundante literatura juvenil: *No me digan que no* (1989), *El fantasma del Teatro Municipal* (1993), *Carnavalito* (1995), *Sin cabeza y encapuchados* (2001), *Cada casa, un mundo* (2006), *Santos y desacrosantos* (2012) y *El centro de la gravedad* (2012), y para niños: *Porotita pajarona* (2003), *El diablo mete la cola y otros cuentos del Infierno* (2006; y las obras de teatro *La fruta de la perdición* (1994) y *Espina de diamante* (1990).

En Ceres, **Sonia Catela** (Rosario, 1941) desarrolló una vasta labor narrativa, integrada por las novelas *Las manzanas del paraíso* (1982), *Concepción todo estupor* (1989), *Consejos perversos* (1993), *Miércoles de tinieblas y naufragios* (1993), *Historia privada de Vogelius* (1994), *Pez en la noche* (1999), *Estado de seducción* (2000), *Oficio de putas* (2001), *Dos monos pintados* (2003) y los libros de cuentos *Los soles perdidos* (1985), *La maceta de la planta venenosa* (1997) y *Mediodía* (2002). Su inclinación al realismo —e, inclusive, a veces, al realismo mágico— no le impidió tomar elementos francamente cotidianistas, claramente subordinados, sin embargo, a la otra estética, predominante.

En poesía, es fácilmente perceptible la presencia del cotidiano como estructurante en la obra de **María del Pilar Lencina** (Villa del Rosario, Córdoba, 1937-Villa Guillermina, 2011). Residente en Reconquista desde 1945, publicó *Un tiempo en el tiempo* (1971); *La geografía que me contiene* (1982); *Voces del ángel* (1984); *Armonía de la concavidad del mundo*, *Bucólico cielo* (plaquetas, 1993); *Itinerario de la inocencia* (1995); *Con la vida en las manos y una flor en la solapa* (1996) y *La garganta del mundo* (2007); y participó en numerosas ediciones conjuntas. Publicó también libros de cuentos para niños.

Lo mismo cabe decir de la importante impronta de lo cotidiano en **Estela Figueroa** (Santa Fe, 1946), en sus poemarios *Máscaras sueltas* (1985), *A capella* (1991) y *La forastera* (2007). Figueroa escribió también un libro de reportajes, *Libro rojo de*

Tito (1988), basados en un tipo popular de Santa Fe, y un conjunto de ensayos, *Un libro sobre Bioy Casares* (2006). Su vinculación con los poetas demiúrgicos santafesinos dan un cierto colorido de ese tipo a su poesía, como la mención de poetas significativos, pero una voluntad de simplificación y esencialidad en la enunciación la acercan, por otro lado, al minimalismo, al que antecede claramente.

En cambio, en la lírica de **Marilyn Contardi** (Zenón Pereyra, 1936), contenida en *Los espacios del tiempo* (1979), *El estrecho límite* (1992), *Los patios* (2000) y *Cerca del paraíso* (2011), lo cotidiano se mezcla con vivencias distintivas (paisajes europeos, por ejemplo), que, bien mirado, es otra dimensión de esta corriente.

Roberto Aguirre Molina (San Cristóbal, 1953), que reside en la capital provincial desde 1971, comienza más ligado a la estética cotidianista, pero va decantando su poesía en pos de una esencialidad fluctuante entre la poesía demiúrgica y el minimalismo. Publicó *Introducción al instante* (1984), *La señora virgen* (1985), *Santafesino-46 poemas agua de río* (1987), *Enero San Cristóbal* (plaqueta, 1989), *Diario de la Conquista* (1992), *Poemas recogidos en el interior (a caballo)* (1996), *Hadado* (2000), *Ojo conmigo* (2000), *Siego* (2000), *Yabez* (2004), *Pisada* (2006, que recoge producciones anteriores), *El pan y la piedra* (2008), *Coman* (2009) y el libro de ilustraciones *Sexión de cama* (1986).

Carlos Vladimírsky (Santa Fe, 1952), aunque usa una referencialidad cotidiana sitúa a su emisor lírico en una posición demiúrgica en *Traficante de sueños* (1976), *Madrigales del infierno* (1978), *La vida es tu juego* (1979), *Oficio del fuego* (1981), *Cuerpo del misterio* (1983), *Las palabras y el deseo* (1984), *Blues del solitario* (1986), *El tiempo entre las ramas* (1990), *Los caminos de la suerte* (1992), *Preguntas en el corazón del tiempo* (1992), *Las estaciones* (1995), *Las queridas palabras* (1996), *La tierra de los días* (1998) y *Son corazón. Los caminos del fuego* (2000).

También desarrolla una visión muy personal del cotidianismo **Patricia Severín** (Rafaela, 1955), quien, tras residir en Reconquista, vive hoy en Santa Fe. Publicó los volúmenes de cuentos *Las líneas de la mano* (1998) *Sólo de amor* (1999) y *Helada negra* (2016); la novela *salir de cacería* (2013); los poemarios *La loca de ausencia* (1992), *Amor en mano y cien hombres volando* (1993, en colaboración con Adriana Díaz Crosta y Graciela Geller), *Poemas con bichos* (2003), *Libro de las certezas* (2009), *El universo de la mentira* (2011) y *Abuela y la niña* (2012).

Precisamente, **Graciela Geller** (Paraná, 1945-Santa Fe, 2002), en el libro de poemas conjunto ya mencionado, muestra una tesitura similar, que se complementa con su narrativa, contenida en *Las cuarenta velas* (1980, novela), *A vuelta de mordaza* (1985, cuentos) y *Sobre semen no hay nada escrito* (1996, cuentos). Póstumamente se publicaron *El costado de la luna* (2006), una novela para adolescentes, y *Mona blanca trepada en el octavo* (2016), de poemas. Ejerció también la crítica literaria.

Adriana Díaz Crosta (Santo Tomé, 1960-1995) también participó de la edición conjunta *Amor en mano... Los puños de la paloma* (2002), salido después de su fallecimiento, reúne esos poemas con los que dejó inéditos.

Jerónimo Rubio, rafaelino, regresó a vivir en su ciudad natal en 1982. En 2015 dio a conocer un volumen de narraciones breves, *Relatos para el desamparo*, que exploran la relación entre un padre y su pequeña hija en un mundo donde coexisten lo real y lo imaginario, en franca clave cotidianista.

El cotidianismo tuvo una floración particularmente importante en Venado Tuerto, donde se encontraban viviendo en los 80 varios poetas jóvenes, que protagonizaron numerosos espectáculos y obras colectivas, para después, en general, dispersarse.

El venadense **Leandro “Leo” Tuntisi** (1962) publicó tempranamente *Alas en los pies*, libro de un izquierdismo algo ingenuo, y, en 1984, *Sacramento*, compartido con Jorge Dipré. Luego siguen los poemarios *Imágenes para un sueño tridimensional* (1985), *El astronauta de cromagnon* (1985), *El teléfono de ayuda al suicida da ocupado permanentemente* (1995), *Viajando por los bares del sur* (1996), *Ciudad subterránea* (1997), *Arrabal bizarro* (2003) y *Una noche en el fin del mundo* (2008). *Los archivos del Club Dadá* (en dos volúmenes, 2004 y 2009) es una crónica de actividades culturales realizadas entre los 80 y los 90, y *Crónicas de un viaje imaginario* (2011) reúne un conjunto de notas. *Una sombra en la noche* (2010), de cuentos, completan su producción.

Sergio Gioacchini (Chabás, 1963) publicó los libros de poemas *Viento y azar* (1989), *Poemas erráticos* (2001) y *La frontera en la piel* (2007), y las novelas —donde su afinidad con el cotidianismo es más notoria— *Simple blues* (2000) y *Fermento* (2005). Tiene un libro de relatos, *Mujeres golpeadas* (2008). Vive en Rosario desde fines de los 80, después de haber residido en distintos lugares de país.

Jorge Dipré (Ceres, 1960) vivió desde la infancia en Venado Tuerto, donde realizó una intensa actividad que dejó por resultado la publicación de *Cenizas* (1983), libro compartido con Elsa Pfleiderer, Leandro Tuntisi, Oscar Baldomá, Boris Padován y Juan Carlos Rodríguez; *Sacramento*, ya citado, compartido con Leandro Tuntisi, y *Hacia arriba* (1984). Luego estudia Letras en Rosario, y supera una adhesión superficial a la demiurgia con *El Señor S* (1985), escrito en común con Jorge P. Yakoncick; *13* (1987), escrito en común con Oscar P. Baldomá; *El Bodrio* (1990), escrito en común con Jorge P. Yakoncick, y *Del Señor S solo sueños* (1991), escrito en común con Jorge P. Yakoncick, este último, en prosa.

Aunque la estética cotidianista sostiene el tono de estos textos, existen marcas de diferenciación que corresponden a la generación de los autores: la escritura en común (ya no la edición conjunta), por ejemplo, como una forma de quebrar la referencia a un emisor único. Las referencias metadiscursivas son otro señalamiento, así como la mezcla de códigos (sin separación, dentro del mismo texto).

Así aparece *Desfile de monstruos* en 1993, ya no un texto escrito en colaboración, sino una edición conjunta que incluía poetas de Junín, como Rodolfo Álvarez y Pascual Noel Antares, y al poeta de Villa María Alejandro Schmidt, junto a Yakoncick. La parte de Dipré se titulaba “Poemas notables”.

Luego el autor se traslada por razones laborales a Resistencia, donde publica *Entre trenes* (2004), y más tarde a Córdoba, donde reside actualmente. Allí ha dado a conocer *Merodea* (2006), *Todo se quema aquí* (2009) y *Cicatriz* (2013).

Jorge P. Yaconcick, hoy residente en Marcos Juárez, nació en Rosario en 1965, y se conecta con los anteriores, en especial con Dipré, como vimos, para dar a luz obras escritas en conjunto, o ediciones en común. En los poemas de su exclusiva autoría, se lo ve interesado en cuestionar también el discurso mismo, mediante recursos como la fragmentación de las palabras.

Raúl Feroglio (Las Parejas, 1960) se recibió de médico en Rosario y en 1988 regresó a su pueblo natal. Recoge sus poemas en *Del pájaro y la lágrima* (1990), y en 1991 publica un libro conjuntamente con Heraldo Bellotini, *Soplos de la tierra*. En 2013 publica *Sueño de agua* y en 2015 una colección de haiku, *Jardines* (conjuntamente con Mariana Finochietto). En su obra se advierte claramente su conexión con el cotidianismo.

Es interesante observar que en Santa Fe, la generación siguiente ofrece varios autores inclinados al cotidianismo, aunque todos con un toque “post” que los distingue, por ejemplo:

Juan Ricardo Neme (Santa Fe, 1962), cuyo vocabulario es plenamente cotidianista se involucra a la manera demiúrgica en los poemas contenidos en *Partituras* (1984) y *Notas en el espejo* (1990).

Yamil Dora (Casilda, 1971), hoy residente en Buenos Aires, ha publicado poemas con lenguaje francamente coloquial, que lo acercan significativamente al cotidianismo. Obra: *El ángel solo* (2005), *Los barcos olvidados* (2007), *Poemas de Casilda para chicos de todas partes* (2007), *Como playa que se puebla* (2009) y *Un mar que existe* (2013).

Fernando Callero (Concordia, 1971) se trasladó a Santa Fe en 1990, y desde 1994 vive en Santo Tomé. Publicó los libros de narrativa *El ojo de Víctor* (1999), *El espíritu del joven Borja* (2007) y *Gustavito* (2012); y *Diarios de viaje (Bolivia-Perú-Ecuador)* (2013). En poesía publicó *Ramufó di Bihorp* (2001), *Aniversario* (2002, con un cd con canciones), *El amor* (2005), *La cotilla de la lengua* (2005), *Romance de Mario y Rosa* (2006), *Poesía castellana* (2006) (las últimas cinco son ediciones artesanales a cargo del autor), *Al rayo del sol* (2008), *Joya* (2009), *Casa, rancho, altillo, palacio* (2010), *Una destrucción muy fina* (2012), *Etolia* (2014) y *Soledad Col* (2015). Parte de una postura cotidianista con predominio de la parodia, para arribar a resultados muy originales. En 2013 se editaron sus poemas reunidos en *Al rayo del sol*.

Diego Andrés Fleischer (Santa Fe, 1976) publicó las novelas *Vistiendo a Jimmy Dean* (1999); *Corfirias* (2001) y *La codicia celeste* (2005), que frecuentan los cruces con la novela gótica y la historieta. Escribió los guiones de las películas *Pompeya* y *Mujer Lobo*, dirigidas por Tamae Garateguy. En televisión desarrolla contenidos para The Walt Disney Co. Fue guionista de *Zapping Zone* para Disney Channel México, y actualmente escribe las temporadas latinoamericanas y europeas de *Disney Art Attack* y los episodios de *La casa de Disney Junior*. Para teatro escribió *Años luz*, representada en 2013. Ha hecho también literatura infantil.

Cecilia Moscovich (Santa Fe, 1978) publicó *La manguera* (2009) y *Barranca* (2012). Escribe también literatura infantil.

Gonzalo Geller (Santa Fe, 1980) vive en Sauce Viejo, y ha desarrollado una profusa actividad en blogs, de la que salieron las ediciones de *El Otro Gólem*, texto de ciencia ficción (2007), *Historias para leer en el baño* (2008, microrelatos), *Poder* (2009, novela), *La re venganza* (2011, novela juvenil), *El muy maldito* (2014, estilo road movie), *Ves cómo sos* (2014, novela desarrollada exclusivamente en diálogos), *Con el asado, no* (2014) y *El puto infierno* (2015) (los dos libros forman las “crónicas del apocalipsis hippie”). Es también humorista gráfico y autor de libros infantiles. Inclinado al cotidianismo aunque con ciertos resabios demiúrgicos, la frecuentación de diversos géneros es típica de la corriente. Muestra de ello es el comienzo de una historieta que realizó con Sebastián Mercáu, *Rolo el taxista*, donde se lee: “Creo que mi vida es como la de cualquiera. Y sin embargo, yo creo que merece ser contada. Algunos se preguntarán: ¿Y por qué, si no tiene nada de especial? Por eso, por eso mismo”.

Carina Radilov Chirov (Sunchales, 1972) participa también de esta tendencia, desde su ciudad natal. Ha publicado *Flor del llano* (2009).

Más joven aún, **Ignacio Benavídez** (Rosario, 1981), quien vive hoy en Santa Fe, parece continuar esta corriente en el libro de cuentos *Se van a remontar a la estratósfera* (2016), que también se acercan un tanto al realismo sucio.

Capítulo 15

Autoconciencia y crítica académica

1-La historia local

Tras el florecimiento del cotidianismo, aparecieron en Rosario y Santa Fe manifestaciones de una escritura no ficcional, destinada a historiar el pasado de las respectivas ciudades. No se trataba, como antes, de diseñar un discurso histórico para las necesidades provinciales, articulándolas con la historia argentina oficial, “general”, sino de describir la evolución de las costumbres, y de establecer una memoria urbana.

