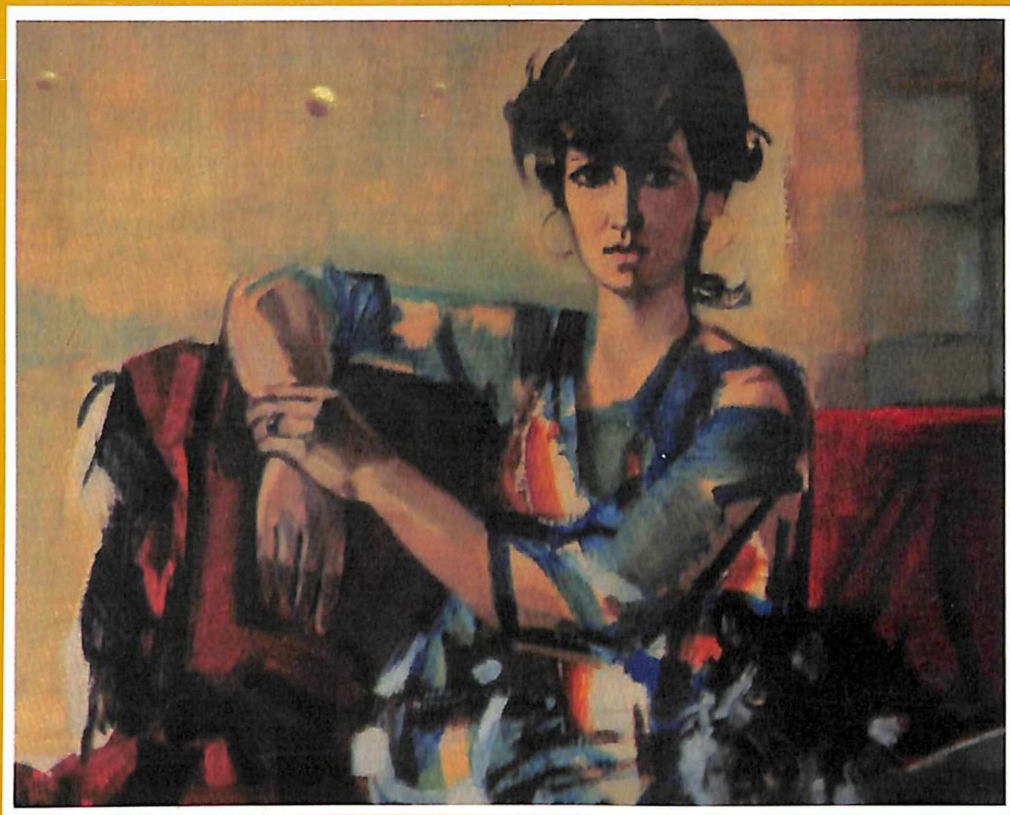


Piedra y Canto



Cuadernos del Centro de Estudios
de Literatura de Mendoza

1999 - 2000

6

Piedra y Canto
Cuadernos del Centro de Estudios
de Literatura de Mendoza

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
CELIM

Piedra y Canto
Cuadernos del Centro de Estudios
de Literatura de Mendoza



Centro de Estudios de Literatura de Mendoza
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Nº 6
Años 1999 - 2000
Mendoza - Argentina

Piedra y Canto
Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza

Consejo Editor

Directora: Gloria Videla de Rivero
Secretario: Víctor Gustavo Zonana
Asistentes: Marta Castellino, Fabiana Varela

Consejo Asesor

Leonor Arias Saravia (*Universidad Nacional de Salta*)
Elisa Calabrese (*Universidad Nacional de Mar del Plata*)
Dinko Cvitanovic (*Universidad Nacional del Sur*)
Dolly Lucero Ontiveros (*CONICET*)
Antonio Pagés Larraya (*Academia Argentina de Letras*)
Gaspar Pío del Corro (*Universidad Nacional de Córdoba*)

Colaboraciones: Se publicarán artículos, notas, entrevistas, documentos varios e información bibliográfica vinculados con la crítica y la historia de la literatura de Mendoza. *Piedra y Canto* es fundamentalmente un órgano de difusión de las investigaciones del CELIM. Sólo se publicarán las colaboraciones solicitadas por la Dirección y aceptadas por el Consejo Asesor. Las ideas contenidas en los artículos que se publiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas. **Reproducción:** Los artículos publicados en *Piedra y Canto* pueden ser reproducidos, siempre que se indique la fuente y que se envíen tres ejemplares de las reproducciones a la revista.

Periodicidad: Un número al año.

Valor ejemplar y de la suscripción anual: En el país: U\$S 12; en el extranjero: U\$S 15.

Pedidos: La correspondencia general, los pedidos y pagos correspondientes a *Piedra y Canto* deben enviarse a nombre del Secretario de la revista, CC N° 345, Gabinete 318, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Parque General San Martín, Centro Universitario, CP 5500, Mendoza, Argentina.

E-mail: zonanag@logos.uncu.edu.ar

El presente volumen ha sido financiado con un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Cuyo (SECyT).

Piedra y Canto Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.-n° 1 (1993)- Mendoza.

Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.

Facultad de Filosofía y Letras. CELIM. 1999-2000.

N° 6; 20 cm.

Anual

ISSN 0328-1094

B.FFYL (UNCuyo)

I-LITERATURA

II-LITERATURA HISPANOAMERICANA

III-LITERATURA ARGENTINA

IV-LITERATURA MENDOCINA

V-CRÍTICA LITERARIA



Colaboraron en la preparación de esta revista

Composición: Juan Pablo Lovisolo

Diseño de tapa: Víctor Gustavo Zonana

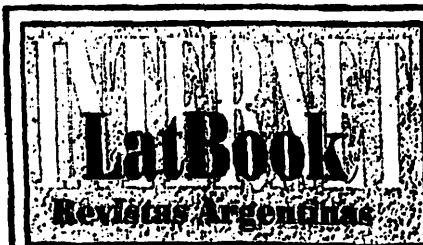
Corrección: Carlos Solanes

© Copyright by Centro de Estudios de Literatura de Mendoza

Todos los derechos reservados

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723



PIEDRA Y CANTO

Incluye los sumarios de sus ediciones en la base de datos Latbook (libros y revistas)

Disponible en INTERNET
En la siguiente dirección:

<http://www.lathook.com.ar>

ÍNDICE

ARTÍCULOS

Victor Gustavo Zonana. "La predicación metafórica en Colores del júbilo (1933), de Jorge E. Ramponi".....13

Marta Elena Castellino. "Dos versiones de un mito en las letras de Mendoza (O de cómo Ícaro se elevó y cayó)".....43

Dolly Sales de Nasser. "El arte y el artista en Minotauroamor de Abelardo Arias".....65

Victor Gustavo Zonana. "Clave del mundo: Nérida Salvador a través de sus obras poéticas".....85

Hebe Beatriz Molina. "Las tejedoras del tiempo de Mercedes Favaro".....109

Fabiana Inés Varela. "Un censor costumbrista en La ciudad de barro, de Alejandro Santa María Conill".....123

Lila Bujaldón de Esteves. "Peripicias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas".....147

NOTAS

- Elena Duplancic de Elgueta*. “El paso de Uspallata en la visión de algunos viajeros del siglo XIX”.....165
- Dolly María Lucero Ontiveros*. “Juan Solano Luis y su añoranza española”175
- María Banura Badui de Zogbi*. “De vuelos y regresos. Pájaro ciego, de Luis Gorosito Heredia”191
- Raúl Fernando Pena*. “La poesía de Abelardo Vázquez”201
- Marta Gómez de Rodríguez Britos*. “El poema ilustrado en la década del '30”215
- Gloria Videla de Rivero*. “‘Cigarra nupcial’, de Jorge Enrique Ramponi”225

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Gloria Videla de Rivero*. “Contribución para una bibliografía de Luis A. Gorosito Heredia (1902-1972)”235

RESEÑAS

- “Gloria Videla de Rivero. *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*”, por Marta Elena Castellino.....249
- “*Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Tercera Época, Nº 2”, por Gloria Videla de Rivero.....252

**“Gloria Videla de Rivero (Coordinadora). Marta
Elena Castellino, Hebe Molina, Víctor Gustavo
Zonana. *Literatura de Mendoza. Espacio, historia,
sociedad*. Tomo I”, por María Banura Badui de Zogbi.....253**

IN MEMORIAM

**“Germán Orduna”, por Gloria Videla de Rivero.....259
“Edelweiss Serra”, por Gloria Videla de Rivero.....260
“Diego Francisco Pró”, por Víctor Gustavo Zonana.....262**

ARTÍCULOS

LA PREDICACIÓN METAFÓRICA EN *COLORES DEL JÚBILO* (1933), DE JORGE E. RAMPONI

Víctor Gustavo Zonana
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

A Gloria Videla de Rivero

1. Introducción

En el desarrollo expresivo ramponiano, *Colores del júbilo* (1933) representa el arribo del poeta a un segundo momento evolutivo¹. Asimismo, atestigua la incidencia de las vanguardias históricas en el sistema de la poesía mendocina². En el volumen, las diversas formas de

¹ La crítica sobre la obra de Jorge Enrique Ramponi se ha dedicado especialmente al estudio de *Piedra infinita* (1942) y *Los límites y el caos* (1972). Para una mirada de conjunto sobre la crítica del poeta ver: Gloria Videla de Rivero. "Jorge E. Ramponi: contribución para una bibliografía". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, Nº 5, 1997-1998, pp. 217-228. En este estudio me interesa continuar la línea de investigación sobre *Colores del júbilo* que inicia Gloria Videla de Rivero en "Tradición y vanguardia en *Colores del júbilo*, de Jorge E. Ramponi". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, LVI, 1991, pp. 467-481 y desarrolla Fabiana Varela en "Jorge E. Ramponi y la vanguardia en Mendoza: el 'Romance del ángel sagitario'". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, Nº 2, 1994, pp. 119-135. Para la determinación de las etapas en la trayectoria poética del autor remito a Gloria Videla de Rivero. "Tradición y vanguardia...", pp. 467-468.

² Ver sobre este aspecto: Gloria Videla de Rivero. "Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el grupo *Megáfono*". *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, Nº 28, 1985, pp. 189-210.

predicación metafórica revelan la aguda sensibilidad lingüística de Ramponi. También, su conocimiento de los nuevos modos de representación estética que promueven las distintas vertientes del vanguardismo. Con justicia, *Colores del júbilo* puede incluirse en la estirpe de poemarios “lujuriosos de metáforas”, como *Prismas* (1924) de Eduardo González Lanuza o *Días como flechas* (1926) de Leopoldo Marechal.

El reconocimiento de esta particularidad del volumen motivó, en el presente trabajo, el análisis de ciertos aspectos relativos a las formas de predicación metafórica. Primeramente, la inserción de su práctica en un contexto de especulaciones teóricas, conforme a un uso habitual en diversos movimientos vanguardistas. En segundo lugar, la organización de los enunciados metafóricos de acuerdo con los siguientes planos: a) conceptual (referido a los dominios conceptuales que se hallan involucrados en el juego de la metáfora); b) gramatical (relativo a la manifestación verbal de las metáforas, es decir a sus formas léxicas y a su estructura sintáctica); c) textual (coherencia; progresión de tema/ rema); d) retórico (solidaridad del enunciado metafórico con otras figuras del discurso).

La consideración atenta de estos aspectos requiere el uso de los instrumentos teóricos que ofrecen los enfoques cognitivos sobre la metáfora³. Estas líneas de investigación presentan una doble ventaja. Sus teorizaciones tienen puntos en común con las reflexiones de los escritores vanguardistas sobre el tropo⁴. Además, los estudios cognitivos

³ George Lakoff y Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago, Chicago University Press, 1980; Mark Turner. *Dead is the Mother of Beauty*. Chicago, Chicago University Press, 1987; George Lakoff, Mark Turner. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago, Chicago University Press, 1989; Mark Turner, Gilles Fauconnier. “Conceptual integration and formal expression”. *Metaphor and Symbolic Activity*. University of Toronto, Nº 10, pp. 183-204. He considerado además aportes de la Lingüística Aplicada: Lynne Cameron and Graham Low (Eds.) *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999. También de la llamada “gramática filosófica”: Michele Prandi. *Gramática filosófica de los tropos. Configuración formal e interpretación discursiva de los conflictos conceptuales*. (Trad. de M^o. del Camino Giron Puente y Marta Tordesillas Colado). Madrid, Visor, 1995. (Edición francesa de 1992).

⁴ Por ejemplo, el hecho de considerar a la figura en su doble faz cognitiva y lingüística. El reconocimiento de que la predicación metafórica no constituye un fenómeno exclusivo del lenguaje poético, sino de los usos del lenguaje en general (ámbitos

ofrecen parámetros que permiten describir los planos de análisis deslindados⁵.

Mediante el estudio atento de la predicación metafórica en *Colores del júbilo* se intenta ofrecer claves interpretativas de los textos poéticos del volumen y favorecer la identificación de distintas vertientes de la vanguardia que perviven en las formas de estructurar los enunciados metafóricos. Finalmente, se intenta valorar sus méritos artísticos en el contexto de la trayectoria expresiva del autor.

2. La concepción y la práctica vanguardista de la metáfora. Proyecciones mendocinas

El estudio de los manifiestos y textos críticos de las distintas vertientes vanguardistas revela que la metáfora constituye, entre la variedad de figuras del discurso, la célula básica del lenguaje literario⁶. En efecto, poetas como Filippo Tommaso Marinetti⁷, Pierre Reverdy⁸, Federico

cotidiano, científico, literario, político). La conceptualización de la predicación metafórica como síntesis de representaciones mentales.

⁵ El plan de análisis que se sigue en este trabajo está inspirado en: Gerard Steen. "Metaphor and discourse. Towards a linguistic checklist for metaphor analysis". En: Lynne Cameron and Graham Low. *Op. cit.*, pp. 81-104.

⁶ Para la concepción de la metáfora en la estética de las vanguardias históricas remito a mi trabajo *Metáfora y simbolización en Altazor*. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 1994, Cap. 2: "Significación de la metáfora en las vertientes vanguardistas hispanoamericanas".

⁷ Ver por ejemplo: "Manifiesto técnico della letteratura futurista", 11 de maggio, 1912. Publicado inicialmente en francés en *Le Figaro*. Reproducido en: Luciano De Maria. *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1973, pp. 77-84.

⁸ Para la teoría de la imagen en Pierre Reverdy ver Susana Benko. *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas. Banco Provincial/ Monte Ávila Editores Latinoamericana/ Fondo de Cultura Económica, 1993. Cap. I: "Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy".

García Lorca⁹, Vicente Huidobro¹⁰, Jorge Luis Borges¹¹, Eduardo González Lanuza¹², reflexionan largamente sobre la significación del tropo en el programa de sus propuestas estéticas renovadoras. Aunque el modo de plasmar una metáfora varía en sus prácticas artísticas concretas en función del talante personal, en sus especulaciones es posible advertir un conjunto de principios comunes:

- a) La metáfora resulta de una síntesis de las representaciones mentales de entidades que en el mundo se hallan alejadas entre sí¹³; esta síntesis es posible por la capacidad visionaria del poeta vanguardista; mediante ella, reconoce los hilos ocultos que vinculan tales entidades o, al menos, sus representaciones;
- b) esta síntesis tiene un modo de manifestación lingüística a través de la predicación metafórica; se trata de una manifestación “económica” porque posibilita la abolición de la estructura analítica de la comparación; asimismo, permite evitar el uso de

⁹ “La imagen poética de don Luis de Góngora” (1926). *Obras completas*. (Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo). México, Aguilar, 1991, Tomo III, pp. 223-247.

¹⁰ Ver, por ejemplo, “La poesía” (1921). En: Vicente Huidobro. *Obras completas de Vicente Huidobro*. (Prólogo de Hugo Montes). Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, Tomo I.

¹¹ Ver en especial “Apuntaciones críticas: la metáfora”, en: *Cosmópolis*, Madrid, XI, 1921. Reproducido en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 505-507, julio - setiembre, 1992, pp. 16-20; “Después de las imágenes” y “Examen de metáforas”, en *Inquisiciones* (1925); “Otra vez la metáfora”, en: *El idioma de los argentinos* (1928).

¹² Ver: “Prólogo”. *Prismas*. Buenos Aires, J. Samet Librero Editor, 1924, pp. 7-11; “Química y física de las metáforas”. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Segunda Época, año II, N° 25, noviembre 14 de 1925, p. 4; “El instrumento de creación: la metáfora”. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Segunda Época, año II, diciembre 29 de 1925, p. 1.

¹³ Ver: Hugo Friedrich. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. de Joan Petit. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 269 y ss.

- los adverbios *como* o *así*, que modalizan la síntesis imaginaria;
- c) generalmente, el afán de síntesis lleva a la eliminación de otros nexos verbales; la construcción del poema se realiza mediante una sucesión o yuxtaposición de imágenes metafóricas; dicha sucesión es el resultado de una descomposición del objeto poético (paisaje, objeto, persona) en sus elementos constituyentes;
 - d) al plasmarse a través del lenguaje, la metáfora insólita posibilita una redescrición del mundo, una visión del mismo con ojos nuevos;
 - e) la nueva visión se opone a las que ya se hallan configuradas históricamente en la cultura; la metáfora vanguardista se postula como una forma de renovación, de desjerarquización y des-simbolización de un imaginario cultural dado;
 - f) la lejanía de las representaciones vinculadas y la ruptura con el imaginario de la poesía precedente determinan el efecto de extrañeza o sorpresa que la metáfora vanguardista suscita en el lector.

Esta forma de concebir el tropo se refleja en la práctica de los poetas nucleados en torno al grupo *Megáfono*¹⁴. En el volumen homónimo publicado en 1929, que muestra las actividades del grupo, es posible identificar el manejo de las técnicas de la metáfora vanguardista, especialmente en las colaboraciones de Emilio Antonio Abril, Luis J. Dalla Torre Vicuña, Jorge Enrique Ramponi y Ricardo Tudela. Emilio Antonio Abril, por ejemplo, ofrece una nueva visión del paisaje de montaña en su poema “Un[a] imagen de los cerros”:

Campo, cielo.
 Nubes descansando en los cerros.
 Colinas, caravanas dormidas.
 Majadas de cabras estirando la cinta nueva de un camino.
 Gritos que se quiebran en la mañana como cristal de helada.

¹⁴ G. Videla de Rivero. “Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza...”.

El avión de un chimango mintiendo aterrizajes.
 Cerros: rostros viejos de campesinos que copulan la tierra.
 Habitantes cartujos
 Van tejiendo sus ocios, en diálogos con nubes,
 y el viento de los campos jineteador de leguas.
 Cerros: cansancio de los años de edificar paisajes¹⁵.

El poema manifiesta el conocimiento de los principios de la metáfora vanguardista: la organización del poema como una sucesión de imágenes que resultan de la descomposición y reducción del paisaje a ciertos elementos que lo constituyen; el uso de asociaciones originales (el camino como cinta que estiran las cabras, las colinas como caravanas, los cerros como rostros o habitantes cartujos, la quietud del paisaje como "ocio" y éste, a su vez, como tejido); la prevalencia de formas económicas de expresión verbal de la síntesis imaginaria (hay una sola comparación frente al resto de metáforas)¹⁶.

El recurso a esta técnica de representación se halla inscripto en un contexto de especulaciones en torno al valor de la figura. Un buen testimonio de ello se encuentra en *El inquilino de la soledad* (1929) de Ricardo Tudela. En la primera sección del libro, "Ubicación de un destino", Tudela nos ofrece la historia de su evolución estética. Este panorama incluye importantes apuntes sobre la discusión en torno a la metáfora. Tudela concibe el mundo, en sus múltiples manifestaciones sensibles, como una estructura metafórica:

El mundo es un poliedro de metáforas. Cada-caminata por el campo
 (¡oh divina religión de atrapar distancias bajo el sol!) nos devuelve
 cargados de ese sentido recién nacido. Huimos de nosotros para clavar

¹⁵ *Mégafono. Un film de la literatura mendocina de hoy*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1929, pp. 11-12.

¹⁶ Sin embargo, es necesario señalar, con Gloria Videla de Rivero, que esta forma de representación del paisaje responde también al impulso de la poesía mundonovista y a su interés por la valorización del terruño. Ver sus "Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza...", p. 204.

luego los garfios en cada palabra que quiera llevarnos en su marea. Huidizos y fugitivos. He ahí el alma de la metáfora¹⁷.

La creación a través de la metáfora responde a la misma estructura fenoménica del mundo. Por este motivo, la analogía tiene, como señala Marinetti en su “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, una dimensión cósmica¹⁸. La idea de la analogía como manifestación de ese “amor profundo” que vincula las cosas distantes y diversas entre sí encuentra un interesante desarrollo en la reflexión de Tudela. La metáfora es concebida como andrógino primordial:

Creemos en su señoría la metáfora, como creemos en ti, abuela naturaleza. La metáfora. Aunque le apliquemos el artículo no debe tener sexo. Es decir, no debe tenerlo porque los tiene a todos. Constituye el andrógino estético y vital. No de otra manera se explica su omnipresencia en el arte y en la vida. [...] el poeta que conoce el tumulto interno -libérrimo, suprasensible, aliado del subconsciente- penetra en sus éxtasis

¹⁷ Ricardo Tudela. *El inquilino de la soledad*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1929, p. 17. Hay testimonios anteriores de la preocupación de Tudela por la metáfora como piedra fundamental de la poética vanguardista. Por ejemplo en la nota “Andamios de la nueva estética”, aparecido en la revista *Vida Andina*, Mendoza, 14 de enero, 1928, p. 9. Allí subraya la concepción de la metáfora como síntesis de imágenes: “Una imagen se aproxima a otra, riñen un instante en pugilato de sombra o luz, y ya tenemos movilizada la metáfora[...]”. Cito por: Gloria Videla de Rivero. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios de poesía de vanguardia en la década del 20. Documentos*. 2ª ed. Pittsburgh, IILI, 1994.

¹⁸ “L’analogia non è altro che l’amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse e ostile. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestale, ad un tempo policromo, polifonico, e polimorfo, puo abbracciare la vita della materia”. F. T. Marinetti. *Op. cit.*, p. 77. Se trata, en cierto modo, de una prolongación de los postulados de las correspondencias baudelerianas. De acuerdo con Klaus Müller-Bergh, la difusión de las ideas de Marinetti fue asombrosa en Hispanoamérica. Se realizó tempranamente, a través de traducciones y comentarios críticos de Rubén Darío, Ramón Gómez de la Serna y Gilberto Mendonça Teles, entre otros. “El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, IILI, Vol. XLVIII, N° 118-119, enero-junio, 1982, pp. 149-176.

creativos, por la matriz de todas las imágenes. Entonces es hembra la metáfora. Mas, así que se interna en la entraña cósmica, como quien baja a los sótanos familiares, el alma del cantor siéntese penetrada por una extraña fuerza de fecundación. Dijérase que una virilidad superfísica le hurga el ser creador en un espasmo de realización. Lo masculino de la metáfora -el otro polo de la energía cósmica- trabaja y remueve su máquina interna; ímpetu irrefrenable que nos adentra incesantemente, para pasarnos por todos los estados esenciales de la plenitud madurativa¹⁹.

Tudela efectúa una transposición de la sexualidad cósmica, simbolizada en la imagen del andrógino, a su teorización sobre la figura²⁰. Mediante el símbolo del andrógino y la representación concomitante de una fecundación imaginaria, Tudela representa la idea de la metáfora como síntesis. Pero además incorpora a ella el sentido de perfección y totalidad que la imagen del andrógino connota. En el acto creador, el poeta, a través de la metáfora, provoca ese acto de amor que promueve la unidad de las diversas imágenes del mundo. Cazador de distancias, viajero en la entraña-matriz del cosmos, el poeta recupera los vínculos secretos que unen a las cosas entre sí. Descubre así la manifestación de un "sentido recién nacido" que es a la vez el sentido original.

Esa entraña-matriz de todas las imágenes puede concebirse también como el caos primordial en el que se sumerge el poeta. Se trata de un

¹⁹ R. Tudela. *El inquilino...*, pp. 18-19.

²⁰ Para un estudio de la simbología del andrógino remito a: Jean Chevalier; Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Édition revue et augmentée. Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1986, pp. 39-41. Es difícil señalar la fuente a través de la cual Tudela accede al símbolo del andrógino. Sus críticos señalan la amplitud y heterogeneidad de sus lecturas. Por una parte, podría presumirse la incidencia del pensamiento de Plotino. Ver: Graciela Maturo. "Ricardo Tudela. La sabiduría del vivir". En: *La mirada del poeta. Ensayos sobre el conocimiento y el lenguaje poético*. Buenos Aires, Corregidor, 1996, pp. 145-155. La referencia corresponde a la p. 150. Pero también, la de sus lecturas hinduistas. Ver: Gloria Videla de Rivero. "La poética de Ricardo Tudela: sus filiaciones literarias posrománticas". En: *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, N° 4, 1996, pp. 45-72. La referencia corresponde a la p. 53.

cosmos dinámico, que Tudela presenta luego en su poemas mediante la imagen de la girándula o rueda de cohetes: “Una niña -siempre tú, palabra- ahuecó sus manos para beber en la girándula de las imágenes zigzagueantes”²¹. Conviene recuperar esta imagen del movimiento circular de la girándula como rasgo característico de la manifestación sensible del cosmos, ya que, tal como se analizará más adelante, constituye una importante matriz conceptual en el universo de *Colores del júbilo*²².

3. Las formas de la predicación metafórica en *Colores del júbilo* y su sentido

3.1 *El plano conceptual*

Uno de los aspectos que despierta la atención del lector en *Colores del júbilo* es que, a pesar de la heterogeneidad temática y estilística²³, es posible advertir un principio que da unidad al volumen: la idea de movimiento asociada al tono de exaltación jubilosa²⁴. Este principio puede vincularse con la visión tudeliana del dinamismo cósmico. También, con la imagen del poeta como un sujeto perceptor que sintoniza sus sentidos a la girándula de imágenes zigzagueantes del mundo. El nexo permite comprender la significación del epígrafe que encabeza el volumen:

Trompo de cinco colores
en la orgía del instinto,

²¹ R. Tudela. *El inquilino...* “Girándula”, p. 78.

²² Para el vínculo entre Ramponi y Tudela remito a: G. Videla de Rivero. “La poética de Ricardo Tudela...”.

²³ Gloria Videla de Rivero. “Tradición y vanguardia...”, pp. 474-475.

²⁴ Gloria Videla de Rivero. *Loc. cit.* Fabiana Inés Varela. “Jorge Enrique Ramponi y la vanguardia...”, p. 124.

alucinado de júbilo
el trompo de los sentidos²⁵.

Con su movimiento alucinado, el trompo de los sentidos entra en consonancia con el movimiento de los entes del cosmos y su manifestación imaginaria. En *Colores del júbilo*, el poeta advierte este dinamismo universal especialmente en la naturaleza (por ejemplo en las estaciones, los momentos del día, los fenómenos climáticos, el correr de los cauces; el comportamiento de los animales), en el hombre (movimiento físico de la danza, la gimnasia o la ejecución musical; movimiento psíquico y espiritual del sueño, la memoria, la imaginación, la percepción sensorial) y en las cosas (el movimiento del trompo o de un caballo de alambre).

Para representar estas formas de manifestación del dinamismo esencial, el poeta recurre a los *dominios conceptuales*²⁶ de la lucha (personal o bélica), el juego (infantil, gimnástico-competitivo), y la danza²⁷. Estos dominios no son los únicos en el libro, sino que presentan un carácter predominante. Tampoco poseen un modo excluyente de

²⁵ Jorge Enrique Ramponi. *Colores del júbilo*. Biblioteca "Almafuerte", 1933, sin paginar. Las referencias que se realizan a partir de ahora corresponden a esta edición. El epigrafe corresponde a la última estrofa del poema "Verano", publicado inicialmente en *Megáfono...*, ed. cit., pp. 69-70 y recogido luego con variantes en *Colores del júbilo*.

²⁶ Entiendo por *dominio conceptual* un vasto conjunto de conocimientos relativos a experiencias comunes. El dominio conceptual tiene una estructura básica de entidades y relaciones en un alto nivel de generalidad. Por ejemplo, el dominio conceptual del "viaje" incluye los roles de "viajero", "ruta", "punto de partida", "punto de llegada", "medio en el cual se viaja", etc. Tomo esta noción de Mark Turner; Gilles Fauconnier. *Op. cit.*, p. 183. Tal como se advertirá en el análisis, la noción es operativa porque revela que en la síntesis metafórica no se vinculan sólo entidades en forma puntual, sino más bien estructuras conceptuales. Los constituyentes de una estructura conceptual (el llamado *dominio fuente*), se emplean para representar los constituyentes de otra (el *dominio meta*). Así, por ejemplo, en la representación metafórica de la *vida* (dominio meta) como *viaje* (dominio fuente), el sujeto es el "viajero" o "peregrino", las peripecias de la vida pueden verse como "obstáculos" o "ayudas", los momentos felices o estables pueden representarse en la forma de "altos" en el camino o de "posadas" y la muerte puede verse como "el destino final". Ver: Lakoff y Turner. *Op. cit.*, p. 1 y ss.

²⁷ Estos dos últimos se presentan además como temas de varios poemas en el libro.

manifestación textual. En un poema como “Romance en alabanza del Trompo Bailarín”, los tres dominios se complementan para la caracterización del juguete. En la primera estrofa, se alude al dominio del juego-competencia:

Deja la capa espiral
para el urgente torneo
que a la rotonda, rotonda,
te desafían los émulos, [...]

En la segunda y tercera, el poeta apela al marco de la lucha para la descripción del cuerpo del trompo:

‘Zúmbalos’ van, de soslayo,
-táctica alfil de troyeros-
Ay, del que en éxtasis quede
fijo en el círculo bélico.
Deja que agiten sus crótalos
trompos de instinto guerrero
tórax macizo y colmillo
atornillado hasta el pecho.

Y, en la cuarta estrofa, el poeta cambia esa imagen amenazante y la transforma, al aludir a su giro, en la de la danza:

Tu eres un bailarín ágil,
cono de música esbelto.
Luce la malla de círculos
claro designio de vértigos.

La complementariedad de estos dominios descansa en el hecho de que sus estructuras comparten algunos roles. Así, por ejemplo, en los tres el movimiento es un factor fundamental. En la danza, además, hay un elemento lúdico. Asimismo, ciertas coreografías simbolizan en forma

estilizada los movimientos de una lucha entre los participantes²⁸.