En 1974 se publica *Prostitución y rufianismo-La historia de Pichincha*, de **Rafael Oscar Ielpi** y **Héctor Nicolás Zinni** (Rosario, 1934-2004), una obra de corte histórico pero de estilo periodístico, que contenía significativos testimonios tomados por los autores a la gente que había vivido en el mundo prostibulario del barrio rosarino. Este texto abrió la puerta a la producción de un imaginario al que recurrieron más tarde numerosos autores. Ielpi daría a conocer en 2009 *El imperio de Pichincha*, sobre el mismo tema.

Zinni continuó desarrollando esta temática, a veces con el acento puesto en la historia cultural de la ciudad, y otras destacando lo propiamente genérico, en *La mafia en la Argentina* (1975), *La musa lunfarda* (1976), *El Rosario de Satanás* (título que hace referencia a un bailarín de tango que tenía ese seudónimo) (tomo I, 1980; tomo II, 1983), *Rosario era un espectáculo* (dos tomos, 1986), *Arriba el telón* (tres tomos, 1997), *Decires y cantares del tango* (1997), *Tango y lunfardo con humor* (1997), *Vida nostálgica de lo que fue* (1997), y *Barrios de tango y otras yerbas* (1997), *La ciudad oculta* (2000), *Las letras del folklore* (1994, conjuntamente con Beatriz Battilana), *Decires y cantares del folklore* (1997). Estas obras conocieron numerosas reediciones y ampliaciones.

Dentro de esta posición debe también mencionarse a **Héctor Sebastianelli**, ya citado, quien en *Rosario temático* (1995) agrupa artículos sobre la ciudad y su pasado; y a **Alberto Campazas** (Rosario, 1922-1999), en cuyos textos se mezclan historia y ficción (*Un hombre como tantos*, de 1980, *Rosario de siempre*, de 1982, *Tríptico de amor y muerte*, de 1985 y *Entre la realidad y los sueños*, de 1988).

Esta temática continuó desplegándose en varias obras de **Oswaldo Aguirre** (Córdoba, provincia de Buenos Aires, 1964), como *Los pasos de la memoria: casos de desaparición de militantes políticos en Rosario* (1996) y *La Chicago Argentina: crimen, mafia y prostitución en Rosario* (2006), entre otras no dedicadas específicamente al tema.

En Santa Fe, la historia de las costumbres se había colado en los intersticios de la historia general. Pero ahora aparecen algunas obras de historia propiamente urbana como *Puerto perdido* (1994) de **Marta Rodil**, o *Para conocernos* (1993), de **Luis Alberto Mino** (Coronda, 1957), periodista radial y televisivo, que dirigía un programa con el mismo nombre del libro. Estas publicaciones van de la simple crónica al estudio sociológico.

A la luz de estas manifestaciones, en el interior de la provincia aparecieron también obras de historia local y regional.

2-La crítica académica y los autores santafesinos

Esta mirada local empezó a extenderse a los autores. En Rosario, en particular, donde, como vimos, solo unos pocos novelistas habían merecido la atención de la crítica, **Elvio Gandolfo** y **Eduardo D'Anna** reunieron en 1977 los trabajos editados e inéditos de Felipe Aldana, precedidos de estudios a su cargo. En 1982, el segundo prologó asimismo la obra completa de Irma Peirano, y, finalmente dio a conocer *La literatura de Rosario*, primer trabajo que historia en forma completa la literatura de la ciudad, en tres tomos publicados entre 1991 y 1992. En 1991 D'Anna escribió un artículo de carácter histórico sobre el teatro de Rosario y el sur de la provincia en una obra de carácter enciclopédico publicada en la ciudad capital: *Nueva enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*.

Dentro de esa misma edición, encaraban la literatura provincial **José Luis Vítto-ri**, **Oswaldo Raúl Valli**, **Eugenio Castelli** y **Graciela F. de Cocco** (Santa Fe, 1944), **José Luis Lodigiani**, nacido en Franck y residente en Santa Fe, **Oscar Grandov** (San Genaro, 1930), **Jorge Isaías**, **Carlos Roberto Morán**, **Graciela Geller** y otros, con evidente predominio del enfoque temático y geográfico por sobre el histórico.

Lo mismo ocurre con *Santa Fe en la literatura* (1989), obra de **Felipe Justo Cervera**, **Graciela F. de Cocco**, ya mencionados, y **Elda María Paván** (Rosario, 1948), integrada por una antología de autores de toda la provincia y estudios sobre ellos.

Igual pasa con *Narradores santafesinos* (1994), de **Carlos O. Antognazzi**, un estudio sobre el género en la ciudad capital, y con *Un siglo de literatura santafesina* (1998), donde **Eugenio Castelli** examina la obra de poetas y narradores desde 1900 a 1995. Ya había adelantado el tratamiento de varios de ellos en numerosos artículos.

Roberto Retamoso publicó *La dimensión de lo poético* (1995) y *Figuras cercanas* (2000), donde se ocupa de la obra de varios escritores de Rosario.

Oswaldo Aguirre dedicó marcada atención a la literatura de Rosario, traducida en numerosos artículos y prólogos, entre los que podemos mencionar los que preceden la edición de las obras de Fruttero.

En 2008 **Concepción Bertone** publicó la primera antología de poetas santafesinas, abarcando el período 1922-1981.

Estos atisbos de interpretaciones locales no surgieron de los claustros (salvo en los casos de Retamoso, Valli o Cervera). A los académicos, en general, les pareció preferible sostener posiciones influyentes dentro de los parámetros centrales. Así fue el caso de **Nicolás Rosa** (Rosario, 1939-2006), **Sergio Cueto** (Rosario, 1960), **Juan B. Ritvo** (Santa Fe, 1940), **Alberto Giordano** (Rosario, 1959), o **Reinaldo Laddaga** (Rosario, 1963), entre otros.

Como veremos enseguida, los trabajos de **Martín Prieto** (Rosario, 1961) y **D.G.Helder** (Rosario, 1961) sobre la corriente objetivista fueron de capital importancia en el desarrollo de ese movimiento y en la creación de perspectivas dentro de la poesía argentina. Llama la atención, sin embargo, que ninguno de ambos señale la influencia del cotidianismo en esa corriente, en especial los autores rosarinos cuya obra conocían perfectamente, y atribuyan los rasgos heredados de ellos al poeta porteño Joaquín Gianuzzi. En ese sentido, estos autores parecen responder al mismo fenómeno que los críticos señalados en el párrafo anterior.

¿A qué respondía este silencio acerca de los autores de Rosario? En tanto los santafesinos, como se ha visto, desarrollaron una crítica local que no consiguió desprenderse del concepto de “región”, es posible que los rosarinos hayan temido ser confundidos con aquéllos. En verdad, carecían de todo marco teórico que les permitiera incorporar la literatura producida en Rosario en un contexto nacional, lo que hubiera posibilitado marcar una diferenciación más clara.

Muy posiblemente tampoco lo buscaron. En Santa Fe, al menos, la cuestión quedó un tanto atenuada por la existencia de la obra de Saer, ya perteneciente a la literatura central en forma manifiesta. **Rafael Arce** (Santa Fe, 1980), por ejemplo, centra su trabajo en la literatura argentina moderna, con especial interés en el género novelesco, así como en las relaciones entre la literatura francesa y la argentina, y, de acuerdo a ello, publica artículos y ensayos sobre Juan José Saer, pero también sobre César Aira, Sergio Chejfec, Antonio Di Benedetto y Alberto Vanasco, siempre dentro del ámbito académico.

Capítulo 16

Objetivismo y minimalismo

1-Después del Proceso

El advenimiento de la democracia en 1983 lanzó al escenario de la cultura nacional una diferente forma de encarar la literatura. El compromiso político evidenciado a través de ella perdió prestigio, no tanto y no solo porque las posturas basadas en la lucha armada habían fracasado, sino porque la misma enunciación de valores a través de la escritura se encontraba problematizada. Este fenómeno, que tenía que ver con manifestaciones aparecidas en los países centrales durante la época en que la Argentina gemía bajo el peso de la dictadura, hicieron irrupción súbita, no surgieron de un debate esclarecedor, sino como adopción o rechazo de posturas.

Así, tras un breve período de pasajera euforia politizante durante los dos primeros años del Gobierno de Alfonsín, predominó una abierta despolitización, que se prolongaría hasta el desastre económico de 2001, momento en que volvieron a resultar evidentes las consecuencias de la prescindencia del accionar político.

En tanto esto ocurría, la literatura que empezaba a escribirse por parte de las nuevas generaciones no podía sino quedar visiblemente influenciada por las nuevas actitudes. Por cierto, y como ya hemos visto, las corrientes estéticas ya existentes no caducaron ni automáticamente, ni tampoco a lo largo del tiempo, y vinieron a revalorizarse cuando llegaron a soplar otros vientos. En efecto, los autores de mayor edad pudieron, en general, adaptar sus escrituras a los tiempos democráticos, ya que estos no estaban en realidad en contradicción con aquellas. Más aún: generaciones más jóvenes, con el tiempo, ya empiezan a levantar las mismas o parecidas banderas.

Pero para los autores que irrumpieron en el medio literario a partir de 1983, o incluso antes, la relatividad de los valores antes sustentados se impuso como necesidad. La forma preferida para mostrarlo fue, habitualmente, la problematización del emisor. Es verdad que los cotidianistas ya cuestionaban *la autoridad* del emisor, pero no como ocurrirá ahora, *su carácter artístico*.

En efecto, si bien el texto no puede carecer de emisor, una determinada técnica puede determinar que su carácter sea mostrado con tales o cuales características. Por ejemplo, puede exhibirse el texto en espléndida soledad, captando la autoridad antes emanada del autor, como hace el neobarroco, al cual ya nos hemos referido.

Pero también puede despojarse de importancia al emisor por otros métodos. En la poesía, por ejemplo, quitándole toda relación con lo lírico: el poema finje no ser un poema. Los objetivistas ya no tratan de generar metáforas u otras figuras mediante el uso de la lengua coloquial, o referir objetos no prestigiosos espiritualmente para darles una nueva trascendencia; sencillamente se evitan las metáforas y el habla del emisor se torna indiferenciable de la prosa. Esto permite la construcción de poemas donde una larga cadena de sucesos parece no tener finalidad alguna, salvo mostrar que no la tiene.

La narración objetivista, a su vez, recuerda un tanto los postulados del *nouveau roman*, y, en el caso santafesino, recibe evidente prestigio por el uso que de esta tendencia hizo Saer en algún momento de su carrera literaria. Desde luego el narrador, aquí, pretende ser alguien que se limita a consignar lo evidente de los sucesos que narra, resistiéndose a toda interpretación personal de los mismos, a toda inferencia que no surja palmariamente de lo que él mismo ha contado.

El minimalismo llegó a nosotros con el habitual prestigio extranjero, de la mano de autores como Raymond Carver, Paul Auster y otros. Sin embargo, en el cotidianismo también existían ya elementos que lo prefiguraban. Es más: ya lo estaban en el viejo sencillismo. La fórmula, aquí, consiste, no en quitar sentido artístico al emisor, sino en mostrar su mirada como intrascendente. El emisor, parecen decirnos estos autores, no puede expresar valores, no porque no existan, sino porque él no sabe, no es capaz, de formularlos.

Naturalmente, esta última postura pospone, en vez de liquidar, el problema de la asunción de determinados principios en la literatura, lo que hace a menudo difícil distinguir —salvo casos extremos— si un texto pertenece a esta corriente, o a un cotidianismo prudente, que ha dejado para más adelante dichas formulaciones.

El minimalismo goza —sobre todo en la narrativa— en confundir las experiencias reales del autor con otras, ficticias. En rigor, *muestra* dicha mezcla, es decir, que no las confunde, sino que sostiene su intercambiabilidad. Por lo demás, no importa cuán trascendente pueda resultar ser un acontecimiento u objeto desde el punto de vista objetivo, el texto minimalista siempre lo presentará

como si fuera banal, inarticulado con otros que pudieran darle determinada trascendencia.

Por la propia naturaleza del enunciador, tal como se da en el objetivismo o en el minimalismo, toda pretensión identitaria resulta imposible, de modo tal que lo conseguido, en cierto modo, por el realismo crítico no fue retomado. Esto no significa que lo rural siguiera vedado como tema, pues se incursionó en este tipo de referentes —en el caso de Osvaldo Aguirre, lo rural aparece también como código—, pero sin ninguna significación deliberadamente distintiva.

2-Los objetivistas santafesinos

Comparado con las anteriores corrientes, el objetivismo fue mucho más consciente de su estética. Varios de sus representantes más conspicuos eran, o llegaron a ser, académicos —en la provincia de Santa Fe, esta condición era hasta entonces muy poco frecuente—, y, además, formaron parte de revistas literarias que realizaban una crítica literaria considerablemente estricta frente al tema, buscando cierto consenso para sus producciones y las de los que comulgaban con sus ideas.

Estas revistas —dato insólito hasta entonces— no se producían en la provincia, sino en Buenos Aires, por lo que su influencia era considerablemente poderosa, y alcanzaba la totalidad del país. Como el arraigo del objetivismo entre los lectores comunes era escaso, esta actividad normativizante alcanzó más que nada a los escritores mismos, en especial los poetas.

Los representantes más claros, y también más tempranos de la corriente, fueron rosarinos. **Rafael Bielsa** (Rosario, 1953), publicó *En mayor medida* (1979), *El sol amotinado* (1980), *Un rumor descalzo* (1981), *Palabra contra palabra* (1982) y *Tendré que volver cerca de las tres* (1983). Ya emigrado por entonces a Buenos Aires, escribió un conjunto de poemas con otro representante conspicuo, D.G.Helder: *Quince poemas* (1988). El mismo año dio a conocer un libro individual, *Espejo negro*, y en 1991 publicó *Cerro Wenceslao*, en 1994, *Explendor* y en 2014 *Tucho*. Es autor también de libros sobre política y derecho, y de una historia del club Newell's Old Boys, realizada con Eduardo van der Kooy. Desempeñó también importantes cargos públicos.

En varios de estos libros, Bielsa deja deslizar sus ideas sobre la creación poética. En un comienzo, la búsqueda, dice, fue crear “un equilibrio inestable entre la trivialidad y el elemento poético”; pero más tarde señala: “en anteriores ocasiones —dice mi amigo E.E.G. (se refiere a Elvio Gandolfo), al promediar un poema solía aparecer el poeta a la voz de ‘aquí estoy yo’; no sé si quise aquello, pero aun en ese caso no lo quiero ya; si su voluntad es estar, que esté, pero que no aparezca”.

Este pequeño manifiesto objetivista revela tácitamente la filiación del movimiento con el cotidianismo rosarino, y prepara la recepción de los trabajos de los restantes representantes. El ya mencionado **D. G. Helder** (Daniel García Helder) es autor, además de la obra conjunta citada, de *El faro de Guereño* (1990), *El guadal* (1994) y *La vivienda del trabajador* (2008).

Helder realizó un aporte teórico de gran importancia, diferenciando las características del movimiento al que pertenecía, del neobarroco, corriente por entonces de más aceptación entre los poetas. Como señala Martín Prieto, contraponen a la suntuosidad léxica de los neobarrocos, un diccionario restringido, y a la indeterminación del sentido posmoderno —presente sobre todo en la obra del poeta bonaerense Arturo Carrera—, una máxima de Ezra Pound: “La literatura es el lenguaje cargado de sentido”, y propone una poesía sin heroísmo del lenguaje “pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera implícita o explícita censura el neobarroco”. Fue esto lo que poco después los mismos autores, desde la tribuna del crítico llamaron *objetivismo*.

Martín Prieto también exhibe la ausencia de un emisor poético (sin “heroísmo de lenguaje”) en *Verde y blanco* (1988), *La música antes* (1995), *La fragancia de una planta de maíz* (1999), *Baja presión* (2004), *Los temas de peso* (2009) y *Natural* (2014) y *Retratos de ciertas personas de importancia en mi vida* (2016). Es también autor de una novela, *Calle de las escuelas N° 13* (1999), y de una *Breve historia de la literatura argentina* (2006).

Oscar Taborda (Rosario, 1959) en *40 watt* (1993) busca dar un aire prosaico a sus composiciones, más aún, un aire *narrativo*, con títulos que resumen el contenido de las mismas, a la manera de las antiguas novelas de aventuras. Los poemas, además, no carecen de cierta ilación. La narrativa de Taborda proviene directamente de Saer, como se ve en *Las carnes se asan al aire libre* (1996). En 2013 publicó *La ciencia ficción*.

Ya hemos mencionado a **Oswaldo Aguirre**, por su trabajo crítico. En su ya ahora vasta producción poética, predomina la introducción de referentes y códigos cotidianos del mundo rural, pero la diferencia está en que el emisor no parece hacerse responsable de su discurso, sus intervenciones no tienen, en rigor, valor poético y se diluyen en esa interlocución cotidiana: el discurso se finge narrativo, prosaico. Los poemarios son: *Las vueltas del camino* (1992), *Al fuego* (1994), *El General* (2000), *Lengua natal* (2007), *Tierra en el aire* (2010) y *Campo Alborno* (2010).

La narrativa de Aguirre, en cambio, no acata la ortodoxia objetivista; más bien se acerca al minimalismo (algo, en realidad, frecuente), sin renunciar a rasgos claramente cotidianistas, en especial la mitologización de Rosario. *Velocidad y resistencia*, un relato de 1995, y *Estrella del Norte*, una novela de

1998 fueron editadas como libros para adolescentes, pero ya *La deriva* (1996) expresaba un tono de policial duro, que Aguirre aprendió en su tarea de cronista policial. Esta tesitura se continúa en la trilogía compuesta por las novelas *Los indeseables* (2008), *Todos mienten* (2009) y *El novato* (2011). Aguirre ha dado a conocer también varios libros de relatos: *La noche del gato de angora* (2006), *Rocanrol* (2006) y *El año del dragón y otros relatos* (2011). Hay que mencionar también *Ningún nombre* (2005), *Oratorio Morante* (2012) y *Escuela de detectives* (2013).

El objetivismo ortodoxo hizo también prosélitos en Rosario en las nuevas generaciones: **Amanda Poliester** (María Laura Martínez, Casilda, 1968) publicó *Río* (2013).

Lila Siegrist (Rosario, 1976) publicó *Vikinga criolla* (2012), *Tracción a sangre* (2013), *Lengua de barro* (2015) y la novela *Dstrucción total* (2014). Es también artista plástica.

Cristian Molina (Leones, 1981), que escribe con los seudónimos El Niño C., El Púber P., Julián Joven, Algún Molina y El Viejo V., ha dado a conocer *Blog* (2012), *Lu Ciana. Plaga zombi sodomita* (2013), *Un pequeño mundo enfermo* (2014) y *Wachi book* (2014). Tiene también un volumen de ensayos *Relatos de mercado* (2013).

Hay que mencionar también a **Irina Garbatzky** (Rosario, 1980), cuya obra incluye *Movimientos imposibles* (2004), *Huesitos* (2012) y *Medio m² de coexistencia* (2013). Tiene también un ensayo: *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (2013).

Virginia Negri (Federal, Entre Ríos, 1980), que vive en Rosario desde 1999, ha publicado *Te espero conectada* (2009), *Revista Arta #4* (2010), *Fuego de noche* (2011), *Desnudo total y escándalo* (2012), *Una constelación infinita* (2015) y *Nunca enviados* (2015).

Tomás Boasso (Rosario, 1984), que también cultiva esta corriente, ha publicado *El hit del verano* (con Ramiro García) (2011), poemas; y del mismo género, escritos por él solo, *Fuentes de radio casi estelares* (2012), *Lejos y sin órbita* (2012) y *El entusiasmo* (2013). Tiene también una novela juvenil escrita en colaboración con Verónica Laurino: *Vergüenza* (2011).

Bernardo Orge (Rosario, 1988) publicó *Folk* (2014), cuyos poemas deben mucho a esta estética. Integra también la escritura de *40 esquinas de Rosario* (2014), junto a Agustín Alzari, Matías Piccolo y Ernesto Inouye.

En Santa Fe, el representante más notorio pertenece a la misma generación que los anteriores. Se trata de **Francisco Bitar** (Santa Fe, 1981), que publicó los libros de poemas *Negativos* (2007), *El olimpo* (2009), *Ropa vieja: la muerte de una estrella* (2011) y *The Volturmo poems* (2015), la novela *Tambor de arranque* (2012), y los libros de cuentos *Luces de navidad* (2014) y *Acá había un río* (2015). *Historia oral de la cerveza* (2015), de género inclasificable, retoma la obsesión de Bitar por su ciudad, que emblematiza con la cerveza Santa Fe.

También con características de esta índole es la obra de **Anaía Giordanino** (Santa Fe, 1974) compuesta de *Nocturna* (2009) y *Terrícola* (2015), y de un libro de cuentos *Fantasma* (2008).

Santiago Venturini (Esperanza, 1981), residente en Santa Fe desde el 2000 aproximadamente, desarrolla una obra compleja y personal que comienza con *El exceso* (2008). La enunciación desgarrada de este poemario anuncia *El espectador* (2012), cuyos textos de largos encadenamientos de sucesos y referencias, se acercan al objetivismo. La actitud del emisor, sin embargo, es más bien minimalista. En 2016 publicó *En la colonia agrícola*.

3-Los minimalistas santafesinos

Se puede llegar al minimalismo por varios caminos. El más obvio fue seguir la influencia de los autores extranjeros, principalmente norteamericanos, que crearon esta corriente. Pero también algunos poetas llegaron a él a través de la poesía demiúrgica, el cotidianismo o, incluso, el objetivismo. Ello fue así porque, a diferencia del antiguo sencillismo, lo característico en el minimalismo no es la referenciación (asuntos pequeños o banales), sino la actitud del emisor lírico, de manera que, cambiando esta actitud, se cambia también de código poético.

En efecto, los sencillistas conservaban la actitud del modernismo a cuanto al emisor, pero abordaban temas “menores”. En cambio, la poesía minimalista no trata de temas menores, o no considera que existan temas menores, pero la actitud del emisor se niega a aparecer como trascendente: los sucesos más terribles pueden ser presentados, así, como si fueran insignificantes.

En la narrativa, el mecanismo es aún más notorio, y ciertas biografías que, en otros registros debieron parecer ejemplares, son mostradas aquí como potencialmente intrascendentes, quedando como tarea del lector ubicarlas en su “auténtica” significación.

Hubo poetas santafesinos que se inclinaron tempranamente al minimalismo, aunque no desde el comienzo. **César Bisso** (Santa Fe, 1952), criado en Coronada y radicado en Buenos Aires desde fines de los ‘80, publicó *Poemas del Taller* (1975), *La agonía del silencio* (1976), *El límite de los días* (1986), *El otro río* (1990), *A pesar de nosotros* (1991), *Contramuros* (1996), *Isla adentro* (1999), *De lluvias y regresos* (2004), *Permanencia* (2009) y *Un niño en la orilla* (2016). *Las trazas del agua* (2005) y *Coronada* (2005) contienen poemas éditos e inéditos. Tiene un libro de ensayos, *Cabeza de medusa* (2014). La temática del paisaje costero, y pocas referencias urbanas, le sirven para desarrollar una sensibilidad de este tipo.

Roberto Daniel Malatesta, (Santa Fe, 1961) publicó *De las cosas blancas* (1984), *Casa al sur* (1987), *La prueba de la soledad* (1991), *Del cuidado de la altura del níspero* (1992), *Las vacas y otros poemas* (1994), *Flores bajo la lluvia* (1998), *No importa el frío* (2003), *Por encima de los techos* (2003), *Cuaderno del no hacer nada* (2009), *La nada que nos viste* (2010) y *La estrella roja* (2014). La temática del gran inundación sufrida por la ciudad, que le afectara personalmente, produce un resultado insólito en la poesía santafesina: lo costero y lo urbano *quedan unidos en la gran tragedia*, porque el río entra en la ciudad, y la descripción minimal de los sucesos a que ello da lugar resulta particularmente apropiada para identificar el sentimiento de desazón que cundiera en aquellos días. En 2011 apareció una antología de sus poemas, *El silencio iluminado*.

Edgardo Zotto (Rosario, 1947-2014) en *Memoria de Funes* (1998), *Restos de una civilización personal* (2001), *Impluvium* (2004), *Buceo* (2010) y *Lo que sé del fuego* (2013) traduce en Rosario los códigos cotidianistas al minimalismo, en poemas que referencian tanto su ciudad como el mundo en general. Desempeñó también importantes funciones públicas. En 2015 se editaron póstumamente *Mayo del 68* y *Diario del regreso*.

La poesía de **Gabriela Saccone** (Rosario, 1961), contenida en *Medio cumpleaños* (2000) y *Del pasillo* (2015) contiene alusiones cultas y coloquiales, que coexisten en franca tesitura minimalista.

Gabriela De Cicco (Rosario, 1965) publica *Bebo de mis manos el delirio* (1987), y *Jazz me blues* (1989), obras predominantemente demiúrgicas. *La duración* (1994), *Diario de estos días* (1998), *Queerland* (2011) y *La tierra de los mil caballos* (2016) la muestran ya ubicada en el minimalismo.

Adriana Borga (Rosario, 1961), criada en Firmat y regresada a su ciudad natal ya adulta, escribe una poesía inclinada desde el comienzo a resaltar los códigos minimalistas, como se observa en *Animalidad humana*, publicado en 2003 y reeditado con ampliaciones y modificaciones en 2010.

Beatriz Vignoli (Rosario, 1965) es quien se revela como más claramente minimalista. Su obra poética comprende un poemario temprano, *Blues de la erosión* (1980), y los libros *Almagro* (2000), *Viernes* (2001), *Ítaca* (2004), *Soliloquios* (2007), *Bángala* (2009) y *Lo gris en el canto de las hojas* (2014). Ha publicado también las novelas *Reality* (2004), *Nadie sabe adónde va la noche* (2007), *Molinari baila* (2011), *Es imposible pero podría mentirte* (2012) y *DAF* (2014); y *Kozmic Tango* (2009), *Kelpers* (2013) y *Trítigre* (2013), de crónicas, cuentos y relatos, regidas también por los mismos códigos.

De la misma generación, **Fabián Herrero** (Santa Fe, 1965), que reside en Buenos Aires desde 1989, ha publicado *El mundo no parece estar aquí* (1998), *Sueños del tamaño de un niño* (2000), y *En el barco de la noche* (2002).

También es predominante el minimalismo en la poesía de **Verónica Laurino** (Rosario, 1967), quien publicó *25 malestares y algunos placeres* (2006), *Ruta 11*

(2007), *Comida china* (2009, con Carlos Descarga) y *Sanguíneo* (2014, con Fernando Marquinez). Ha escrito también las novelas *Breves fragmentos* (2007) y *Jardines del infierno* (2013), la novela infanto-juvenil *Vergüenza* (2011, conjuntamente con Tomás Boasso) y el poema infantil *Paren de pisar a ese gato* (2016).

Diego Colomba (San Nicolás, 1972), que reside en Rosario desde 1990, ha dado a conocer los libros de poemas *Baja tensión* (2011), *Desaire* (2014) e *Inmemorial* (2015).

Mercedes Gómez de la Cruz (Rosario, 1974) se acerca al minimalismo con originalidad en los libros de poemas *Lo que huye* (2003), *100 muñecas* (2004) y *Soy fiestera* (2006).

Juan Manuel Formente (Rosario, 1976) ha publicado *Los asesinos* (2012) y tiene un blog. Se ha dicho que su poesía ligada a lo coloquial, lo barrial y lo político, parte de una neutralidad visual que se contrapone con lo incisivo y seco de sus versos, referidos a un pretérito en donde la política es un fantasma: “En la caja del creyente/ no hay nada./ En el cajón de mi abuela/ un par de gusanos/ gritando:/ ¡Pe-rón! ¡Pe-rón!”.

Edgardo Russo (Santa Fe, 1949-Buenos Aires, 2015). Editor, cineasta, traductor, se trasladó a Buenos Aires en los ‘90. Publicó los libros de poemas “Reconstrucción del hecho” (1988) y “Exvotos” (1991). Su novela “Guerra conyugal” (1999) se destaca en la corriente por su mecanismo donde se confunden autor y personaje, texto escrito en la realidad y texto escrito en la novela.

Reinaldo Laddaga, ya mencionado, es profesor desde hace muchos años en Nueva York. Su producción es básicamente ensayística, y se compone hoy de *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock* (2000), *Estética de la emergencia* (2006), *Espectáculos de la realidad* (2007), *Tres vidas secretas (Rockefeller, Walt Disney y Osama Bin Laden)* (2008) y *Estética de laboratorio* (2010). Su preocupación fundamental es la descripción de un nuevo funcionamiento en la producción artística, que correspondería a este momento de la posmodernidad; como lo describe en una entrevista de 2006: “allí donde las vanguardias propendían a definir sus acciones como basadas en premisas del tipo ‘no al arte, sí a la vida’, los proyectos que me interesan asocian el arte (incluso entendido como fabricación de objetos) y la gestión social y el experimento pedagógico y una multitud de otros campos, más o menos formalizados, de la acción humana”.

Esta formulación, por cierto, no está demasiado lejos de los postulados del minimalismo. Por eso resulta particularmente interesante su obra *Prólogo a los libros de mi padre*, de 2011, que, aunque debería ser leído como un ensayo, es receptado por el lector como ficción, como novela (al parecer, ese padre existió, vivió en Rosario durante los 60, y también existen los libros que escribió), y recompone, en clave mimimalista, lo que no pudo ser dicho en una primera novela de 1999, *La euforia de Baltasar Brum*, donde la ficción no tiene el carácter huidizo de *Prólogo...*

Gloria Lenardón (Santa Teresa, 1945), criada en Chañar Ladeado, y residente en Rosario desde 1971, publica su novela *La reina mora* en 1987, una temprana narrativa minimalista. Su posterior producción, compuesta de *A corta distancia* (1994) y *Eva maravillosa* (2006) se apartan de esta tesitura para inclinarse hacia la demiurgia. Publicó también *Shopping* (2013).