El mundo del juego presenta un nexo con la cosmovisión y la poética de ciertas vertientes vanguardistas. Tal como señala Gloria Videla de Rivero, una de las formas de recuperar la imagen primigenia del mundo consiste en identificar la mirada poética con una mirada de niño²⁹. La asunción de esta forma de ver el mundo, que se caracteriza por su capacidad de asombro y su inocencia³⁰, se manifiesta en *Colores del júbilo* mediante las referencias al universo de los juegos infantiles. La “aguda cuesta del cauce” por donde desciende el agua es vista como un “tobogán de piedras” (“Romance de la nómada”). Una caña que se menea por el peso de los gorriones es vista como columpio (“Mediodía”). Los sueños son “espejos de un calidoscopio [...] donde la dicha juega/ claro ajedrez de imágenes” (“Romancillo de la víspera de su presencia”). El recuerdo es una calesita de imágenes (“Efemérides de un alba patria”). Los sentidos son un “trompo de cinco colores”³¹. Incluso, los mismos seres de la naturaleza adoptan una fisonomía infantil, tal como se aprecia en el “Romance de la Niña Lluvia” o en el “Romance del Huerto Estrellado”. En este último, la representación del reflejo del sol sobre las gotas de rocío da lugar a la siguiente imagen:

Ya niño sol, desde el muro,
tras una mano de ramas,
sobre los tréboles, tréboles,
juega a luciérnagas de agua.

²⁸ Por ejemplo, el Triunfo, que es representado poéticamente en el poema “Relato de un duelo de Pies y Guitarras”.

²⁹ “Las imágenes del poeta en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal”. *Signos. Estudios de Lengua y Literatura*. Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Vol. XXX, primero y segundo semestre, 1997, Nº 41-42, pp. 101-118. La referencia corresponde a la p. 108.

³⁰ *Ibid.*, p. 110.

³¹ Conviene notar que en la visión del calidoscopio y de la calesita persiste la idea de la metáfora del mundo como poliedro o girándula.

En esta imagen se advierte que la apelación al dominio conceptual del juego determina la presencia de personificaciones cuando se emplea para representar fenómenos de la naturaleza u objetos. Las personificaciones se producen también con el uso de los dominios de la danza y la lucha. En efecto, tales dominios presuponen un agente humano (o al menos animado) como causa de las acciones que tienen lugar en ellos³².

Por otra parte, al personificar los entes naturales mediante roles infantiles o juveniles, el poeta ofrece una clave sobre la especie de movimiento que corresponde al cosmos representado. Es un movimiento acelerado, vertiginoso, propio de un mundo nuevo. El vértigo caracteriza la mayoría de los textos del volumen. Sólo en algunos poemas de la sección "Estampas" ("Versos al caballo de alambre", "Mediodía", "Siesta", "Fábula"), por la misma índole de los objetos poéticos, el movimiento se desacelera.

Mediante los dominios conceptuales de la danza, el juego y la lucha Ramponi logra imágenes de gran originalidad y fuerza impresiva. Así, por ejemplo, cuando en el "Romance de los gimnastas del teclado" representa la ejecución musical como una carrera de atletismo. En función de este marco la partitura se transforma:

(Vanos obstáculos crean
alambrados de teoría
donde se enredan garrochas
de los atletas de tinta)

Gimnastas enardecidos
traducen a vuela-vista
el 'cross-country' de bemoles
de becuadros y de síncopas

La síntesis es sumamente original, aunque no arbitraria. Las dificultades de la partitura, que se reflejan en lo abigarrado de las notas en el

³² Tal como señalan Lakoff y Turner, el principio que anima conceptualmente las personificaciones es la introducción de un agente en una cadena de eventos que opera como causa de dicha cadena. *Op. cit.*, pp. 72-80.

pentagrama, en los cambios de tonalidad (bemoles y becuadros) y en las propiedades del ritmo (síncopas) se presentan como “obstáculos” que deben sortear los dedos-gimnastas. Ramponi se vale de una semejanza entre las formas³³ de los dominios conceptuales superpuestos (movimiento de la interpretación musical/ carrera) para acuñar estas metáforas.

Sin embargo, en otros casos la superposición de dominios conceptuales resulta de operaciones más complejas. El júbilo del público frente al triunfo del deportista se describe del siguiente modo en el vitor “Atleta”:

Cohetes férvidos estallan
 en las manos. Labios-cuños
 efigian la hazaña en vítores,
 vítores. Prócer del músculo

Ramponi amalgama lo auditivo con lo visual³⁴. El clamor de los asistentes al torneo es visto como un conjunto de cuños que esculpen una estatua. Y esta estatua etérea es símbolo del triunfo del atleta, certificado por vítores. La predicación metafórica descansa, en este caso, en la ductibilidad de la materia lingüística que le permite la creación de dos formas verbales *ad hoc*: la forma del verbo “efigian” obtenida por la adjunción de un morfema flexivo al sustantivo “efigie”; la creación de una palabra compuesta (“labios-cuños”). Ambas son formas que posibilitan una expresión sintética de la idea a representar³⁵. Su estudio, nos remite a la consideración del plano de manifestación léxico-gramatical.

³³ Para una clasificación de los nexos lógicos que posibilitan la superposición de dominios conceptuales ver: Jorge Luis Borges. “Examen de metáforas”, artículo publicado en dos partes en la revista *Alfar* (mayo; junio-julio, 1924) y recogido en forma unificada en *Inquisiciones* (1925). Sigo la reedición de *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 76 y ss. Los deslindes que realizo a continuación se basan en los criterios de este artículo.

³⁴ Jorge Luis Borges. *Loc. cit.*, p. 78.

³⁵ La primera porque evita expresiones perifrásticas del tipo “esculpen la efigie”. La segunda, porque representa una forma de síntesis metafórica inmediata de expresiones análogas tales como “labios como cuños”, “los labios son cuños” o “los cuños de los labios”.

3.2 *El plano gramatical*

Todo el juego del plano conceptual se manifiesta a través de las formas del lenguaje verbal³⁶. Las diversas lenguas ofrecen un repertorio de posibilidades para la expresión de la síntesis conceptual que tiene lugar en la predicación metafórica³⁷. Sin embargo, cada movimiento estético o cada individuo trabajan creativamente esas posibilidades de un modo distinto, que permite identificar sus peculiaridades estilísticas.

Tal como ya se ha señalado, en el plano conceptual, la metáfora vanguardista se caracteriza por la realización de una síntesis inédita entre representaciones de entidades alejadas entre sí. En el plano gramatical, se caracteriza por el uso de formas sintéticas de expresión frente a otras más analíticas y explícitas.

Esta tendencia se advierte en *Colores del júbilo*. En general, Ramponi elude las comparaciones y las metáforas con estructura A es B. Las formas que predominan tienden a la economía verbal y confían en el poder de sugestión de la expresión breve. El recurso a la economía verbal es solidario con las formas estróficas que predominan en el volumen (romances y romancillos).

El afán de redescrición adánica del mundo determina la abundancia de metáforas sustantivas o construcciones metafóricas sustantivas en función de sujeto u objeto directo. Como consecuencia de las abundantes personificaciones, es posible reconocer además una gran cantidad de verbos metafóricos. La combinación de estas clases léxicas en los enunciados poéticos está regida fundamentalmente por los roles del dominio conceptual que cada término manifiesta. Así, por ejemplo, en la siguiente estrofa de "Verano":

³⁶ Aunque también puede manifestarse en otros lenguajes como el gestual, el icónico y el audiovisual.

³⁷ Incluso este repertorio puede ser similar en distintas lenguas, especialmente entre aquellas de una misma familia.

En el arco de la loma
 la aguda flecha de un álamo
 campo indio acecha vuelos
 de nubes en el cielo árido

se advierte que la visión del paisaje en forma de instrumento guerrero promueve la personificación del campo como un indio y su actitud vigilante, expresada mediante el verbo "acecha". La frecuencia de verbos metafóricos en las personificaciones de los entes naturales revela una concepción numinosa del cosmos.

A continuación se presentan las formas de expresión lingüísticas más frecuentes en el libro³⁸. Se distinguen las palabras (cuando en el enunciado, la metáfora se manifiesta mediante un sólo término) de las construcciones (cuando en el enunciado, la metáfora se manifiesta mediante más de un término). Asimismo, se indican los dominios conceptuales a los que pertenece cada enunciado metafórico:

3.2.1 Sustantivos

Danza: "Pero ya sus pies de chárleston/ sufren síntomas de música/
 -que *timbales* (truenos) nunca faltan/ para manos que les
 buscan-".

Otros: "floreando *alamares* (dedos de la mano floreando³⁹ la guitarra)/
 de alucinado curso"; "pero los pies -peritos/ en meandros- dilu-
 cidan el *dédalo* (la coreografía)".

3.2.2 Verbos

Lucha: "El viento *amotina* grímpolas (el viento mueve las hojas de los
 árboles)/ fáciles a disturbios".

³⁸ Efectúo una enumeración y un comentario sintético sólo de las formas más frecuentes en el volumen.

³⁹ Florear: Repetir una figura musical tocando sucesivamente dos o tres cuerdas con la guitarra.

Juego: “Diez alegrías *disputan*/ largo torneo de prisas (movimiento de los dedos de la mano en la interpretación)”.

Otros: “El sol *engualdrapa*⁴⁰ de oro/ lomos de cerros ariscos/ de cactus (visión de la luz del sol sobre los cerros vistos como caballos)”; “el álamo *suen*a trinos (canto de los pájaros en el álamo)”; “dos bocas pedigüeñas/ *tiritan* la llorosa sonaja de sus voces, (piar de pichones)”.

La economía verbal, el ajuste a la forma estrófica y la visión de las fuerzas naturales como propios agentes de su dinamismo provoca en los dos últimos ejemplos la modificación del carácter intransitivo del verbo en transitivo.

3.2.3 Construcciones sustantivas

3.2.3.1 Expansión de sustantivo con modificador directo

Juego: “Deja la *capa espiral* (cuerda del trompo)/ para el urgente torneo”.

Otros: “Desde la tensa lámina/ te alzas, *geiser rubio*/ y sorteas, sorteas/ los *buscapiés asiduos* (visión de la amada bailando)”.

3.2.3.2 Palabras compuestas

Otros: “Súbito impulso -Dios cándido-/ ya te proyecta a su cielo:/ nuevo saturno que ciñes/ *címbalo-ajorca de vientos* (El dibujo del trompo al girar)”; “*Labios-cuños*/ efigian la hazaña en vítores”.⁴¹

⁴⁰ Gualdrapa: Cobertura larga que cubre y adorna las ancas de las caballerías.

⁴¹ Las incluyo en la categoría de las construcciones porque la metáfora resulta de la conjunción de los dos términos. Se trata de una modalidad especial, teorizada por escritores como Marinetti en su “Manifiesto técnico de la literatura futurista” (1911) y practicada por poetas como Huidobro en *Altazor* (1931). En el primero, responde a la voluntad de promover una síntesis inmediata, que ofrezca una imagen en *scorcio* de los objetos analogados, mediante una sola palabra. El término técnico *scorcio* está tomado

3.2.3.3 *Expansión de sustantivo con aposición*

Lucha: "Atleta. Atleta: *dorada/ aljaba de impetus cultos./ Viril cordaje de músculos/ tensos a tono de triunfos*".

Juego: "el mundo es un trompo/ *carroussel de niños*".

Otros: "*enjambre de hojas, el huerto*"; "gallardetes *-hermanos de los pájaros-*"; "viento; *nervio de las banderas*"

3.2.3.4 *Expansión de sustantivo con adjunto nominal en función de aposición*

Juego: "el *columpio fácil de una caña*"⁴².

de las artes plásticas y deriva del verbo *scorciare* = acortar. Una representación en *scorcio* de un objeto es aquella que permite la visión simultánea de varias de sus partes. También, y ya en el ámbito estrictamente literario, aquella que se impone por la rapidez y la evidencia sintética. En el caso de Huidobro, el uso de palabras compuestas en *Altazor* (también llamadas *portmanteau* por la crítica) responde a la voluntad del poeta-gimnasta que desea jugar el "sport de los vocablos" y explotar lúdicamente los mecanismos flexivos y derivativos de su lengua. De allí la gestación de palabras: *parasubidas* (< *paracaídas*), *meteplata*, *metecobre* (< *mete-oro*) o *goloncima*, *golonrisa* (< de la descomposición de *golondrina*). Sobre el uso de estas formas en *Altazor* ver: Nicholas Hey. "El nonsense en *Altazor*". *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Vol. XLV, N° 106-107, enero-junio, 1979, pp. 145-156; María Luisa García-Nieto Onrubia; María del Carmen González-Cobos Dávila. "Destrucción y creación en *Altazor*: el hallazgo de la palabra mágica". *Revista de Literatura*. Madrid, CSIC, T. XLIV, N° 87, enero-junio, pp. 63-90. En el caso de Ramponi, el uso de palabras compuestas responde también a ese afán lúdico, pero su práctica se halla más cerca de las teorizaciones de Marinetti. En efecto, si se considera la visión metafórica del giro del trompo es posible reconocer que la fuerza impresiva de la metáfora se desprende de la superposición de análogos: el giro del juguete/ un anillo de Saturno/ un instrumento musical/ un adorno gitano. La voluntad de amalgamar distintas sensaciones en una misma imagen es un rasgo característico de *Colores del júbilo*. Cf. Gloria Videla de Rivero. "Tradición y vanguardia...", p. 473.

⁴² Para la caracterización de estas construcciones sigo la clasificación de María Victoria Escandell Vidal. *Los complementos del nombre*. Madrid, Arco Libros, 1995, pp. 50-53. La transformación de estos enunciados en estructuras apositivas comunes permite reconocer su carácter de tales. Por ejemplo: a) El columpio fácil de una caña/ Una caña, columpio fácil; b) La llama de tu danza/ Tu danza, llama. Desde el punto de vista del efecto estético, esta forma de expresar la estructura apositiva establece, mediante la preposición "de", un vínculo mayor entre las imágenes superpuestas. Además, como

Otros: “la llama de tu danza”; “el pandero del patio”; “el imán del peligro”.

3.2.3.5 Expansión de sustantivo con adjunto circunstancial de materia⁴³

Danza: “Después, bailarinas de pies liquidos (Gotas de lluvia)/ copiaron la discordia jubilosa del cielo”.

Lucha: “Musical controversia de grillos y de sapos/ beneficia la tarde de timbres y castañuelas”⁴⁴.

Juego: “Diez alegrías disputan/ largo torneo de prisas (Ejecución de melodía musical)”.

Otros: “Verbal prólogo de gallos/ exalta la página húmeda del alba”; “Musgo azul de luna (proyección de la luz lunar sobre el campo)/ tapiza caminos.”

3.2.3.6 Expansión de sustantivo con adjunto circunstancial de lugar

Otros: “Sobre el abismo del cielo/ el volantín juega a pájaro;/ pez en el agua del aire”; “Ya están [los dedos] frente del palacio/

destaca Henri Morier, esta modalidad tiene una gran fuerza de impacto sobre el lector porque despliega todas las virtualidades de la entidad del dominio fuente sobre la entidad del dominio meta. Así, por ejemplo, en la expresión “La llama de tu danza”, todos los valores connotativos del fuego se proyectan inmediatamente sobre la visión enardecida de la danza. Henri Morier. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 4^{ème} ed. Paris, PUF, 1989, pp. 676-748. La referencia corresponde a la p. 690.

⁴³ María Victoria Escandell Vidal. *Op. cit.*, pp. 52-45. Se trata de una clase heterogénea. La preposición “de” no indica una relación de posesión (como sucede por ejemplo en “El libro de Juan”), sino otras de naturaleza variada (de lugar: “El edificio de la esquina”; de tiempo: “El tren de las 14:30”; modal: “El hombre del traje gris”; etc.). Tanto esta clase como la anterior son formas predominantes de la predicación metafórica en el lenguaje de las vanguardias según Hugo Friedrich. *Op. cit.*, pp 271-272.

⁴⁴ Nótese cómo, en estos dos ejemplos, los dominios de la lucha y de la danza se intersectan.

*donde los gnomos habitan (el piano)*⁴⁵.

Mediante estas formas sintéticas de expresión metafórica, el poeta alcanza, como señala Ricardo Tudela: “Un claroscuro, en cierta atmósfera dinámica, del seno del cual percibimos ademanes extraños que sólo la sugerencia puede interpretar”⁴⁶. Sin embargo, el poeta no deja librado todo al poder de la sugerencia. La organización textual de las imágenes en el poema ofrece en *Colores del júbilo* otra clave que orienta la interpretación del lector.

3.3 *El plano textual*

La disposición en serie de las imágenes metafóricas y la renuncia al uso de “frases medianeras” y “nexos”-aspectos presentes en los programas del futurismo y del ultraísmo, en la práctica del cubismo-creacionismo- incitan al escritor vanguardista a encontrar otros medios para otorgar una continuidad de sentido⁴⁷ a su texto poético.

En *Colores del júbilo*, uno de esos medios consiste en el uso predominante de un mismo dominio conceptual en todo el poema. Un ejemplo de esta estrategia se encuentra en el “Romance de los Álamos Conquista-

⁴⁵ María Victoria Escandell Vidal. *Loc. cit.*

⁴⁶ Ricardo Tudela. “Andamios de la nueva estética”, *ed. cit.*

⁴⁷ “La continuidad del sentido está en la base de la coherencia, entendida como la regulación de la posibilidad de que los conceptos y las relaciones que subyacen bajo la superficie textual sean accesibles entre sí e interactúen de un modo relevante. Esta organización subyacente en un texto es lo que se denomina *mundo textual*”. Robert-Alain de Beaugrande y Wolfgang Ulrich Dressler. *Introducción a la lingüística del texto*. Versión española y estudio preliminar de Sebastián Bonilla. Barcelona, Ariel, 1997. (Primera edición en inglés de 1981). La referencia corresponde a las pp. 135-136. Tomo esta noción de coherencia porque se aviene con el marco teórico de la lingüística cognitiva aquí adoptado. Sobre el problema de la coherencia en la poesía de vanguardia ver: Michel Riffaterre. *La Production du texte*. Paris, Du Seuil, 1979, Chap. 13: “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”, pp. 217-234; Víctor Gustavo Zonana. *Metáfora y simbolización en Altazor*, pp. 38-40.

dores”⁴⁸. Ya desde el título, el poeta alude a una experiencia sumamente arraigada en el hombre mendocino, que además forma parte de su propio imaginario: percibir la fundación y la expansión del oasis como una batalla ganada a los espacios desérticos. Sobre esta experiencia se apoya la apelación al dominio conceptual de la lucha para la representación metafórica de la alameda. Incluso, en el epígrafe que introduce el poema, Ramponi hace referencia a la particular disposición de las alamedas como protectoras de los terrenos plantados con viñedos: “Desfilan las huestes verdes a conquista de paisajes indígenas, después oasis do pámpanos”.

El epígrafe ofrece además una clave interpretativa porque manifiesta explícitamente el dominio conceptual de la lucha que predominará en el texto y porque señala la asignación de algunos roles: las alamedas son concebidas como *huestes verdes* que se dirigen a *conquistar* al enemigo, el desierto, el espacio originario, representado como *paisaje indígena*. Esta caracterización parece aludir al episodio histórico de la conquista española⁴⁹, que asigna nuevas valencias simbólicas a la presentación poética del paisaje. El poema presenta la acción de la alameda “conquistadora” del siguiente modo:

Agitó sus grímpolas el vigía-semáforo.	1
Verdes escuadrones, tiemblan impacientes de agasajos.	2
Capitán el Viento, llega: largas venias de penachos.	3

⁴⁸ Otros poemas en los que Ramponi utiliza la misma estrategia son: “Romance de los Gimnastas del Teclado”, “Romance de los Ángeles Sáticos”, “Efemérides de un Alba Patria”, “Relato de un Duelo de Pies y Guitarras”.

⁴⁹ Aunque también puede jugar con la imagen de la conquista del desierto.

Aceleran sus latidos tamboriles de los sapos.	4
De conquista van los álamos.	5
Serán cátedras de gracia en los panoramas agrios.	6
-Bajo el cardo del sol, tribus de aborígenes puados.	7
Fiestas de agua alude el viento en la arena de los páramos.	8
Aceleran sus latidos tamboriles de los sapos.	9
(Por febriles, sufren síncope sus raptos).	10
A conquista de horizontes van los álamos...	11
Niños de agua los aplauden, -en pininos- a los flancos.	12
Humo azul de lejanías ya va hurtando los penachos...	13
En los cines de los puentes, pasa el agua su film cándido...	14

Cada estrofa constituye un fragmento sintético del paisaje representado. De la totalidad de imágenes, sólo las de la sexta, octava, décima y última no hacen referencia explícita al dominio conceptual de la lucha.

En la estrofa número 12, la referencia a los *flancos* y la representación metafórica de las acequias sugiere el regocijo del paisaje ante el triunfo de la alameda. En las restantes, cada elemento de la naturaleza asume una función en el combate: los álamos forman verdes escuadrones y sus puntas aparecen como los penachos de los cascos guerreros. El viento asume el papel de capitán que conduce las huestes. El croar de los sapos representa el redoble de los tambores que alientan la conquista. Y los grupos de cactus del espacio desértico aparecen como “tribus de aborígenes” que serán derrotadas por los álamos conquistadores. Sólo dos imágenes perturban el dominio bélico y sus notas historicistas: la de la primera estrofa y la de la última. Si bien responden al afán vanguardista por introducir las nuevas realidades tecnológicas en el poema (como el avión, el automóvil, etc.), permanecen un poco al margen del resto del cuadro que el texto esboza progresivamente. La primera, incluso, aparece como una imagen enigmática, a pesar de las claves interpretativas del epígrafe. La referencia a las “grímpolas”⁵⁰, que remite al mundo de pendones y banderas guerreras, puede asociarse desde un parentesco formal a las hojas de un álamo. Presumiblemente, y de acuerdo con esta asociación, el “vigía-semáforo” puede entenderse como el primero de los álamos que encabeza la hilera. La imagen permanece en ese territorio de clarooscuro, señalado antes por Tudela.

En otros poemas el carácter enigmático de la imagen se debe a la forma en que el poeta ordena las referencias al dominio fuente y al dominio meta (el objeto analogado). La síntesis conceptual operada mediante la metáfora se interpreta con mayor facilidad cuando ambos dominios aparecen en forma explícita en el enunciado. Asimismo, cuando la entidad del dominio meta constituye el *tema* del enunciado y se presenta en posición inicial⁵¹. En algunos poemas de *Colores del*

⁵⁰ Bandera pequeña, triangular, alargada y partida por el medio.

⁵¹ Entiendo por *tema* o *soporte* la información conocida, supuesta, o supuestamente conocida de un enunciado. *Rema* o *aporte* es el constituyente del enunciado que introduce la información novedosa, supuestamente desconocida por el interlocutor. Salvador Gutiérrez Ordóñez. *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios*. Madrid, Arco Libros, 1997, p. 21.

júbilo, el *tema* del texto se presenta en posición final. Así, por ejemplo, en el “Romancillo de las Ajorcas Zíngaras”, el poeta ofrece la siguiente visión:

Los grillos -ajorcas
zíngaras- insomnes,
de sonar, sonaja,
quedarán sin voces

Aunque el lector dispone de las claves interpretativas del título⁵², la forma en que se presenta la información induce a una vacilación interpretativa ya que la palabra “grillos” aparece en posición inicial del enunciado y además, como predominan en él las informaciones referidas al dominio conceptual al que dicho término remite, parece sugerir que se trata del *tema* del texto. El pasaje presenta la ambigüedad de un enigma: ¿se habla de grillos o de ajorcas? La ambigüedad se resuelve recién en las estrofas siguientes:

Abalorios músicos
que estrenó una noche
morena, aromada
de perfumes cómplices.

-Moceaba Octubre,
donoso de soles.-

La cairelería
le halagaba el porte
y encendió la danza
ebriedad de goces.

Sólo mediante la referencia al porte y a la danza de la gitana es posible dilucidar el enigma que plantea el enunciado. Esta forma de ordenar la

⁵² En el libro los títulos pierden un poco esa función, ya que no se presentan delante del cuerpo de cada poema, sino al principio de cada sección, en la forma de un listado.

información en el enunciado metafórico se presenta en otros poemas de la colección⁵³. Corresponde al hermetismo que, junto con otros recursos de estilo, señalan la impronta neogongorina en el libro⁵⁴.

3.4 El plano retórico

Un último aspecto a considerar es el que se refiere a la interacción de la metáfora con otras figuras del discurso. En *Colores del júbilo*, Ramponi explora las posibilidades expresivas de su lengua mediante la superposición funcional de figuras en un mismo enunciado. El poeta parece gustar los efectos y las sensaciones que cada palabra podría provocar en el lector. Por ello, el juego de la síntesis imaginaria se suma al de las asociaciones rítmicas y fónicas. Así, por ejemplo, metáfora y aliteración se articulan en el siguiente pasaje del poema "Atleta":

¡Ahora! alertas resortes
en raptó, reclutan músculos

La partida acelerada del corredor se expresa en forma redundante y a través de un doble registro sensorial: mediante la imagen del "resorte en raptó" y mediante el énfasis en el sonido /r/.

Con un valor estético análogo, metáfora y figura etimológica⁵⁵ se combinan en el siguiente pasaje del "Romance en Alabanza del Trompo Bailarín":

⁵³ Por ejemplo, "Romance de los Gimnastas del Teclado", "Romancillo en la Vispera de su Presencia", "Atleta", "Fábula".

⁵⁴ Sobre el neogongorismo de *Colores del júbilo* remito a: Gloria Videla de Rivero. "Tradición y vanguardia...", pp. 476-477.

⁵⁵ Juego paronomásico a partir de la repetición del radical. Sigo la categorización de Heinrich Lausberg. *Elementos de retórica literaria*. Versión española de Mariano Marín Casero. Madrid, Gredos, 1975, p. 138.

huso de luz, velocísimo
sobre el patín giradero;
gira, girando, giróscopo,
hebras del aire suspenso.

El poeta no sólo nos presenta el giro de ese huso de luz que es el trompo. Además, insinúa su movimiento continuo mediante la repetición léxica.

La superposición de figuras puede afectar poemas enteros. En textos como “Relato de un Duelo de Pies y Guitarras”, la personificación de los objetos estéticos se efectúa a partir de una sutil combinatoria. El poeta recurre al dominio conceptual de la lucha para simbolizar la relación entre los bailarines y los músicos en la interpretación de un triunfo. El desarrollo poético de la danza se presenta como un “feroz contrapunto” entre los pies y las guitarras:

Ya las cuerdas -unánimes-
se vierten en menudos
picados: púas diáfanas,
ascuas de filo fúlgido.

Pero los pies baquianos,
eluden los agudos
pormenores sinuosos
del alegato músico.

En pasajes como éste la personificación descansa en el hecho de que los pies y las guitarras son vistos como agentes de su propio movimiento. La lente del poeta les da en el texto el máximo protagonismo. El poeta realiza una fragmentación sinecdótica, ya que confía en el poder del lector para reconstruir la escena total sobreentendida a partir de los índices que él le ofrece⁵⁶. La visión fragmentada como instancia solidaria

⁵⁶ Se trata, como señala Susana Benko, de una técnica frecuente en la poesía cubista. *Op. cit.*, p. 68.

de la personificación reaparece en poemas como el “Romance de los Gimnastas del Teclado” o el “Romancillo de las Ajorcas Zingaras”⁵⁷.

En el fragmento citado Ramponi no se limita al marco general de la lucha que sostiene la continuidad de sentido del texto. La representación del baile como duelo se enriquece aún más, porque al dominio metafórico del duelo se le superponen otros. Así, por ejemplo, la visión “acuática” de la melodía para describir el rápido deslizamiento del picado. De este modo, la constante interacción de figuras en *Colores del júbilo* otorga a sus enunciados poéticos cierta densidad retórica que remite al magisterio gongorino.

4. Conclusiones

En *Colores del júbilo* Jorge E. Ramponi manifiesta, a través de la enunciación metafórica, el descubrimiento poético de un dinamismo juvenil y jubiloso del cosmos. El recurso ramponiano a la metáfora tiene lugar en un contexto de especulaciones teóricas en torno al papel de la figura como principio fundamental de la estética vanguardista. Algunas colaboraciones del volumen colectivo *Megáfono* muestran que la metáfora atrevida es también moneda habitual de los poetas que se inscriben en este programa renovador. Es decir, que la práctica de *Colores...* se desarrolla también en el contexto de otras prácticas artísticas regionales.

Pero en este contexto, la voz de Ramponi se distingue por el modo en que este recurso básico se articula. El análisis de los distintos planos de manifestación de la figura manifiesta la enorme capacidad del poeta para “redescribir la realidad”, poner las cosas ante los ojos del lector mediante el hallazgo de conexiones sutiles entre las realidades representadas, de semejanzas no previstas por el lector. Desde el punto de vista técnico, las formas de la predicación metafórica revelan la impronta de distintas vertientes de la vanguardia. En lo que se refiere a los planos conceptual,

⁵⁷ En el primero se mantiene el juego sinécdoque-metáfora. En el segundo, la interacción se establece entre metáfora y metonimia, ya que las ajorcas (el fragmento contenido) remiten a la gitana (la totalidad continente).

gramatical y textual (coherencia), la del cubismo-creacionismo, el ultraísmo e incluso el futurismo. Y, con respecto a los planos textual (progresión tema/ rema) y retórico, la del neogongorismo.

Esta variedad de impulsos estéticos no impide la gestación de cierta unidad en el lenguaje, que está dada por la recurrencia de patrones estilísticos identificados en el análisis. Entre ellos, el empleo predominante de ciertos dominios conceptuales (lucha, danza, juego), la adopción de formas gramaticales económicas para la expresión metafórica, el sostenimiento de un mismo dominio conceptual para fundar la coherencia textual, la presentación de la información metafórica con una estructura informativa enigmática, la interacción de la metáfora con otros recursos retóricos en un mismo enunciado.

De este modo, Ramponi cumple con uno de los propósitos básicos de las vertientes vanguardistas: crear un lenguaje más apropiado para una nueva visión de la realidad. El anhelo de concretar este objetivo permite identificar el tránsito que separa a *Colores del júbilo* del volumen anterior, *Preludios líricos* (1928)⁵⁸.

La evolución posterior del poeta implicará nuevas transformaciones en el lenguaje, y particularmente, en la forma de metaforizar. Ya en los textos publicados en el N° 1 de la revista *Oeste. Boletín de Poesía*⁵⁹, que pertenecen a los libros inéditos *Corazón terrestre* y *Maroma de tránsito y espuma*, es posible advertir cambios que se manifiestan en los planos arriba considerados. En el plano conceptual se advierte cierto abandono del horizonte fenoménico de exploración del cosmos. La mirada se vuelve más metafísica y busca adentrarse en el corazón de las cosas (del canto, en poemas como "Guitarra" o "Poema tenor en registro de octubre"; de la materia, en "Alias del vidrio en junio"). El juego de síntesis imaginaria sigue apelando a lo novedoso y original. Pero las asociaciones entre las entidades analogadas son más difíciles de

⁵⁸ Libro que transita por los carriles del romanticismo tardío y del posmodernismo. Ver: Gloria Videla de Rivero. "El libro inicial de Jorge E. Ramponi: *Preludios líricos* (1928)". *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, N° 28, 1995-1996, pp. 19-34.