Lilian Neumann (Rosario, 1960) escribe y publica en España, donde reside desde hace años, *Levantar ciudades* (1999), novela que explora con sensibilidad minimalista la relación entre un padre y una hija desde la ciudad natal y su proyección en la emigración.

Manuel López de Tejada (Rosario, 1959), tras publicar *Simulacro* en 1987 —relatos con cierta conexión con el cotidianismo—, da a conocer *La mamama, un amor voraz* (1997), *La culpa del corrector* (2000) y *El devorador anónimo* (2004), novelas que se desarrollan en ámbitos de filiación kafkiana, presentados en tono objetivo y minimal.

También es minimalista el tono del realismo de *Todos aquellos días* (1995), novela de **Miguel Sedoff** (Oberá, 1965), quien reside en Rosario desde 1987. En 2010 se conoció *Estuve*, otra novela. Publicó también los libros de poemas *Maracas azules* (1989) y *Highway Strings* (2012).

Un caso particular es el de **Patricia Suárez** (Rosario, 1969), quien en sus narraciones va del minimalismo a un realismo demasiado frecuentado. *Aparte del principio de la realidad* (1998), una novela, fue seguido del libro de cuentos *Rata paseandera*, de mismo año. Completamente solo y *La italiana*, ambos de 2000, contienen cuentos, algunos ya publicados en los volúmenes anteriores.

A estas obras siguieron las novelas *Perdida en el momento* (2003), *Un fragmento de la vida de Irene S.* (2004), *Álbum de polaroids* (2008), *Causa y efecto* (2008), *Lucy* (2010), *La cosa más amarga* (2011) y *La prueba viviente* (2013), y los libros de cuentos *Esta no es mi noche* (2005), *Sola otra vez* (2007), *El árbol de limón* (2013) y *Siempre caigo en los mismos errores* (2016). Patricia Suárez ha escrito numerosos libros para niños y ha desarrollado una importante actividad como dramaturga en Buenos Aires, donde fue a residir hace ya más de quince años. Ha publicado también los siguientes libros de poesía: *Fluido Manchester* (2000), *Late* (2003), *Secreto desencanto* (2008) y *Ligera de equipaje* (2011).

También la obra de **Patricio Pron** (Rosario, 1975) posee, en general un tono minimal, desde *Formas de morir*, un policial de carácter clásico, publicado en 1998. Así ocurre en los libros de cuentos *Hombres infames* (1999), *El vuelo magnífico de la noche* (2001), *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan* (2010), *Trayéndolo todo de regreso a casa* (2011), y *La vida interior de las plantas de interior* (2013); y las novelas *Nadadores muertos* (2001), *Una puta mierda* (2007), *El comienzo de la primavera* (2008), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), *Nosotros caminamos en sueños* (2013, que es, en realidad, una nueva versión de *Una puta mierda*,

y que tiene por tema la Guerra de Malvinas), y *No derrames lágrimas por nadie que viva en estas calles* (2016). En 2014 Pron publicó un ensayo, *El libro tachado*, que teoriza siguiendo las pautas del minimalismo.

Dos autores, particularmente, han mostrado afinidad con el minimalismo, pero su obra, en pleno proceso de construcción, podría derivar hacia otras estéticas. Uno es **Marcelo Britos** (Rosario, 1970), con sus libros de cuentos *Los dogos* (2004), *Alexandria* (2007), *Como alguien que está perdido* (2011), y *El último azul de la noche* (2013), y las novelas *Empalme* (2010), *¿Adónde van los caballos cuando mueren?* (2015) y *Al oeste de Jericó* (2016). Tiene también un libro de poemas: *Para todos los hombres el sur* (2012).

El otro es **Federico Ferroggiaro** (Rosario, 1976), quien publicó los libros de cuentos *El pintor de delirios* (2009), que evoca deliberadamente la prosa de los 30, *Cuentos que soñaron con tapas* (2010), y *La niña de mis ojos* (2013) y la novela *Tetris* (2016). Su adhesión al minimalismo es menos característica, y su prosa posee también elementos cotidianistas.

Nicolás Manzi (Venado Tuerto, 1978) vive en Rosario desde 1997, con una estadía de dos años en Italia. Publicó *Sonetos guarangos* (2004), *Minga!* (2009) y la novela *Centrojás* (2013), aplicando de manera muy original una estética que debe mucho al minimalismo.

Entre los rosarinos más jóvenes, el minimalismo tiene varios representantes; podemos citar a **Gervasio Monchietti** (Rosario, 1979), quien vivió su infancia y adolescencia en San Genaro, y publicó en su ciudad natal *Trincheta* (2010), *3 cilindros* (2011) y *Mecánica del escorpión* (2015). Muchas de sus ideas guardan también relación con el cotidianismo. También a **Daiana Henderson** (Paraná, 1988), que estudia en Rosario. Ha publicado *Colectivo maquinario* (2011), *Verao* (2012), *El gran dorado* (2012), *A través del liso* (2013), *Un foquito en medio del campo* (2013) y *Humedal* (2014).

Asimismo, podemos mencionar a **Florencia Volonté** (Rosario, 1988), que vive y trabaja en Arroyo Seco. Sus poemarios *Tierra del Norte* (2009) y *Alondra* (2013) tienen una definida vocación minimalista.

La repercusión del minimalismo en Santa Fe obliga a considerar a **Graciela Prieto Rey**, nacida en esa capital, con sus poemarios *Umilde*, *Bar de copas* (2012) y *Las que encienden el fuego* (2015). Ha publicado también una novela de características policiales, *Atadura* (2013).

En las nuevas generaciones santafesinas la atracción del minimalismo parece ser menor, pero su influencia, por ejemplo, puede advertirse en *Papeles en el suelo* (2010), de **Federico Coutaz** (Santa Fe, 1977). Algo semejante podría decirse de **Martín Pucheta** (Gualeduaychú, 1981), residente en la ciudad capital desde hace un tiempo, cuya obra poética, ya profusa, está integrada por *Superarbóreos*, *Sonajeros del misterio: los tomuer* (con Nicolás Cambón), *Matota* (todos de 2009) *Superjardín* (2010), *La rusa-Matota II* (2011), *Río raíz* (2012), *Podría haber sido un haiku* (2014) y *Tocar de oído* (2015).

Capítulo 17

La dramaturgia contemporánea

Los años '70 vieron surgir una serie de obras con contenido político, generalmente realizadas mediante el género de la “creación colectiva”, realizadas a imitación de las vanguardias teatrales europeas, donde el elenco —cambiante y semianónimo a menudo— asumía la autoría de textos que pierden importancia frente al trabajo físico del actor.

Ello pone a estos espectáculos fuera de la literatura propiamente dicha, pero algunas manifestaciones son interesantes, porque en ellas se introdujo una temática política antidictatorial. Ya *Arde, nene, arde* (1968), dirigida por **Ernesto Palmero**, encaraba un tema político: el racismo en EE. UU. Pero a ella siguieron puestas que hablaban de los acontecimientos ocurridos en el país, como *Pequeña Bárbara* (1970), dirigida por **Néstor Zapata** (Rosario, 1941), *Todo está bajo control* (1971), dirigida por **Juan Carlos Rizza**, *De la boca para dentro* (1972) y *Hermano, te ando buscando* (1973), de **Diana Pessoa**. Posteriormente, se estrenaron *Nuestro pan* (1973), *Compañero país* (1974) y *Los de ajuera son de palo*, todas dirigidas por Zapata.

Con el golpe de Estado de 1976, una férrea censura se abatió sobre todas las manifestaciones culturales, pese a lo cual se produjeron algunas puestas, que siguieron aludiendo a lo político desde la alegoría, como *El último salva a todos* (*Historias de un pueblo nada encantado*) (1977), de Zapata, **Chiqui González** (María de los Ángeles González, Rosario, 1948), **Carlos Medina** y **Paco Gómez** (Rosario, 1941-c.2010).

Tras las puestas de Zapata *Bienvenido, León de Francia* (*Verdades y mentiras para encarnar el radioteatro*) (1978), que expresa el interés de esta corriente por los géneros populares, y *Tupac, canto y quebranto* (1981), con música de Enrique Llopis; vinieron *Cómo te explico* y *Nosotros, los de entonces*, de exploración generacional,

dirigidos por Chiqui González, el último de los cuales tenía planteos políticos bastante explícitos.

Estas puestas debían mucho de su lenguaje al cotidianismo, resultado debido probablemente a que surgieron de improvisaciones de los actores.

En Santa Fe no faltaron tampoco las creaciones colectivas, pero la carga del contenido político fue ejercida más por los autores ya conocidos de la etapa anterior. Una figura importante del período —que no asumió posturas políticas expresas, sin embargo— es **Juan Carlos De Petre** (Santa Fe, 1941), quien pone en escena *Yezidas* (1969), un trabajo actoral puramente físico de gran calidad. En 1976 debió exiliarse en Venezuela donde sigue residiendo. En 1992 se representó en Santa Fe su pieza *Tres de copas*, que se estrenara en Venezuela en 1990. Tiene publicado un ensayo de especial importancia: *El teatro desconocido*.

El regreso a la Democracia en 1983 trajo para el teatro argentino en general la desaparición de la censura, pero como contrapartida negativa, la crisis económica ya insoslayable acarrió la muerte del teatro independiente, ya que para casi todos los elencos no resultó más posible mantener con soltura las salas, y menos aún vivir de la actividad teatral. Por otro lado y en compensación, surgieron escuelas estatales de teatro y otras actividades relacionadas, circunstancia novedosa que contribuyó no poco a elevar el nivel de los elencos y asimismo en parte a subsidiarlos. En cualquier caso, el porcentaje de piezas publicadas siguió siendo demasiado bajo.

En Rosario sobre todo, la necesidad de obtener resultados en la taquilla determinó para muchas compañías el regreso a un realismo pasado de moda, generalmente cómico y de situaciones “atrevidas”, de factura local nada más que para evitar pagar derechos de autor. Con todo, esas obras contienen cierta representación de la realidad local, que faltó en otras manifestaciones más serias, por lo general de estilo opuesto al realismo.

En Santa Fe, no hubo que llegar a esto, pues la ayuda estatal y la asistencia de un público más fiel permitieron el desarrollo de puestas de calidad autoral. Cabe destacar que la temática del teatro de esta ciudad no se abstuvo de incursionar en los ambientes rurales o de ciudades del interior provincial, sirviendo así de expresión a un campo más vasto que el propiamente ciudadano.

Podemos mencionar, entre un número por cierto mucho mayor, a los siguientes dramaturgos, sin omitir las obras que escribieron antes de la etapa que ahora tratamos:

Jorge Ricci (Santa Fe, 1946) es autor de *La llanura estremecida* (1972), *Lágrimas y sonrisas* (1978, con Chiqui González y Oscar Castellano), *Sueño de juventud* (1979), *Zapatones* (1980, publicada), *El clásico binomio* (con Rafael Bruza) (1988), *El cuadro filodramático* (1989, publicada), *Club de corazones solitarios* (1990), *Actores de provincia* (1991, publicada), *El que quiere perpetuarse* (1995), *Mal sueño* (1999), *Café de lobos*

(2001, publicada), *Al costado del mundo* (2007), *Caprio y Cía* (2009), *Borges y Perón juegan al truco* (2011), *La mirada en el agua* (2013, publicada), *Vacaciones con mis tíos* (2013) y *Más locos serán ustedes* (2015). Tiene un ensayo: *Teatro salvaje*, escrito en 1980.

Rafael Bruza (San Francisco, Córdoba, 1955) escribió *El clásico binomio* (1988, con Jorge Ricci), *Aproximación a la historia de Nínive* (1990), *Serenata escondida* (1990), *El encanto de las palabras* (1994), *El cruce de la pampa* (1998), *Dos navegantes tras un mascarón de proa* (2000), *Club de caballeros* (2004), *Rotos de amor* (2006, publicada), *Mal de amores* (2006), *Tango turco* (2009), *Todas tus muertes* (2010, con Pablo Bontá), *La penúltima oportunidad* (2011) y *Piensa en mí* (2014).

Ricardo Gandini escribió *Soledades* (1993). Falleció en Santa Fe en 2010.

Antonio Germano, director y cineasta santafesino tiene *La increíble historia del doctor Leoni* (1991), *Vuelo circular* (1991), *Lobizón superstar* (1993), *Los duendes de Moisés Ville* (1997) y *Cómico* (1997).

Julio Beltzer es autor de *La Rosa* (1990, publicado), *El secreto de la luna* (1999), *El último rastro* (2006), y *Hombre quieto* (2013).

Edgardo Dib, nacido en Santa Fe, reside desde hace tiempo en Buenos Aires. Ha escrito *Rojo como la sangre* (1993), *Envenenados de amor* (2007, con Claribel Medina y Héctor Pilatti), *The Ojota's Travel* (2011, con Omar Jacquier) y *Yo siempre seré novela* (2015).

Raúl Kreig es autor de *¿Quién hay?* (2011).

María Rosa Pfeiffer (Humbolt, 1958) vivió en Santa Fe y ahora reside en Buenos Aires. Su obra comprende *Humo de agua* (2004), *Un simio oscuro* (2005), *Sobre un barco de papel* (2005), *Roter Himmel* (2005, con Patricia Suárez), *Entredientes* (2006), *Sunch café y La bábola* (2006, ambas con Patricia Suárez), *Margarita Flor del Aire* (2007), *Día de la madre* (2007), *Segundo cielo* (2008), *Trocando fantasías* (2008, con Huaira Basaber), *Plumas de agua* (2009), *Casanimal* (2009), *La pileta* (2009), *La mesa vacía* (2010, con Sergio Obaid y Emilce Pais), *Otros gestos* (2011, con Laura Coton y Patricia Suárez), *Collares de flores* (2011), *Eva a secas* (2011), *Más muertos que vivos* (2012), *Una mujer inquietante* (2013), *Una niña se ha perdido* (2013), *La luna y el pozo* (2014), *Ocaso de alba* (2014, con Laura Coton), *Detrás de la ropa* (2015) y *Sangre de carnaval* (2015).

Silvia Debona escribió *Ludo, juego de dioses* (1994, con Hugo Anderson), *Luna negra* (1999, con Norma Cabrera), *Tres en juego* (2008, con Rubén Von der Thüsen), y *Domingo furioso* (2000, con Norma Cabrera).

Marisa Oroño (Santa Fe, c. 1973) puso en escena *Erk, poder y pasión* (1993), *Nuestro pacto* (1995, con Victoria Gollán y Daniel Vitale), *Nuestro invernadero* (2001) y *Mamushkas* (2004, con Daniel Vitale y F. Rodríguez).

Federico Kessler, que nació y vive en Santa Fe, es autor de *La duermevela, momento soñado* (2011, con Rubén van der Thüsen).

Sandra Franzen, nacida en San Jerónimo Norte, vive en Santa Fe, donde dio a conocer *Opus* (1990), *Una guerra de segunda* (1992), *En el baldío* (1995), *El museo de las legítimas* (2005), *Preciosas ilusiones* (2006, con Teresa Istillarte), *La chatita empantana* (2010), *Las flores contadas* (2011), *El corazón del incauto* (2014, con Patricia Suárez) y *Futuro amor* (2016).

Sergio Peralta, también poeta, llevó a escena *Investigaciones con dulce de leche* (2006), *Instrumental*, *Lo sé, pero aún así* (2008), *Literal* (2008), *Lacias* (2009) y *Ventrilocuas*.

Estos nombres son todos pertenecientes al ambiente teatral. Hemos mencionado ya anteriormente algunas piezas de autores propiamente literarios, y adaptaciones teatrales de sus obras. Agreguemos ahora *Aiaiay* de **Enrique Butti**, adaptada a la escena en 1989 por **Elsa Ghio** y **Julio Beltzer**, y dos obras de **Mateo Booz**: *Santa Fe, mi país* (1978, realizada por **Jorge Ricci**) y *Aquella noche de Corpus* (1989, adaptación de **Carlos Falco**).

En el interior de la provincia, la actividad teatral en esta etapa raramente llevó al surgimiento de alguna dramaturgia. Ya hemos referido a algunas excepciones, pero podemos mencionar aquí también a **Elena Siró**, ya tratada como poeta y narradora, con su pieza *De pañuelos inmigrantes (Gringoedia)*, de 1991, sobre la epopeya inmigratoria.

En Rosario encontramos un gran número de realizadores, muchos de los cuales se listan a continuación.

Walter Operto, ya mencionado. Vivió en Buenos Aires y Reconquista, antes de radicarse en Rosario. Sus piezas *La bicicleta* (1968) y *Ceremonia al pie del obelisco* (1971) son emblemáticas de una época del teatro independiente. En Rosario montó *Después del viento* (1986), *El pintor de la utopía* (1994) y *La ideología te mata, me mata, nos mata* (2007), que conforman una trilogía destinada a considerar el papel político de toda una generación.

Norberto Campos (Buenos Aires, 1941-Rosario, 2003), vivió en Rosario desde 1969; allí adaptó y puso en escena *Inodoro Pereyra, el renegao* (1977), la historieta de Roberto Fontanarrosa; *Fontanarrosa... y punto* (1984), sobre trabajos de dicho autor, y *El entenado* (1987) de Juan José Saer, además de creaciones propias, como *La penúltima cena* (1989), *Fama... fábula y gente* (1994) y *Huellas en el aire* (1997).

Chiqui González continuó su actividad poniendo en escena *Bajo el ala del sombrero* (1989), *Desnuda de terciopelo* (1993), *La vida perdurable* (1993) y *Orquesta de señoritas* (1998).

José Moset (Gödeken, 1948) vive en Rosario. Escribió *Rebelión en la playa de estacionamiento* (1982, publicada), *La operatoria* (1983) y *Salvar al jefe* (1983).

Néstor Zapata continuó su labor con *Esperanza en Plaza España* (1985); *Los de la construcción* (1986); *Malvinas, canto al sentimiento de un pueblo* (1994); *Con el alma*:

Canciones de amor y lluvia (1998); *Sonata de la buena vida* (2000), sobre la vida de José Pedroni; *Evita: imágenes sensibles* (2004); *Días de miel y fuego* (2005), y *Homero del alma* (2007).

Rody Bertol presentó en 1983 *Alicia en este país*; *Los rostros perdidos* (1985, realizado con Carlos Giménez); *El Cairo* (1987, con el actor y director porteño Norman Brisky), sobre el famoso bar rosarino; *Recuerdos de la Argentina* (1994), y *Variaciones sobre un tríptico* (1999). En 2003, junto con Flavia Laveggi, Miguel Bosco, Sebastián Martínez, Federico Tomé, crea *¿Quién quiere patear el tacho?*, sobre la vida de los cartoneros. Luego siguen *Rezo por mí* (2010), *Una idea para una pequeña obra* (2012), *Bajo un cielo de verano* (2013) y *Heroínas* (2015). Es autor también de una novela, *Plano convexo* (2013), y de un libro de ensayos sobre teatro, *La estrategia del colgado* (2004).

Miguel Palma puso en escena *Sueño compartido* (1983) y *Proceso en el aula* (1984).

Sabatino “Cacho” Palma (Rosario, 1957), hermano del anterior, emerge como autor con *Despertar adolescente* (1983), a la que siguen *Fiesta, pasión, dolor y barro* (1985); *Canto homenaje al Grito de Alcorta* (1988), escrita conjuntamente con Reynaldo Sietecasse; *Tamoachán: Quinientos años de-cubrimiento* (1992); *No sé... tu nombre?* (1995); *Zoe, ¿quién te dijo que iba a ser más fácil?* (1999); 1989, *por cuatro días rotos* (2002); *La carta mojada* (2003, con Carlos Abdo); *Pero... ¿quedaba otra?* (2004); *El hilo de voz (s)* (2005), *La naranja partida* (2005), *La estación* (2006) y *La cinta y el rosario* (2009). Es también autor de libros sobre la práctica y teoría teatral: *Señales en la hoguera* (1996), *Apuntes para lunáticos* (1998) y *Tablas, potrerros y diván en el hecho teatral* (2007).

La rosarina **Claudia Cantero** hoy reside en Buenos Aires. Escribió *La luna* (1998), *Un broche (final o principio)* (1999), *Mabel* (2003), *De nuevo la furia* (2006) y *Final por knock-out* (2008).

También rosarina, **Andrea Fiorino** monta *El gato negro* (1995), y continúa con *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1999), *Poveretta Maria* (2005), *Para la cartera de la dama y el bolsillo del caballero* (2008, con María Rita Figueyra), *Simplemente Concha* (2012, con Noralih Gago), *Dios los cría* (2013, con Salvador Trápani), *El destino de los huesos* (2015, con Virginia Ducler) y *Cabaret en una valija* (2016).

Liliana Gioia realizó *La muerte, ¿la muerte?* (1988), *Rosario, cuna de grandes* (1997, con Juan Carlos Abdo), *Los tiradores te clavan* (1998), *No ser Dios y cuidarla* (2000), *Te llevaré en las alas* (2005), *Hermana mía querida* (2011, con Juan Carlos Abdo), *Casting en Rosario* (2012) y *Monólogos del Paraná* (2014).

Miguel Franchi (Rosario, 1953) puso en escena *Radio Babel (la hija del fletero)* (1998) y *Bai bai Gabino* (2000), y adaptó a la escena la historietta *Boogie el Aceitoso* (1996) de Fontanarrosa, que tuvo una continuación en *Boogie versión 2001*. Luego siguieron *La patria carnicera* (2004), *La canción del camino viejo* (2011) y *Gol de*

oro (2015). Su personaje Germinal Terrakius, también originado en una idea de Fontanarrosa, ha sido, desarrollado en piezas teatrales y programas de radio a lo largo de más de veinte años, con gran éxito.

Aldo El-Jatib (Rosario, 1956). Puso en escena *Litófagas* (1985) y *Rarg* (1991). Tras una estadía de varios años en Europa con su grupo, regresa a Rosario donde da a conocer *Cirujas* (1995), *Muz* (1997), *Ram* (2000), *Mujer con espejo, rouge y botas* (2001) *Macchina Napoli* (2002), *Pleurotus fulminaris* (2003), *La consagración de las furias* (2004), *Hamlet o la ratonera* (2005), *Dionisios Aut* (2009) y *Shock Ilión* (2012). Ha publicado dos libros sobre teoría teatral: *Teatro: conflictos y hechicería* (1999) y *El secreto de Dionisios* (2003).

Gustavo Guirado puso en escena *Historia de una bomba* (1994), *Botellas al mar, la pasión según Alicia* (1997), *Recortes de un desprolijo* (1998), *Breve historia de la sangre* (2000), *Mariucha, ramos generales y afines, Los de abajo, Ulises, una teoría sobre el silencio* (un unipersonal, 2001), *Medea* (2004, una adaptación), *La temperatura* (2008), *La quema* (2010), *El rey, las reinas, el médico y ella* (2012), *Naturaleza rota* (2012, con José Guirado) y *Carne de juguete* (2015).

Leonel Giacometto (Rosario, 1976) es, además de narrador y autor de obras para niños, un prolífico autor teatral. Obras: *Carne humana* (1998), *Besaré tus pies* (2003, con Patricia Suárez), *Plató* (2004), *Dolor de pubis* (2004), *Herr Clement* (2005), *Il principessa Mafalda* (2005, con Patricia Suárez), *Todos los judíos fuera de Europa* (2006), *Fingido* (2007), *Real* (2007), *Santa Eulalia* (2008), *Madagascar* (2008), *Despropósito* (2008), *Arritmia* (2008), *Latente* (2008), *Desenmascaramiento* (2008), *El difuntito* (2009), *Carne dulce* (2011), *Venado tuerto* (2011), *Lift* (2011, con Patricia Suárez), *La mala fe* (2015) y *Bardo, vigor en la atmósfera* (2015). En 2016 se pusieron en escena en diversos lugares del país *Sanagasta, Resolana, Monte Chingolo, Horda* y *Desmonte*, y se estrenó su comedia musical *Hombre viajando en taxi. La mala fe y otras obras* se publicó también en 2016.

Tania Scaglione (Río Cuarto, 1979) vivió en Rosario desde chica, luego se trasladó a España y Suiza y finalmente regresó. Se han representado sus piezas *Te contengo con ternura* (2009), *Quimo* (2012) y *Acto relámpago* (escrita conjuntamente con Mingo Scaglione, 2014). *Les a humanidad* resta sin estrenar. Las dos primeras y la última han sido publicadas conjuntamente en 2014.

Ya hemos mencionado a **Patricia Suárez** como narradora. De su prolífica carrera como dramaturga, podemos citar *Matar al diván*, la primera, estrenada en Rosario, y las publicadas en 1991, *Tocado de novia* y *Basta*, escritas con Pablo Romano; a las que siguieron luego, en el ambiente porteño, *La Varsovia* (2001), *Casamentera* (2001), *Historias tártaras* (2002), *La señora Golde* (2002), *El árbol, el loco, la muerte, la luna* (2002, con Ariel Barchilón), *Valhala* (2003), *Regalo de la vida* (2004), *El sueño de Cecilia* (2004), *Deliciosas criaturas perfumadas* (2004), *Divina complacencia* (2004,

con Laura Coton), *El descuido de la siesta* (2004, con Araceli Arreche), *El tapadito* (2005), *Edgardo practica*, *Cósima hace magia* (2005), *Rudolf* (2005), *Ruchla* (2006), *La muchacha loba* (2006), *Desván* (2006), *Querido San Antonio* (2007), *Miracolosa* (2007), *Korsakof* (2007), *El fruto* (2007), *Una máscara del amor* (2007), *I parlami di amori* (2007, con Roxana Aramburu), *La rosa mística* (2009), *Agua y aceite* (2009), *Noviembre* (2009), *Errante en la sombra* (2009), *Kadish para mi madre* (2010), *Disparos por amor* (2010), *Vanka* (2010), *Recuerdo falso* (2010), *Igor, ayudante de Víctor Frankenstein* (2010), *La chica serbia* (2011), *Natalina* (2011), *Negra leche del alba* (2011), *La tarántula* (2011), *La familia del jorobado* (2012), *La huelga de las escobas* (2012, con M.Ogando y R.Aramburu), *Escenas variopintas de la vida sexual en el matrimonio moderno* (2012), *La vajilla* (2013), *La gran Lily* (2013), *El huerfanito de San Juan* (2013), *Amor de memoria* (2014), *Marcela* (2014), *Regalo de la vida* (2015), *Damiana, una niña aché* (2015, con Roxana Aramburu), *La araña* (2015), *Adefesía* (2015), *La maldecida de Fedra* (2015), *La mujer del anarquista* (2015, con Roxana Aramburu), *La indecencia* (2015), y *El mal* (2016).

Capítulo 18

Las manifestaciones más recientes

Las tendencias cuyas características hemos esbozado más atrás no agotan, por cierto, el catálogo santafesino más reciente de autores. Existe un número de ellos, generalmente muy jóvenes, que hemos preferido enumerar (aunque sólo parcialmente) aquí. Por su carácter reciente, estas producciones resultan de difícil caracterización, aun en el caso de los que ya tienen una obra de cierta extensión.

Como resultado de una política de apoyo económico a las pequeñas editoriales por parte de los gobiernos provinciales recientes, que por primera vez no se restringió sensiblemente a las manifestaciones de la capital, existe hoy una diferencia cuantitativa importante entre Rosario y Santa Fe en este aspecto, que se presenta por primera vez en la historia literaria de la provincia, dada la notoria superioridad numérica de los escritores rosarinos, o que han fijado su residencia en Rosario. No obstante ello, tampoco faltan los residentes en Santa Fe y, en cuanto a los de las ciudades del interior provincial, cabe destacar que algunos de ellos poseen ahora ciertas características nuevas, a las que más adelante nos referiremos, en particular cuando viven cerca de los centros más poblados.

Así, podemos mencionar entre los poetas nacidos en Rosario o que residen desde hace tiempo allí a **Omar Aguiar** (Paraná, 1955), **Silvina Crosetti** (Cañada Rosquín, 1966) y **Darío Homs** (Totoras, 1965), que publicaron *Mala letra, Baño* (1992) y *Tomá, matate* (segunda edición 1994). El último es también autor de *Yo vi llorar a Dios* (1997) y *Volumen 4* (1999).

Asimismo, a **Orlando Valdez** (Ramallo, 1961), quien publicó *El hondo silencio de toda locura* (2001), *La cobardía feroz del silencio* (2007) y *El mezuquino trazo del acto* (2012).

Alejandro Pereyra (Rosario, 1961) publicó el libro de cuentos *El peor de los desiertos* en 2013.

Pablo Makovsky (Paysandú, 1963), es autor de *La vida afuera* (2000) y en narrativa *San Nicolás de la Frontera* (2010).

Fernando Marquinez (Rosario, 1963) participó junto a Ricardo Guiamet, Patricio Valverde y Roberto Lobos en la edición de *Ese agua cruda* (2003), y también con Guiamet y Sergio Fuster y Raúl Carreras publicó *Herética desmesura* (2004). A estas publicaciones se añadió *Cavidades del recreo* (2007) realizado conjuntamente con Fabricio Simeoni. En 2014, junto con Verónica Laurino, publicó *Sanguíneo*. Por fin, en el mismo año, sacó un libro de poemas individual, *El resto no presenta alteraciones*.

Alejandro Hugolini (Rosario, 1965) saca su novela *Llueve sobre los rieles* en 2014.

Livia Vives (Hernandarias, 1967), letrista de canciones y creadora de espectáculos de teatro infantil, publicó en 1997 *Leído en el agua*, conjuntamente con Marta Petrich.

Mariana Vacs (Rosario, 1967), publicó los libros de poesía *Infimo infinito* (2006) y *Espina de magüey* (2012).

Marcelo Cutró (Santa Isabel, 1967), editó los libros de poemas *Los lugares con noche* (1993), *Santa Isabel* (2003) y *Espina de agua* (2008).