⁵⁹ Mendoza, setiembre de 1935.

descubrir. Desde el punto de vista gramatical, la adopción de una línea versicular da lugar a la incorporación de comparaciones y de estructuras del tipo A es B para la expresión verbal de la síntesis conceptual. En el plano textual, persiste ese modo enigmático de presentar imágenes y símbolos. Ambos entran en interacción con otros recursos como los juegos paronomásicos, los paralelismos y las enumeraciones. El hermetismo que caracterizaba ciertos textos de *Colores...* se halla ahora acentuado. Ramponi perfila así las notas más representativas de su personalidad poética, las que lo señalan como la voz inconfundible de *Piedra infinita*.

RESUMEN

En el presente estudio se analizan los modos de la predicación metafórica en Colores del júbilo (1933) de Jorge E. Ramponi. Se establece un vínculo de la práctica de Ramponi con las del grupo Megáfono y con la especulación de Ricardo Tudela en El inquilino de la soledad (1929). El estudio de los enunciados metafóricos del libro tiene en cuenta los siguientes planos de análisis: conceptual (referido a los dominios conceptuales que se hallan involucrados en el juego de la metáfora); b) gramatical (relativo a la manifestación verbal de las metáforas, es decir a sus formas léxicas y a su estructura sintáctica); c) textual (coherencia; progresión de tema/ rema); d) retórico (solidaridad del enunciado metafórico con otras figuras del discurso).

DOS VERSIONES DE UN MITO EN LAS LETRAS DE MENDOZA (O DE CÓMO ÍCARO SE ELEVÓ Y CAYÓ)

Marta Elena Castellino
Universidad Nacional de Cuyo

1. Introducción

Prueba de la asombrosa vitalidad del mito es que cada época, cada hombre, puede hacer de él su propia lectura e interpretación; más aún, usarlo como vehículo de expresión de sus propios anhelos e ideales, cuando no de sus propios temores e inquietudes.

Este fin de siglo que es también fin de milenio, tan posmoderno en su actitud crítica, en su tendencia al fragmentarismo, en su deconstrucción ácida de los “grandes relatos”, está gestando igualmente una relectura distinta del mito, que llega a veces a una inversión del sentido, como ocurre, por ejemplo, en Marco Denevi y sus *Falsificaciones* (1966), repertorio de juegos intertextuales a través de los cuales el autor recrea no sólo algunas figuras de la mitología griega (Fedra, en “Vindicación de Fedra”, Hércules, en “El trabajo N° 13 de Hércules”, Antígona, en “Antígona o la caridad”, Ulises y Penélope en “Epílogo de las *Iliadas*” o Teseo y Ariadna en “El sí de las niñas”) sino también bíblicas (José, en “Justificación de la mujer de Putifar” o Judas en “El maestro traicionado”), históricas (“La reina virgen”, “Biografía secreta de Nerón”) y literarias (“El precursor de Cervantes”, “La mujer ideal no existe”, “Ética

de Celestina”, etc.)¹. Pero quizás donde se advierta mejor esa inversión de sentido, con la profunda carga de ironía que encierra, es en el antológico “Viaje a *Puerto Aventura*”, construido a partir del simbolismo del viaje. En efecto, en este relato el autor condena a sus protagonistas a terminar sus días en un paraje infernal, especie de contracara de ese Buenos Aires suburbano por el que iniciaron su peregrinaje de aburridos burgueses; irónica paradoja que no deja de ser precibida tanto por los implicados en la peripecia como por el lector².

Pero ésa es otra historia, y hoy quiero explorar en nuestra literatura regional para encontrar dos versiones, muy significativas ambas a pesar de su disímil factura literaria, del mito de Ícaro. Se trata en primer lugar de un poema de Luis Codorniu Almazán, que encabeza el volumen titulado precisamente *El mito de Ícaro*³. Luego, me ocuparé de la novela de Abelardo Arias, *Minotauroamor*⁴, en la que el personaje de Ícaro entremezcla su peripecia con la del Minotauro, en un sesgo en cierto modo inédito pero verosímil, del mito.

Ahora bien ¿cuál es la sustancia mítica referida y cuál la particular utilización que cada uno de los autores hace de ella?

¹ Sobre este tema, cf. David Lagmanovich: “Marco Denevi y sus *Falsificaciones*”. En: *Revista Chilena de Literatura*, Nº 50, 1997, pp. 65-76; Nilda Flawiá de Fernández y Estela Asís de Rojo: “De mitos y máscaras; *Falsificaciones* de Marco Denevi y su relación con la cultura griega”. En: *Siglo XXI*. Domingo 10 de noviembre y Domingo 17 de noviembre de 1996.

² En: Marco Denevi. *Obras completas*. Buenos Aires, Corregidor, 1983. Vol. 2, pp. 95-118.

³ Mendoza [D'Accurzio], 1950, 123 p.

⁴ Buenos Aires, Sudamericana, 1966. Citaré por la siguiente edición: Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991, 157 p.

2. El mito de Ícaro

Es bien conocida la historia de Ícaro, el hijo adolescente de Dédalo, encerrado junto a su padre en el Laberinto construido para el Minotauro. Justamente, al intentar huir de allí con unas alas fabricadas por su padre, Ícaro desoye el consejo de éste: no acercarse en demasía ni al sol ni a las aguas del mar. Embriagado por el impulso ascensional, el joven sube más allá de lo prudente, y el calor solar derrite la cera de las alas; por ello se precipita al océano, donde se ahoga.

He resumido el relato a ciertos lineamientos fundamentales que me interesa destacar, en orden al planteo de una posible interpretación simbólica:

- * la juventud de Ícaro, hijo del inventor Dédalo y de una esclava.
- * el *laberinto*, prisión compartida con el Minotauro, ser humano-divino-monstruoso, mitad hombre y mitad toro, hijo de los amores adúlteros de la reina Pasifae de Creta con el toro sagrado de Poseidón.
- * las alas fabricadas con plumas de aves y cera.
- * el consejo de Dédalo, tendiente a mantener un equilibrio que puede equipararse a la “áurea medianía”, al ideal del *justo medio* como programa vital.
- * el *vuelo*: según Mircea Eliade, el vuelo traduce la inteligencia, la comprensión de las cosas secretas o de las verdades metafísicas; a la vez, esa “abolición de la pesadez” puede simbolizar una mutación ontológica del ser humano⁵. Para Bachelard, fenomenólogo de la imaginación, la imagen poética del vuelo es un reflejo o reelaboración del *vuelo onírico*, una experiencia psicológica profunda que confiere profundo significado a la

⁵ Mircea Eliade. *Mitos, sueños y misterios*. Buenos aires, Compañía Fabril Editora, 1961, p. 129.

construcción verbal⁶. Luego volveremos sobre ello.

- * el exceso cometido por el joven: *hybris* o *desmesura* que se relaciona con la fatalidad de su destino.

A partir de estas secuencias narrativas se pueden adelantar distintas interpretaciones del simbolismo potencial del relato mítico.

Hay, en efecto, una primera interpretación que pone el acento en el *exceso*, en el orgullo, desobediencia, temeridad o inconsciencia del joven Ícaro, defectos en parte debidos a su edad.

Así por ejemplo Pierre Grimal, en su *Diccionario de mitología griega y romana*, nos refiere el suceso de la caída fatal comentando que "Ícaro, lleno de orgullo, no atendió los consejos de su padre"⁷. Por su parte el *Diccionario Rioduero* nos presenta al personaje como "símbolo de las aspiraciones desmedidas o el afán irracional de aventuras que conducen a la desgracia"⁸.

Existe también una interpretación, más compleja y de corte psicológico, que es la que expone Paul Diel en su estudio acerca del simbolismo de los mitos griegos: "Ícaro, símbolo del intelecto insensato, símbolo de la imaginación perversa, es una personificación mítica de la deformación del psiquismo que se caracteriza por la exaltación sentimental y vanidosa frente al espíritu"⁹.

Cabe señalar que Diel distingue y opone *intelecto* y *espíritu*; así, Ícaro simbolizará el intelecto vanidosamente ciego, vale decir, una "errónea

⁶ Cf. *El aire y los sueños; Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 329 p.

⁷ Pierre Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona-Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1981, p. 278.

⁸ *Diccionario Rioduero; Símbolos*. Madrid, Ediciones Rioduero, 1983, p. 123.

⁹ Paul Diel. *El simbolismo en la mitología griega*. Buenos Aires, Labor, 1991, p. 48.

configuración del espíritu: la locura de grandeza, la megalomanía"¹⁰.

Todos los elementos del mito reciben una lectura concordante: Dédalo es también símbolo del intelecto, pero -para Diel- "el intelecto sigue siendo, comparado por el espíritu, un medio parcial e imperfecto de elevación", de allí las alas de cera. Entonces, el mito expresa claramente "sus dos significados: el deseo exaltado de elevación y la insuficiencia de los medios empleados"¹¹. Por ello, el consejo del padre es "un primer indicio del ideal griego, el ideal del justo medio, el de la medida"¹²; Dédalo pone en guardia a su hijo sobre el peligro al que se expondría si alimentara el deseo desmesurado de huir de las regiones perversas (el laberinto, equiparado al subconsciente) con la esperanza vana de poder alcanzar la región sublime mediante el aparato insuficiente del intelecto (las alas de cera).

Otra interpretación original es la que propone Bachelard, quien ve en la figura de Ícaro y en las alas de que se vale para elevarse una *racionalización* del núcleo imaginario de esa imagen, la del sueño del vuelo: "respecto a la experiencia dinámica profunda que es el vuelo onírico, *el ala es ya una racionalización [...] el vuelo onírico no es nunca un vuelo alado*". Y agrega que "*cuando aparece el ala en un relato de sueño de vuelo, debe sospecharse una racionalización de éste*. Podemos tener la casi seguridad de que la narración se halla contaminada, bien por imágenes del pensamiento en vigilia, bien por inspiraciones líbrecas"¹³. De todos modos, racionalizada o no, pura o no en su fuerza evocadora, lo cierto es que las reflexiones de Bachelard llaman la atención sobre la constancia y universalidad de esa experiencia del vuelo onírico nocturno

¹⁰ *Ibid.* p. 49.

¹¹ *Ibid.* p. 45.

¹² *Ibid.* p. 46.

¹³ *Op. cit.* pp. 39-40.

y su profunda significación antropológica¹⁴; del mismo modo, llama la atención sobre su contrapartida, el *viaje hacia abajo*, la *caída*, de especial relevancia en relación con el personaje de Ícaro. Igualmente, estudia ciertos elementos, a primera vista decorativos, como pueden ser las nubes o el cielo, pero que son susceptibles también de una interpretación simbólica y enriquecen, con sus connotaciones particulares, la significación global. Desde esta óptica particular, "la vida espiritual está caracterizada por su operación dominante: quiere crecer, elevarse. Busca instintivamente la *altura*"; por ende, las imágenes poéticas resultan *imágenes de elevación* por cuanto "Únicamente los poemas pueden presentar al día las fuerzas ocultas de la vida espiritual"¹⁵.

Tenemos entonces, finalmente, la interpretación de los poetas que -a la luz de sus propias intuiciones- recrean los viejos mitos, reelaboran las figuras míticas, en un proceso de abstracción creciente que va desde la simple transposición literaria o elaboración verbal de la persona humana real y corpórea, hasta la elaboración de símbolos o emblemas.

Como ejemplo de este proceso de abstracción encontramos al poeta Luis Codorniu Almazán, que convierte a Ícaro en símbolo del espíritu ascensional del hombre, respuesta a un íntimo anhelo de todo ser humano que el modernismo quintaesenció en el *artista*, reelaborando por un lado la imagen del *vate*, del poeta vidente, y por otra, la del *genio*, al modo del superhombre nietzscheano.

En cuanto al proceso de humanización del personaje mítico, lo advertimos cabalmente en la novela de Abelardo Arias que logra "hacer vivir" realmente a Ícaro, más allá del esquematismo del ser en cierto modo estereotipado o arquetípico.

¹⁴ "[...] *entre todas las metáforas, las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia. Nada las explica y lo explican todo. O, en forma más simple: cuando se las quiere vivir, sentir y sobre todo compararlas, se comprende que llevan un signo esencial y que son más naturales que todas las demás [...]* esa imágenes tienen un poder singular: dominan la dialéctica del entusiasmo y de la angustia". *Ibid.* p. 21. Las cursivas son mías.

¹⁵ *Ibid.* pp. 55-56.

3. El alma en vuelo

Luis Codorniú Almazán nació en San Juan en 1900, pero realizó toda su actuación en Mendoza. Se graduó como profesor de Filosofía y Pedagogía en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad Nacional de Cuyo concretó el curso y trabajos finales del seminario para el doctorado en Filosofía y Letras. A su labor como profesor de Castellano y Literatura, Psicología, Lógica y Filosofía en Institutos dependientes de la Universidad y del Ministerio de Instrucción Pública de la Nación se puede agregar su desempeño como Inspector General de Escuelas de la Provincia de Mendoza y el cargo de Rector del Instituto de Especialización Docente¹⁶.

Su producción literaria comienza en 1923, cuando publica su primer poemario: *Soledades y Angustias*. A esta obra siguieron una novela breve: *Romanza impromptu* (1929) y una serie de crónicas romanceadas, a partir de 1924, como *Crónicas de Patria Nueva* (1936)¹⁷, *Don Manuel Corvalán*, *Evocación a la Bandera de los Andes* y también algunas de carácter religioso como *Ecce Mater*, *Ecce Filius*. En 1950 publica *El Mito de Ícaro*, poema cíclico en versículos que mereció juicios elogiosos por parte de la crítica y le valió el Premio Municipal. Pertenece por lo tanto a la misma generación poética de Burgos o Bufano, pero su talante expresivo discurre por cauces diversos: a pesar del cultivo más o menos frecuente del verso octosílabo, la poesía de Codorniú Almazán -al menos en la obra que analizamos en este caso- permanece más bien adscripta a los cánones prestigiosos del modernismo, con su cultivo exacerbado de la forma y la suntuosidad de sus imágenes casi pictóricas, en un juego de

¹⁶ Cf. Mario Ballario. *50 años de poesía en Mendoza 1922 - 1972*. Mendoza, Azor, 1972, p. 95. También Nelly Cattarossi. *Literatura de Mendoza (Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad) 1820-1980*. Mendoza, Inca Editorial, 1982, Tomo I, pp. 293-296.

¹⁷ Estas crónicas fueron interpretadas bajo su dirección en escenas de teatro mimo-simbólico, serie de sucesivas estampas suscitadas por la voz de un locutor o recitador de los romances, complementándose con música.

*transposiciones de arte*¹⁸, con ese parnasianismo que vuelve los ojos a la tradición clásica en su intento de significar más claramente la situación del poeta en el mundo.

Es que *El mito de Ícaro* es una prosa poemática en la que, como afirma Vicente Nacarato, “el símbolo de Ícaro es el paradigma que preside el corolario de tan esperanzado relato poemático, escrito en cuidadosa prosa transparente y segura en su configuración sintáctica”¹⁹.

Por su parte Nelly Cattarossi, siguiendo lo expresado por el poeta en la nota biográfica que acompaña la antología de sus poemas incluidos en *50 años de poesía en Mendoza*, destaca que este “poema cíclico en versículos”, constituye un digno corolario de su producción artística “ya que en él ha resumido en madurez de espíritu y de estudio, su vocación de maestro y de poeta”, enriquecida con sus reiterados viajes a Europa, que le permitieron abreviar en las fuentes culturales de España, Francia, Italia o Alemania²⁰.

Es justamente a ese valor en cierto modo magistral (magisterial) del poeta al que quiero referirme.

En este poema nuestro autor intenta dar cuerpo literario al impulso de elevación que subyace a la condición humana, ese *sueño del vuelo* que según Bachelard emerge de las nocturnas profundidades oníricas para instalarse en la poesía diurna a través de algunas imágenes, que también encontramos en la poesía de Codorniú Almazán, corporizadas en la figura mítica de Ícaro.

¹⁸ Como se advierte por ejemplo en el poema titulado “En esta suave hora”, escrito en tercetos alejandrinos, que comienza: “En esta suave hora de la tarde tranquila / he recogido rosas y una azucena lila” o la composición escrita “Ante *La Piedad* de Miguel Angel” y titulada igualmente “Piedad”: “Tú serías hermosa si es la Tristeza hermosa, / si el azul de tus sienas puede llamarse níveo; / tus manos fuesen bellas si son bellas las manos / exangües, si son bellos los nenúfares lívidos”. En: M. Ballario. *Op. cit.* pp. 99-100.

¹⁹ Vicente Nacarato. “La literatura en Mendoza”. En: *Los Andes*. Mendoza, 20 de octubre de 1957.

²⁰ M. Ballario. *Op. cit.* p. 95.

El comienzo del poema es narrativo y nos remite a la fuente clásica:

Esta es la fábula de Ícaro el adolescente, el prisionero del rey Minos;

Ícaro, a quien el sol quemó las alas, las derritió en su fuego, lo tumbó como un meteoro.

Cayó en aquel mar de Grecia, engendrador de islas, más acá de Propóntide, más allá de la Hélade; en el mar de su nombre.

Entonces Ícaro, gemías cautivo en la isla. Mas un día forjaste unas alas con suturas de cera.

Dédalo las ajustó sobre tus hombros, y te ajustó con ellas la esperanza.

Y los dioses te fueron propicios [...]

Y tú ascendías Ícaro, al capricho del ala, sin dolor, sin prisiones [...]

Un demonio de audacia vociferábase [...]: “¡siempre allá, más arriba de tu frente!”

Luego de una secuencia predominantemente descriptiva, que analizaremos luego, concluye el desarrollo del mito:

Las Parcas te habían visto; derritieron la cera de tus alas en la vecina llamarada del sol;

Como un astro cadáver se derrumbó la estatua de tu cuerpo;

Hubo un crujir de rocas: ¡Fatalidad! ¡Fatalidad!

¡Ay! un sollozo sucesivo se propagó en las aguas, y el último eco se llevó llorando el cadáver de tu nombre.

Las alas de tu fuga no se llamaban Esperanza, no;

Un viento de tragedia recorría los vientos arrastrando aquel nombre verídico: ¡Fatalidad! ¡Fatalidad!

Se dan en el texto del poeta mendocino algunos de los elementos tradicionales que ya hemos puntualizado:

- *la *juventud* del personaje.
- *sus *alas*, como elemento precario.
- *la embriaguez del *vuelo*.
- *el *exceso*.
- *la *caída* fatal.

Los elementos en cierto modo originales aparecen en cambio en la parte final del texto:

Ésta es la fábula de Ícaro, el prisionero adolescente, el fugitivo alado, el peregrino de lo excelso;

El símbolo del genio que bate sus alas bajo un irónico presagio;

Ésta es la alegoría de la Ambición y del Deseo, bajo todos los climas, sobre todas las tierras.

Parábola de lo fatal irreparable; la perfección humana que amamantan los pechos de la muerte.

Ésta es la alegoría del Anheló, el multiforme Numen, el Siempre Incomprendido, el Tentador Glorioso,

Es el drama del Hombre.

¡El Mito de Ícaro!

Esos rasgos particulares o intensificaciones de lo que expresa la leyenda considerada como hipotexto, son los siguientes:

- * la insistencia en la idea de *fatalidad*, la referencia a fuerzas externas a Ícaro, como agentes del drama, de allí la reiteración del sintagma “¡Fatalidad! ¡Fatalidad!” junto a la mención de las Parcas, tejedoras del destino humano y prontas a castigar cualquier exceso de los mortales.
- * la asimilación de la figura mítica al *genio*, especie de superhombre: “El símbolo del genio que bate sus alas bajo un irónico presagio”, en su anhelo de perfección: “alegoría del Anhelo, el multiforme Numen, el Siempre Incomprendido”.

También merece ser destacada la secuencia descriptiva del vuelo:

Y los dioses te fueron propicios. Y al fin te elevaste en el aire: un ventecillo leve te azotó los talones; se arrebujó cual túnica en el tórax y te limpió la frente con un pañuelo de frescura;

una gran luz de excelso te colocó en el rostro un viso de belleza, y a cada nueva nube te llamaba la próxima;

¡Cuánto paisaje lúcido en tus ojos! ¿Qué era el mundo?

-Un universo fluido, azul y nácar, descansando en un disco de tierra remota, cuyo linde era el último horizonte.

¡Cuánto paisaje nuevo en tus pupilas!

-Un fuego de oro, un océano de oro, rumbo al sol; y tú ascendías, Ícaro, de pie sobre un gran cúmulo de nubes, sin tregua, sin fatiga, en la victoria eterna el camino, con bocanadas de felicidad en el pecho;

Llevabas las rosas de la reciente tarde ceñidas a la cintura; tus alas recogían brazadas de lumbre, batían los éteres profusos: era un fuego de bronce, y tú un esquife níveo, náufrago en un océano lapizlázuli y oro;

Las Parcas te avistaron como un ave suspensa; tus alas batían al compás unísono áureos turbiones, chubascos de lumbre; llevabas una sonrisa de victoria prendida en los labios como una flor traslúcida [...]

Este pasaje adquiere una significación especial a partir de las conceptualizaciones de Gastón Bachelard. En efecto ¿es posible vislumbrar aquí los vestigios de esa experiencia onírica auténtica de que habla el estudioso de las imágenes, a partir de la cual el poeta mendocino se aparta de lo meramente libresco? En tal sentido resultan significativos los distintos elementos que conllevan a crear la idea de ascensión, de verticalidad y son expresión de esa imaginación dinámica²¹, que confiere su dinamismo a toda la composición:

- * las nubes como escala: “a cada nueva nube te llamaba la próxima”; o bien “y tú ascendías, Ícaro, de pie sobre un gran cúmulo de nubes, sin tregua, sin fatiga”²².
- * la misma luz se vuelve una fuerza ascendente en ese ensueño dinámico del aire: “Un fuego de oro, un océano de oro, rumbo al sol”. El sentido espiritual de esa ascensión se refuerza con la imagen de la aureola que ahuyenta cualquier sombra y confiere al personaje una gracia especial: “una gran luz de excelso te colocó en el rostro un viso de belleza”²³.

²¹ “Para esa imaginación dinamizada, todas las líneas son surcos, todos los signos del cielo son llamadas, y el deseo de subir se adhiere a todas las apariencias, incluso las más fugaces, de verticalidad [...] Todo nos lleva hacia las alturas, la luz, el cielo, puesto que volamos íntimamente, puesto que hay vuelo en nosotros”. En: *Op. cit.* p. 62.

²² Como señala Bachelard a propósito de la poesía de Shelley, el movimiento interno de la poesía acumula imágenes aéreas como un impulso vital y “la aglomeración de las nubes no es más que *escala* si se la quiere subir, si se desea -con toda el alma- ir más alto”. *Ibid.* p. 62.

²³ También Bachelard llama la atención sobre este aspecto: “Ahuyentamos las sombras de la frente, ahuyentamos de la frente lo que nubla la mirada, ahuyentamos las preocupaciones como cenizas, como un humo, luego como una bruma más lejana. Así aparece la aureola como una conquista física, dulce y progresiva. Es la conquista de un espíritu que toma poco a poco conciencia de su claridad. En el reino de lo imaginario, la lucha se libra entre el fulgor y la penumbra, de bruma a bruma, de fluido a fluido”. *Ibid.* p. 73.

- * el cielo mismo adquiere dinamismo: “áureos turbiones, chubascos de lumbre”, en función de ese *aligeramiento* que experimenta el ser en su ascensión: “esquife níveo, naufrago en un océano lapislázuli y oro”. También los colores mencionados en este poema: “azul” y “oro” aparecen frecuentemente en las cimas donde nos eleva el sueño, y adquieren connotaciones de ingravidez, en esa suerte de ascensión coloreada²⁴.
- * también la tierra sufre un proceso de desmaterialización y se transforma en un “universo fluido, azul y nácar, descansando en un disco de tierra remota, cuyo linde era el último horizonte”, especie de *isla suspendida* que es propia del psiquismo aéreo de que habla Bachelard²⁵.
- * el viento en los talones del personaje, imagen del vuelo onírico, que podría sugerir las alas de Mercurio, auténtica garantía -según Bachelard- de que el poema está vinculado con una *imagen dinámica vivida*, en cuanto sugiere el propio talón dinamizado, sin racionalizaciones, vale decir, un impulso ascensional interno, inherente al hombre²⁶. Como señala Bachelard, “para el hombre que sueña las fuerzas voladoras residen en los pies [...] designaremos esas alas de los pies como *alas oníricas*”²⁷.

²⁴ “Parece que un azul, a veces un color áureo, aparecen sobre las cimas donde nos eleva el sueño. Frecuentemente, por sí mismo, sin sugestión alguna, al vivir la ascensión imaginaria, el soñador llega aun medio luminoso [...] Podría hallarse en ciertos sueños la posibilidad de clasificar las ascensiones en el aire azulado y las ascensiones en el aire áureo”. En: *Ibid.* p. 149.

²⁵ Cf. *Ibid.* p. 59.

²⁶ “La única racionalización por la imagen de las alas que puede estar de acuerdo con la experiencia dinámica primitiva es el *ala en el talón*, las alitas de Mercurio, el viajero nocturno [...] No vacilaríamos en hacer de esas pequeñas alas -bien situadas dinámicamente para simbolizar el sueño aéreo y sin significado visual real- el signo de la sinceridad del soñador”. En: *Ibid.* p. 43.

²⁷ *Ibid.* p. 45.

Vale la pena detenerse en este aspecto: hablábamos de las *alas* como un elemento importante en el mito de Ícaro, por más que Bachelard las considere una racionalización que se contrapone, en cierto modo, con esas alas oníricas²⁸. Según Cirlot²⁹, en su significado más generalizado las alas representan la espiritualidad, la imaginación, el pensamiento; y es la forma y condición de las alas la que expone, en consecuencia, la calidad de las fuerzas espirituales simbolizadas. Las alas verdaderas - según señala Paul Diel- son las de los espíritus puros, como los ángeles o Pegaso, "símbolo claro de la inspiración divina, de la imaginación creadora"³⁰. En cambio, las alas de cera exponen su radical insuficiencia para la función asignada; así, Ícaro pasará a simbolizar el intelecto vanidosamente ciego, tanto como la desproporción o precariedad de los medios en relación con el fin.

A partir de estas sugerencias, las imágenes del poema sugieren un itinerario ascensional que es el íntimo anhelo de todo hombre y que aún en su parte negativa, la caída aludida por el mito, habla de esa añoranza de cielo que se materializa muchas veces en el ensueño nocturno. De todos modos, también operan en el poeta otras reminiscencias, librescas éstas, que condicionan la concreción imaginaria de un determinado concepto.

En este sentido, quiero proponer para este texto de Codorniú Almazán una interpretación que a primera vista puede parecer reductiva, parcializadora, pero que -a mi juicio- da cuenta de esa fuente "libresca" que confluye en la creación de la figura de Ícaro por parte del poeta mendocino: es la identificación de ese hombre en ascensión con la figura del *poeta*, considerado como un ser de excepción, expresión pura por lo tanto de lo más plenamente humano.

²⁸ La no necesidad de las alas para el vuelo onírico se pone de manifiesto en la afirmación siguiente: "en el mundo del sueño, no se vuela porque se tengan alas; se crea uno alas porque se ha volado", al par que se insiste en el carácter de añadidura, *a posteriori* de la auténtica experiencia. *Ibid.* p. 40.

²⁹ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 6º ed., 1985.

³⁰ *Op. cit.* p. 46.

4. "¡Torres de Dios, poetas, pararrayos celestes!"

En el proceso de la lírica moderna, el romanticismo marca un importante punto de inflexión en torno a la imagen del poeta que los textos construyen. El modernismo hereda ese *gigantismo* romántico junto con la idea simbolista del poeta *vate*, capaz de descifrar las ocultas armonías y correspondencias de los seres, capaz de comprender y expresar el misterio del universo.

Ese proceso de elevación del espíritu ha encontrado distintas concreciones artísticas y una de las que me interesa destacar es la que se da en la poesía de Rubén Darío, a través de la figura del caballo alado. Esto no significa proponer como hipotexto, para el poema del mendocino, la obra de Darío, pero las significativas coincidencias entre los dos textos ilustran el sentido de esta aproximación de la figura de Ícaro con la del poeta (otro tanto podría decirse con respecto al "Himno de las torres" de *Las montañas del oro* lugonianas).

Así, en el poema titulado "Pegaso"³¹, del genial nicaragüense, se aclara su concepción de la poesía como *aventura en lo absoluto*. Según destaca Anderson Imbert:

Pegaso se había convertido durante el Renacimiento en la cabalgadura de los poetas. Darío usa de la mitología griega (y de su tradición literaria moderna) para una estética simbolista: el poeta aparece como héroe, como semidiós. La poesía se convierte así en un modo místico de conocimiento. Baudelaire había dicho: "*¡Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!*". Es la aventura de Darío en su Pegaso: sólo que el misterio aquí se aclara con optimistas imágenes de sol, azul, aurora y perspectivas abiertas³².

³¹ Poema incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905). En adelante citaré por la siguiente edición: Rubén Darío. *Poesías completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

³² Enrique Anderson Imbert. "Rubén Darío, poeta". *Ibid.* p. XXXI.

Y -yo agregaría- también es la aventura del Ícaro de Codorniu Almazán. Porque en diálogo con la poesía de Darío, además del mito clásico, es que terminaremos de precisar el sentido de este poema en versículos, o prosa poética, como se lo ha caracterizado.

Veamos cuáles son los rasgos destacados de esta imagen del poeta.

Darío, en su poema "Introducción", que abre la edición de sus *Poesías Completas*, hace una exaltación de la juventud, cualidad de Ícaro ("En el alba de la vida/todo es luz esplendorosa") y del don de la poesía:

Los que tenemos por don
de suprema excelsitud,
de la cuna al ataúd
el ser de la inspiración
[...] luchamos por penetrar
el velo del porvenir³³.

Se hace alusión igualmente a fuerzas oscuras y amenazantes ("La edad presente es de lucha /.../ ya está muy crecido el mal" p. 5), como cifra de la contradicción que acecha permanentemente al poeta; al mismo tiempo se rescata la misión de éste como vate y redentor: "Que truene la profecía / en su palabra de fuego /.../ que muestre a la humanidad / lo luminoso y lo santo; / y que se escuche su canto / por toda la eternidad" p. 6). Es así un auténtico "Peregrino del Ideal", amenazado por enemigos arteros: perfidia, odio, envidia. En otros poemas, esta figura del poeta se completa con la referencia al vuelo: "En su loco afanar la mente mía / alza a la altura el atrevido vuelo" (p. 10), y la alusión a Pegaso: "Es preciso montar en el Pegaso / para sonar la cítara de oro" (p. 14), todo ello envuelto en una suntuosidad de imágenes que recuerda la poesía de Codorniu.

Ahora bien, el poeta mendocino toma todos estos sentidos desarrollados por el nicaragüense en torno a la imagen del *artista*, y los cifra en la figura de Ícaro, en una transmutación que no deja de ser significativa, en función de lo apuntado por Diel: "El artista realizado es aquel que puede

³³ *Ibid.* p. 4.

expresar con toda veracidad, con objetividad, es decir, sin exaltación, la caída y elevación, el tormento y la alegría de la vida. Es decir que el artista, liberándose de sí mismo, ha adquirido una distancia objetiva frente a la vida y sus complicaciones". Y agrega: "En el más alto grado de ascensión sublime, la psique, ávida de la más intensa satisfacción, no se contenta ya con crear la imagen verídica de la vida, sino que aspira a la armonía de toda actividad, a la purificación completa"³⁴.

Ahora bien ¿por qué Codorniú Almazán elige a este personaje falible para simbolizar al artista? Pienso que lo hace guiado por una intuición creadora que no deja de ser certera. Si bien en su poema hay una exaltación de esta figura que llega a aproximarla a la del titán Prometeo, no puede desentenderse de la condición dual del ser humano, capaz de elevarse pero siempre en riesgo de caer. Además, al optimismo modernista -aun bajo una retórica que puede ser análoga- sucede hacia 1950 una visión más desencantada, propia de un siglo que avanza en el descreimiento y la incertidumbre.

4. De dioses, hombres y monstruos

Abelardo Arias es uno de los más destacados narradores mendocinos contemporáneos. Aunque nacido en 1908 en Córdoba, por circunstancias derivadas del hecho de pertenecer su padre al Ejército, siempre se consideró un mendocino cabal y dio testimonio de ello a partir de su primera novela, lírica evocación del despertar a la vida en tierras sanrafaelinas. A partir de este primer anclaje en una geografía entrañable, la obra de Arias se abre en círculos de creciente universalidad, sumando motivos e incitaciones de variada procedencia. Así, construye en su novela *Minotauroamor* una extraordinaria versión del mito clásico, que nos interesa ahora explorar en uno solo de sus aspectos: la figura de Ícaro y los lazos complejos que entreteje con el Minotauro. También en este caso sería posible, como ocurre con el texto de Codorniú, establecer una relación con el contexto estético ideológico. En relación con esto,

³⁴ *Op. cit.* pp. 54-55.

adelantaré que -si la visión del primero es heredera de la concepción del poeta vate o genio que viene desde fines del XIX- la novela se inscribe en una problemática de corte existencial en la que es el hombre con sus angustias, dudas y temores, el que lucha denodadamente por salir del laberinto de su propia condición. Evasión por el aire (falsas alas), por el arte o por la muerte, la respuesta será siempre precaria e insatisfactoria.

Ante todo, el protagonista del texto novelesco será el Minotauro y la función de Ícaro se define siempre en función del monstruo, en una relación ambigua, plena de connotaciones sugerentes, que contribuye a incrementar la sensación de verdadera humanidad que Abelardo Arias logra insuflar a las criaturas míticas.

Todas las circunstancias del relato tradicional son aprovechadas asimismo por el narrador mendocino, quien a partir de esa base común, plantea algunas divergencias, que examinaremos brevemente.

En primer lugar, frente a la afirmación de que Ícaro era extremadamente joven, la novela nos presenta un joven ya -diríamos- formado: "Ya he dejado de ser adolescente y río de quienes, pese a la edad pasada, siguen siéndolo" (p. 63); lo que contradice la justificación de su arrebato por la inexperiencia³⁵. Además, su aspecto sugiere mayor edad, en un retrato que insistirá siempre en los rasgos negativos o desagradables del personaje: "Ícaro, pese a su cara joven, tenía una piel apergaminada y fría, los ojillos le brillaban como el ágata que llevaba en la muñeca izquierda [...] ¡No podía tener sólo 24 años!" (p. 18). Siempre se le atribuyen cualidades negativas: "Los labios de Ícaro se volvían más finos, se plegaban en la comisura, allí debía estar la imagen de la maldad [...] Ícaro tenía algo de la perfidia de Ariadna" (p. 18).

Espía a todos, sabe todo lo que ocurre en el Palacio y su condición de hijo de una esclava, reiterada por Arias, alimenta en él un resentimiento que irá dando paso a un sentimiento aún más tortuoso: "Agorácrito tenía razón, una vez dijo que me gustaba mezclarme con la gente socialmente superior, hasta me place espiarlos. Debe ser porque soy hijo de una

³⁵ Como apunta Paul Diel: "El adolescente está ávido de encontrar la intensidad de la vida, y cree descubrirla tanto en la concentración espiritual (verdad, belleza, bondad) como en el desencadenamiento de las pasiones, de los deseos corporales". *Ibid.* pp. 50-51.

esclava” (p. 65). Se muestra como una criatura servil: “Esperaba impasible, en el sometimiento debía experimentar placer” (p. 68). Uno de los rasgos más destacados del personaje es “su risa tan particular que todos, hasta los esclavos, conocen [...] Todos saben que él ríe por cualquier cosa, aun las que hacen llorar a los demás” (p. 87).

Aparece como una suerte de protector o mentor del monstruo, como un amigo del que, no obstante, Asterio desconfía: “Y sin embargo, Ícaro era la única persona que se le acercaba; no sabía lo que buscaba, los hombres no realizan ningún acto sin motivo” (p. 19).

Surge siempre impensadamente, algo así como el alma del Laberinto, mucho más dueño de ese espacio que su ocupante regio: “Desapareció, la misma facilidad y misterio con que surgía en la penumbra de los pasillos” (p. 19).

Dijimos que el personaje de Ícaro se dibuja en su relación con el Minotauro, esto en función de una de las ideas o motivos dominantes de la novela, que es el concepto de *lo monstruoso* (lo que es único en su género), como categoría del ser cuya excepcionalidad la hace tremendamente subyugante. Esta es, en cierto modo, la clave de las acciones de Ícaro: lo mueven los desesperados intentos por distanciarse del común de los mortales: “Yo quiero lo que no tienen, lo que no pueden tener los demás. Yo quisiera ser el Minotauro” (p. 35); “acaso yo pretendo ser un monstruo también” (p. 62).

Así, el vuelo -más que una escapatoria hacia la libertad- se le presenta como la oportunidad para una metamorfosis inaudita, en cierto modo monstruosa: “¡He volado como un pájaro! ¡Un pájaro! Soy mitad hombre y mitad pájaro ¡Yo también soy un monstruo, un monstruo como tú, Asterio!” (p. 91). El mismo Minotauro acaba por reconocerlo casi como un igual: “Su hermano, el monstruo; mezcla de Zeus y la paloma de la gracia de Dictynna” (p. 93), por la gracia del vuelo.

Es la afirmación existencial del hombre contemporáneo que pretende encontrar en su propia afirmación vital la superación de los condicionamientos: “Yo no tengo medida como mi padre que todo lo calcula. No me importa hasta dónde pueden ir mis alas, sino hasta dónde quiero ir yo. Sé que él tiene razón, pero yo no represento la razón, sino la insatisfacción” (p. 100). Retomando la interpretación de Paul Diel, podemos decir que Ícaro simboliza el intelecto vanidosamente ciego y en esa búsqueda

de la excepcionalidad construye en cierto modo -al igual que Codorniú Almazán- una metáfora del artista. Pero la novela nos reserva aún una sorpresa: este papel le cabe, paradójicamente, al Minotauro, mientras que Ícaro lo es de una manera vicaria, envidiosa y fracasada. Los frescos pintados por el Minotauro (su propio rostro) persisten en los muros de Creta; la obra de Ícaro fue su propia y falsa naturaleza de pájaro, más aún de dios:

Por un instante, la luna marcó la sombra de un águila inmensa. Zeus metamorfoseado en águila para raptar a Ganymedes.

-¡He visto la tierra desde los aires, Dédalo! ¡Desde los aires, como Zeus!
(p. 91).

Pero la experiencia humana está de antemano condenada al fracaso, y el fragmento que Gilgamesh -el poeta- recita, cifra en cierto modo, junto con el destino de los personajes, el sentido último del texto: “La vida que buscas, no la encontrarás jamás. Pues cuando los dioses crearon al hombre, le impartieron la muerte, y guardaron la vida entre sus propias manos” (p. 57).

5. Conclusión

Es oportuno recordar aquí las palabras de Paul Diel en el sentido de que el significado de todos los mitos “no es más que uno, inagotable, único, que, expresado en el mito de Ícaro por el símbolo ‘elevación-caída’, sigue siendo, a pesar de la diversidad de las imágenes variables, el problema crucial de la vida: el conflicto esencial del alma humana”³⁶.

Creemos que, en relación con ese simbolismo de elevación y caída, los dos textos comentados representan los puntos extremos de una trayectoria mítico-literaria, pero también humana.

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

RESUMEN

Prueba de la asombrosa vitalidad del mito es que cada época, cada hombre, puede hacer de él su propia lectura e interpretación; más aún, usarlo como vehículo de expresión de sus propios anhelos e ideales, cuando no de sus propios temores e inquietudes. Y tenemos, finalmente, la interpretación de los poetas que -a la luz de sus propias intuiciones- recrean los viejos mitos, reelaboran las figuras míticas, en un proceso de abstracción creciente que va desde la simple transposición literaria o elaboración verbal de la persona humana real y corpórea, hasta la elaboración de símbolos o emblemas. Como ejemplo de este proceso de abstracción encontramos al poeta Luis Codorniu Almazán, que convierte a Ícaro en símbolo del artista, del hombre superior, reelaborando por un lado la imagen del vate, del poeta modernista, y por otra, la del genio, al modo del superhombre nietzscheano. En cuanto al proceso de humanización del personaje, lo advertimos cabalmente en la novela de Abelardo Arias, Minotauroamor (1966), que logra "hacer vivir" realmente a Ícaro, más allá del esquematismo del ser en cierto modo estereotipado o arquetípico. En ambos textos, además, es posible advertir de qué modo se construye la imagen del artista y, más aún, cuál es la idea de hombre que subyace.

EL ARTE Y EL ARTISTA EN *MINOTAUROAMOR* DE ABELARDO ARIAS

Dolly Sales de Nasser
Universidad Nacional de Cuyo

Las alegrías, los dolores de los hombres y, de los pueblos están detrás de las inscripciones, los cuadros, los templos, detrás de las catedrales y de las máscaras, detrás de las obras musicales, de los espectáculos y de las danzas. Donde estos no son el fundamento de la obra, donde las formas son vacías, sin una razón de ser, allí no hay arte. Grupo de Munich: "Der Blaue Reiter" (El jinete azul)

Introducción

Al abordar el estudio y análisis de la obra de Abelardo Arias, la novela *Minotauroamor*¹ atrajo nuestra atención por dos motivos: por el especial enfoque que el autor realiza del mito helénico y por la presencia de un gran número de expresiones que nos remiten, de algún modo, al mundo de las ideas del autor.

A través del análisis del discurso², el lector accede a una serie de conceptos acerca del hombre y las realidades que le conciernen: el amor, la amistad, la belleza, el arte, el poder, etc., de las que se desprende una

¹Abelardo Arias. *Minotauroamor*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991. (En adelante citaré por esta edición con la sola mención del número de página).

² En el texto se evidencia el uso frecuente del discurso abstracto el cual se deduce del empleo insistente de "réflexions générales qui énoncent une vérité hors de toute référence spatiale ou temporelle". (Cfr. T. Todorov. *Poétique*. Paris, Seuil, 1973, p. 40).

visión fundamentalmente pesimista del hombre moderno muy ligada a la filosofía existencial del escritor y pensador francés Albert Camus.

Nuestra intención es determinar la visión del arte y del artista que se deduce del discurso literario de *Minotauroamor* y su relación con los supuestos de Camus acerca de estos temas.

A modo de introducción, haremos referencia al encuadre del mito dentro del ámbito de la mitología tradicional con la finalidad de detectar las modulaciones que el autor establece respecto del mito de base e intentaremos develar las posibles causas que justifican su reelaboración artística. Posteriormente centraremos nuestra atención en el tema que nos ocupa.

En tal sentido, recurrimos a un método de análisis integral en el que se combinan procedimientos y técnicas de análisis literario estilísticas y hermenéuticas en tanto nos sirven como instrumento para develar los posibles sentidos del texto.

Minotauroamor, mito y modernidad

Minotauroamor es una novela de índole filosófica -“Los grandes novelistas son novelistas filósofos”, dice Camus³- puesto que es evidente que lo que interesa no es tanto la acción o los personajes, el espacio o el tiempo, como la plasmación de un universo ideológico dentro del cual cada elemento adquiere una dimensión simbólica que hace necesaria su interpretación para descubrir su valor y trascendencia.

En esta novela, Abelardo Arias realiza un análisis desgarrador de la interioridad humana. Parte, sin duda de una visión totalmente inmanentista, en la que la esperanza no tiene lugar. El hombre se nos muestra, a través de la mirada del autor mendocino, en un camino de degradación, en el que los valores más sublimes, como el amor, la amistad, la belleza, la verdad, sólo tienen un fin: desaparecer, morir.

Creemos que la novela plantea un gran interrogante: ¿Cuál es la

³ Albert Camus. “La creación absurda. Filosofía y novela”. En: *El mito de Sísifo - El hombre rebelde*. Trad. de Luis Echávarri. Buenos Aires, Losada, 1957, p. 81.

auténtica condición humana? Intentando responder, Abelardo Arias, recurre a un mito clásico, el del Minotauro. Al respecto él mismo declara:

Todo comenzó al preguntarme a lo Montaigne, ¿quién es más monstruoso, el Minotauro que sigue los dictados de su naturaleza o esos padres que enviaban al sacrificio a sus hijos para proteger sus vidas y la libertad del Ática? Sentí al Minotauro, tremendismo a lo Goya, tan de nuestras raíces, aquí y hoy. Imagen de minorías despreciadas o execradas. Parafraseando a Heidegger, es posible decir que toda novela nace de la devoción del recuerdo, y yo agregó, del desgarramiento metafísico de la conciencia⁴.

Por lo tanto, el autor invierte el sentido, y ante la figura monstruosa del Minotauro nos despliega una faceta original en él, una interioridad sublimada.

Una larga tradición del pensamiento, que se remonta hasta la Antigüedad, ha cultivado la oposición entre el hombre y el animal, entre la inteligencia y el instinto, entre la razón y la inconsciencia. Dentro de este marco se inscribe el mito helénico del Minotauro que ha servido de inspiración a innumerables pensadores y artistas de todas las épocas.

Ahora bien, la lectura y observación de algunas de las obras que se inspiran en este mito, nos demuestran que hasta entrado el siglo XX, se ha mantenido una línea de interpretación que respeta el simbolismo original: el Minotauro representa la interioridad del ser humano en su tendencia más vil y monstruosa. El héroe (el hombre) debe vencerlo como una forma de ascender en su camino espiritual y de afirmar el dominio de la razón frente al instinto.

En el siglo XX, en cambio, el hombre, marcado por la experiencia desgarradora de las dos guerras, se enfrenta a sí mismo y asume, en principio, una actitud crítica frente a los valores universales hasta entonces aceptados como verdaderos, y luego, una posición escéptica

⁴ Abelardo Arias. En: *Páginas de Abelardo Arias seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia, 1990, p. 141.

que lo lleva a identificarse con las nuevas ideas nihilistas, relativistas e inmanentistas que tifen todo el pensamiento moderno y posmoderno. El hombre se “rebela” contra lo tradicionalmente aceptado y contra su propia esencia y crea una nueva realidad en la que él mismo, con sus limitaciones e insignificancia, se vuelve la medida de todas las cosas⁵.

En *Minotauroamor*, Abelardo Arias intenta explicar el origen de la inhumanidad que caracteriza al hombre moderno, idea que plantea Camus en uno de sus ensayos:

También los hombres segregan lo inhumano. En ciertas horas de lucidez, el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima carente de sentido vuelven estúpido cuanto les rodea. [...] Este malestar ante la inhumanidad del hombre mismo, esta caída incalculable ante la imagen de lo que somos, esta “náusea”, como la llama un autor de nuestro días, es también lo absurdo⁶.

El autor mendocino, se vale del mito para lograr su objetivo puesto que, según Mircea Eliade, es el paradigma de todo acto humano. Ahora bien, la idea de mito supone, para las sociedades arcaicas en las que tenía vigencia, la creencia en una “realidad sobrenatural” cuya irrupción en el Mundo es la que lo fundamenta y lo hace ser tal como es hoy, “más aún -dice Eliade- el hombre es lo que es hoy, un ser mortal,

⁵ Si bien ya el Humanismo había colocado al hombre en el lugar que hasta entonces ocupara Dios, se trataba de un hombre autosuficiente que se veía a sí mismo como un ser todopoderoso a quien ya Dios no le hacía falta. En cambio, el Existencialismo, no se olvida ni descreo de Dios, sino que lo degrada y degrada también la visión del hombre. El hombre, que ahora se convierte en la medida del universo es un ser minúsculo para quien el bien y el mal son azar: “[...]El rebelde metafísico no es, pues, seguramente ateo, como podría creerse, pero es forzosamente blasfemo. Sencillamente, blasfema ante todo en nombre del orden, denunciando en Dios al padre de la muerte y al supremo escándalo. [...] Una vez derribado el trono de Dios, el rebelde reconocerá que esa justicia, ese orden, esa unidad que buscaba inútilmente en su condición tiene ahora que crearlos con sus propias manos y con ello deberá justificar la caducidad divina. Entonces comenzará el esfuerzo desesperado para fundar, al precio del crimen si es necesario, el imperio de los hombres”. Albert Camus. “El hombre rebelde”. En: *op. cit.* p. 133.

⁶ Albert Camus. “Los muros del absurdo”. En: *op. cit.* p. 21.

sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales”⁷.

Modulaciones del mito en *Minotauroamor*

El concepto de mito que se desprende de la novela se aleja en lo esencial del concepto tradicional. En el contexto de esta obra ya el título nos señala una dimensión impensada en el clásico, la asociación del Minotauro con el amor, *Minotauroamor*. Es la faceta tierna, espiritualizada, del personaje mítico la que se devela ante nuestros ojos. El lector asiste, de este modo, a un camino que *in crescendo* va señalando la espiritualización del personaje mítico frente a la evidente deshumanización del hombre.

Desaparece, también, la noción de “ser sobrenatural” y de ruptura temporal, que supone la *vivencia* del mito⁸ para insertarse en el ámbito de la pura inmanencia. Tampoco creemos que la elección de un tema que pertenece a la mitología por parte del autor mendocino tenga la finalidad de “demitificarlo”, de vaciarlo de sentido; por el contrario consideramos que, con el fin de establecer un pacto engañoso con el lector -a partir del simbolismo del Minotauro-, Arias resemantiza el mito otorgándole un nuevo sentido que se adapta más a su propia visión del mundo.

De la concepción clásica, el autor toma, por una parte, la idea de que el mito explica la actual condición humana. Ahora bien, si la clave de la degradación del hombre tiene sus raíces en la mitología, el mito que la fundamenta debe ser, necesariamente, diferente del que nos presenta la tradición literaria. Por esto, Arias invierte el simbolismo de cada uno de sus elementos y, como es el presente lo que da sentido a toda la realidad, (si es que fuera posible hablar de un sentido), es desde este presente, “su” presente, desde el que Arias interpreta al mito y lo recrea con la finalidad

⁷Mircea Eliade. *Mito y realidad*. Barcelona, Labor, 1991, p. 13.

⁸“Al vivir el mito se sale del tiempo profano, cronológico, y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo ‘sagrado’ a la vez primordial e indefinidamente recuperable”. Cfr. A. Camus. *Ibid.*, p. 24.

de que legitime la vida del hombre moderno. Una vida en la que lo que prevalece son los desvalores frente a los valores que sostenía la mitología tradicional. Cada elemento del mito se trivializa en el contexto de la novela que nos ocupa y en ella, cada uno de los personajes, el Minotauro, Ícaro, Egeo, Minos, Ariadna, Eglígida, muestran, a un mismo nivel, las plurifacéticas caras del ser humano.

Por otra parte, toma la figura del monstruo y la identificación de ésta con un aspecto de la interioridad y esencia del ser humano. Pero invierte el sentido, dado que mientras para el mito helénico el Minotauro representa lo monstruoso del hombre que debe ser vencido por el héroe, cuya acción garantizará la victoria del bien sobre el mal, de la razón frente al instinto, de lo espiritual frente a lo puramente carnal, en esta novela, el Minotauro representa justamente lo opuesto. El lector asiste a un proceso de "evolución" de Asterio, en el cual, va "humanizándose" cada vez más y alejándose de lo instintivo para acercarse a lo racional, en un camino que le lleva a espiritualizar todas sus acciones. Éste es el Minotauro que se erige como el verdadero enemigo del hombre, cuando deja de cumplir su papel de monstruo en el que recaen todos los actos miserables del ser humano, y se convierte en una especie de espejo en el que el hombre descubre su verdadera dimensión. El Minotauro tenía la función de ser monstruo para que el hombre se viera dignificado. Cuando pierde esa condición y en su lugar se convierte en el ser que revela al hombre su verdadera cara, (la de la maldad, la avaricia, la envidia, el egocentrismo, la ambición; el poder, la lujuria, las pasiones todas que son las que verdaderamente lo dominan), el Minotauro pierde su sentido y, entonces debe morir. ¿En manos de quién? Ya no del héroe puro, que puede vencer todos los obstáculos para alcanzar el dominio total de sí mismo, sino de un héroe degradado, que ha perdido la pureza y el valor, que necesita del metal para matar y de la ayuda vil de Ariadna. Un héroe dispuesto a engañar hasta provocar la muerte de su propio padre con tal de reinar, de acceder al poder. Con la muerte del Minotauro y de Eglígida, mueren el amor, la verdad, la pureza del sentimiento y la lealtad, la posibilidad del hombre de enfrentarse a sí mismo. Esto queda relegado a un espacio mítico, poblado por seres fabulosos, lejano e inaccesible para el hombre: "Ya no hay gente pura en el mundo salvo unos enanos y unos gigantes que viven donde nace el padre Nilo y termina la Tierra" (p. 105).

Este planteo, en el que la esperanza no tiene lugar es de índole puramente existencial y pesimista. Se trata del hombre que pierde la fe en el hombre. Es la historia del hombre que camina hacia su propia autodestrucción.

Esta recreación del mito coincide notablemente con la idea de Camus acerca del hombre que crea, quien “[...]se representa en mitos, sin duda, pero en mitos sin otra profundidad que la del dolor humano e inagotables como él. No es la fábula divina que divierte y ciega, sino el rostro, el gesto y el drama terrestres en los que se resumen una sabiduría difícil y una pasión sin mañana”⁹.

Ahora bien, de todas las características que hacen a Asterio esencialmente diferente de su referente mitológico hay una que nos parece fundamental: es la progresiva capacidad de pensar, discernir, razonar y decidir que va logrando el personaje abelardariano unido a un dominio cada vez más perfecto del lenguaje. Este hecho se relaciona inmediatamente con la necesidad del Minotauro de crear como crean los artistas: “Pensar es ante todo, querer crear un mundo”¹⁰

De este modo, el lector accede al mundo interno del protagonista y a través de su mirada (que a la vez supone la de otros personajes), adquiere una cabal noción de sus ideas más profundas y significativas que, según lo que creemos, son una transposición artística de las principales preocupaciones del autor¹¹.

De los innumerables aspectos que podríamos considerar en el análisis de esta obra nos detendremos, de acuerdo con nuestro objetivo, en señalar el concepto de arte que se desprende del análisis de la obra y de la función que cumple el artista en la sociedad (el que dice la verdad pero nadie le cree, por lo tanto está destinado a hacer reír: Hatti; o bien a morir: Minotauro, Amenhotep).

⁹ Albert Camus. “La creación sin mañana”. En: *op. cit.*, p. 93.

¹⁰ Albert Camus. “La creación absurda. Filosofía y novela”. En: *El mito de Sísifo*. Ed. cit., p. 82.

¹¹ Abordamos este tema en otro trabajo (del cual el presente es una parte) titulado “El discurso literario en *Minotauroamor*: un espacio de proyección de la subjetividad del autor”, inédito.

Visión del arte y del artista

El Minotauro, por su propia condición, es el ser que está entre el hombre y la bestia, es decir entre la razón y el instinto. Abelardo Arias se vale de este hecho y nos ofrece un discurso bivalente que pone de manifiesto una especie de juego en el que las características atribuibles al hombre pasan a ser propias del Minotauro, a la vez que se presenta el deterioro ético, moral y humano del hombre, dominado por sus pasiones y por su faceta más instintiva. En este camino nos sorprende la estrecha relación que se establece entre el Minotauro, y las facultades que progresivamente adquiere de pensar, hablar y crear. Al respecto Ernst Cassirer afirma:

[...] Lo mismo que el lenguaje, el arte está desde el principio estrechamente entrelazado con el mito. Es que el mito, el lenguaje y el arte comienzan como una unidad concreta e indivisa que sólo poco a poco se va desplegando en una tríada de modos independientes de creación espiritual¹².

Por su parte, Michel Pochet, al referirse al arte moderno y contemporáneo afirma que en la actualidad se ha rechazado la definición de arte en cuanto búsqueda de la armonía. Lo bello ya no es la meta del arte. Y estas nuevas manifestaciones han encontrado eco en un numeroso público “que siente que las obras de arte, aunque ‘feas’, les llegaban, les hacían meditar sobre realidades profundamente humanas, los ponían en contacto con el dolor, el horror, el desconcierto, la soledad y todos los males y las fealdades del siglo, sin complacencias, sino con una castidad, una compasión que le daban a estas obras la grandeza trágica de obras

¹² Ernst Cassirer. *Mito y lenguaje*. Trad. de Carmen Balzer. Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión, 1959, pp. 104-105.

maestras"¹³. Los temas que desarrolla la obra que nos ocupa, como así también el nivel de significación que creemos ver en ellos nos permiten considerar que la noción de arte y de artista de Abelardo Arias, además de relacionarse con los supuestos de Camus, se conectan, de algún modo, también con esta idea.

Por otra parte, consideramos que Arias utiliza al mito no sólo para explicar la actual condición del hombre en general, sino también como un medio de conocimiento de sí mismo. En este sentido casi asume una actitud socrática si tenemos en cuenta la explicación que Sócrates ofrece a Fedro cuando éste lo presiona para que responda si realmente creía en el cuento de Bóreas y la bella Oritia: "replicó que aunque no lo tomase como cierto, no por eso tendría dudas acerca de su significado" ya que consideraba frívolo e inútil consagrar tiempo a reducir a los seres maravillosos a algo verosímil y agrega:

Mas yo no tengo tiempo para dedicarme a tales ocios, y la razón, amigo mío, es que aún no he llegado a conocerme a mí mismo, tal como lo exige el precepto délfico. Me parece absurdo que, mientras sigo ignorándome a mí mismo, pueda ocuparme de cosas extrañas. Por eso, dejo que tales cosas sean lo que sean y no pienso en ellas, sino en mí mismo, al meditar si es que soy una criatura de constitución más complicada y monstruosa que la de Tifón, o si, quizá, soy un ser de naturaleza mucho más suave y sencilla, provista de alguna esencia noble y aun divina¹⁴.

En el marco de la novela, se hace evidente que a nuestro autor le preocupa también -quizá como un modo de "conocerse a sí mismo"- el lugar y el papel que dentro de la sociedad ocupan el arte y el artista.

Dentro de su visión del mundo, destaca la peculiar condición del artista que lo hace diferenciarse del resto de los hombres. Esta misma idea ha sido manifestada por Camus quien, en Suecia, había afirmado:

¹³ Michel Pochet. "La fealdad salvará al mundo". En: Revista *Ciudad Nueva*, N° 386, enero-febrero de 1999, p. 4.

¹⁴ Platón. *Fedro*, 229 D y ss. Citado por: Ernst Cassirer. *Mito y lenguaje*. Ed. cit., pp. 7-8.

A menudo quien ha elegido ser artista porque se siente diferente, llega a comprender muy pronto que no alimentará su propio arte y su diversidad, si no busca la semejanza con los demás. El artista se forja en el perpetuo ir y venir entre sí mismo y los demás, a mitad camino entre la belleza (de la cual no puede abstraerse) y la sociedad (de la cual no puede huir)¹⁵.

Y esto es lo que le ocurre a Asterio, quien a lo largo de la novela va buscando aquello que lo asemeja y diferencia de los demás. Así se lo hace saber a Agorácrito: “[...] Quería saber lo que de distinto hay entre nosotros por encima de la piel, mi maestro” (pp.16-17), así le ocurre también con Teseo cuando enfrentados ambos reconocen sus semejanzas.

Teseo y Asterio son las dos caras de la realidad. El uno es la belleza visible, pero que se revelará frágil, corrompible – “En el fondo de toda belleza hay algo inhumano[...]”¹⁶; el otro es la fealdad aparente, imagen del dolor personificado, tras el cual se descubre la verdadera belleza, la que en su mismo horror trasciende los límites de la mirada humana, y que sólo puede ser descubierta por aquellos que tienen un alma pura, como la de Agorácrito, Eglígida, y Amenhotep. Las palabras de Eglígida son un claro índice de esta actitud:

— Cuando llegué a Knosós, sólo tenía una idea...

— La de matarme -la palabra tenía sabor distinto, formaba parte de un diálogo que desconocía. [...] Sí. Pero no te conocía, señor. Nadie de nosotros te conocía (pp.106-107).

Este es, creemos, el gran tema de Abelardo Arias, la dualidad humana, en la que los sentimientos sublimes se confunden con los miserables del ser humano, y unido a este concepto la idea que parece formar parte de la cosmovisión de nuestro autor: que a veces la belleza y la verdad,

¹⁵Albert Camus. “Discurso de Suecia del 10/12/ 1957”: En: *Ouvres completes*. II, París, 1972, pp. 1071-1072.

¹⁶ Albert Camus. “Los muros absurdos”. En: *op. cit.*, p. 21.

pueden estar presentes y encubiertas en el horror y la fealdad. Idea que en el marco de la novela no sólo está encarnada en la figura del Minotauro, mitad hombre, mitad bestia, sino que se confirma con la presencia de, por lo menos dos seres más que completan, como en una escala cromática, la imagen de la humanidad. Estas figuras son: Hatti, el bufón de Minos, un ser humano desfigurado hasta confundirse con un simio, y Amenhotep, un hombre de alto linaje, hijo de reyes, pero cuyo idealismo lo hace ser también un “ser diferente” dentro de la sociedad en la que vive.