Amanda Poliester, ya mencionada antes, dio a conocer en 2010 su novela *Patas de rana*.

Ángel Oliva (Rosario, 1970), también historiador, publicó *Salud* (2005) y *En la zona de Selene* (2011), de poesía.

Pablo Crash Solomonoff (Rosario, 1972), que también es músico y editor de una obra de Holmberg, publicó el libro de cuentos *A espaldas del arúspice* (2003) y el libro de poemas *Fiestas a lo lejos* (2003). Actualmente vive en las Sierras de Córdoba.

Corina Moscovich (Rosario, 1972) ha publicado narraciones para niños, y los libros de poemas *Vía Remington* (2006) y *Ser de sangre* (2016).

Pilar Almagro Paz (Rosario, 1973) se dio a conocer con el poemario *Veraneo* (2011).

Paz Georgiadis (Avellaneda, provincia de Buenos Aires, 1973) vivió en Europa y recaló en Rosario, donde se publicaron los poemas contenidos en *No sólo los pájaros comen alpiste* (2011).

Lisandro González (Resistencia, 1973), ha realizado una obra poética que incluye *Esta música abanica cualquier corazón* (1994), *Leña del árbol erguido* (2000), *Hobbies de hotel* (2004), *Intervalo lúcido* (2007), *Los cauces vacíos* (2011), *Política del otoño* (2013) y *Poemas lumbarés* (2014).

Fabricio Simeoni (Rosario, 1974-2013), publicó en poesía *Cronos* (2000), *Rey piojo* (2001), *Calambres de los descensos* (2003), *Agua virgen* (2004), *Jardines flotantes* (2005), *Sub* (2005), *Otro pasto* (2007, en colaboración con Federico Tinivella, Orlando Valdez, Miguel Culaciati y Patricio Raffó), *Cavidades del recreo* (2007,

con Fernando Marquinez), *Episodios del fuego* (2009), *El prontuario de la luciérnaga* (2009), y *Sin corset* (2012). En narrativa publicó *La mujer de las cortadas* (2008) y *Cuentos batidos* (2012, con Federico Tinivella). *Libro de filosofía* (2011) reúne algunos de sus ensayos.

María Paula Alzugaray (Rosario, 1974) pasó su niñez en Coronada, y luego regresó a su ciudad natal, donde hoy reside. Publicó *Lo albergado* (2008) y *Estampados* (2014), libros de poemas.

Matías Piccolo (Rosario, 1974) ha publicado la crónica *Contorno Don Bosco* (2010), *Congodia* de poemas (2012, conjuntamente con Agustín Alzari), *40 esquinas de Rosario* (prosas, junto a Agustín Alzari, Bernardo Orge y Ernesto Inouye) y *Nueva tiranía de la escritura* (2015), un libro de cuentos.

Luciano Trangoni (Rosario, 1974) es narrador. Dio a conocer las novelas *Los zapatos de los muertos* (2006) y *Acá no hay dónde* (2009), y el libro de cuentos *17 pesos y monedas* (2010).

Carolina Musa (Rosario, 1975), quien creció en Orán, Salta, edita aquí los libros de poemas *Acústico* (2011), *En el cuerpo quién sabe* (2014), *Cabeza de flor* (2015), *Mariposas mutantes en Fukushima* (2015) y *La curva de Ebbinghaus* (2016).

La obra de **Sebastián Sánchez** (Rosario, 1975) comprende *SHIFT* (2002), *Warranty* (2005), *Standard* (2009) y *Simple* (2015).

Mario Castells (1975), rosarino de origen paraguayo, incursionó en el ensayo con *Rafael Barrett, el humanismo libertario en el Paraguay de la era liberal* (2010), escrito conjuntamente con Carlos Castells. Bajo el heterónimo Juan Ignacio Cabrera dio a conocer los poemas contenidos en *Fiscal de sangre* (2011). Sus novelas *El mosto y la queresa* (2012) y *Trópico de Villa Diego* (2014, en realidad una crónica) se valen de elementos bilingües (castellano-guaraní) y toman por temática la vida de los sectores humildes de la ciudad, en especial las de aquellos que llegan como inmigrantes.

Nahuel Marquet (Rosario, 1976), músico (su banda más conocida es *Degradé*), publicó *Otro verano* (2003), *El Tejido* (2009) y *La brasa incandescente* (2013), libros de poemas.

Alicia Salinas (Rosario, 1976) es autora de los poemas de *La sumergida* (2003) y *Gallina ciega* (2009).

Juan José Mendoza (Junín, 1977), quien viniera a estudiar a Rosario y tras alguna estadía europea hoy vive en Buenos Aires, es autor de *El canon digital* (2011), *Escrituras post* (2011), *Sin título* (2012), que exploran las posibilidades digitales en la poesía, y *Diario de un bebedor de petróleo* (2015).

Petula (seudónimo de Rodrigo Cordero, Quillota, Chile 1977) pasó su infancia en la Patagonia argentina, y llegó a Rosario en 2005. Su *Trilogía del Pánico* está compuesta por las novelas *Darwin* (2011), *Goebbels Blues* (2013) y *El feto inalámbrico*

(2013). Su seudónimo designa también a un personaje de sus ficciones, que reconocen la influencia de César Aira perceptiblemente.

Alejandra Méndez (San Cristóbal, 1979), conocida gestora cultural, ha publicado sus poemas en *Tarde abedul* (2013).

Manuel Quaranta (Rosario, 1979) publica en 2015 su novela *La muerte de Manuel Quaranta*.

Agustín Alzari (Junín, 1979) ha dado a conocer su narrativa con *La internacional entrerriana* (2014) y *La solución* (2015), una novela, amén de las obras publicadas conjuntamente con Matías Píccolo y otros autores.

Natalia Massei (Rosario, 1979) es poeta y narradora. Publicó el libro de cuentos *Maraña* (2014).

Tania Scaglione, a quien ya vimos como dramaturga, publicó la novela *Las amigas* en 2015.

Debemos mencionar también en poesía a **Mariana Busso** (Rosario, 1980), con *Cubos de papel* (2001), a **Alejandra Benz** (Esperanza, 1982), quien publicó *Torta alemana* (2012), a **Leandro Llull** (Rosario, 1983), quien publicó *Disonancia del jardín* (2009), *Horas menores* (2013) y *A los pibes crudos* (2015), a **Ivana Simeoni** (Rosario, 1983), quien publicó *Adela miente* (2012) y *En un sonido de cruces* (2013) (es también dramaturga), y a **Cecilia Ulla** (Firmat, 1983), quien publicó *Partes de mí* (2008) y *Ciclo vital* (2011).

En narrativa podemos nombrar también a **Nicolás Doffo** (Casilda, 1983), quien vive en Rosario, con su novela *El molino* en 2010, y a **Agustín González** (Rosario, 1983), que publicó *4 cuentos ilustrados* (2007), *Poesía vs. poema* (2012) (incluye minificciones, diario, notas al dorso de postales y poemas), *Arrivederci, amor mío* (novela, 2012) y *El libro de cuentos de Corazón* (2014).

Más jóvenes, escriben poesía también **Pablo Serr** (Rosario, 1984), quien publicó en 2013 *La promesa de vivir*, una nouvelle compuesta conjuntamente con Marina Maggi, y los libros de poemas *El tiempo visible* (2014), *De esta ceniza, bajo este sol* (2015) y *Los puntos fatales* (2016); **David Chulque** (Belén de Escobar, 1985), con *Te prohíbo olvidarme* (2010) y *Caminando el borde* (2014), que contiene poemas en castellano y en quechua; **Maia Morosano** (Rosario, 1986), que publicó *Escaleras* (2008), *La reina en mi país* (2009), *Las Gracias y las horas* (2013) y *Malcriada* (2015), y la novela *La puerta* (2016); **José Sainz** (Rosario, 1987) que reunió sus poemas en *Leiden y otros textos* (2013) (“Leiden, el lugar más lejos de Rosario que conozco” declara); **Tomás Sufotinsky** (Paraná, 1989) que vive en Rosario desde 2008 y en 2015 dio a conocer *El otoño circular*; **Juan Rodríguez** (Rosario, 1990), quien publicó *Hoy no parece de este mundo* (2012) y *Zarpazo* (2016); **Julia Enriquez** (Rosario, 1991), con *Futuro brutal (Un ninja sin capucha es un poeta)* (2011), *Nuevas pesadillas* (2012) y *Ambulancia improvisada* (2014); y **Manuel Ventureira** (Rosario 1992), con *Llegar temprano*

(2015). Con una concepción claramente dialógica de la poesía (“el poema siempre está abierto”, dice), **Agustín Gaité** (Centeno, 1995) escribe *Descostura* (2015), *Batería* (2015), *Chinito cursiento* (2016) y *Aparejo* (2016), que circulan en fotocopias.

Cultores aun más jóvenes de narrativa son **Manuel Díaz** (Rosario, 1993), que ha publicado la nouvelle *Inquilinos* (2013) y las novelas *Asperger* (2013), con originales representaciones de Rosario, y *Milton* (2015); **Sofía Gorini** (Rosario, 1997) con su novela *Prisión Brooke* (2015), **Martín Donatti** con su novela *Avión de sopa* (2010) y a **Gonzalo Quevedo**, con su novela *La del gordo* (2013).

Llegado desde una vertiente popular, **Kurt Lutman** (Rosario, 1976) encara en *El agua y el pez (Crónicas de un fútbol fantástico)* (2015) la redacción de una serie de notas, la mayoría de las cuales tiene lugar en relación a su experiencia como futbolista de ligas del interior santafesino.

Aun pese a no coincidir generacionalmente, por la fecha de edición de sus primeras obras correspondería incluir aquí el libro de poemas de la artista plástica **Claudia del Río** (Rosario, 1957), *Litoral y coca cola* (2012), y la novela de **Silvia Tombolini** (San Lorenzo, 1957) -residente en Rosario desde 1976-, *Aunque ella nunca se entere* (2014).

En la ciudad de Santa Fe se encuentra trabajando en poesía **Fabián Pínnola** (Santa Fe, 1964), también músico, que ha publicado *Segundo libro de las crónicas* (1992), *Como en una vigilia acrecentada* (1997) y *Nadie recuerda el nombre del sonidista* (2015).

Allí mismo, **Lucio Borgna**, publicó *Intramarea* (2010), libro de poemas, y *Blanco* (2013), de relatos. También es músico.

Gonzalo Castelo (Santa Fe, 1975) tiene editado *El aire entre los dedos* (2009). También es músico.

Javier Guipponi (Santo Tomé, 1978), publicó *Ostranenie* (2008). También ha escrito cuentos para niños.

Aníbal Chicco Ruiz, nacido en La Banda, Santiago del Estero, en 1981, hoy reside en Santa Fe. Ha publicado *El abrazo de espuma* (2010), libro de cuentos. También músico.

El autor que se presenta con el seudónimo de **DJ Buenmozo**, nacido en San Justo con el nombre de Rubén Marino Tolosa, publicó en 2002 dos poemarios: *Ágil y Te amo*, que reunió con otro, *Viste*, en 2004, para formar la trilogía *Resiste*.

Nacido en Santa Fe y activo como periodista radial y académico en la misma ciudad, **Martín Duarte** ha publicado libros de poemas como *Veinte canciones desesperadas y ningún poema de amor* (2009) y *Anverso y reverso del verso* (2013). *Cuentos para el olvido* (2008), *Cruentos cuentos sueltos* (2010), *Señales de humor* (2011), *Narraciones y cuentos risionismos* (2011) y *Una había vez* (2013) pertenecen al género narrativa.

Hay que mencionar además a **Marcelo Castro** (*Ciclos*, relatos y prosas poéticas), **Federico Di Pasquale**, que también es músico, (*Poemas*), **Sebastián Roulet** (*Plan*

C, cuento), **César Luis Cantero** (Santa Fe, 1979), que escribe poesía y también es músico; reside en Buenos Aires desde 2004, **Valeria Andelique** (Santa Fe, 1983), poeta y autora teatral y **Milton Secchi** (Santa Fe, 1988), también realizador cinematográfico.

Han intervenido en recitales poéticos en Santa Fe y figurado en antologías **María Angélica Hechim**, **Valeria Ansó**, **Melina Di Paolo**, **Juan Pablo Frattoni**, **Mariela Ingaramo**, **Pablo Cesar Lopez**, **Juan Manuel Melero**, **Alejandra Papini** (también música), **Ezequiel Perelló**, **Victoria Rinaldi Oberlin**, **Virginia Rinaldi**, **Ana Rondina**, y **Martín Spada**.

Una característica reciente es la existencia de escritores residentes fuera de Rosario o Santa Fe, con producciones que pueden ponerse en un pie de igualdad con las realizadas en estas dos ciudades. Evidentemente, ello se debe a la posibilidad de conectarse adecuadamente para seguir la dinámica general de estas manifestaciones. Pero también la cercanía física, la posibilidad de vivir en una pequeña ciudad próxima a estos centros, ha producido un tipo de escritor que puede conectarse en forma personal con aquellos ambientes, pero continuar viviendo en una urbe pequeña.

También hay que mencionar a escritores que se han ido a vivir a Buenos Aires, o al extranjero, por lo general tras hacer una escala intermedia en Santa Fe o Rosario. En ese caso está **Sebastián Fiorilli** (Rosario, 1977). Criado en Arroyo Seco emigró a Europa y hoy vive en Madrid, donde ha publicado *Marisma de mí* (2004), *El perfecto dejado* (2008), y *Cuidado que viene el lobo* (2012, edición bilingüe español/francés). Últimamente ha experimentado con poesía objetual., dando a conocer *La poesía da para comer* (poemas en obleas comestibles) y *Latología poética* (poemas en latas).

Es interesante ver que muchos de ellos no abandonan su identidad local sino que la desarrollan dentro de un medio más propicio. En este caso está **Ivana Romero** (Firmat, 1976). Vivió en Rosario desde mediados del 90 y desde 2007 en Buenos Aires. Publicó *Caja de costura* (2014), libro de poemas, y, el mismo año, *Las hamacas de Firmat*, acerca de unas misteriosas hamacas de una plaza de esa ciudad santafesina, que se mueven solas. Lo original es el abordaje del lugar natal desde un punto de vista que difiere de la nostalgia y la evocación, para abordarlo como misterio.

Conclusiones

Tras este vistazo a través de más de cuatrocientos años de manifestaciones literarias dentro de o relacionadas con la provincia de Santa Fe, ¿es posible extraer algún tipo de conclusión útil? Lo primero que surge a la vista es que, de todo el período examinado, durante casi los primeros trescientos años Santa Fe tuvo diferentes fenómenos de este tipo, pero visiblemente inconexos en cuanto a su función: la literatura fue, a veces, una forma de informar cercana al periodismo, otras una expresión piadosa, otras una expresión de diversión y ocio, otras un reclamo político.