Asterio, en primer lugar, señala y se hace eco de su diferencia: “-Pienzas demasiado en tu monstruosidad- [le dirá Teseo] -Ustedes me la señalan continuamente” (p.44), monstruosidad que marca su distancia respecto del hombre tanto como del animal:

[...] recién comprendo todo lo que Galeos me había dicho con la mirada, temeroso de que yo no fuera capaz de imaginar lo que era el miedo. Yo que debo temer a los humanos tanto como a los animales, a los hombres tanto como a las mujeres; porque yo no tengo semejantes. Y todos se horrorizan y me odian porque soy distinto- respiró, podía desahogarse por medio de las palabras (p. 56).

Esta idea de “ser diferente” es la bisagra que nos permite relacionar al Minotauro con el artista. Asterio, desde cuya mirada el lector accede al mundo novelesco, siempre que se refiere a ellos destaca su peculiar cualidad: “[...] los artistas, los hombres de la inteligencia, tendrían un modo común de expresarse o repetirse” (97).

Ahora bien, Asterio siente una enorme atracción por las pinturas y colores que descubre en su “palacio”, el laberinto, y también en el palacio de Minos. Un día, después de hablar con Gilgamesh, Asterio se levanta sobresaltado y encuentra cerca de su cama un rollo de papiro, pinceles y “numerosos pots con tierras de colores muy diversos”:

Se incorporó ansioso, agregó aceite a los candiles, encendió todos los del caballete de su cámara. Tomó uno de los pinceles, no sabía sostenerlo con la debida habilidad. Puso agua en un tiesto, tenía que mezclar agua y color, como había visto hacer a uno de los pintores en el

patio cubierto. No sabía cuál elegir: [...]. Desesperado, en un quejido mitad mujido, corrió hasta la pared blanca; todo ese espacio blanco lo incitaba, lo esperaba desde el tiempo de la cueva, anudado, acoquinado en un rincón. El tiempo le faltaba, le faltó. Las líneas de colores, las manchas brotaban de su mano. A su voluntad el rojo y el azul, el sangre de toro y el canela. [...]. La superficie perdía su blancura, se tornaba colorida. Debía estar naciendo el sol. Se detuvo aterrado, ansiosa la respiración. No podía expresar con signos las palabras, como lo hacía Gilgamesh. Gritó espantado, un mujido de auxilio. Estaba solo. Dejó caer los pinceles. Se arrojó de bruces a la cama, blanda, compasiva. No sabía, no podía; temblaba de furor, como solía temblar la tierra de Kreta, ella tampoco sabía expresarse por signos. Alzó la cabeza. Un tiritón le recorrió el cuerpo: de las rayas, líneas, rectas y curvas, de las manchas, voluntarias o involuntarias, que había trazado en la pared, surgía la cabeza de un toro (p. 83).

No es extraño que de sus trazos, aún sin proponérselo, haya surgido esa figura puesto que “[...]Todos tratan de imitar, repetir, recrear su propia realidad. Terminamos siempre consiguiendo el rostro de nuestras verdades”¹⁷.

Esta atracción por la pintura lo lleva a pedirle a Ícaro que lo conduzca hasta los talleres del palacio para aprender a pintar. Allí, Asterio descubre cómo el artista descansa en su obra y ella se convierte muchas veces en su fiel compañía.

También allí se le devela la movilidad de la obra de arte en el tiempo, su cambio de significación a la vez que se le revela, también, su propio destino: la muerte. Cuando Asterio posa para una cabeza de toro, el maestro del taller afirma:

Nadie creará en el futuro que esta es la cabeza del Minotauro. Nadie cree en lo asombroso cuando se descubre su lógica. [...] Un nuevo golpe en el testuz, ya no era la daga: la imagen del ahorcado (p. 97).

¹⁷ Albert Camus. “La creación absurda”. En: *El mito de Sísifo*, ed. cit., p. 77.

La muerte implica liberación, substraerse al sinsentido de la vida, al absurdo existencial tal como lo entiende Camus. La muerte, en Arias pareciera ser la clave de la liberación de la obra frente a su creador, pero es también, la única posibilidad del creador de dar por concluida su tarea: “Si hay algo que termine la creación no es el grito victorioso e ilusorio del artista ciego: ‘Lo he dicho todo’, sino la muerte del creador, que cierra su experiencia y le libra de su genio”¹⁸.

Esta idea de que la obra es la evidencia misma de la fatalidad del destino condice con la visión de Camus acerca del lugar que ocupa la obra de arte. Al respecto, se manifiesta de la siguiente manera:

[...] Ahora se entiende el lugar que ocupa la obra de arte.

Señala a la vez la muerte de una esperanza y su multiplicación [...]. Sería un error ver en ella un símbolo y creer que la obra de arte puede ser considerada, al fin y al cabo, como un refugio de lo absurdo. Ella misma es un fenómeno absurdo y se trata solamente de su descripción. No ofrece una solución al mal de espíritu. Es, por lo contrario, uno de los signos de ese mal que repercute en todo el pensamiento de un hombre. Pero, por primera vez, hace que el espíritu salga de sí mismo y lo coloca frente a otro, no para que se pierda en él, sino para mostrarle con un dedo preciso el camino sin salida en que se han metido todos¹⁹.

Al pintar, al crear, se genera entre el artista y su obra una relación especial, casi diría de dependencia: “[...] las obras maestras dependen de su creador” (p.100). Así lo afirma Dédalo cuando Asterio aparece frente a él “lo miraba con la atención que podía acordar a un raro mecanismo”. Esta mirada inquisitiva no pasa desapercibida a Asterio quien le pregunta si está comprobando la evolución de quien le debe la existencia, a lo que Dédalo responde: “-No puedo negarlo, mi señor. El hombre siempre se envanece de sus obras impares” (p. 88).

Es el mismo sentimiento que se apodera de Asterio después de haber creado su toro, su obra se transforma en una compañía. Ante un estado

¹⁸ Albert Camus. “La creación sin mañana”. En: *op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁹ Albert Camus. “La creación absurda”. En: *op. cit.*, p. 79.

de soledad, desazón y angustia “se volvió hacia su pintura” y exclamó: “-¡Mi toro! -era más verdadero de lo que recordaba. Tenía que someterse” (p. 94).

Es esta relación la que hace que Asterio, que el artista, no se resigne a perder el fruto de su creación porque “todos amamos nuestra obras, nuestros hijos” (p. 95). Ícaro se lo demuestra fingiendo borrar el toro ante lo que el Minotauro reacciona y le impone una orden: “¡No, Ícaro, no lo toques!” (p. 95), quizás esto se deba a que, como dice Camus, “[...] en este universo es la obra la única probabilidad de mantener la propia conciencia y de fijar en ella las aventuras. Crear es vivir dos veces”²⁰

El amor del Minotauro por la pintura y la conciencia de servir de pantalla para el resto de los seres, “lo que será de ustedes el día en que ya no tengan monstruos en los cuales descargar las culpas” (p. 56), es lo que lo acerca a Hatti, el bufón de la corte:

Sí, soy yo Hatti -soltó una carcajada, creyó reconocer la de Ícaro; la gente de las cortes aprendería a reír de los bufones-. ¡Al fin nos conocemos, mi caro hermano! ¡Oh, no te asustes, en esta corte tan zoológica los monos no tuvieron suerte! Déjame mirarte hermano monstruo, -saltó del trípode y comenzó a rondarlo con sus piernas en arco- sí, hermano monstruo, desde chico me torcieron las piernas y los brazos. Exageraron las líneas y curvas del cuerpo humano porque parece que esto es lo que más gracia les causa a ellos. [...] Pero tú pintas, yo hago poemas, sí, versos, cosas de monstruos! (p. 128).

Hatti es además, el que revela la verdadera y doble función del artista: por un lado, crear una realidad que supere el horror de lo cotidiano y de alguna manera permita ocultarlo “De tanto mirarme -le dirá a Asterio- cuando vuelvas a tus espejos te encontrarás que posees una hermosa cara, para eso me tiene el rey” (p.128); por otra parte, es el artista el que revela la verdad. Una verdad que a los ojos de la humanidad se vuelve absurda: “Yo soy el único que digo la verdad en la corte, tengo el derecho de los monstruos, entonces, todos creen que digo cosas cómicas, ridículas,

²⁰ Albert Camus. *Ibid.* pp. 76-77.

absurdas. Y tienen razón, porque así es la verdad" (p. 128).

Será, por lo tanto, el que le anticipa a Asterio su destino y provoque en él el efecto que produce el enfrentamiento con la verdad: el asombro:

-Adiós, hermano monstruo, me temo que no tendrás tiempo para aprender a pintar. La vida de los príncipes suele acabarse de improviso -cuando el cortinado lo ocultó al caer a sus espaldas, descubrió que el asombro le había impedido contestar (p.128).

Es decir que para Hatti el artista es el que revela la verdad al ser humano, quien, a su vez es incapaz de reconocerla. Pero, en la obra de Abelardo Arias nada es definitivo ni absoluto, cada personaje ofrece su visión y ante el lector surge un abanico de posibilidades que demuestran la relatividad de los grandes conceptos inmersos en una visión inmanentista del hombre y del mundo. Así cuando Asterio conversa con Teseo, Eglígida y Gilgamesh, el poeta le revela su idea de la función del artista en relación con la belleza y la verdad. Ha muerto Galeos, otro poeta, supuestamente en manos del Minotauro. Asterio intenta explicar cómo no ha sido él quien lo ha matado sino que Galeos muere por su propia decisión. Su cuerpo es incinerado. El olor ácido de sus huesos llega hasta la cámara donde se encuentran Asterio y Gilgamesh:

- De Galeos no queda más que ceniza -Gilgamesh habría leído sus pensamientos-, es decir: no hay forma de confirmar tus palabras, Asterio, sólo queda lugar para lo que suponemos. Los poetas imaginamos hasta la realidad, nos resulta imposible verla como los demás, porque así tampoco existe. Cuando yo componga tu himno, no sé cómo veré realmente la muerte de Galeos, atravesado el corazón por tu agudo cuerno.

[...]

- ¿Quieres decir que de ti nunca podré esperar la verdad?

- La verdad, como el hierro en la fragua, no se empuña por el lado del rojo vivo. Todos los días, o casi todos, podrás tener una verdad, la que me parezca más asible, más hermosa. Otros poetas harán lo mismo, los hombres elegirán luego. La verdad más hermosa será tu historia. El mito (pp. 53-54).

Para Gilgamesh, el concepto de realidad y verdad difieren de los de Hatti puesto que mientras el bufón se refería a ellos como una “realidad” sólo vislumbrada por el artista, para Gilgamesh es una realidad variable, determinada por la mirada del observador, tan “real” es su propia visión como la de los demás. Esta misma idea se extiende a los conceptos de verdad y belleza, conceptos forjados a la medida de cada hombre, atravesados por su mirada que interpreta y los vuelve relativos.

Dentro de esta escala que hemos querido señalar, finalmente tenemos a Amenhotep, hijo de reyes, heredero del trono de Egipto:

Ese débil jovencito de nariz respingada y labios gruesos, quería una moral dulce en la cual tuvieran su protección los humildes, los desheredados, hasta los esclavos; más revolucionario aún pretendía librar al poder público de la injerencia sacerdotal (p. 137).

Es el propio Amenhotep el que busca a Asterio para dialogar porque “precisaba de alguien que supiera escuchar” (p.144). En su diálogo también plantea las semejanzas que los une a ambos y los diferencia del resto de los “seres humanos normales”:

-Asterio, ciertamente eres un prodigio físico. En cuanto a lo [que] más me importa, el espíritu, ya sé todo por Dédalo y, también, por Ícaro, ese viejo adolescente que un día recibí en la corte de mi padre, en Tebas. Si me perdonas, yo te trataré como lo que eres, un ser distinto. Yo también lo soy, no porque descienda del Toro Sagrado o de Atón, sino porque me preocupa la gente más inferior de mi pueblo. ¿Crees en ellos, Asterio? (p.143).

Ahora bien, no deja de llamar la atención que frente al idealismo puro de Amenhotep, se levante el razonamiento de Asterio que pone en evidencia una mirada más cruda y realista de los acontecimientos:

-¿No crees que lograré lo que deseo?

No, Amenhotep. Tendrás en contra a todos, empezando por Nefertiti y tu familia; luego los privilegiados, los ricos. Has decidido buscarte los enemigos más tremendos del mundo: los sacerdotes, por causa de todas las uniones y modificaciones que intentas; los militares,

porque prescindirás de ellos o carcomerás la disciplina de tus ejércitos; los ricos, porque dirán que los despojas de sus esclavos. ¡Amenhotep, Amenhotep!, pero tu gran enemigo será ese pueblo que deseas salvar. No creerán en ti. Eres demasiado lírico, las revoluciones se hacen con mucha sangre o no duran (pp. 144-145).

La rebeldía que caracteriza a Amenhotep y que quiere llevar a un nivel político y social, es propia del "hombre rebelde" al que se refiere Camus. Y será esta actitud del príncipe egipcio lo que lo asemeje definitivamente a Asterio porque "la rebelión es fabricante de universos. Esto define también al arte: La exigencia de la rebelión, para decir verdad, es en parte una exigencia estética"²¹.

Amenhotep, como Asterio, es creador, y su creación es, también, a su imagen y semejanza: Asterio había pintado un toro, Amenhotep compone un Himno al Sol. El ser "creador" le permite pensar en una posible revolución.

Camus, al hablar de la relación que existe entre creación y revolución, señala de qué modo la sociedad se ha empobrecido al deponer la creación en pos de la producción:

[...]Pero el arte y la sociedad, la creación y la revolución deben, para eso, volver a encontrar la fuente de la rebelión, donde rechazo y consentimiento, lo singular y lo universal, el individuo y la historia se equilibren en la tensión más dura. La rebelión no es en sí misma un elemento de civilización. Pero es previa a toda civilización. Ella sola, en el callejón sin salida en que vivimos, permite esperar el porvenir con que soñaba Nietzsche: "En vez del juez y el opresor, el creador." Fórmula que no puede autorizar la ilusión irrisoria de una ciudad dirigida por artistas. Sólo aclara el drama de nuestra época, en la que el trabajo, sometido enteramente a la producción, ha dejado de ser creador²².

²¹Albert Camus. "Rebelión y arte". En: *El mito de Sísifo*, ed. cit., p. 340.

²²Albert Camus. "Creación y revolución". En : *op. cit.*, p. 357.

Esta sociedad es la que describe Arias con un tono de amargura, que se desprende de toda su novela. Una sociedad que vista a los ojos del Minotauro es un laberinto en el que los habitantes trabajan a ciegas, sin sentido:

Apagados llegaban los ruidos de esa inmensa colmena que trabajaba en los talleres del palacio; ellos tampoco sabían cuál era su destino. La ciudad y la isla eran un laberinto donde todos caminaban a tientas, sin orientación precisa. Habían sido, eran, el pueblo más feliz del mundo civilizado. Tenían que pagarlo (p.103).

Ahora bien, será precisamente este tono amargo el que nos permite descubrir una cierta modulación en la visión existencial del Arias, respecto del que sería, al menos, uno de sus inspiradores, Albert Camus. Esto es así puesto que para el existencialista europeo no hay lugar para la melancolía ni para la amargura, porque el hombre existencialista es el que acepta lo absurdo de este mundo y sus limitaciones de una manera consciente y sin remordimientos: "Lo absurdo no tiene sentido sino en la medida en que se lo consiente"²³.

Conclusiones

En esta novela quedan inscriptas las principales preocupaciones del escritor y su propia cosmovisión que deja en evidencia el estado crítico de los distintos aspectos que hacen a la vida del hombre moderno. De estos aspectos, hemos focalizado su especial concepción del arte y del artista y su relación con los postulados de Albert Camus al respecto. En este sentido creemos que si bien concuerda notablemente con las apreciaciones del pensador francés, Arias ofrece un giro peculiar al acentuar que la belleza está también en lo aparentemente feo mientras contenga en sí la verdad. Una pensadora de nuestros tiempos, Chiara Lubich, dice que el verdadero artista no puede considerar la belleza separada de la

²³Albert Camus. "El suicidio filosófico". En: *op. cit.*, p. 33.

bondad y de la verdad, “la belleza, de hecho, que no contiene en sí la verdad y la bondad no es nada. Es un vacío”. Idea que se contrapone esencialmente con la filosofía de Camus para quien la obra de arte es tal en tanto sea una manifestación más del absurdo existencial.

En *Minotauroamor*, Asterio -mitad animal, mitad hombre- emprende el camino del autoconocimiento y del dominio de sí mismo y de sus impulsos. Un camino de superación que le permitiría acogerse al mundo del “hombre normal”. Pero una vez alcanzado ese avance espiritual que suponía su humanización, ese mundo lo rechaza, porque ya en él no hay lugar para seres que sienten, que aman, que crean; su única salida será la muerte. Coincidentemente, dirá Camus:

Lo que queda, es un destino cuya única salida es lo fatal. Fuera de esa fatalidad de la muerte, todo lo demás, goce o dicha, es libertad²⁴.

Este es el destino que encarna Asterio. Pero su tragicidad se ve moderada por el mensaje que deja detrás de sí: que el amor es el que puede dar sentido aun a los actos y acontecimientos que parecen carecer totalmente de él.

Esta visión que creemos ver en la obra del escritor mendocino hace que se asimile a los conceptos enunciados por Michel Pochet cuando habla acerca del arte contemporáneo. El autor sintetiza los condicionamientos del hombre moderno, asumidos y volcados al medio a través del artista que interpreta y recrea esa “realidad”:

La belleza ha muerto, pero es así como se ha expresado de la forma más plena, aunque aparentemente se esconda en la fealdad donde tenemos que buscarla, reconocerla y ponerla de manifiesto, como han hecho los artistas de este siglo que crearon obras maestras. Y creo que la belleza ha resucitado, por lo que estoy convencido de que se puede volver a pensar que la belleza es la meta del arte, pero no ya una belleza placentera, divertida, para gozar, sino una belleza purificada que, en su gloria, lleva los estigmas de la propia muerte²⁵.

²⁴ Albert Camus. “La creación sin mañana”. En: *op. cit.* p. 93.

²⁵ Michel Pochet. Artículo citado.

En definitiva, la lectura de la obra novelística de Abelardo Arias nos lleva a afirmar que el arte y el papel del artista en la sociedad no es un motivo más que se deslinda de su narrativa sino que se erige en un tema dominante presente en cada una de sus obras, si bien con distintos enfoques y gravitación. Esto demuestra el especial interés del autor en este campo. Como hemos manifestado anteriormente, consideramos que Arias se detiene en este tema como un modo de conocerse a sí mismo porque “El artista, como el pensador se empeña y se hace en su obra”²⁶.

RESUMEN

La lectura de la obra novelística de Abelardo Arias nos lleva a afirmar que el arte y el papel del artista en la sociedad no es un motivo más que se deslinda de su narrativa sino que se erige en un tema dominante presente en cada una de sus obras, si bien con distintos enfoques y gravitación. En el presente trabajo focalizamos la novela Minotauroamor (1970) de cuyo discurso se desprende su especial concepción acerca de estos temas y su relación con los postulados de Albert Camus al respecto. En este sentido creemos que si bien concuerda notablemente con las apreciaciones del pensador francés, Arias ofrece un giro peculiar al acentuar que la belleza está también en lo aparentemente feo mientras contenga en sí la verdad.

²⁶ Albert Camus. “La creación absurda. Filosofía y novela”. En: *op. cit.* p. 79.

CLAVE DEL MUNDO: NÉLIDA SALVADOR A TRAVÉS DE SUS OBRAS POÉTICAS

Víctor Gustavo Zonana
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

Introducción

En el presente artículo se realiza un recorrido por la poesía de Nélide Salvador, recientemente recopilada en el libro *Clave del mundo. Obra poética (1958 - 1992)*¹. Mediante esta mirada panorámica se espera reconocer las constantes temáticas y estilísticas que señalan la unidad de su tentativa poética y destacar cómo tal unidad, enraizada en una cosmovisión neohumanista, se enriquece en virtud de la maduración expresiva de la autora, de la adopción de nuevas perspectivas para el tratamiento de sus obsesiones primordiales y de la incorporación de nuevos temas. De este modo, se resalta el valor de una voz significativa en el panorama de la lírica argentina contemporánea en virtud de su dilatación y originalidad.

Claves de una poética

Tal como se desprende de notas críticas y entrevistas, Nélide Salvador concibe la creación poética como un modo de asumir su yo y su circunstancia. De allí que su obra subraye una actitud personal de implantación en el presente y proyección hacia el futuro, reino lleno de potencialidades.

¹ Buenos Aires, Corregidor, 2000. En adelante la poesía de Nélide Salvador se cita por esta edición.

En entrevista con Antonio Requeni, al ser interrogada por la forma en que entiende la poesía, la escritora responde:

En ciertos momentos pudo ser un desahogo espiritual –aunque nunca anecdótico ni confesional–; acaso también un afán de diálogo, pero ante todo, una imperiosa necesidad de atestiguar nuestra permanencia en el mundo, de encontrarle un sentido oculto y revelador a la monotonía cotidiana².

Nélida Salvador sintetiza en este pasaje claves de la poética neohumanista: rechazo al lirismo confesional y apartamiento del desborde subjetivista de los '40; poesía como diálogo y rescate de la existencia frente a la monotonía cotidiana; asunción de la escritura como espacio de encuentro entre el “yo” y el “tú”³.

La necesidad de atestiguar la permanencia de lo humano en el tiempo fugaz explica el sentido del vuelco de la poeta hacia el presente y el futuro. No se trata de negar la presencia del pasado en el aflorar del recuerdo. Menos aún en el caso particular de Nélida Salvador quien, según propio testimonio, mantiene ciertos vínculos con su San Rafael natal a través de visitas periódicas⁴. Significa, en todo caso, una resistencia al encantamiento de esas imágenes en la memoria, una decidida voluntad de proyección desde el ahora hacia el futuro incierto pero pleno de sentido. Esta actitud vital explica el porqué del dinamismo que se descubre en su universo imaginario.

Otra clave de la obra de Nélida Salvador, que guarda relación con la poética neohumanista, es cierta voluntad estilística de despojamiento. La

² Nélida Salvador. “La poesía mantiene su irradiación”. Entrevista por Antonio Requeni. *Diario Los Andes*. Mendoza, domingo 3 de diciembre, 1989, p. 8.

³ José Isaacson. “El neohumanismo de la actual poesía argentina: elementos para una antropología literaria”. *Comentario*. Buenos Aires, año XV, julio – agosto, 1968, N° 61, pp. 14-19.

⁴ Nélida Salvador. “La poesía mantiene su irradiación”, ed. cit.; también Nélida Salvador. “Encuesta a Nélida Salvador”. *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, N° 2, 1994, pp. 179-182.

escritura busca desnudar a la palabra de los posibles efectos musicales que adquiere por su encadenamiento en el verso. En su estudio sobre *La nueva poesía argentina*, caracteriza este rasgo en términos elocuentes:

[la nueva tendencia] confiere a la palabra un papel operativo que la desliga de todo efecto accesorio para llevarla a su esencial poder de significación. [...] el lenguaje se despoja de elementos decorativos y adquiere su máxima capacidad de sugerencia sin caer en la distorsión irracional ni en el hermetismo⁵.

Se trata de otra toma de posición frente al neorromanticismo y al surrealismo, antecesores temporales de la vertiente neohumanista. La escritora logrará romper con la andadura musical mediante el quiebre del verso como unidad sintáctica y melódica y su reducción a una línea poética ceñida a un sintagma mínimo (en ocasiones de una, dos o tres palabras)⁶. Esta estrategia, condice con la levedad de un sujeto que ha devenido puro tránsito, que aspira acompasar su impulso vital al fluir de los tiempos. Asimismo, responde al deseo de concentrar el poder connotativo de la palabra, al interés de la escritora por “destacar las mínimas resonancias de los vocablos en su sustantiva desnudez”⁷.

El desarrollo de un universo imaginario

La reflexión sobre la condición temporal del hombre constituye el núcleo temático fundamental del universo literario de Nélida Salvador. De ella se desprenden todos los ejes de la exploración poética. Al respecto, destaca Marta Lena Paz: “en el universo poético de Nélida Salvador poetizar acerca del tiempo implica también la instauración de

⁵ Nélida Salvador. *La nueva poesía argentina*. (Estudio y antología). Buenos Aires, Editorial Columba, 1969, p. 19.

⁶ Debo este deslinde a observaciones del Prof. Daniel Devoto.

⁷ Nélida Salvador. “Encuesta...”, ed. cit., p. 182.

múltiples espacios, desde los cuales el hombre va desplegando su estrategia existencial”⁸.

Este núcleo se manifiesta en toda su riqueza temática en *Tránsito ciego* (1958). El sujeto poético de este volumen se sabe tiempo. Reconoce su fugacidad y parece adelantarse a su propio devenir. Libro de tono exultante, vitalista, que en ocasiones se derrama en imágenes metafóricas complejas. En el horizonte del sujeto en tránsito, sólo un temor se avizora: el aquietarse, al sumirse en el tiempo acompasado de la naturaleza o en la inmovilidad del recuerdo. Se trata pues de una personalidad poética impaciente en sus acciones, en el vértigo del suceder. El poema “Impulso”, es un claro ejemplo de esta voluntad juvenil de proyección hacia el eje de las expectativas futuras:

Ahora que está la mañana
recogida en sí misma,
abrumada de nubes
y de dominicales campanas
removamos el légamo
de las horas pasadas,
busquemos
ese ardoroso impulso
de otros días,
ese avizor impulso:
sed, llama,
que nos lanzaba al aire
como una flecha límpida,
como una gama audaz,
como una azul pupila
de azor o de neblí... (p. 13).

El escenario que diseña progresivamente el poema tiene como objetivo contraponer la temporalidad lenta del ambiente con el ardoroso

⁸ Marta Lena Paz. “Esencialidad de la palabra en la poética de Nérida Salvador”. Trabajo presentado al *I Congreso Internacional sobre Poesía Hispanoamericana*. Mendoza, UNCuyo, FFyL, 1993, p. 4.

movimiento interno del yo. El ensimismamiento de la mañana, las campanas dominicales con su connotación sacra de descanso, resaltan aún más esa voluntad de un sujeto dispuesto a no detenerse. La metáfora compleja con que concluye el poema da cuerpo figurativo a la idea abstracta del impulso del ser. La metáfora es compleja porque a la estructura anafórica "avizor impulso/ sed, llama", se le suma una serie de comparaciones encadenadas, en orden de un clímax: pasaje del movimiento propulsado por otro al automovimiento, de la mansedumbre de la gama a la rapacidad del azor o del neblí, aves de cetrería. El poema exhibe además una nota estilística predominante en el universo de Nélida Salvador: un diálogo interior constante⁹, un desdoblamiento del yo, que le permite ya sea interrogarse por su destino, ya exhortarse -como en el presente caso- a retomar el impulso inicial. La exhortación apremiante condice con el movimiento interior. Es índice de ese sujeto transformado en neblí, orientado hacia la consecución de su destino.

Este impulso inicial de transitoriedad y advenimiento, se dilata en *Las fábulas insomnes* (1962). Con todo, la experiencia del tiempo vivido muestra ahora los peligros que amenazan el dinamismo inherente al ser. Entre ellos, el peso de las obligaciones cotidianas, de las repeticiones que atentan contra el proyecto de autoedificación del sujeto. Este temor se refleja, por ejemplo, en las estrofas finales del poema "Las cosas":

Las cosas:
papeles, muebles,
calles idénticas, nombres,
minucioso trajín de la costumbre
que va configurándonos
con su quehacer seguro,
vaciándonos, gastándonos
con su lamido fiel.

⁹ Sobre esta modalidad del diálogo interior en la poesía de Nélida Salvador ver: María Alicia Domínguez. "Al acecho, libro de poemas de Nélida Salvador". *Comentario*. Buenos Aires, año XIV, N° 57, noviembre - diciembre, 1967, pp. 76-77.

Las cosas:
 ciego túnel
 por donde transcurrimos,
 tráfago indiferente
 en donde se deshacen
 esta fingida conformidad
 de ir viviendo,
 toda esta larga
 sucesión de presagios,
 esta inválida
 espera (pp. 55-56).

La costumbre destruye el impulso voluntario del sujeto. Así se enajena, se vuelve cosa, deja de ser autor de su propio destino. La enumeración caótica y el uso del gerundio promueven, en la primera de las estrofas citadas, la sensación de un foco de resistencia, que detiene el movimiento del yo. Ya no hay posibilidad de acompasarse al transcurrir. Las metáforas “ciego túnel” y “tráfago indiferente”, referidas a la temporalidad del hábito, simbolizan la pérdida de sentido que imprime la costumbre sobre el tiempo de la existencia.

En modo semejante a la costumbre, el recuerdo de los bienes perdidos o del amor ausente representan otros peligros para el sujeto impaciente por acontecer. Por ello se lamenta en el poema “Ahora”:

Qué hacer
 para no anclar
 en tu recuerdo,
 ahora que el aire
 duele, soñoliento,
 ahora que todo
 es música afiebrada,
 savia, miel,
 vino espeso (p. 93).

Nótese cómo toda la fuerza cosmovisionaria, el sentido otorgado a la temporalidad y sus matices descansa en la sabiduría de la metáfora. El movimiento implicado en la asociación “anclar”/“detenerse en el recuer-

do del amor ausente”, contrasta con la música afiebrada del deseo. El contraste involucra toda la sensibilidad del lector, toda su corporalidad mediante el juego de sinestesias. Peso, sonido y sabor se conjugan para simbolizar la insatisfacción de la poeta amante.

La experiencia de los enemigos del yo se vuelve más dramática en *Canto de extramuros* (1963). La expectación del futuro pleno de presagios es ensombrecida por la presencia de la muerte. Junto a la visión jubilosa del tiempo y el transcurrir como advenimiento, aparece ahora la imagen tradicional del tiempo destructor. Ya no se trata sólo de un detenerse, sino propiamente de un camino hacia la aniquilación, tal como se advierte en el poema “Aquí estamos”:

Encerrados en estos cuartos
 que habitó la muerte
 -entre las cuatro paredes
 que un día contuvieron
 delirios, fugas, goces-
 nos miramos los ojos
 en lejanas fotografías,
 palpamos nuestro cuerpo
 para ver si somos los mismos,
 delineamos palabras
 en la oquedad de las noches
 y agitamos frenéticos
 esta lámpara roja del deseo
 para que el mundo advierta
 que aquí estamos:
 vivos aún, ardientes,
 trepando hacia el no ser,
 bebiendo a sorbos,
 esta aventura efímera
 del tiempo (p. 106).

El poema constituye un sintético *memento mori*. Nélica Salvador recrea con originalidad tópicos del lamento funeral como el *ubi sunt*. Esas cuatro paredes contuvieron en el pasado lejano los indicios de una vida extinguida ahora, aludidos metafóricamente con los símbolos

predominantes de la vitalidad en su imaginario poético: “delirios, furias, goces”. La experiencia de la temporalidad destructora se representa especularmente, a través de la contemplación del cambio en las fotografías. De allí que el *ubi sunt* asociado a la imagen fotográfica tenga un sentido estratégico en el poema: la propia muerte se reconoce al contemplar esos índices de la vida extinguida y al verificar las transformaciones que el tiempo provoca en el cuerpo. La paradoja que plantea el poema es que el sujeto, a pesar de la certeza de la muerte se aferra a la existencia. Afirma: aquí estoy. Pero este gesto del deseo se vuelve dramático, pues no logra detener la carrera hacia el no ser, sino que, por el contrario, la acelera. La impostura de este gesto vital es subrayada mediante el semantismo de los verbos en gerundio: aceleración hacia la muerte, bebida entusiasta de la anulación, como en una alocada danza macabra.

A pesar de esta constatación dramática, o tal vez promovida por ella, la voz se seguirá imponiendo un acto de afirmación. Tal es el sentido de un segundo núcleo temático que se incorpora en *Canto de extramuros*: la reflexión sobre el sentido de la escritura. La emergencia de esta problemática adquiere en el universo literario de Nérida Salvador un contorno cada vez más nítido. En el presente libro, confirma el valor de la palabra para atestiguar el paso del sujeto por el tiempo, aunque sea precariamente; para crear un orden, aunque sea ilusorio. El poema “En algún lado”, representa esta certeza sobre el acto de escritura:

Cuando enumero,
cuando deletreo,
cuando apreso
el contorno de las cosas,
qué procura mi voz,
qué intento:
reconstruir la nada,
organizar el caos,
crear el universo
o afirmar
por un acto de inercia
por simple gratuidad

de la palabra,
que en algún lado
está mi ser
-en algún lado-
quemándose, agotándose,
desgajándose
en días (p. 126).

La escritura adquiere así un sentido constructivo que permanece en la poética de la autora como una certeza profundamente arraigada. Sabe que ese orden es sólo uno posible, que ese cosmos no descifra cabalmente su misterio. La palabra no devela el ser, pero deja testimonio del paso del hombre por el tiempo. Y de allí su valor de resistencia, su precario poder para confirmar la lucha del yo ante su progresivo disgregarse.

En el próximo volumen, *Al acecho* (1966), la búsqueda poética de Nélida Salvador se inclina en torno al problema del vínculo entre el yo y los otros. La mirada sobre una existencia hecha de relaciones se proyecta sobre la propia experiencia profesional, hecho que ya se anticipa en el libro anterior¹⁰. Así, por ejemplo, el poema "Bibliotecas" constituye una suerte de descripción fenomenológica del acto de lectura. Descripción en la cual cobra especial relieve el encuentro entre el mundo del libro y el lector:

Las bibliotecas,
impávidos reductos
del saber no-saber,
acumulan tierra, polilla
y azarosos resortes
que en el momento exacto
revelarán
la fecha incógnita
o el final del capítulo
donde se precipite
nuestra imaginación.

¹⁰ Por ejemplo, en el poema "Examen".

Y en anaqueles polvorientos,
¿es necesario que repose
tanta palabra ociosa,
tanto afán reprimido:
cada tema en su estante,
cada letra en su orden sucesivo,
cada verdad en su punto,
cada señal
-para quién, para cuándo-
en el cabo tirante
del minuto
que inevitablemente
estallará? (pp. 177-178).

La articulación predominante del sujeto proyectado hacia el futuro reaparece en el poema y determina la concepción del acto de lectura. Las preguntas por el quién y el cuándo y la representación del encuentro texto/ lector como resorte azaroso o cabo tirante dispuesto a estallar subrayan una concepción dialógica de la lectura; también, destacan la dinámica entre potencialidad, virtualidad y actualización; finalmente, resaltan la dimensión de apertura del acto, su capacidad creadora de mundos. Pero al mismo tiempo, la propia actividad aparece interrogada en su sentido último. Y este reclamo se vale del recurso estilístico de las enumeraciones y el paralelismo anafórico para resaltar su apremio. Así, la experiencia literaria, biográfica de Nélida Salvador se sintetiza admirablemente y logra expresarse en términos poéticos.

La relación con los otros dirige la mirada a la exploración del entorno urbano, ya en la forma de una aceptación amable y decidida, como sucede por ejemplo en "Ciudad" o dramática como en el poema "Al acecho", que da su título al libro. En este caso, la adaptación al entorno sólo deja una amarga recompensa, la conciencia de la soledad y del aislamiento en el conjunto desproporcionado y múltiple de la ciudad:

Ahora tomas conciencia
del día y de esta calle
sacudida por el tráfigo
urbano.

Empiezas a entender
 tu circunstancia
 y palpas,
 con la minuciosidad
 de los ciegos,
 este contorno
 sabiamente previsto
 para que tu persona
 se perfile en la luz,
 para que tu ensimismamiento
 tome nota y habite
 la pequeña parcela
 que te ha correspondido
 como territorio (pp. 171-172).

Se trata de una iluminación súbita, de “una experiencia profundamente significativa” que dilata el ahora poético en “el estallido de una revelación”¹¹ sobre el sentido de la existencia. Tal revelación adviene al sujeto a partir de la comprobación del contraste entre “la calle sacudida por el tráfico urbano” y la delimitación exigua del propio territorio. Revelación precaria, dolorosa, palpada minuciosamente, desde la ceguera del acontecer cotidiano al perfilarse nítido de la luz.

Esta dialéctica entre ceguera y visión, entre oscuridad y luminosidad aparece entonces como una constante simbólica en la obra de Nélida Salvador. Adquiere un nuevo sentido en el poema “Un resplandor”, que ejemplifica otra cara de la pregunta por los vínculos en el libro comentado. En efecto, el limitado territorio de la soledad se expande ante el pregusto del amor. Sólo el vínculo con un “tú” hace habitable el mundo y ofrece un espacio para el cumplimiento de la subjetividad. Por ello aparece como refugio, como luz que da sentido a la existencia:

¹¹ Se trata de un motivo de raíz romántica. Ver: Meyer H. Abrams. *El romanticismo: tradición y revolución*. Trad. de T. Segovia. Madrid, Visor, 1992, p. 391 y ss.

En el aire quieto,
 casi transparente
 de abril,
 llegas ahora
 como un resplandor
 que turba y enceguece.

Si eres magia, desdén
 o persuasivo acercamiento,
 no me preocupa.
 Sé que vivo en tu luz,
 que me retienes
 y que el día
 se llama de otro modo
 desde que estás
 conmigo (p. 182).

La ceguera cobra otro valor simbólico porque no la provoca la penumbra sino el exceso de luz. En relación con el poema anteriormente comentado, se advierte un cambio radical de la sensibilidad poética. Predomina un clima de serenidad, de contención. Ya no se trata del aislamiento en el exiguo territorio del yo, sino de encuentro en el vínculo plenificante con el otro, que transforma la existencia y le da sentido.

Con *Las apariencias* (1972) se ubica nuevamente en un primer plano la obsesión de la autora por el paso del tiempo. Esta pregunta se aborda desde una perspectiva diversa. La mirada poética inquiere por aquello que ha de perdurar, a pesar del cambio y la desintegración progresiva del ser. Detrás de las apariencias del devenir, Nélide Salvador trata de descubrir un sentido que marque una impronta, un sentido reconocible más allá de las edades. La pregunta se realiza desde un horizonte vital que anima al balance, al reconocimiento de una orientación del destino personal. Pero, por otra parte, la inquisición sobre el sentido de la vida se halla motivada por el sentimiento de ceder a la costumbre, tal como se aprecia en el siguiente pasaje de "Diálogo", poema que abre la colección:

Noche a noche
mes a mes,
hemos ido ganando
la complaciente sonrisa
que ostentamos ahora.
Curvados sobre el hastío,
persiguiéndonos
con la punta del látigo,
como si alguna vez
pudiera deshacerse
este círculo
que sin descanso
se prolonga (p. 215).

La costumbre se representa mediante una metáfora sugerente. Constituye una impostura del sujeto, una máscara social asumida progresivamente. Pero es también círculo vicioso en el que el propio sujeto se inserta, sin descanso. La imagen de un yo desdoblado que se apresura a punta de látigo alude a ese doblegarse del sujeto al hábito cotidiano. Pero aún esta sumisión ha tenido un sentido, ha implicado una forma de definición, tal como se expresa en el final del poema:

Y acaso era necesario
ese lento acarreo
de las horas,
ese afanoso
suceder inacabado,
para que todo lo vivido
descifrara su origen
y la aventura ciega
de estar sobre los días
se hiciera jubilosa
vibración,
clarividente diálogo (p. 216).

Nueva revelación autoproducida que surge de la experiencia de la cotidianidad. Nueva inflexión del simbolismo de la ceguera, predicado

ahora de la existencia. Desde un horizonte inmanente, que se despliega en la cosmovisión de Nélide Salvador, el destino personal es “aventura ciega”, “afanoso suceder inacabado” porque aparece en forma de misterio a los ojos del propio sujeto. De allí su vocación de permanecer al acecho. Sólo en su sucederse se revela el sentido de la existencia. Esta condición de apertura y novedad permite vencer la inercia de la costumbre. Por ello, la mirada retrospectiva no es nostálgica. No es evocación de un bien perdido, sino descubrimiento jubiloso de un derrotero que parecía incierto y sin sentido. Incluso en el cumplimiento de la costumbre se realiza ese diálogo que permite asumir la circunstancia y reconocer la orientación del propio acontecer.

La recuperación de la pregunta por el tiempo y el destino personal acarrearán nuevamente la percepción de una ambivalencia personal. Reaparece en este universo imaginario la dialéctica entre el origen de provincia y la aclimatación al espacio de Buenos Aires. En “Cielo tenaz”, esta dicotomía se plantea mediante imágenes elocuentes:

No me cercó
tu voz salina, mar,
tu arrullo
de paloma verde;
me aprisionó
esta hoguera mineral,
esta caliente y seca
soledad de la piedra.

No me venció
tu arena, mar,
tu rubio y manso
vientre de bestia echada.

No me lavó
las sienes
tu aire vivo
-rosa, llama, metal-;
me socavó los ojos
este viento,

esta montaña lisa y quieta,
este cielo tenaz (p. 223).

La voz poética reconoce el influjo formador de su espacio originario. Esta idea se expresa mediante un lenguaje que apela a la máxima economía poética, a la máxima concentración. Las imágenes del mar, la brisa, la arena se contraponen a las de la piedra, y el viento de montaña. Tales imágenes se comportan como índices sinecdóquicos que permiten reconstruir imaginariamente todo el ámbito espacial aludido. Asimismo, recuperan el denso simbolismo que ambos entrañan. En el caso de la piedra, imagen representativa de la realidad mendocina, su propia conformación física da cuerpo figurativo a la dimensión reconcentrada del yo poético. La contraposición imaginaria que se desarrolla en este poema guarda relación con esa ambivalencia característica del universo imaginario de Nélica Salvador: juego entre arraigo y desarraigo, entre provincia y ciudad, entre quietud e ímpetu.

Al recobrase la obsesión por el tiempo, reaparece también la pregunta por el destino final del existir. Este tema adquiere en *Las apariencias* una nueva inflexión. En *Canto de extramuros* la muerte se percibía especularmente a través de las fotografías: se trataba de un destino certero pero lejano, que no anulaba la autoafirmación vital del yo. Por el contrario, en el presente volumen, la muerte se reconoce en el centro mismo del ser. Así, por ejemplo, en "Persistencia":

Signándonos
bajo la piel
con una tenacidad
que a pesar de sí misma
permanece,
la muerte nos custodia.

Podemos rehuirla,
crecer, atestiguar
cada latido,
pero no la ignoramos.
Nos previene sin voz,

nos anticipa
 su dura persistencia
 y a oscuras lame,
 hiende, roe,
 anticipando el salto
 que en la hora
 imprevisible
 se precipitará (p. 252).

Como en ejemplos anteriores, Nélica Salvador compone una metáfora compleja al combinar imágenes emblemáticas para representar la muerte¹². En la primera estrofa, la visión de la muerte en uno, como un organismo latente en el propio cuerpo. Seguidamente, en el comienzo de la segunda estrofa, se connota la idea de la muerte como destino final del sujeto. La referencia es indirecta, ya que la imagen se presenta en el escamoteo del sujeto, y en su gesto de afirmación, actitud presente en el poema "Aquí estamos", de *Canto de extramuros*. Finalmente, a estas dos imágenes se suma una tercera que aprovecha la dimensión imaginaria de la metáfora presentada en la primera estrofa: la muerte como bestia feroz que acecha la existencia humana. Se advierte entonces que la superposición de imágenes metafóricas constituye una estrategia recurrente en toda la obra de Nélica Salvador. El despojamiento de la palabra al que aspira su poesía no implica un renunciar a los poderes sugestivos de la imagen. Hay sí, contención, equilibrio, lenguaje comprensible. Pero ello debido al uso de metáforas e imágenes tradicionales y de la vida cotidiana. Este acervo es recreado originalmente. El juego de superposiciones amplía el espectro de connotaciones de tales imágenes. Crea así un mundo de gran fuerza impresiva y de alta calidad estética.

La contemplación de la muerte instalada en el propio sujeto no agota sus expectativas de un futuro abierto en sus posibilidades vitales. *Tomar*

¹² Para los deslindes que efectúo a continuación me baso en: Gabriel Albiac. *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*. Barcelona, Paidós, 1996; Philippe Ariès. *Morir en Occidente. Desde la Edad Media hasta la actualidad*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000; Louis Vincent Thomas. *Antropología de la muerte*. Trad. de Marcos Lara. México, FCE, 1993.

distancia (1980) pone de manifiesto esa voluntad tan característica de la autora de no mirar hacia atrás, de enfrentar la novedad de cada día con espíritu solícito a las señales del mundo y del tiempo. En el libro se recuperan los juegos de memoria y olvido en sus múltiples significados. En algunos poemas, Nélica Salvador ofrece una fenomenología poética del acto de olvidar. Por ejemplo, en “Fluyente territorio”:

Ya empieza
a ser leyenda,
fluyente territorio
de memorias
lo que antes parecía
tierra firme.

Se desmorona y cruje
la irrefutable
solidez del mundo,
la realidad concreta
de unas palabras
y unas cosas
que siempre
se ubicaban
en su lugar preciso.

Ya todo
es aire ahora,
vaguedad, desvarío,
ir y venir sin cauce.
Oscura incandescencia
de prodigios,
de impávidas señales
que estallan
en la súbita destrucción
del pasado (pp. 309- 310).

Esta descripción poética del olvido despliega su poder gradualmente. El paso del contenido perceptivo a la memoria y su lento desvanecerse,

se representan de un modo incoativo (“ya empieza a ser”), mediante la contraposición entre lo firme y lo fluyente. La certeza y la actualidad del mundo vivido se transfiguran, pierden solidez: se vuelven islas desprendidas de la tierra firme por la virtud desgastante del olvido, que actúa como un río. De acuerdo con Harald Weinrich, la asociación río/ olvido recorre la poesía occidental y remite a la imagen mitológica del Leteo¹³. En este poema, Nélica Salvador parece insertarse sutilmente en dicha tradición imaginaria. Combina la imagen con otras y realiza inferencias presupuestas (y no previstas) en ella. Además, extrema, en este texto, el poder aniquilador del olvido: el pasado se volatiliza y se destruye por su acción inevitable.

La visión precedente se refiere al olvido involuntario. Pero existe también un olvido voluntario relacionado con las penas que provoca el mal de amores¹⁴. En el poema “Tomar distancia” esta modalidad del olvido asume otras imágenes, en virtud de su especificidad:

Todavía
 crece tu nombre
 en la memoria.
 Regresa nuevamente
 a los ojos
 el duro resplandor
 de un tiempo inmóvil.

Alguien
 deletrea en la noche
 las monocordes sílabas
 de un diálogo

¹³ Harald Weinrich. *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Trad. Carlos Fortea. Madrid, Siruela, 1999. Weinrich cita ejemplos de Virgilio, Dante, Milton, Quevedo y Goethe, entre otros. Realiza la siguiente apreciación, que puede transponerse al poema comentado: “En esa imagen y en ese mundo de imágenes, el olvido se sumerge por completo en el elemento líquido agua. Hay un sentido profundo en el simbolismo de esas aguas mágicas. En el suave fluir se disuelven los duros contornos del recuerdo de la realidad, y son de esa manera *liquidados*”, p. 25.

¹⁴ *Ibid.*

ya para siempre
destruido.

Quizá tomar distancia
sea la inevitable
trayectoria
que conduzca
otra vez
al laberinto (p. 308).

La lucha contra el recuerdo del amor ausente, tema presente en "Ahora", se representa en este poema de un modo distinto, en función del cambio de perspectiva poética. Aquí, el problema no radica en la contraposición entre la temporalidad ardiente del deseo incumplido y la temporalidad morosa del recuerdo. Antes bien, se busca el olvido por su valor terapéutico: es el remedio para el alma atormentada por la ausencia del amor. La imagen memorística se resiste al fluir del Leteo: la escena de la ruptura -las monocordes sílabas de un diálogo interrumpido- se presentan casi teatralmente ante los ojos de la amante. El daño que este recuerdo provoca debe ser vencido mediante un movimiento enérgico: el alejamiento que sumirá nuevamente al sujeto en el laberinto de la vida, forma efectiva de olvidar.

La trayectoria poética de Nélica Salvador se cierra con *Otras palabras* (1992). En este libro predomina la indagación metapoética. La autora presenta al escritor en su acción propia de nombrar el mundo. La pregunta por el acto creador, por los alcances y límites de la palabra constituyen los ejes vertebradores del volumen. La posición adoptada en el libro cobra mayor relevancia en el contexto de las poéticas argentinas de las últimas tres décadas y tal vez esté motivada por él. En efecto, las vertientes líricas emergentes (minimalismo, neobarroco, poesía femenina, neorromanticismo)¹⁵ asumen cierto desgaste del poder nominativo de la palabra y de la capacidad de revelación del acto creador. Nélica

¹⁵ Para un acercamiento crítico a estas líneas poéticas ver: Ricardo H. Herrera. *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

Salvador apuesta aún al lenguaje de la poesía. El poeta cuenta aún con las pocas palabras esenciales capaces de representar un orden que haga habitable el mundo. Así lo afirma en "Nombrar las cosas":

**Pocas palabras
bastan para decir
lo que el espacio
encierra en su memoria.**

**Ni el silencio
socavado de los siglos,
ni las secretas líneas
que entrelazan las horas
nos muestran su verdad
indisoluble.**

**Sólo algunos
sonidos
-indecisos, ambiguos-
pueden a veces
inesperadamente
nombrar las cosas
y ordenar
el caos (p. 317).**

La opacidad del mundo y de la historia cobran sentido a través de la palabra. Pero el encuentro con esta clave reveladora no es un hallazgo del poeta. Es, ante todo, un advenimiento súbito, un don que se ofrece inesperadamente¹⁶. Este carácter azaroso de la revelación se relaciona con la forma de concebir el futuro en su apertura y novedad. La revelación incluso no desvanece el misterio de los seres: se trata de un orden provisorio, fundado en la indecisión y la ambigüedad. Resalta así la resistencia de la realidad a ser aprehendida plenamente a través del

¹⁶ Ver "Exorcismo", de la misma colección: "Las palabras regresan/ sorpresivas/ desde túneles secretos/ desde interminables/ primaveras/ abandonadas en el viento" (p. 346).

lenguaje¹⁷. Nélide Salvador asume la precariedad de la palabra pero sin caer en el escepticismo que caracteriza el pensamiento crítico en la poesía de las últimas décadas.

Si unas pocas palabras bastan para postular un orden posible, el poeta que las recoge es, entonces, un descifrador del cosmos. La realidad aspira a ser nombrada y le ofrece señales para que cumpla con este oficio adánico. El destino del escritor se define en “Indicios” conforme a esta imagen:

Descifrar
 pequeños indicios
 en las respuestas
 que oculta
 cada instante
 -leves sonidos,
 objetos que se deshacen-
 es el destino
 ineludible
 de quien se busca
 a sí mismo
 en las palabras
 o en el viento (p. 355).

Arrojada hacia la novedad de cada hora, al acecho del misterio de las cosas que se revela inesperadamente, Nélide Salvador concibe su propio destino como una voluntad tenaz por hallar la clave que descifre el sentido de su existencia, de los otros, del mundo. Porque esto parece ser lo que en su obra define la vocación terrestre: hallar un sentido definitivo, incluso en aquello que parece resistirse a tenerlo. Consciente de los límites de su circunstancia, de la distancia que la separa de los seres, de la fugacidad del tiempo y la levedad de su ser, su apuesta es, a pesar de

¹⁷ Tal como se reconoció en el poema “En algún lado”, de *Canto de extramuros* y se confirma en claramente en “Equidistancia” de la presente colección: “Las palabras inventan/ objetos nebulosos/ que sólo a veces/ muestran en la penumbra/ su perfil inequívoco/ y sagaz.// Cada cosa en sí misma/ construye lo imprevisto [...]” (p. 352).

todo, una defensa de lo humano. Tal vez porque, conocedora ya de una temporalidad que ha intentado domesticar a través de la escritura, confía (y este es el mensaje esperanzado del libro), en la capacidad humana para sobreponerse al vacío:

Lo que ahora somos
no puede el tiempo
deshacerlo
ni su crueldad
furtiva.

Algo ya permanece
claro y definitivo
como el aire
que apresa
en su contorno
la breve transparencia
de los días ("Permanencia", p. 364).

Conclusiones

El recorrido efectuado ha permitido reconocer el complejo temático que se despliega en el universo literario de Nélida Salvador. Fundada en la propuesta estética y cosmovisionaria de la poesía neohumanista, su obra se desarrolla a partir de una preocupación primordial: el tiempo y su modo de incidencia en todo lo que define la existencia. Desde este núcleo se despliegan las obsesiones que definirán su poesía: el reconocimiento de la propia fugacidad; la visión del sujeto como un ser en tránsito incierto, cuyo sentido se descubre progresivamente; la espera del instante plenificador, que revele ese sentido oculto; la lucha contra el hábito y la costumbre, que desgastan el propio proyecto de plenitud; la asunción poética de la vida profesional; la vocación humana de permanencia; la visión del encuentro con el otro en el amor y con los otros como instancia de resignificación de la existencia; el juego de arraigo y desarraigo, de memoria y olvido, vinculado a una experiencia biográfica

personal; el valor de la escritura como instauración de un orden posible y la concepción del oficio del poeta como voluntad de descifrar los indicios del mundo.

Se ha advertido además, que si bien este universo temático se delinea en sus aspectos principales ya en *Tránsito ciego* (1958), sufre sin embargo inflexiones diversas de libro en libro. Así sucede, por ejemplo, con la visión de la muerte: evidencia lejana que detiene el impulso del yo y que se analiza especularmente en *Canto de extramuros* (1963); principio negativo que destruye el ser desde su mismo centro en *Las apariencias* (1972).

Desde el punto de vista estilístico se han podido analizar tres rasgos esenciales en su obra: el diálogo interior constante, que verifica un desdoblamiento de la voz en el poema y le permite una continua reflexión sobre su propia experiencia; una voluntad de despojamiento que encubre de manera sistemática los efectos musicales del lenguaje mediante el quiebre del verso; y finalmente, un uso cuidado de la imagen poética a través de la metáfora. En efecto, bajo la transparencia que se deriva del empleo de un léxico llano (vinculado con la aspiración de la escritora por recuperar las resonancias del verbo en su sustantiva desnudez), y de la recuperación de imágenes de la vida cotidiana y de la tradición literaria para concebir nociones abstractas (la temporalidad, el olvido y la memoria, la costumbre), se esconden mecanismos interesantes: la superposición de tales imágenes; su combinación con otros recursos (como por ejemplo, el juego de sinestesias); la prolongación original de las inferencias que permanecen presupuestas en ellas (tal como se advierte en el aprovechamiento de la imagen del río del olvido en el poema "Fluyente territorio", de *Tomar distancia*). Son recursos predominantes en la escritura de Nélide Salvador, que aumentan el poder de sugestión de la palabra poética. Por otra parte, este tratamiento de la imagen señala un distanciamiento de la poesía de Salvador con respecto al franco coloquialismo que se impone en la lírica argentina de los '60 y los '70.

Por la dilatación de su obra, por la profundidad de su contenido, por el cuidado artístico de su realización, el valor de su universo literario se destaca y le justifica un lugar de importancia en el contexto de la lírica argentina contemporánea.

RESUMEN

En el presente artículo se realiza un recorrido por la poesía de Nérida Salvador, recientemente recopilada en el libro Clave del mundo: Obra poética (1958 – 1992). Mediante esta mirada panorámica se espera reconocer las constantes temáticas y estilísticas que señalan la unidad de su tentativa poética y destacar cómo tal unidad, enraizada en una cosmovisión neohumanista, se enriquece en virtud de la maduración expresiva de la autora, de la adopción de nuevas perspectivas para el tratamiento de sus obsesiones primordiales y de la incorporación de nuevos temas. De este modo, se resalta el valor de una voz significativa en el panorama de la lírica argentina contemporánea en virtud de su dilatación y originalidad.

LAS TEJEDORAS DEL TIEMPO DE MERCEDES FAVARO

Hebe Beatriz Molina
Universidad Nacional de Cuyo

Las tejedoras del tiempo es el libro de cuentos con el que Mercedes Favaro (más conocida actualmente por su nombre de soltera, Mercedes Fernández¹) gana el premio "Alberto C.F. Cirigliano 1981", otorgado por la Sociedad Argentina de Escritores, de Mendoza, entidad que lo publica a principios de 1984.

El volumen consta de veintiséis textos, el tercero de los cuales da título al conjunto. Cada cuento -como todo cuento- construye su propio mundo, pero la lectura global del libro descubre la cosmovisión de la autora, quien -por sus oficios de periodista y asistente social hospitalaria- conoce muy a fondo las distintas facetas de la realidad humana, sobre todo las caras del dolor y de la soledad. Sin duda, conmovida por esa humanidad desamparada, Favaro aprovecha la calidez de la palabra literaria para acompañar a cada personaje y con ternura narra sus historias. Como afirma Luis Ricardo Casnati, en la solapa del libro, la autora "bucea en la realidad con no común perspicacia. Y lo que para los ojos simplistas es meramente cotidiano, para ella se viste de fantasía y magia".

Realidad, fantasía y magia son -en la narrativa de Favaro- formas complementarias de aprehender y entender la vida, y -por lo tanto- instrumentos diversos de su única tarea: la de contar historias. Mercedes

¹ Mercedes Fernández inicia su labor literaria como poeta; luego se dedica preferentemente al cuento -*Con olor a tinta* (1988)- y a la novela -*El jardín del infierno* (1992)-, historia llevada al cine. Colabora en diarios y revistas nacionales e internacionales. Fue becaria del Instituto Goethe de Cultura Alemana y vicepresidente de SADE filial Mendoza. Co-fundadora de la revista *Aleph*.

es una excelente cuentista mendocina. Por eso, en este trabajo nos proponemos comentar el libro como un modo de acercarlo a nuevos lectores. Para caracterizar su cuentística, abordaremos primero los rasgos peculiares de los cuentos tomados en su individualidad y, luego, el nivel macrotextual, en el que analizaremos las constantes temáticas.

Los grados de referencialidad

El referente preferido de Favaro es la realidad mendocina, desde su propia vida hasta los ámbitos marginados y los personajes marginales, aunque no faltan representaciones de mundos universales, donde el protagonista -más que un hombre determinado- es *el hombre*, la Humanidad.

Para apropiarse de esa realidad, la escritora elige diversas estrategias, las que no sólo permiten la representación narrativa desde perspectivas plurivalentes sino también reproducen el carácter polifacético de la realidad misma. Según esas estrategias, los textos de *Las tejedoras del tiempo* se pueden tipificar en cuatro categorías:

Los cuentos autobiográficos: el acto de recordar atenúa las ausencias de los seres queridos, al tiempo que acentúa el contraste de la infancia feliz con el dolor actual ("Las tejedoras del tiempo", "La abuela"). Aunque los datos personales son escasos (por ejemplo, "la calle Olascoaga al 2600"²), el tono autobiográfico convence al lector de que las vivencias contadas pertenecen al pasado de la autora-narradora.

Los cuentos realistas: presentan los problemas irreversibles de la vida común, agravados por la miseria: "Flores de trapo" (la necesidad de ayuda divina que salve a la abuela), "La semilla" (la obsesión por tener un hijo), "La sombra" (la enfermedad que acaba con la vida del niño pobre), "Almuerzos cotidianos" (la televisión que distancia a la familia).

A veces, la historia está en boca de sus mismos protagonistas, para que llegue al lector con toda la espontaneidad de un loco ("Las cucarachas") o con toda la crudeza del drama de una esposa golpeada ("La

² Mercedes Favaro. *Las tejedoras del tiempo; Cuentos*. Mendoza, Ediciones SADE, 1984, p. 26. En adelante cito por esta edición y consigno sólo la página.

mujer”³). Otras veces, un narrador heterodiegético focaliza la narración desde la psique del personaje; entonces el discurso -sin dejar de ser realista- adquiere matices espectrales, que reflejan las obsesiones de la mente humana: el viejo viñador que recuerda a su esposa como si estuviera viva (“El encuentro”); el joven ladrón que sufre todavía las secuelas de haber sido un niño golpeado, testigo del asesinato de su madre (“El barrilete”); el soldado de la Guerra de Malvinas que revive en su encuentro cotidiano con un caballo el horror de las metrallicas y de las explosiones (“El desorden”).

Los *cuentos fantásticos*: personas, animales o vegetales extraños conviven con los seres humanos en armonía o en lucha. La mayor parte de estos relatos están contruidos sobre la base de creencias populares: por ejemplo, los espíritus de los muertos vuelven para señalar a su asesino (“La viuda”), pedir cristiana sepultura (“El angelito”) o tener compañía en el más allá (“La visita”); o los sueños premonitorios que se cumplen fatalmente (“La ensoñación”).