Pero a partir fundamentalmente de 1853, la literatura se desarrolló como uno de los pilares de la cultura, entendida como tal por las naciones llamadas “civilizadas”, y como requisito ineludible para formar parte del número de estas. Al mismo tiempo, casi desde el principio, la búsqueda de ese logro venía empapada de un requerimiento identitario muy fuerte, que estaba suficientemente presente ya en los países europeos, por lo que el descubrir qué era Santa Fe, cómo era, se convirtió en un imperativo forzosamente apremiante.

Desde luego, así ocurrió también en el resto del país, y con sensible retraso, por cierto, a lo ya elaborado por Buenos Aires. Pero Santa Fe enfrentó, además, el problema especial de las grandes transformaciones que sufrió en aquel momento, y que cambiaron su imagen habitual hasta hacerla irreconocible: el surgimiento de Rosario como gran urbe, la presencia masiva de la inmigración extranjera en la pampa, la pacificación de los pueblos originarios del Chaco santafesino y la necesidad de integrar todo esto en un marco común.

Durante mucho tiempo la identidad santafesina fue así confusa, pues mostraba diferentes caras según el punto de vista desde que se la enfocaba: moderna, tradicional, europea, indígena; en tanto las restantes provincias, al menos, aunque condenadas a representar realidades atrasadas y pintorescas, consiguieron elaborar ciertos rasgos propios,

Por ello, amén de las dificultades inherentes a la organización de lo cultural, la literatura santafesina no pudo pelear adecuadamente por un lugar en el canon central, y quedó, salvo algunas excepciones, subsumida en una cultura periférica para consumo exclusivamente local, cuando no directamente para su pronto olvido.

Creemos que ya no puede sostenerse esa imagen. El canon central ya no puede contener la producción que, a lo largo y a lo ancho del país —y, por lo tanto, también en Santa Fe—, se elabora cada vez más al margen de los parámetros “europeos”. Eso permite revalorizar lo hasta ahora realizado, y darle una nueva significación.

Esa nueva significación demuestra que la literatura santafesina *es un sistema*, es decir, que sus diferentes componentes son *todos necesarios, todos cumplen un papel*. Ese sistema no es otro que el que surge de lo que podemos llamar una tradición literaria.

La conclusión más obvia es que esa tradición debe ser conocida suficientemente. Tanto como aquella central en la que nos formamos en su momento.

Las obras olvidadas deben ser reeditadas. La crítica debe hacerlas legibles al lector actual. Los textos nuevos deben ser sometidos a examen, para desechar los intentos fallidos, o reivindicar los logros. La escala de las ediciones debe ampliarse, para adecuarse a los modernos mercados de cultura. Tienen algo de razón los escritores que emigran, si con ello pretenden resistirse a ser leídos por unos pocos. Por cierto, algunos han revelado nuestra identidad al mundo con éxito gracias a ese éxodo. Otros, desgraciadamente, solo han conseguido pasar por intrusos en otras partes y degradar su escritura. No debemos culparlos solo a ellos, cuando no hemos hecho nada para evitarlo.

De todas estas tareas, la ampliación de la escala de las producciones literarias solo puede realizarse por el poder público. Debe formar parte de *una política de Estado*. Las ediciones oficiales, hasta ahora, han sido generalmente caras, lujosas —hace unos pocos años eran, más bien, atrasadas en su tipografía y diagramación— y no destinadas realmente a la venta comercial.

Pero la acción pública puede tener por objeto ediciones muy diferentes: puede estar hecha para venderse en condiciones competitivas, para distribuirse en todo el país, mediante la logística y el tiempo de inversión adecuados y puede, a su debido tiempo, producir las correspondientes ganancias, que aparten a nuestra literatura del grupo de las actividades improductivas y deficitarias. Desde luego, la dimensión de la tarea hace esto prohibitivo para la esfera privada, pero el apoyo estatal de esta producción hasta su pleno desarrollo puede producir el resultado que avizoramos.

Pensamos que lo expuesto en esta obra demuestra que hay algo para dar a conocer: la literatura santafesina *existe*. Solo hace falta proyectarla adecuadamente a. A la comunidad, y también al mundo entero.

Bibliografía

Las obras comentadas dentro del texto, por formar parte del objeto del presente trabajo, se consignan en el lugar respectivo.

ABAD DE SANTILLÁN, Diego. *Gran enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomos I y II. Buenos Aires, EDIAR, 1967.

ACTIS, Beatriz. “Creo que mis libros se escriben solos”. *La Capital*. Rosario, 23 de abril de 2000.

AGUIRRE, Osvaldo. *Luis Carrión, el ángel infame* [en línea]. En *El Identikit*. 22 de febrero de 2013. <<http://elidentikit.com/2013/02/luis-carrion-el-angel-infame>>. “El corrector tiene quien le escriba”. *La Capital*. Rosario 23 de abril de 2000. “La obra que se impuso al olvido”. *La Capital*. Rosario, 27 de agosto de 2000.

AGUIRRE, Raúl Gustavo. “Una sólida fundación en transparencia y misterio: *El collar de arena* de Beatriz Vallejo”. *La Gaceta*. Tucumán, 13 de octubre de 1980.

ALLIANI, Stella Maris, Graciela MUSUMECI de BONINA y María Angélica ZÁRATE de CARBONE. *Las provincias y su literatura: Santa Fe*. Buenos Aires, Colihue, 1986.

ALTIERI QUIROGA, Agustín E. “El doctor Alberto J. Mazza”. *La Capital*. Rosario, 1979.

ALVAREZ, Juan. “Pedro Tuella, escritor del Rosario colonial”. *La Prensa*. Buenos Aires, 4 de junio de 1935.

Historia de Rosario 1689-1939. Rosario, UNR Editora y Editorial Municipal de Rosario, 1998.

ANDREETO, Miguel Ángel. *De literatura regional*. Santa Fe, Castellví, 1964.

BENITO, Pedro E. *Ana María Benito, mi hermana*. Rosario, 1969.

BERTERO, Gloria de. *¿Quién es ella en Santa Fe?* Tomo I. Buenos Aires, Palabra Gráfica y Editora, 1995. Tomo II. Buenos Aires, Editorial Vinciguerra porteña 2001.

BIANCHI, Alfredo A. y otros. *Homenaje a Emilio Ortiz Grognet*. Rosario, 1932.

BLASI, Alberto Oscar. "Dughera: el monte y la pena". En Eduardo Dughera, *La Pepa Gómez y otros cuentos*. Buenos Aires, Huemul, 1973.

BOLDORI, Rosa. "Forma y sentido de una cosmogonía narrativa: *Bajo las jubeas en flor* de Angélica Gorodischer". En *Narrativa argentina del Litoral*. Rosario, Grupo de Estudios Semánticos, 1981.

BOOZ, Mateo. "Un dramaturgo en Rosario". *Revista de Historia de Rosario* N.º 19, Año VIII, Rosario, 1970.

BRACAMONTE, Jorge. "Entre *Las brújulas muertas* e *Intemperie* de Roger Pla: los cambios en la percepción del peronismo desde una poética abierta". En Carina González (compil.), *Peronismo y representación*. Buenos Aires, Final Abierto, 2015.

BRANDO, Oscar. *La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río*. Buenos Aires, Corregidor, 2015.

BRASCÓ, Miguel. "Prólogo". En José Pedroni, *80 poemas*. Santa Fe, Ediciones Culturales Santafesinas, 1996.

BUSANICHE, José L. *Estampas del pasado*. Buenos Aires, Hachette, 1959.

CAILLET-BOIS, Ricardo R. "Contribución a la bibliografía de David Peña". *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*. Tomo X. Buenos Aires, 1930.

CAGGIANO, Antonio. *El derecho de los reyes católicos para dominar las tierras americanas en las lecciones de ética del Dr. Mariano Medrano del Real Colegio de San Carlos*. Rosario, Academia Nacional de la Historia, 1947.

CAISSO, Claudia. "Prólogo". En Guillermo Ibáñez, *El arte del olvido*. Rosario, Poesía de Rosario, 2000.

CAPDEVILA, Analía. "Roger Pla, la novela total". En Roger Pla, *Intemperie*. Rosario, Editorial Municipal, 2009.

CASCELLA, Armando. "El alma luminosa de Ana María Benito". En Ana María Benito, *Ensayos de crítica literaria*. Rosario, Talleres Gráficos Pomponio, 1932.

CASTELLANOS, Luis Arturo. "Algunos datos de la narrativa de Rosario". *La Capital*. Rosario, 15 de noviembre de 1978.

CASTELLI, Eugenio. *Antología cultural del Litoral argentino*. Buenos Aires, Nuevo Siglo, 1995.

Un siglo de literatura santafesina (Poetas y narradores de la provincia, 1900-1995). Santa Fe, Ediciones Culturales Santafesinas, 1998.

"Apuntes sobre los poetas de Rosario". *La Gaceta Literaria* N.º 8. Santa Fe, noviembre de 1981.

"Distintas actitudes ante el hecho literario (Rosario y el sur de la provincia)". En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo I. Santa Fe, Sudamérica, 1991.

"La literatura del sur de la provincia". En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo IV. Santa Fe, Sudamérica, 1993.

"Riberas del exilio". En Reynaldo Uribe, *Riberas del exilio*. Rosario, Poesía de Rosario, 2000.

CERVERA, Felipe Justo, Graciela F. de COCCO y Elda María PAVÁN. *Santa Fe en su literatura*. Santa Fe, Sistemas de Apoyo Educativo, 1989.

CERVERA, Manuel María. *Historia de la ciudad y provincia de Santa Fe*. Santa Fe, 1907.

CHIARAMONTE, José Carlos. *Ciudades, provincias, Estados: Orígenes de la Nación argentina (1800-1846)*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

CIGNOLI, Francisco. "Rodolfo Rivarola: el americanista y su Rosario natal". *Cuadernos de la Dirección de Cultura* N.º 12. Rosario, 1982.

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

CONTARDI, Sonia. "Prólogo". En *Santillán, Armando Raúl. Fragmentos para leer a Santillán*. Rosario, Poesía de Rosario, 2000.

COUSELO, Jorge Miguel. "Literatura argentina y cine nacional". En *Capítulo N.º 96*, Buenos Aires, 1981.

CRAGNOLINO, Silvia. *Rosario: del poblado a la ciudad*. Rosario, Ediciones de Aquí a la Vuelta, 1990.

CHACÓN, Pablo. "Un Gregorio Samsa a la criolla: la nueva novela del rosarino Manuel López de Tejada". *La Capital*. Rosario, 5 de marzo de 2000.

DABAT de LÓPEZ ELITCHERY, Bernardina. *Ana María Benito, viva, a diez años de su muerte*. Rosario, Asociación Ana María Benito, 1941.

DADA, Vicente P. "Los primeros volatineros en Santa Fe". *Revista Trimestral N.º 6*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

DALMARONI, Miguel y Margarita MERBILHAÁ. "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción". En Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura Argentina*. Volumen 11. Buenos Aires, Emecé, 2000.

DAMIANOVICH, Alejandro. *El periodismo en Santa Fe (1828-1983)*. Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo, 2013.

D'ANNA, Eduardo. "El teatro en el sur de la provincia de Santa Fe". En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo I. 1991.

Nadie cerca o lejos. Rosario, Identydad, 2005.

Capital de nada: Una historia literaria de Rosario (1801-2000). Rosario, Identydad, 2007.

"Alcides Greca o la lucha por el realismo" [en línea]. En el sitio Web de la Facultad de Humanidades y Ciencia de la UNL. http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/itininerarios/pdf/Greca_.pdf

DAVIDSON, Ned. *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*. Buenos Aires, Nova, 1971.

DE MARCO, Miguel Ángel y otros. *Orígenes de la prensa en Rosario*. Santa Fe, Colmegna, 1969.

DE MARCO, Miguel Ángel y Oscar Luis ENSICK. *Historia de Rosario*. Rosario, 1978.

DE NAVACUÉS, Javier. “El yo católico ante la masa peronista: Delfina Bunge y Manuel Gálvez”. En Carina González (compil.), *Peronismo y representación*. Buenos Aires, Final Abierto, 2015.

DENEVI, Marcos. “¿Por qué habremos tardado tanto tiempo?”. En Roger Pla, *Los atributos*. Buenos Aires, Editorial Abril, 1985.

DÍAZ MOLANO, Elías. *Domingo G. Silva*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1981.

DIEZ DE ANDINO, Manuel Ignacio. *Diario de don Manuel Ignacio Diez de Andino*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2008.

DRINCOVIK de PILOT, Liliana. “La poesía de Alberto Carlos Vila Ortiz”. En *La expresión literaria de las provincias argentinas*. Rosario, Sociedad Mutual de Empleados Públicos de la Segunda Circunscripción, 1993.

DURÁN, Alfonso. *La Virgen de Guadalupe en Santa Fe*. Santa Fe, 1938.

EL JABER, Loreley. *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora y Universidad Nacional de Rosario, 2011.

“Primeras imágenes del Río de la Plata. Colonialismo, viaje y escritura en los siglos XVI y XVII”. En Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo I. Buenos Aires, Emecé, 2014.

ENSINCK, Oscar Luis. “El teatro en Rosario”. En *Historia de las Instituciones de la provincia de Santa Fe*. Tomo V. Santa Fe, Imprenta Oficial, 1973.

FERNÁNDEZ DÍAZ, Augusto. *Rosario desde lo más remoto de su historia (1650-1750)*. Rosario, 1941.

FERNÁNDEZ, Sandra y Fernando NAVARRO. “La pampa transformada. La rejión del trigo, de libro de viajes a catálogo de mudanzas”. En *Scribere est Agere. Estanislao Zeballos en la vorágine de la modernidad argentina*. Rosario, La Quinta Pata & Camino Ediciones, 2011.

FLORES, Nelly Beatriz, María Isabel Jorgelina COPES y Catalina Pistone de

- DAGATTI. *Reseña histórica de la literatura santafesina*. Inédito, 1966.
- FOFFANI, Enrique y Adriana MANCINI. “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”. En Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura Argentina*. Volumen 11. Buenos Aires, Emecé, 2000.
- FORCADA CABANELLAS, M. *De la vida literaria, recuerdos de una época*. Rosario, Ciencia, 1941.
- FORD, Aníbal. “El regionalismo”. *Desde la orilla de la ciencia: Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*. Buenos Aires, Puntosur, 1987.
- FORNASO de GUZMÁN ALFARO, Inés. “En torno a Julio Imbert”. *La Capital*. Rosario, 27 de octubre de 1968.
- FRIEDRICH de THELER, Liana. *Vecchioli: más que postmodernista, personalista*. Santa Fe, Fondo Editorial Municipal de Rafaela, 1985.
- FRUTTERO, Arturo. “Fausto Hernández y la poética de Pampa”. *Revista de Historia de Rosario* N.º 5 y 6. Rosario, 1964.
- FURLONG, Guillermo. *Glorias santafesinas*. Buenos Aires, Burgo, 1929.
“Tres intervenciones culturales de don Pedro Tuella”. *Revista de Historia de Rosario* N.º 7 y 8. Rosario, julio-diciembre de 1964.
- GALASSO, Norberto. “Casella, Armando (1900-1971)”. En Norberto Galasso (coord.), *Los malditos*. Volumen I. Buenos Aires. Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2005.
- GÁLVEZ, Manuel. *Amigos y maestros de mi juventud*. Buenos Aires, Hachette, 1961.
- GANDOLFO, Elvio. “Prólogo”. En *Obra poética de Felipe Aldana*, Rosario, I.E.N., 1977.
- GARBATZKY, Irina. “Poesía joven de Rosario: algo está cambiando”. *La Capital*. Rosario, 17 de junio de 2009.
- GARCÍA HELDER, Daniel. “Poéticas de la voz, el registro de lo cotidiano”. En Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10. Buenos Aires, Emecé, 1999.