Lo fantástico opera, a veces, como agente justiciero: una enredadera defiende su jardín y a quien amorosamente lo ha cuidado (“El jardinero”), mariposas de colores -nacidas de la sangre del débil mental- arrastran a la muerte a quien inhumanamente ha lastimado al inocente (“Las alas del bien”); Juana Balmaceda se venga, agusanando el cuerpo de quien la ofendió a ella y ultrajó a la joven Deolinda (“La medallita”). También se da el caso contrario: lo fantástico es la cara del mal (“La casa en el árbol”, historia en la que una mujer-serpiente mata lentamente a un biólogo) o la señal de que la locura se está apoderando de una nueva víctima (“La red”). Finalmente, lo fantástico es el modo de cumplir los sueños reconfortantes: el de poder volar (“El ángel”) y el de poder morir junto a la amiga de la infancia, cruzando los límites del espacio y del tiempo (“El muro”); no así los sueños con los que se quiere evadir la realidad (“El sueño”⁴).

³ Los monólogos de estos personajes son muy convincentes. “Las cucarachas” y “La mujer” son dos de los mejores cuentos de la colección.

⁴ Este cuento se asemeja notablemente a “La noche boca arriba” de Cortázar.

Los *cuentos alegóricos*: historias sin tiempo ni nombres propios, que se refieren a cuestiones y rasgos esenciales del hombre: la comunicación (“Los caminos del silencio”) y el gusto por el misterio y lo tenebroso (“El día en que se creó la noche”).

Hemos establecido esta clasificación teniendo en cuenta los grados de referencialidad, es decir, la distancia que -a los ojos del lector- existe entre el mundo representado (ficticio) y el mundo extratextual. Esta relación es particularmente importante en el caso de los cuentos fantásticos, pues el rasgo esencial de éstos radica en el elemento extraordinario o sobrenatural (aparición del alma de un muerto, ruptura de las leyes físicas del tiempo y del espacio, etc.) que es coherente y posible en la realidad representada, pero desconocido en la concepción ordinaria de realidad del lector. El elemento fantástico perturba los acontecimientos que se narran y a los personajes que en ellos intervienen. Puede inquietar también al narrador, pero obligadamente le cuestiona al lector sus convicciones respecto de lo real y de lo posible. Si el autor o el lector, o ambos, *creen en aparecidos* no habrá cuento fantástico, en sentido estricto o canónico. Ello no impedirá que lo fantástico sea un ingrediente del discurso narrativo.

Todos los cuentos de *Las tejedoras del tiempo* tienen algo de fantástico y de alegórico. Como la araña que persigue con su mirada a la narradora o la “tigra hambrienta que le mordía las entrañas” (p. 143) a la abuela, de los cuentos autobiográficos. Lo fantástico es un aspecto de la realidad, porque así lo concibe la cultura popular -ingenua y espontánea- que inspira a la escritora. Y, al mismo tiempo, es el prisma a través del cual Favaro mira la realidad, prisma que pinta efectos mágicos en el discurso, aunque los hechos narrados sean cotidianos, comunes y hasta prosaicos.

“Flores de trapo” es la historia de un niño que arma un ramo mísero para que “la difuntita” le conceda el milagro de salvar a su abuela (porque -aunque le falta buena comida- no le falta amor por su compañera en el puesto de diarios). Pero el narrador aclara que la tal “difuntita” no era una santa, sino una prostituta de la Villa a la que, un día, arrolló el tren. La enferma se muere. El niño, furioso, destroza la urna funeraria, acto con el cual -paradójicamente- parece restituirse el orden cósmico:

Casi se escucha la carcajada de la difuntita que por fin recobra su verdadera oscuridad. Esa oscuridad que le quitaron al encenderle cirios y prometerle flores de trapo.

Mientras, las hormigas levantan sus absurdas patas ásperas y aplauden frenéticas por la derrota aplastante de la intrusa que se dignó sentarse en el centro mismo del hormiguero más importante del lugar (p. 15).

Ni la “casi” risa de la muerta ni la personificación de las hormigas alcanzan a configurar una secuencia narrativa fantástica. Pero, como lo sobrenatural es posible en el mundo representado, la narración absorbe esa magia.

Otro caso muy interesante es “La medallita”. En el discurso narrativo se diferencian dos planos, con sendos narradores heterodiegéticos: uno que -con aire de contador de cuentos de fogón- atiende a los sucesos públicos, otro -más delicado- que acompaña la intimidad de Deolinda. Pero la historia es una sola, contada desde dos perspectivas complementarias. Juana Balmaceda, una curandera medio bruja, maldice a Ramón Funes por no pagarle el arreglo del “asunto” que el hombre pretendía con su hijastra Deolinda. Cuando la cuchillada de un compadre lo deja al borde de la muerte, Juana parecer ser la única solución. Es entonces cuando consume su venganza y la maldición se cumple:

La verdad fue que a los pocos minutos [...], el Ramón estaba todo cubierto de gusanos, que ni aún finado pudieron abandonarlo. [...]

Sólo se escuchó, en los días que debió durar el velorio del Ramón, y que no se llevó a cabo por la pestilencia [...] sólo se escuchó la risa inagotable de la Juana Balmaceda (p. 159).

La historia de Deolinda es más cruda. Padece silenciosa el ultraje de sus trece años inocentes y muere desangrada a causa de un aborto mal hecho por la curandera, ante la impotencia y desesperación de un joven médico, la única persona que se conmueve verdaderamente por ella. Nótese, en la cita que sigue, el cambio en el tono de la voz narrativa -y de la tipografía- respecto de la anterior:

La luz de la luna declinaba. Todo se hizo ceniza, como si fuera a desvanecerse. El mundo, a su alrededor, adquirió características irreales. Volvió la mirada hacia el que estaba a su lado.

El no cantaba. Tenía el rostro pálido, con una mirada iluminada por dentro. Nunca vi ojos tan claros, pensó. Y se sorprendió al notar que el extraño ser lloraba. [...]

-Ha muerto -dijo el médico cerrando la puerta de la ambulancia de un golpe seco.

-¿Quién fue? -gritó -¿Quién fue, carajo...? (p. 160).

Como Deolinda, otros personajes de *Las tejedoras del tiempo* tienen la capacidad de mirar la realidad con los ojos de la imaginación, para poder agregarle lo que a la mezquina realidad le falta. Parecen locos, pero no lo son. Don Juan, en "El encuentro", olvida que su Teresa ha muerto durante un parto porque prefiere recordarla joven, como cuando se conocieron entre las viñas, o compañera de las vigilias, esperando el día de la cosecha.

Juan sintió que la uva se estremecía. Pero era él quien temblaba. Los recuerdos profundos y tibios eran lo único que le quedaba.

Estaba hincado, contemplando a la luz de la luna esos frutos que todo el año cuidó, acariciando cada brote, cada hoja nueva, cada turno de agua, como se acaricia al hijo que espera, hinchando el vientre de la madre. Como acariciaba él a Teresa (p. 69).

Y con ella conversa en "diálogo fantasmal", aunque los otros cosechadores crean que, por cábala y por "medio chiflado", les habla a las uvas.

Otros personajes sí son locos, pero también muy imaginativos. Como la mujer que -ante el asombro de su familia- se eleva a los cielos acompañada por el ángel que ella misma ha pintado. O como Clara, que empieza a ser acorralada por la misma "araña" que aprisiona a su amiga Estela. Con sus relatos homodiegéticos, estos personajes-narradores instauran un mundo fantástico, que el lector no querrá desbaratar (aunque puede hacerlo pensando que son sólo las ficciones de unos dementes) porque la fuerza de la magia en el discurso es superior a la incredulidad de cualquiera. Léase como ejemplo este pasaje de "El ángel":

Levanté mi mano a modo de saludo y alcancé a gritarle que había concluido mi pintura, que mi ángel estaba terminado, que me iba con él. Me miró aterrorizada. Yo creo que hasta quiso bajarse. Pero ya era tarde. El tren comenzó a moverse y, al mismo tiempo, mis pies se despegaron del suelo.

Sentí que mi cuerpo cobraba una clase de liviandad especial, que se ahuecaba, perdía consistencia. [...] Y comencé a elevarme. Ana y su marido, a punto de caerse de la ventanilla, me miraron estupefactos (p. 29).

Motivos simbólicos recurrentes

A lo largo de la colección, se repiten algunos motivos cargados con el mismo significado y que se potencian unos con otros.

El primero que se destaca está sugerido por el título del libro. “Las tejedoras del tiempo” son las *arañas*, en particular, una, la de la casa paterna, esa que recuerda a quien la observa la inexorabilidad de la muerte:

Y le he contado a mi hermana que esa enorme araña negra que pasea a su centenar de arañitas busca víctimas por las noches. Por eso no hay que mirarla, pues ella con su ojo multiplicador te detiene, te envuelve en la seda de su tejido y te lleva con sus hijos al aire del cuarto oscuro, a la noche del cuarto oscuro, a la nada (p. 25).

La araña teje el tiempo de la espera “Sé que me espera. Que algún día tejerá alrededor de mi cama su preciosa joyería argentada, como lo hizo con mi madre y con la abuela” (p. 26). Pero la *casa*, porque es hogar, trata de detener o -por lo menos- demorar ese tiempo inevitable:

Y entramos en ese mundo encantado de retratos apilados en marcos monumentales [...]. En ese mundo que aún retiene para sí un trozo de la historia de cada uno de los que convivieron con esos objetos, que aún huelen como aquellos que ya no están, o que sí están, pero que no se ven con ojos como los nuestros (p. 25).

Las telarañas amenazan a los vivos con la muerte; los muertos quedan enredados a este mundo con deudas que los atan a los seres queridos, como le sucede a Domingo con su Viuda, y al otro difunto -sin nombre- que realiza visitas prodigiosas a su mujer⁵.

La araña también aprisiona con las redes de la depresión. En "La red" Estela explica a su amiga Clara, con paradójica lucidez, quién la ha atrapado a ella y a otros más:

Hay muchos como yo. Seres que comienzan por no saber querer. Por no hablar, por no cantar. Ella es paciente, sabe esperar. Arrincona a sus víctimas, que se retraen hasta el fondo de ellas mismas, hasta secarse de tristeza y desolación (p. 75).

Como contrapeso axiológico, se repite en *Las tejedoras del tiempo* otro motivo: el del discapacitado -"opa" o "mogólico"- que representa la inocencia que salva, como un "ángel" bajado a la tierra, a pesar de que los hombres *normales* no lo respeten. En "Las alas del bien", el matiz moralizador del título condice con la historia de un opa, que ha aparecido en la Villa y que "allí se quedara, como un *desorden* más, como una pieza fuera de lugar en el desorganizado escenario del caserío" (p. 58; el realzado es mío). Un día, el Mascatuercas -sin motivo importante- manda a sus perros que ataquen al inocente. Entonces se produce la maravilla: las manchas de sangre se convierten en mariposas tornasoladas, que vuelan hacia el cielo. Don Nicanor García, "el hombre más viejo de la villa" (p. 58), recuerda -a modo de explicación- un incidente en la mina en que trabajaba, cuando encontró un hombre extraño, enterrado vivo; creyéndolo un demonio, lo terminaron de cubrir con tierra, pero de ésta salieron mariposas multicolores; pensaron, en consecuencia, que se trataba de un ángel. El recuerdo del viejo los induce a pensar que, tal vez, se está repitiendo el mismo fenómeno. Pero el opa de la Villa no responde a las preguntas acerca de si es un ser celestial, se limita a murmurar una "cancioncita leve" (p. 60). Sin embargo, como respuesta, se produce otro hecho fantástico: los tres perros que lo atacaron,

⁵ Véase, *supra*, el comentario sobre los cuentos fantásticos.

distraídos por las mariposas, caen en “un pozo aparecido extrañamente” que los traga rápidamente. Ahora el opa no está solo: un coro de niños baila y ríe a su alrededor.

La lectura del nivel profundo de significación revela un mensaje moralizador y metafísico: se hace justicia contra los agresores de la inocencia y el orden del mundo es restaurado, porque el opa es integrado a esa sociedad que lo había marginado, gracias a los niños que juegan con él.

El concepto de *desorden* aparece en otros cuentos, en particular en aquel que se titula, precisamente, “El desorden”. José, excombatiente de Malvinas, recorre el mismo camino por las vías del tren y cotidianamente observa un caballo bayo que, junto a un sauce viejo, parece esperarlo y mirarlo también. En la armonía del viaje, José pretende adormecer los recuerdos dolorosos de la guerra. Hasta que un día, un golpe rompe la “normalidad”. Es el “fantástico choque de la máquina contra el muro invisible de esa tarde imperturbable” (p. 133), la máquina que atropella al caballo. Rota la armonía, deviene el desorden: se repite el estallido de la bomba de fragmentación, su desesperación por entender lo que estaba sucediendo: “Porque la guerra era eso quizá: tan sólo una increíble y diabólica equivocación de sus sentidos” (id.). Pero otra vez la realidad le impone su crudeza:

Cuando despejaron las vías, quitando los restos del animal entre las ruedas, sintió José que una melancolía definitiva, semejante a la que debía sentir el sauce que no vería más a su caballo amigo, lo invadía, apresándolo para siempre. Y la máquina retronando, rumiando sus propias conjeturas del desorden ocasionado en sus horarios, se mecía a un compás lento y majestuoso y retomó su cauce, como si nada hubiese sucedido (pp. 133-134).

La máquina y los hombres deshumanizados pueden borrar el pasado, pensar que no existió, no así los hombres de sentimiento -y la escritora con ellos- que anhelan la justicia, entendida ésta como la restitución del orden social y moral. Esta recuperación de la armonía es el desenlace predilecto de Favaro o, por lo menos, su deseo más ardiente, como ya hemos observado en “Flores de trapo” y “La medallita”. Para esta vuelta

a la situación primordial de justicia, muchas veces se requiere de la participación de lo sobrenatural (“La viuda”, “El jardinero”) o de la ayuda recíproca entre los dos *mundos* (“El angelito”). Lo fantástico constituye siempre un aliado del orden moral; por eso, las premoniciones de una madre no pueden salvar a su hijo por el acto traicionero que comete contra sus compañeros de trabajo (“La ensoñación”). En cambio, sí es posible que Clara y Silvia -en “El muro”- cumplan su juramento de estar juntas ante la muerte porque “una especie de llamado intemporal” las ayuda a cruzar “la distancia de los años” (p. 113).

Favaro no anhela imposibles. Su experiencia personal le ha demostrado indudablemente que no todos los finales pueden ser *felices*. En sus cuentos netamente realistas, como “La sombra” y “La mujer”, los desenlaces son tristes y desesperanzados. El niño pobre muere por falta de atención médica oportuna. La mujer golpeada necesita a su marido aunque éste sea violento:

Yo le pido que no, que no avise a la policía para que lo apresen a mi marido. Si lo meten preso, ¿quién levanta la cosecha? Yo no tengo hijos grandes como el vecino. Yo sola no podría. Déjelo que venga mañana. No me importa, yo sé que volverá a pegarme, pero qué se me hace una vez más. Yo lo que no quiero es que se me vaya a morir el Ceferino ni perder esta cosecha. Yo lo voy a esperar aquí. A mí no me hace. Pero por favor sea bueno, no me lo mande a poner preso. El no es tan malo. Es el maldito coñá. En cuantito pueda le hago hacer el resto del trabajo, y se mejorará del todo. Hágame el favor, sea buenito (p. 138).

La autora parte de la premisa que el destino está en manos de cada uno, aunque no siempre se tenga la libertad para elegir el mejor futuro. Uno de los personajes que se hallan en esta encrucijada es el muchacho ladrón de “El barrilete”. Presionado por Edelma, asalta una casa de cambio. Ante la reacción del empleado, dispara porque el “miedo, disfrazado de furia lo empuja a atropellar las barreras de la realidad” (p. 80). La sangre del muerto actualiza en el joven asustado un recuerdo de su infancia, cuando vio a su madre yaciendo ensangrentada por los puñales de un marido borracho. Las imágenes del pasado toman la forma de un niño, que le muestra un barrilete que no puede remontar y que lo per-

sigue en su carrera desesperada por huir del resultado de su propio acto. Pero la carrera tiene un final determinado:

Por eso el niño, con ese mecanismo de defensa que solamente la niñez puede esgrimir, es el encargado de sentenciarlo, de aplastarlo. De hacerle pagar un futuro que ya no será, pues está sucio de sangre, con el mismo color que enturbiara los ojos de su madre (p. 83).

El joven se suicida con su arma y se reencuentra oníricamente con su madre. El barrilete se vuelve símbolo de la niñez frustrada.

El tiempo

El tiempo es la obsesión de Mercedes Favaro. El tiempo histórico, el tiempo psicológico, el tiempo atemporal de la metafísica y de las creencias populares, el tiempo fantástico que entrecruza los planos de las experiencias vitales. En todos los cuentos, esta dimensión organiza la trama y da significado al discurso narrativo, sea porque concentra la acción en un presente que agobia a los personajes, sea porque pasado y presente se (re)viven simultáneamente cuando los recuerdos se actualizan, sea porque el futuro se presenta con toda su realidad de *no ser* y como imagen patética de la muerte.

El tiempo acentúa el dramatismo del conflicto personal que vive cada personaje. Sin embargo, parece ser una creación humana y, por ello, el hombre se ilusiona con la idea de poder manejarlo a su antojo. En "El día en que se creó la noche", la acción se sitúa en un pasado remoto, mítico. Los hombres viven en armonía y organizadamente, pero no se sienten satisfechos: desean algo más. Un "grupo de arriesgados a quienes el misterio y las tinieblas se les hacía imprescindibles" (p. 123) parte en busca de la oscuridad. Tras una larga y agobiadora caminata, descubren el cielo estrellado. Entonces pueden descansar y gozar de caricias secretas. Junto con la noche se crean el amor y la poesía:

Y así la noche, madre de poetas, sosiego de caminantes, cobijo de esposos y esposas, cómplice de besos y susurros, fue creada, según dicen

las leyendas desenterradas en un páramo bochornoso que nadie halló jamás (p. 124).

La intemporalidad de la acción narrada halla su límite en la escritura, pero la palabra ha sido enterrada por los hombres y ocultada por el tiempo. La autora -como han hecho tantos otros escritores- la ha desenterrado y le ha devuelto, humildemente, su forma literaria, ganando una batalla al olvido.

Porque el olvido que disuelve el pasado, atentando contra la dimensión temporal, es sinónimo de muerte, el peligro que amenaza a la vida. Olvido de las verdades ancestrales u olvido de las realidades presentes. En "Almuerzos cotidianos", Favaro cuenta la historia de una familia común. Tres generaciones aparentemente unidas por una misma casa, viven de hecho distanciadas por la atracción imantada de un televisor. Noticias, *jingles*, las frases estereotipadas de las telenovelas acallan las voces de los personajes. Pero no son las palabras el único tema importante: también está el tiempo, que se detiene cuando la atención de todos se concentra en la *pantalla chica*.

Hay un solo personaje que escapa a la fascinación del televisor: el abuelo, una vida que condensa años y experiencias, que sufre el cambio de las costumbres por el paso del tiempo:

-Ché, -le dice a la hija que taconeaba contoneándose al compás de la marchita-, te estoy pidiendo más sopa... Y usted, mocoso, déjese de patearme las canillas con su zangoloteo. En la mesa se come, no se baila, en mis tiempos iba yo a ponerme a bailar mientras comíamos...

"Hola, chicos -dice el televisor con cara de abuelo rodeado de niños-, les voy a contar cómo nacieron en el mundo los colibríes... Había una vez...". [...]

Los cubiertos se detienen en pleno vuelo. Casi nadie respira. La atracción del relato es carismática, electrizante. Ya ni piensan. Ni viven siquiera, todo pasa a segundo lugar, el instante podría durar mil horas" (p. 127).

La televisión parece lograr el *milagro* de detener el tiempo. Pero todo es una ficción, como ese abuelo que cuenta cuentos a través de una pantalla y como su cuento también. El tiempo no se demora y acentúa,

poco a poco, las diferencias generacionales.

Por su parte, el abuelo encuentra su propia forma de ganarle una tregua al tiempo: la introspección, el recuperar el pasado gracias a los recuerdos que “desandan caminos” (p. 128):

Los ojos del viejo se ahuecan. Ya el tiempo no importa. Está otra vez en los surcos, besando a la María. Se sonríe aunque el recuerdo le punza en el costado (p. 129).

El abuelo no puede vencer al tiempo: la punzada en el costado es la señal. La muerte le llega silenciosa, tanto que la familia -hipnotizada por la televisión- “demorará en darse cuenta que las manos del abuelo se han detenido, pálidas, como en un vuelo hacia el pecho, hacia quién sabe qué tiempos, a una tierra de la que nadie ha regresado jamás” (p. 130).

La muerte es un tiempo enigmático, que Mercedes Favaro, febrilmente, anhela desentrañar. Por eso, visita periódicamente la casa paterna de Olascoaga al 2600, para que la araña que teje su destino le revele cuál es su tiempo.

RESUMEN

Las tejedoras del tiempo (1984) de Mercedes Favaro (Mercedes Fernández) es un conjunto de veintiséis cuentos a través de los cuales la autora presenta el carácter polifacético de la realidad transmutada en literatura. En cuentos autobiográficos, realistas o fantásticos, personajes comunes -sobre todo hombres, mujeres y niños del pueblo mendocino- narran sus historias de dolor, generalmente desde la marginalidad y en relatos alegóricos se halla representado el Hombre en sus conflictos esenciales. Lo fantástico es un componente primordial tanto en el discurso como en la estructura narrativa, porque la autora rescata leyendas y creencias populares, llenas de magia. Los motivos simbólicos recurrentes -la araña y su telaraña, el opa, entre otros- configuran un mensaje macrotectual: el tiempo lleva inexorablemente a la muerte, al cumplimiento del destino, pero también puede conducir a la restauración del orden y de la justicia en el mundo.

UN CENSOR COSTUMBRISTA EN LA CIUDAD DE BARRO, DE ALEJANDRO SANTA MARÍA CONILL

Fabiana Inés Varela
Universidad Nacional de Cuyo

En 1941 aparece en Mendoza, la novela *La ciudad de barro* de Alejandro Santa María Conill¹, una de las obras inaugurales de la narrativa de intención social en la literatura mendocina². Su importancia, reconocida desde el primer momento con el Premio Regional de la Comisión Nacional de Cultura, trasciende en su época el estrecho marco cultural provincial, para ser recibida con elogios por parte de los críticos de Buenos Aires que ven en ella un producto maduro de la literatura provincial³.

¹ Alejandro Santa María Conill (1894-1956), escritor y novelista mendocino, pertenece a la Generación del '25. Además de *La ciudad de barro*, completan su obra novelística *El vuelo sumiso* (1934) y *El nudo ciego* (1967). A ésta se suman ensayos, artículos periodísticos y cuentos publicados en la prensa mendocina. Una selección de sus artículos de índole costumbrista puede leerse en *Flechas de papel (prosa festiva)* (1953). Para una semblanza del autor véase, Raúl Alejandro Santa María. "Alejandro Santa María Conill, mi padre", *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. N° 2, 1994, pp. 29-37.

² Arturo Andrés Roig en su *Breve historia intelectual de Mendoza* establece los años 1925-1928 como cruciales para la consolidación de una nueva promoción de creadores: la llamada Generación del '25. Este grupo da forma a cuatro líneas expresivas unificadas bajo la búsqueda común de un "nacionalismo literario realizado desde el ángulo de lo regional": el sencillismo, la vanguardia, la literatura de inspiración folklórica y la novela de intención social. *La ciudad de barro* se inscribe en esta última vertiente. Véase Arturo A. Roig. *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza, Ediciones del Terruño, 1966, pp. 44 y ss.

La novela⁴ presenta un argumento sencillo que imbrica dos historias, en cierto sentido, contrapuestas. Por una parte, narra la relación amorosa entre el joven y apuesto Julio Esquivel, deslucido abogado, hijo de una familia de cierto abolengo provinciano y de Marta Duprat, joven sencilla hija de un acaudalado bodeguero. Por otra, refiere el ingreso de Esquivel a la política lugareña y su progresiva degradación moral al sumergirse en los laberintos de un poder sin escrúpulos ejercido desde los comités partidarios. La muerte final del protagonista a manos de un desconocido durante una manifestación, ilustra la tesis del autor para quien la falta de altruismo en el ejercicio de la función pública acaba destruyendo definitivamente a los hombres que acceden a la política sin la suficiente preparación intelectual ni la necesaria integridad moral.

El tiempo de la acción está apenas esbozado, aunque algunos indicios permiten situarla entre 1937 y 1940. Los hechos narrados ocupan sí un margen acotado de tiempo -unos 18 meses aproximadamente- y oportunas analepsis permiten completar la historia de los protagonistas y de sus respectivas familias.

El mayor encanto de *La ciudad de barro* -oportunamente señalado por la crítica⁵- reside en la pintura verista y a la vez crítica de la sociedad provinciana. Por otra parte, la actitud censoria, tanto en boca del narrador como de otros personajes, va definiendo un discurso, que por momentos

³ Esta recepción nacional puede verse en una reseña publicada en el diario *La Nación*, reproducida luego en la solapa de su obra posterior *Flechas de papel. (Prosa festiva)*. Mendoza, D'Accurzio, 1953.

⁴ Para un análisis detallado de los aspectos más importantes de la novela, se remite al artículo de Gloria Videla de Rivero. "Imágenes de Mendoza en *La ciudad de barro* (1941) de Alejandro Santa María Conill", en *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. 2da. N° 11, Primer Tomo, 1987, pp. 241-250. El mismo ha sido reelaborado y aparece en sus aspectos esenciales como prólogo de una edición reciente de la novela. Véase Alejandro Santa María Conill. *La ciudad de barro; novela*. Prólogo de Gloria Videla de Rivero. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1990, 193 p. (el "Prólogo", pp. I-X). En adelante citaré por esta edición.

⁵ Véase el artículo ya citado de Gloria Videla de Rivero.

linda lo ensayístico, en el que se reflexiona sobre los múltiples vicios que laceran el quehacer político provinciano.

La novela coincide plenamente con la concepción de la narrativa desarrollada teóricamente por Alejandro Santa María Conill. En un ensayo de 1944 publicado en la revista *Égloga*⁶, ya desde el título -"La novela, espejo y guía de la sociedad"- plantea la filiación realista de su poética y el hondo sentido social y moral que debe guiar la labor del novelista moderno. Siguiendo el derrotero de la novela realista a partir de Balzac⁷, el autor sostiene que la novela moderna "se nutre con los modestos hechos de la vida cotidiana" (p. 1), sus temas giran, principalmente, en torno al hombre y a la sociedad, ambos entendidos en su total complejidad, con sus luces y sus sombras. Pero, además, la obra debe trascender el simple reflejo para convertirse en una "manifestación activa y viviente de la sociedad" que plasme las hondas luchas en las que se debate el mundo contemporáneo, aun a costa de perder parte de su valor estético. Por otra parte, los novelistas, a modo de predicadores o profetas, "a la vez que la retratan [a la sociedad], quieren asimismo conducirla, colocarle una antorcha en medio de las tinieblas" (p. 5), de allí el certero título del artículo -tomado del crítico Roger Caillois-: "la novela, espejo y guía de la sociedad". Así, la ficción asume un claro papel rector de la sociedad al señalar vicios y proponer o plantear caminos alternativos que saneen la vida de la comunidad.

Nos interesa destacar del artículo citado -y teniendo en cuenta la perspectiva de nuestro trabajo- aquellos párrafos donde Santa María Conill establece un claro distingo entre la novela social y la costumbrista:

⁶ Alejandro Santa María Conill. "La novela, espejo y guía de la sociedad", en revista *Égloga*. Mendoza, N° 1, 1940, pp. 1-5. Citamos con la referencia de página directamente en el cuerpo del trabajo.

⁷ La genealogía realista que esboza Santa María Conill incluye a Balzac, Stendhal, Zola, Flaubert, Romain Rolland, Roger Du Gard, Jules Romains, André Malraux y George Duhamel. A ellos se suman Dickens, John Galsworthy y Aldous Huxley con *Contrapunto*.

Por costumbre entendemos los hábitos, las modalidades, los usos, todo cuanto un pueblo o una raza ha heredado y repite en su actividad general. Es, en suma, aquello que lo caracteriza y distingue de los otros pueblos.

Social, en cambio, es la lucha incesante y sin tregua que el hombre civilizado mantiene contra los mismos hombres, contra las otras clases y aun contra el Estado mismo. En realidad, vivimos en permanente conflicto con la sociedad. Y esta brega inevitable no puede ser confundida con la costumbre.

Por lo demás, una novela es costumbrista cuando la costumbre tiene en ella mayor importancia que el asunto y los personajes (p. 3).

Si bien la postura teórica del autor alejaría su obra de lo que comúnmente se denomina "novela costumbrista", la crítica también ha señalado acertadamente que: "a pesar de que no es intención del narrador pintar costumbres, la tendencia al realismo en su técnica narrativa, que presume una estrecha relación entre personajes y mundo social, hace que se inserten alusiones a los hábitos de la época"⁸. Sin embargo, más allá del reflejo de costumbres epocales, es factible observar en la novela la presencia de recursos, técnicas y personajes que remiten a una variante del costumbrismo, ampliamente difundida por la prensa durante prácticamente todo el siglo XIX, que denominamos costumbrismo ético-social.

Algunas precisiones sobre el costumbrismo

Evaristo Correa Calderón, en un ensayo ya clásico, define el costumbrismo en sentido amplio como "todo reflejo de las costumbres [...], ya fuese en un capítulo de novela, un pasaje dramático, un sainete, o cualquier poema descriptivo"; en sentido estricto se trataría, según este autor, de un tipo de literatura menor, de extensión breve y acción muy rudimentaria o nula que pinta "un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre

⁸ Cfr. Gloria Videla de Rivero. "Imágenes de Mendoza en *La ciudad de barro* (1941) de Alejandro Santa María Conill", ob. cit., p. 247.

popular o un tipo genérico representativo⁹.

Sin embargo, el término 'costumbres' y consiguientemente el de 'costumbrismo' presentan una serie de limitaciones y equívocos semánticos, en especial cuando traducen el francés *moeurs* y *littérature de moeurs*, pues el vocablo castizo no alcanza a dar cuenta del matiz ético y moral englobados por estos conceptos extranjeros que aluden a todos los resortes morales del hombre y de la sociedad¹⁰.

La anterior precisión, lleva a Gioconda Marín a distinguir dos modalidades dentro del costumbrismo: una pintoresquista, cautivada por el color local, muy de moda en el siglo XIX, que opacó una variante anterior, más crítica, ligada al racionalismo iluminista que centraba su censura en los hábitos perjudiciales de la sociedad que impedían o constreñían su camino hacia el progreso.

Esta variante crítica tiene sus antecedentes más importantes dentro de la corriente ensayística inglesa del siglo XVIII, específicamente en los aportes que Steele y Addison realizaron al ensayo periodístico a través de dos eminentes publicaciones por ellos creadas: *The Tatler* (1709-1711) y *The Spectator* (1711-1712). El periodismo neoclásico inglés tuvo el mérito de iniciar el costumbrismo crítico, crear los rasgos y artificios del censor u observador de la sociedad y legar una serie de temas y motivos recurrentes. Además de ello, sentó las bases formales del ensayo periodístico y del artículo ensayístico¹¹.