GASPARINI, Sandra. "Típicas atracciones genéricas: Fantástico y ciencia-ficción. Luisa Valenzuela, Elvio E. Gandolfo, Angélica Gorodischer". En Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 11. Buenos Aires, Emecé, 2000.

GELLER, Graciela. "Literatura de mujeres en Santa Fe ¿Otra mirada? ¿Un lenguaje nuevo?". En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo IV. Santa Fe, Sudamérica, 1993.

GIANELLO, Leoncio. *Historia de Santa Fe*. Santa Fe, El Litoral, 1955.

GIORDANO, Diego y otros. *Novelas 96-03*. *Riel* N.º 2. Rosario, junio de 2004.
Fontanarrosa, narrativa. *Riel* N.º 3. Rosario, febrero de 2005.

GIUSTI, Roberto F. "Rosarinos que yo conocí". *Quid Novi?* Tomo VII, N.º 35. Rosario, octubre de 1939.

GLÜCK, Mario. *La Nación imaginada desde una ciudad. Las ideas políticas de Juan Álvarez (1898-1954)*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2015.

GÓMEZ, Julio Luis. *Pedroni, poeta de la Pampa Gringa*. Santa Fe, Colmegna, 1975.

GÓMEZ, Mercedes. "Una mujer entre el arte y los deberes del hogar". *La Capital*. Rosario, 9 de abril de 2000.

GRAMUGLIO, María Teresa. "Un fenómeno editorial: Hugo Wast". En Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 6. Buenos Aires, Emecé, 2002.

"Novela y Nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez". En Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 6. Buenos Aires, Emecé, 2002.

GRANDOV, Oscar. "El centro de la pampa gringa". En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo IV. Santa Fe, Sudamérica, 1993.

GRELA, Plácido. "Florencio Sánchez y sus andanzas por Rosario". *La Tribuna*. Rosario, 25 de octubre de 1958.

GROSSMAN, Margarita E. *Vaivenes del teatro rioplatense desde la conquista hasta 1810*. Biblioteca Nacional de Argentina.

GSCHWIND, Juan Jorge. *La obra literaria y social de Lina Beck-Bernard*. Rosario, Juan José Casabella (ed.), 1935.

GUDIÑO KRAMER, Luis. *Escritores y plásticos del Litoral*. Santa Fe, El Litoral, 1955.

HERNÁNDEZ, Jorge Alberto. *Seis poetas del Santa Fe de principios de siglo*. Santa Fe, Colmegna, 1971.

“Prólogo”. En José Cibils, *Antología poética de José Cibils*. Santa Fe, Fondo Editorial de la provincia de Santa Fe, 1984.

Literatura folklórica de Santa Fe. Santa Fe, Colmegna, 1985.

“Crónica gringa de Jorge Isaías”. *La Gaceta Literaria* N.º 71. Santa Fe, 1991.

HERRERA, Bernal. “El regionalismo hispanoamericano: coordenadas culturales y literarias”. *Casa de las Américas* N.º 224. La Habana, 2001.

IBAÑEZ, Guillermo. “Guillermo Harvey y ‘El riesgo de lo vivo’”. *Poesía de Rosario* N.º 4. Rosario, 1994.

IMBERT, Julio, *Florencio Sánchez, vida y creación*. Buenos Aires, Schapire, 1954.

IMFELD, Daniel. “Entre la historia y la memoria: Representación del pasado en la búsqueda de una identidad”. En el sitio Web de La Junta Provincial de Estudios Histórico. <https://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwif_b7S3dHTAhUSl5AKHXXCXC3UQFgggMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.jpeh.ceride.gov.ar%2F64%2FArchivo%2520N%25BA%25206..doc&usq=AFQjCNGtBsaLp3f1QtRqVTvyI-tHyBMiVQ>.

JAKOBSON, Roman. “Lingüistique et poétique”. *Essais de lingüistique générale*. París, Du Minuit, 1963.

JITRIK, Noé. *El escritor argentino. Democracia y libertad*. Buenos Aires, Ediciones del Candil, 1967.

El mundo del Ochenta. Buenos Aires, CEDAL, 1982.

KANNER, Leopoldo. *David Peña y los orígenes del Colegio Nacional de Rosario*. Rosario, 1974.

Esteban Enrique Rivarola, el poeta que Rosario olvidó. Rosario, 1997.

LAGUNAS, Alberto. “Aportes sobre Beatriz Vallejos”. *La Capital*. Rosario, 4 de

agosto de 1985.

LASSAGA, Ramón J. *Tradiciones y recuerdos históricos*. Santa Fe, Fondo Editorial de la Provincia, 1992.

LIER, Juan Carlos. “Breve evocación de Emilia Bertolé”. *La Capital*. Rosario, 20 de noviembre de 1963.

LODIGIANI, José Luis. “La expresión regional y sus manifestaciones literarias”. En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo IV. Santa Fe, Sudamérica, 1993.

LÓPEZ ROSAS, José Rafael. *El teatro colonial en Santa Fe*. Santa Fe, 1948.
Juan Francisco Seguí, el hombre de la Constitución. Santa Fe, Castellví, 1957.
Historia de la literatura de Santa Fe. En *Historia de las instituciones de la provincia de Santa Fe*. Santa Fe, Imprenta Oficial, 1972.
“El teatro en la provincia”. En *Historia de las instituciones de la provincia de Santa Fe*. Tomo V, Segunda parte. Santa Fe, Comisión Redactora, 1973.

MIKIELEVICH, W. C. “Estanislao Zeballos, poeta de quince años”. *La Tribuna*. Rosario, 11 de octubre de 1958.
“Un hombre templado al bronce: Federico de la Barra”. *La Tribuna*. Rosario, 24 de febrero de 1957.
“El 25 de mayo de 1854 apareció *La Confederación*, primer periódico rosarino”. *Democracia*. Rosario, 25 de marzo de 1964.
“Alrededor de la primera novela rosarina”. *La Capital*. Rosario, 27 de noviembre de 1977.
“Periodismo literario, artístico y anexos culturales en Rosario, 1854-1900”. *Revista de Historia de Rosario* N.º 35. Rosario, 1983.
“Las novelitas de bolsillo”. *La Capital*. Rosario, 2 de septiembre de 1984.

MILANO, Laura. *Mateo Booz*. Santa Fe. Cuadernos del Instituto de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1964.
“Viento norte de Alcides Greca: peregrinaje y circularidad”. *Literatura del Litoral Argentino*. Rosario, Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, 1977.

MONTES I BRADLEY, R.E. *Resurrección de Lenzoni*. Rosario, Editorial Palace, 1945.

MORÁN, Carlos Roberto. “Grupos literarios en Santa Fe”. En *Nueva enciclopedia*

de la provincia de Santa Fe. Tomo IV. Santa Fe, Sudamérica, 1993.

MOSET, José. “El teatro rosarino de las últimas décadas”. En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo IV. Santa Fe, Sudamérica, 1993.

ORDAZ, Luis. *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962-65.

PARRINGTON, Vernon Louis. *El desarrollo de las ideas en los Estados Unidos*. Tomos I a III. Lancaster, Lancaster Press, 1941-43.

PARODI, Natividad. “Carlota Garrido de la Peña, periodista, educadora y novelista”. *La Capital*. Rosario, 30 de septiembre de 1984.

PAYÁ, Carlos y Eduardo CÁRDENAS. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, Peña Lillo Editor, 1978.

PELETTIERI, Osvaldo (dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Tomos I y II. Buenos Aires, Galerna, 2005-2007.

PEREIRA RODRÍGUEZ, José. “Fernán Silva Valdez”. En Fernán Silva Valdez, *Los romances chúcaros*. Montevideo, Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense, 1933.

PÉREZ, Alberto Julián. *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*. Madrid, Orígenes, 1992.

PIÑA, Cristina. “Amelia Biagioni”. En Amelia Biagioni, *Cazador en trance y otros poemas*. Buenos Aires, CEDAL, 1989.

PIOSSEK PREBISCH, Teresa. *Los hombres de la entrada. Historia de la expedición de Diego de Rojas 1543-1546*. Tucumán, Edinor, 1986.

POLEMANN de VALLS, M. Orfilia. “Roger Pla, nuestro contemporáneo”. En Roger Pla, *Los atributos*. Buenos Aires, Abril, 1985.

POLETTI, Syria. “Prólogo”. En Roger Pla, *Los atributos*. Buenos Aires, Abril, 1985.

PRIETO, Agustina. “La ciudad del librepensador”. *Los desafíos de la modernización-Rosario 1890-1930*. Rosario, UNR Editora, 2010.

- PRIETO, Martín. “Comentario a *De fascinatione*”. Revista *Vasto Mundo* N.º 17. Rosario, junio de 1999.
 “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina” [en línea]. En *Cuadernos Líricos* N.º 3. Cahiers de LI.RI.CO, marzo de 2007. <<https://lirico.revues.org/768>>.
- RAMA, Ángel. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- RETAMOSO, Roberto. “Sobre los alcances de lo rosarino”. *Poesía de Rosario* N.º 2. Rosario, 1993.
La dimensión de lo poético. Buenos Aires, Héctor Dinsmann Editor, 1995.
Figuras cercanas. Rosario, Artemisa, 2004.
- ROJAS, Ricardo. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Kraft, 1920.
- ROMANO, Eduardo. *Literatura/Cine. Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991.
- ROSINI, Mauricio. “El teatro en Rosario, autores locales”. *El libro de Rosario*. Rosario, (1925).
- SAKVIONI, Amanda. “Pedro de Angelis y las primeras ediciones modernas de textos coloniales rioplatenses”. En Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo I. Buenos Aires, Emecé, 2014.
- SALOMÓN TARQUINI, Claudia y María de los Ángeles LANZILOTTA (compil.). *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en la Argentina (Siglo XX)*. Rosario, Prohistoria y EdULPam, 2016.
- SANTA CRUZ, Inés. “Los Cuentos del comité de Alcides Greca”. *Narrativa argentina del Litoral*. Rosario, Grupo de Estudios Semánticos, 1981.
 “Salón de billares y el mundo narrado de Jorge Riestra”. *Narrativa argentina del Litoral*. Rosario, Grupo de Estudios Semánticos, 1981.
 “Prólogo”. En Jorge Riestra, *Salón de billares*. Rosario, Ed. del Peregrino, 1984.
El rumor de la ciudad. La narrativa de Jorge Riestra. Rosario, Fundación Ross, 1996.
 “Prólogo”. En Jorge Riestra, *El taco de ébano*. Rosario, Homo Sapiens, 1997.
 “Eduardo D’Anna, la poesía se sienta a la mesa o una poética heterodoxa”. En Eduardo D’Anna, *Antología poética*. Buenos Aires, Fondo nacional de las Artes, 2015.

SARLO, Beatriz. “Recuerdos de un escritor profesional”. En Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria*. Tomo I. Buenos Aires, Taurus, 2002.

SCARANO, Laura. “La figuración realista en la poesía española de las últimas décadas”. *La estafeta del viento* N.º 1. Madrid, mayo de 2002.

SCHNEIDER, Roberto y Elsa GHIO de BALTZER. “El teatro en Santa Fe”. En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo II. Santa Fe, Sudamérica, 1991.

SEBASTIANELLI, Héctor. “Inolvidable Emilia Bertolé”. *Grandes hombres de Santa Fe*. Rosario, Ed. Sociedad Mutual de Empleados Públicos Segunda Circunscripción, 1984.

SOLER, Amadeo P. *Lucía Miranda a la luz de los versos de Celestina Funes*. Rosario, 1992.

SOSA de NEWTON, Lily. “Una precursora de las letras femeninas en Santa Fe”. *La Capital*. Rosario, 8 de marzo de 1987.

SVANASCINI, Osvaldo. “Roger Pla, un comprometido protagonista”. En Roger Pla, *Los Atributos*. Buenos Aires, Abril, 1985.

TOLOZA, Fernando. “La tragedia de un hombre culto”. *La Capital*. Rosario, 2 de enero de 2005.

TORRE, Claudia. “Introducción”. En Lina Beck-Bernard, *El río Paraná: Cinco años en la República Argentina*. Santa Fe y Paraná, UNL y UNER, 2013.

TRENTI ROCAMORA, José Luis. “El santafesino Antonio Fuentes del Arco y Godoy, autor de la primera pieza teatral que se conoce”. *Boletín del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales* N.º 2. Santa Fe, 1947.

UGER, Andrés. “La poesía negra: Nicolás Guillén”. *Historia de la literatura latinoamericana* N.º 40. Bogotá, Oveja Negra, 1984.

VALLI, Osvaldo Raúl. “El teatro en Santa Fe, una historia que se sigue haciendo...”. En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo IV. Santa Fe, Sudamérica, 1993.

VALLI, Osvaldo Raúl y Graciela F. de COCCO. “La literatura santafesina: una visión del mundo. Norte y centro de la provincia (fines del s. XIX y XX)”. En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo I. Santa Fe, Sudamérica, 1991.

“El ensayo y la literatura”. En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo I. Santa Fe, Sudamérica, 1991.

“La poesía”. En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo I. Santa Fe, Sudamérica, 1991.

VIGNOLI, Beatriz. Artículos en *Rosario 12*, 2008-2015.

VITTORI, José Luis. “Formación de la literatura santafesina en el ámbito del Río de la Plata”. En *Nueva enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Tomo I. Santa Fe, Sudamérica, 1991.

VIÑAS. David. “Después de Cortázar: Historia y privatización”. *Cuadernos Hispanoamericanos* N.º 234. Madrid, junio de 1969.

ZAYAS de LIMA, Perla. *Diccionario de autores teatrales argentinos 1950-1990*. Buenos Aires, Galerna, 1991.

ZENNOBI, Víctor. “Notas sobre Aldo Oliva”. *Poesía de Rosario* N.º 4. Rosario, 1994.

D'Anna, Eduardo

La literatura de Santa Fe : un análisis histórico / Eduardo D'Anna. - 1a ed. - Rosario
Espacio Santafesino Ediciones, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3962-10-3

1. Historia de la Literatura Argentina.
2. Literatura de la Provincia de Santa Fe . I. Título.
CDD 809

La literatura de Santa Fe / Un análisis histórico

© Eduardo D'Anna

© Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, 2018.

Edición: Agustín Alzari

Investigación bibliográfica: Ernesto Inouye

Corrección: María Laura Tubino

Diseño: Martín Bochicchio

Fotografía: Fernanda Forcaia

ISBN: 978-987-3962-10-3

La literatura de Santa Fe



Espacio Santafesino
Ediciones



www.espaciosantafesino.gob.ar/ediciones