⁹ Evaristo Correa Calderón. "Introducción al estudio del costumbrismo español", en *Costumbristas españoles*. Estudio preliminar y selección de textos por E. Correa Calderón. Madrid, Aguilar, 1950, p. XI.

¹⁰ Véase José Fernández Montesinos. *Costumbrismo y novela; ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. 4ª ed. Madrid, Castalia, 1980, pp. 48-49.

¹¹ Véase Gioconda Marín. *Orígenes del costumbrismo ético-social; Addison y Steele: antecedentes del artículo costumbrista español y argentino*. Miami, Florida, Ediciones Universal, 1983, p. 8. Si bien la autora no considera como antecedentes del costumbrismo crítico a ciertos escritores españoles -por ejemplo Quevedo- por considerarlos moralistas de corte religioso cuyas obras están más cercanas al tratado que al ensayo propiamente dicho, en este trabajo no podemos dejar de mencionar como antecedente válido, al menos para Santa María Conill, a Francisco de Quevedo.

El escritor costumbrista adopta una serie de artificios que delinear un prototipo característico del género: el censor de costumbres. Oculto tras un seudónimo que le permite expresar libremente la crítica a la sociedad sin el riesgo de ser culpado de falso o hipócrita, aparece un hombre generalmente de edad avanzada que despliega “conocimientos, experiencias, madurez, cualidades necesarias para ganarse la confianza y el respeto de sus lectores”¹². Es un caballero que gusta pasearse por lugares públicos, donde recoge material para sus crónicas; es además un ávido y curioso lector que desea saberlo y conocerlo todo. Su soltería, otro rasgo identificador, le permite una singular mirada, no exenta de halagos, pero tampoco de crítica, hacia la mujer¹³. En suma:

Este censor es [...] un hombre de edad, con conocimientos y experiencias vitales. Es espectador, observador o conversador, cualidades que lo habilitan para conocer a mucha gente y caracterizarla en sus rasgos más representativos. Es además reservado, taciturno y curioso: su soltería le confiere mayor libertad en sus relaciones humanas¹⁴.

Entre los temas recurrentes que captan la atención crítica de este censor se encuentran los comerciantes “quienes se han hecho poderosos sin tener la educación ni la cultura necesarias” y la situación de la mujer que es vista, según los autores, desde distintas posturas críticas: ya conservadora, galante o reformadora¹⁵. En relación con el tema femenino, aparece la apología de la vida matrimonial y las críticas al celibato -paradójicamente desde la perspectiva de un soltero contumaz¹⁶. La política y los políticos, de más está decirlo, son también temas favoritos de la crítica costumbrista y ocupan un espacio central dentro del género.

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ *Ibid.*, pp. 14-16.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 19-23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

Dado su interés en no ofender a nadie en particular, la censura se centra en tipos humanos, no en personalidades concretas, dando así lugar al costumbrismo de tipos, fértil y muy divulgado subgénero. A través del tipo se proyecta el estudio del "aspecto físico, psicología, costumbres y vida de un carácter representativo, de una clase social o de un estrato ideológico o profesional"¹⁷.

El costumbrismo tiene un importante desarrollo en la Argentina, especialmente en las páginas de los periódicos decimonónicos, que se extiende hasta bien entrado el siglo XX. La prensa argentina, prácticamente desde sus inicios, muestra una clara intención de reforma social que la relaciona estrechamente con los postulados del costumbrismo ético-social, ya que es clara en ella la intención de "escribir literatura útil a la realidad social y de contribuir al desarrollo integral del hombre"¹⁸. Esta variante, muy arraigada dentro del costumbrismo argentino, apela al humor y a la sátira para señalar los vicios y malos hábitos sociales, esa especie de "pátina de barbarie" que tiñe de modo persistente prácticamente todos los aspectos de la sociedad local¹⁹.

Elementos del costumbrismo ético en la novela

En líneas generales, pueden detectarse numerosos elementos que permiten relacionar *La ciudad de barro* con el costumbrismo ético-social. En primer lugar, el narrador manifiesta una clara intención crítica que se centra, entre otros aspectos, en un frecuente llamado de atención por el mal estado de la ciudad y la desidia de las instituciones municipales ("Tampoco advierte, como ayer y como siempre, la vulgaridad triste

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9. Nótese, además la impronta claramente neoclásica y racionalista de estos postulados.

¹⁹ Para un estudio detallado de los inicios del costumbrismo argentino véase Paul Verdevoye. *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994.

de esta calle de aceras rotas y acequias sucias, innoble expresión de la pereza oficial y de la negligencia pública”, p. 4). Es crítico también en la presentación de ciertos tipos característicos de la sociedad provinciana (“El tal Bartolillo era el prototipo del poeta parásito de comienzos del siglo. Llevaba varios años componiendo versos a base de disparatadas metáforas, versos que, indudablemente, hacían reír a las gentes”, p. 41).

Por otra parte, cabe recordar que Alejandro Santa María Conill fue un fino observador de su tiempo y que muchos de sus ensayos críticos -especialmente sobre personajes prototípicos de la sociedad mendocinaparecieron publicados en los periódicos de la época y recogidos posteriormente en su libro *Flechas de papel; prosa festiva*²⁰. De este modo, el autor se nos presenta también como un atento cultivador del género costumbrista, en su variante satírico-crítica.

Pancho Marino: censor de costumbres

A nuestro juicio, donde con mayor claridad pueden observarse las características del género es en el tratamiento del personaje de Pancho Marino quien es delineado a través de rasgos que permiten asociarlo con el censor de costumbres.

Prácticamente desde la aparición de *La ciudad de barro*, la crítica ha venido destacando la calidad de este personaje al que ha definido como uno de los más logrados de la novela²¹. Gloria Videla de Rivero subraya con rigor la función de “perspectivismo y contraste” otorgada por el autor al personaje que le permite observar y enjuiciar hechos, costumbres

²⁰ Alejandro Santa María Conill. *Flechas de papel (prosa festiva)*, ob. cit. En este libro se retratan algunos sabrosos personajes, tipos característicos, como “El elegante importado”, “El guarango”, “El trepador”, “Quejoso crónico”, “El demagogo”, “El guapo”, entre otros.

²¹ “Pancho Marino [...] es su mejor creación, y aun cuando le da a la obra la esencia de la universalidad, es profundo y deliciosamente mendocino” (Juicio anónimo publicado en el diario *La Nación* y reproducido en la solapa de Alejandro Santa María Conill. *Flechas de papel (prosa festiva)*, ob.cit.).

y vicios sociales desde un punto de vista objetivo e independiente. Por otra parte, señala que “el autor delega en Marino la función de expresar sus propias ideas e interpretaciones políticas”²². En este sentido, Pancho Marino sería el seudónimo bajo el cual se escondería el propio autor, para realizar una crítica social sin riesgos de ser tachado de hipócrita, según lo establece la tradición costumbrista.

La sabia asunción por parte del narrador de elementos provenientes del costumbrismo satírico le permiten presentar un personaje que se asocia hábilmente al del censor de costumbres. De esta manera surge una figura cuya función proverbial es, precisamente, llamar la atención sobre los vicios y excesos de una sociedad para que, conociéndolos, sean corregidos. Por otra parte, esta función coincide con la finalidad moralizante que para Santa María Conill debe dar forma a la novela moderna.

Caracterización del personaje

Encontramos la primera mención de Pancho Marino en el capítulo III, dentro de una extensa analepsis del narrador quien, focalizando su mirada en el personaje de Marta Duprat, rememora los inicios de la relación sentimental con Julio Esquivel. En medio de ésta, surge la voz²³ de Pancho Marino, “masculina, juvenil”, que se transformará en “acometedora y violenta” (p. 25), en cuanto la jovencita insista sobre el paradero de Julio. El narrador introduce en ese momento al personaje como “un íntimo de Esquivel, mozo intranquilo y curioso, de hablar atropellado” (p.26); la acción subsiguiente muestra a Marino desplegando la ironía risueña que lo caracterizará a lo largo de la obra:

El hombre pareció reírse. Era Pancho Marino [...] que estaba en el despacho de éste [se refiere a Esquivel], esperando que su amigo se levantara.

²² Gloria Videla de Rivero. “Imágenes...”, ob. cit., p. 249.

²³ El realzado es nuestro.

-Señora -le respondió el nombrado con grave entonación- el doctor reposa...

-¿Está enfermo?

-Ah, no, señora; felizmente tiene una salud de toro de raza. Sírvase llamar dentro de... (p.26).

Interesa destacar aquí algunas notas identificatorias como la mención de la voz, la alusión al "hablar atropellado", el espíritu inquieto y curioso, indicios que relacionan a Pancho Marino con una amplia legión de "Habladores" y "Curiosos" que pueblan la tradición costumbrista.

En el capítulo siguiente, el narrador a través de un retrato se demora en la caracterización detallada del personaje:

A la misma hora, Julio Esquivel, almorzaba en un restaurante del centro con aquel su amigo cotidiano y además colega, Francisco Marino, "el gran Pancho", como lo llamaban sus íntimos.

Era éste mozo enjuto, nervioso, de facciones luciferinas y cejas como acento circunflejo. Tras los cristales de sus lentes, dos ojos terriblemente irónicos y desconfiados, denunciaban a uno de esos raros tipos provincianos, antipáticos sin duda, quienes, rebeldes al aplanamiento de la tontería general, están siempre prestos a la risa, a la burla o a la polémica salvaje (p.37)²⁴.

Hijo de almaceneros españoles, quedó huérfano muy joven y fue criado por una tía viuda y rica que costeó los gastos de su educación. Un rasgo que lo define y que produce el rechazo de los personajes femeninos hacia su persona es una "manifiesta fealdad". Esta fealdad se asocia, en algunas oportunidades, a calificativos que aluden a la figura de Lucifer: "facciones luciferinas" (p. 37), "fealdad mefistofélica" (p. 37), "rostro luciferino" (p. 61), "expresión infernal" (p. 61), "satánico regocijo" (p. 83). Sin embargo, esta relación no apunta tanto a una calificación moral del personaje, como a destacar su capacidad de observación, su vena crítica e irónica que deja al descubierto las debilidades humanas y las

²⁴ El realzado es nuestro.

lacras más acusadas de la sociedad²⁵.

En síntesis, Marino se delinea a lo largo de toda la novela como un personaje eminentemente humano, en el que sabiamente se dosifican algunos vicios -muchos productos de su historia personal- y otras tantas virtudes:

Pero su manifiesta fealdad y el origen humilde de su familia [...] habían dado a este mozo, que poseía, por virtud de su sangre ibérica, tanto corazón como soberbia, un espíritu huraño, censor, irónico, lleno de prevenciones, minucias y agresividades enconadas, aunque, por otra parte, era laborioso, recoleto, dispendioso, y, sobre todo, amigo abierto y leal (p. 37).

Moralmente, su actuar se manifiesta medido y es ecuánime en las opiniones que vierte sobre otros personajes. Por ejemplo, cuando Esquivel quiere exteriorizar su ira contra el individuo que había escrito un libelo infamante contra su persona, Marino lo tranquiliza asegurando que “el hambre, ‘¡sí, señor, el hambre!’ era la madre, el padre y el abuelo de las mayores infamias, y que ya no valía la pena seguir ocupándose del asunto [...]” (p. 71). Su genio satírico se manifiesta, sin embargo, en la caracterización de tipos y de costumbres propias de los mendocinos, ejemplificando la antigua máxima que ordena condenar el pecado pero amar al pecador. Esta actitud coincide también con el subgénero del costumbrismo ético-social que en su crítica no focaliza individuos sino tipos humanos²⁶.

Si bien el censor es caracterizado como un hombre entrado en años, cuya experiencia de vida le permite un juicio certero sobre la sociedad

²⁵ Esta caracterización de Marino presenta interesantes puntos de contacto con la figura de Francisco de Quevedo, genio satírico por antonomasia. La relación con Quevedo se subraya al recordar que la segunda parte de la novela se inicia con un epígrafe tomado de la “Epístola satírica y censoria”. También sería apropiado recordar otro personaje satírico y censor: *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara.

²⁶ Cfr. Gioconda Marín. Ob.cit., p. 43.

de su época²⁷, éste no es el caso del personaje que nos ocupa, pues ronda la treintena, situación que le permite ser compañero de estudios e íntimo amigo del protagonista, reforzando de este modo el contraste en la novela entre uno y otro tipo psicológico y moral. Sin embargo, la falta de experiencia la suple con otras características que hacen de él un personaje confiable, como por ejemplo su laboriosidad, su constante dedicación al trabajo y su rechazo al ocio vano (“Marino [...] se había soterrado en su profesión como minero en su mina”, p. 45; “El gran Pancho lo acompañaba tendido en el cómodo diván, consultando códigos para su trabajo cotidiano”, p. 157).

Es además, un lector ávido y curioso que salpica sus dichos con citas de diversos autores de la literatura universal que confirman sus apreciaciones (“Esta canalla insulta, porque ‘trae la vergüenza perdida’, como dice Gracián”, p. 71; “[...] te ha agarrado bien ‘la amorosa pestilencia’ como diría Cervantes”, p. 83). A ello se suma su gusto por visitar diversos parajes tanto mendocinos como de las provincias vecinas que le permiten ampliar su experiencia del mundo y encontrar, a su vez, un sabroso material con el que matizar su visión crítico humorística. Su soltería no le impide predicar -desde la cómoda perspectiva del espectador- sobre las bondades del matrimonio, completando así el retrato de un personaje que sigue muy de cerca las características propias del censor de costumbres:

Y ahora, resumiendo, te diré que la soltería me parece, del punto de vista sentimental, una estupidez redonda y maciza. A juzgar por las consecuencias higiénicas el solterón siempre será un producto enfermo, bilioso, descastado, así como el misógino se convertirá infaliblemente en un loco, en un visionario perturbado por diez mil fantasmas... (p. 41)²⁸.

²⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 16.

²⁸ “La vida matrimonial tiene su más fuerte apología; tanto Addison como Steele dedican varios números [de *The Spectator*] a convencer al hombre soltero que abandone el celibato. ‘El matrimonio alarga los instantes de felicidad’ y otorga ‘todos los placeres de la amistad’, permite el goce de deleites y de momentos afortunados desconocidos para el soltero.

‘El caso de celibato es el gran mal de nuestra Nación y la propensión a esta viciosa

El personaje como Observador

Dos episodios casi paralelos, uno en la primera parte de la novela (Cap. V) y otro prácticamente al final (2da. parte, Cap. X), muestran al personaje de Pancho Marino como un cabal y agudo observador de la sociedad mendocina.

En el primer episodio, Marino es colocado junto al protagonista en el salón de un concurrido restaurante de la ciudad²⁹. El ámbito elegido se identifica fácilmente con los espacios públicos preferidos habitualmente por el costumbrismo ético-social³⁰. Este escenario funciona como una rica cantera de la que se extrae abundante material de chismografía provinciana que sazona los constantes comentarios críticos del diálogo entre Julio y Pancho:

A su vez, Marino, creyó hacer un descubrimiento en la sonrisa de Gioconda de la linda señora de Llorente, de don Floro Llorente, un cónsul de las antípodas, que la acompañaba muy tieso, sin duda para no subalternizar su representación regia. Según el gran Pancho, aquella sonrisa de la cónsula era para que le salieran "oyuelos en las mejillas..." (p. 38).

En medio de esta escena, Pancho Marino aparece como el "[...] husmeador medio policíaco del revuelto mundillo conyugal" (p. 38).

conducta de los hombres en ese estado ... es la raíz de las más grandes irregularidades de esta Nación'. Esta teoría de considerar el celibato como elemento destructivo de la prosperidad y gloria de la Nación, se remonta a Roma durante la época del emperador Augusto [...]. Es oportuno señalar aquí que esta corriente tendrá en Buenos Aires con el periódico *La Argentina* su más ardiente defensa". *Ibid.*, p. 31.

²⁹ Gloria Videla de Rivero supone que, entre otros similares, este restaurante podría ser el "Bianchini", "prestigioso en su época", ubicado en calle General Paz y Avenida España. Cfr. Gloria Videla de Rivero. "Imágenes...", ob. cit., p. 248.

³⁰ En este sentido, el espacio público elegido por Steele en *The Tatler* coincide con lugares familiares de la vida londinense como las Coffee-Houses. Por su parte, Addison elige también el Club. Cfr. Gioconda Marín. Ob. cit., pp. 13 y 16 respectivamente.

El escenario costumbrista permite el desfile de una original comparsa de personajes característicos de la reducida sociedad que se retrata: las mujeres solteras que almuerzan solas, el cónsul y su esposa -apodada irónicamente "la cónsula"-, el poeta mediocre, entre otros: tipos que agudizan el ejercicio de la capacidad de observación de nuestro personaje, a la vez que brindan motivos para la charla amistosa que despliega también una risueña crítica sobre usos y costumbres locales.

El segundo episodio aludido es mucho más explícito. En el capítulo X, durante la convalecencia de Julio Esquivel, después de haber sido herido en un duelo, Pancho Marino -que no se separa de su amigo- se transforma en el observador privilegiado que da cuenta de los distintos personajes que se acercan a husmear sobre lo sucedido bajo el pretexto de expresar sus condolencias. Tendido en un cómodo diván va "observando golosamente a los correligionarios de Esquivel, a muchos de los cuales sólo conocía de oídas" (p.157). Su neta postura de observador le permite distinguir críticamente a los especímenes más representativos de los comités partidarios, "hombres en apariencia mansos, sencillos, domésticos, tardos de pensamiento y cortos de expresión" que al mentar la política "se encendían vivamente y entonces se asemejaban a brasas que acababan de serles aventada la ceniza" (p. 157). La mirada aguda da base a un sólido pensamiento que desgrana una sesuda reflexión sobre los males que aquejan al gobierno no sólo cuyano sino también argentino.

El personaje como Hablador

A las dotes de observador, el personaje suma otra característica que aquilata su valor como censor costumbrista: más que por sus acciones dentro de la novela, Pancho Marino se reconoce por su discurso -por las cosas que dice y cómo las dice-, lo que hace de él un auténtico "Hablador".

Ya hemos aludido a su voz como al primer rasgo caracterizador. Luego, y a lo largo de toda la novela, aparecerá fundamentalmente como interlocutor de Julio, muchas veces como una especie de "voz de la conciencia" que ilumina las zonas oscuras y complejas del proceder del protagonista. Esto se muestra particularmente claro cuando Esquivel decide incursionar en la política local:

Marino, con su habitual desenfado, no aprobó la decisión de su amigo de ingresar a ella [la política]. Dijo que la política provinciana, la más subalterna de las actividades, merced a las odiosas trampas y a los funestos rencores que la envenenan, era una especie de fumadero de opio, mundo irreal, fantasmagórico, en el cual caían poco a poco todos sus devotos, y del que no se salía finalmente sino para la cárcel, el hospicio o el cementerio... (p. 50).

Pancho Marino despliega una intensa actividad relacionada con la palabra: es el encargado de comentar las novedades ciudadanas (p. 46), prodiga requiebros a las hermanas de Esquivel (p. 47), es enviado por Julio como emisario para tranquilizar a Marta la víspera del duelo (p. 144) y es también quien debe inventar una excusa verosímil que lo justifique ante su novia: "Ya adentro, hablé, de pie, a Marta y la señora. No quiso sentarse. 'De paradita, nomás'; le urgían otros asuntos. El amigo Esquivel, a causa de las trasnochadas y el frío, estaba en cama desde el atardecer anterior, afectado de una bronquitis rebelde. Tenía, según el médico, para un par de semanas..." (p. 155). Su discurso sólo se quebrará ante el cadáver de su amigo Julio, cuando, en la morgue, su silencio se levante como callado grito de impotencia³¹.

Por otra parte, el narrador rescata los dichos y opiniones del personaje para destacar alguna característica notable de la sociedad provinciana y de sus tipos más pintorescos:

"El espacioso salón del restaurante, repleto de familias que acudían allí cada domingo 'a vengarse del puchero de la semana', como decía riendo el gran Pancho [...]" (p. 37)³².

De esta manera, el narrador parece ser un testigo directo de los hechos, un personaje más de la novela -aunque su comportamiento textual sea el de un narrador omnisciente- subrayando, mediante este recurso, el

³¹ Cfr. p. 186.

³² Véase también pp. 58 y 123, entre otras.

estatuto realista de la obra. Pero además, otorga a Marino la calidad de "autoridad costumbrista" ya que sus "dichos" pintan con certeza, perspicacia y humor los rasgos más notables de la sociedad mendocina.

Mediante un discurso con atentos toques de humor satírico, el personaje de Pancho Marino va desplegando ante el lector toda la gracia y la riqueza de una visión crítica de la realidad. Si bien son muy variados los objetos desgranados por esta crítica, tres motivos se destacan como tópicos de la conversación: los mendocinos, las mujeres y la política.

El señalar los vicios de un pueblo para poder mejorarlos es un tema propio de la literatura costumbrista y, acorde con ésta, el personaje presenta a los mendocinos desde diversas perspectivas, aunque sus comentarios más punzantes se destinan a destacarlos como lentos y desconfiados provincianos:

[...] La vida mendocina, hecha de días desesperadamente iguales, como fabricados en series, igual que los clavos o las tachuelas, se repite desde el terremoto grande. ¿En política?, reina inalterable la antropofagia entre blancos y negros... ¿En la industria madre?, continúan devorándose asados y condimentados los bodegueros a los viñateros... ¿En el palacio de Temis? todavía asistimos a la omnipotencia de ese demiurgo feliz, que es el abogado oficialista... (p. 46).

Pero donde realmente se distingue el análisis más ácido y por momentos burlón, es en la evaluación de la mujer y de la política lugareña. En ambos casos, la visión del personaje puede considerarse satírica tanto por la mezcla de risa e indignación que trasunta su discurso, como por la motivación de la que surge: una postura moral de crítica y hostilidad ante la contemplación de los vicios y de la estupidez humana³³.

La sátira contra las mujeres -al igual que el encomio- es tema recurrente de la literatura universal, prácticamente desde sus primitivos orígenes. Predomina en ella la perspectiva masculina y misógina que rechaza a la mujer y la considera la causa del infortunio de los varones. Tres son las tradicionales armas femeninas sobre las que se centra esta sátira:

³³ Cfr. Matthew Hodgart. *La sátira*. Madrid, Guadarrama, 1969, p. 10.

engañar, llorar e hilar³⁴. Si bien por momentos, pueden espigarse ciertas notas originales en el discurso sobre las mujeres de Pancho Marino -producto de la observación de la realidad-, predomina una postura muy cercana a la sátira tradicional: las mujeres son vistas como tiranos que gobiernan a sus maridos (“[...] en Mendoza las mujeres gobernaban a los maridos. Ejercían subterráneamente una auténtica tiranía, con toda la ferocidad ejecutiva de una moderna dictadura. Las represiones iban desde la proscripción del lecho matrimonial hasta el aceite de ricino”, p. 39), seres ambiciosos e interesados (“Las mujeres provincianas [...] son ambiciosas e interesadas [...], les agrada que les regalen [...]”, p. 41) que, además, tienen ahora la pretensión de liberarse de sus roles ancestrales: “-Las mujeres se han puesto terribles, Julio. Ya hay quienes afirman que después de la proclamación de los Derechos del Hombre, han venido los de la Mujer, y en eso estamos” (p. 130).

En general, la novela no ahonda en un examen de la situación de la mujer, sino que se mueve dentro de una postura conservadora: la crítica a los excesos de coquetería y la presentación de un modelo de mujer eminentemente hogareña, dedicada a las labores manuales.

La caracterización de los vicios de la política criolla, por su parte, es el constante *leit-motiv* de las charlas de Pancho Marino, concordante con la tesis que el autor pretende demostrar a lo largo de su novela. Nuevamente estamos aquí frente a un tema de larga tradición universal, puesto que la sátira “no sólo es la forma más corriente de literatura política, sino que, en cuanto pretende influir en la conducta pública, es la parte más política de la literatura”³⁵. Pero además, la sátira política cuenta con una importante tradición local que puede detectarse prácticamente desde los inicios de una actividad literaria más o menos sostenida en la provincia.

³⁴ “Engañar incluye poner los cuernos, un golpe humillante para el ‘ego’ masculino; llorar implica que la debilidad y la sensibilidad femeninas pueden ejercer cierto efecto inhibitorio sobre la brutalidad masculina; y por ‘hilar’, que hoy diríamos ‘hacer punto’, se entiende el desvío de la atención de la mujer hacia el hombre, para dedicarla a las labores domésticas o a la exclusiva compañía de sus congéneres”. Cfr. *Ibidem*, p. 80. Otra de las armas que destaca la sátira es rehusar al consentimiento sexual.

³⁵ *Ibid.*, p. 33.

Entre sus cultivadores se destacan los nombres de Juan Crisóstomo Lafinur, Juan Gualberto Godoy, Leopoldo Zuloaga, Agustín Álvarez, Julio L. Aguirre, entre otros. Esta visión satírica impregna los distintos géneros desde la lírica a la narrativa, pasando por artículos costumbristas, comedias y sainetes y ensayos sociológicos. Por otra parte, la sátira ha tenido un amplio desarrollo gracias a la prensa periódica³⁶.

Siguiendo esta veta del costumbrismo satírico, Pancho Marino advierte que los políticos locales parecen haber jurado por Satán en lugar de por Dios y la Patria (p. 129) y que se tornan seres infames una vez que acceden al poder (pp. 129-130).

La visión crítica y pesimista de la política local se acentúa a medida que la novela avanza y que el personaje principal se va degradando debido a su ingreso dentro del partido en el poder. Pancho Marino tiñe entonces su discurso de un amargo e irónico dolor:

[...] Marino fue duro, conciso, tajante. Le advirtió que había caído en el pudridero del odio, del odio estéril, minúsculo, provinciano, que nada creaba ni nada construía. Insensiblemente había ido sumergiéndose en ese mundo de fumador de opio y refina ya con fantasmas. A eso llevaba la política cuando se la tomaba sin generosidad, sin hidalguía, sin heroísmo (p. 167).

La visión satírica del personaje se subraya mediante el uso de una serie de recursos como la ironía, la parodia y la exageración que llaman la atención del lector al mostrar, desde una perspectiva "desenfocada", los hechos cotidianos a los que insensiblemente se va acostumbrando. Así, en un evidente tono que aúna la ironía y la parodia para subrayar la intención satírica, Pancho Marino describe una sesión de la legislatura local en la que los representantes son caracterizados, debido a sus bárbaras costumbres, como miembros de una tribu indígena:

³⁶ Cfr. Arturo Andrés Roig. *Mendoza en sus letras y sus ideas*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, /1996/, p. 90. Véase también Gloria Videla de Rivero. "Imágenes...", ob. cit., p. 248.

Sucede que leíamos en voz alta el diario de sesiones del valle de Güentala, primera tribu de las tres que componen la floreciente región Cuyunche. Cosa de indios, señora. Porque el más erudito y sabio de los legisladores, un "archiculto", como se dice allá, se le nubló momentáneamente el seso en un debate al parecer catastrófico, e injurió groseramente, en la persona de su señora madre, a un colega suyo. Pero la oportuna intervención del mayordomo, cuya sensatez deben estar todavía premiando los hijos de aquel valle, puso fin al devaneo, obturándole sin tardanza el conducto de infamar, mediante la gorra, la chaquetilla y los zapatos, que todo eso le cupo, sin desmedro para sus futuras actividades verbales y gastronómicas. En fin, señora, formulemos nuestros mejores augurios porque las madres de aquellos denodados pobladores, víctimas, al parecer, de innumerables "archicultos" que esconden bastante mal las plumas, queden pronto a cubierto de cualquier otro alevoso agravio... (p. 64).

En otros momentos -en especial hacia el final de la narración- el discurso de Pancho Marino, generalmente irónico y sarcástico, va adquiriendo un tono moral que intenta indagar en las causas de la situación en la que se ha precipitado su amigo:

Es que, en realidad, carecían de principios éticos y jurídicos. No estaban seguros de nada, porque en nada creían ni nada afirmaban. No tenían más que dos metas: el gobierno y la calle. Y ahora, naturalmente, estaban en el gobierno, sobre cuyo lomo debían sostenerse a cualquier costa, apelando por igual al despotismo y la dádiva. Así, era fácil que cayeran en los peores extravíos y que, a la larga, fueran a pura pérdida (p. 157).

A partir de aquí, sus opiniones toman tintes ensayísticos para profundizar, a partir de las situaciones concretas, en las causas que malogran la política criolla. La meditación retoma la dicotomía "civilización/barbarie", oposición básica de la historia del pensamiento argentino, y la serie que ambos términos comprenden: la corriente liberal progresista gestada en Mayo, por una parte, y la línea reaccionaria fácilmente

identificable con los caudillos que rescatan el feudalismo colonial³⁷. Sin embargo, el personaje observa que, al confrontar estas líneas teóricas con la realidad política local, la situación resulta más confusa y ambivalente

Pero a aquellos hombres, a los amigos de Esquivel, no los entendía, no podía clasificarlos y ubicarlos. Unos se decían paladines de la libertad y pretendían reivindicar a Rosas; otros alardeaban de liberales y abominaban del laicismo de Sarmiento y Alberdi, llamándolos "agringaos", enemigos de los criollos; otros se proclamaban demócratas recalcitrantes y estaban por la abolición del sufragio universal, secreto y obligatorio y por el exterminio de los opositores (p. 158).

Finalmente, ante la muerte de su amigo, Pancho Marino discurre, ahora desde una perspectiva que podríamos calificar como más filosófica, sobre los males de la política lugareña, fundamentalmente sobre la falta de un "programa orgánico", de un "conjunto de ideas homogéneas". Para Marino el problema radica en que los hombres llegan a la política sin la guía de un ideal, sólo afincados en una postura irracional, en una emoción, un sentimiento muy profundo que surge, a su juicio, de una antigua raíz hispánica:

... el odio, el eterno rencor de los señores por la plebe y de la plebe por los señores, que en sus crisis periódicas, aunque con distinta denominación, había ensangrentado el solar hispánico. Sin duda de ahí, de esa fuente turbia, manaba escindido, y se proyectaba a lo largo de la vida argentina, el impulso cívico tradicional, esa política sin designios concretos, sin ideas claras y definidas, ciega para los grandes problemas sociales, pero rencorosa, cruenta, homicida, a pesar de las largas treguas conocidas (p. 187).

³⁷ "Porque, para él, que creía entender muy poco de política, no había más que dos grandes corrientes tradicionales, y ambas se proyectaban desde el fondo de la historia: una, la corriente liberal y progresista, representada por los hombres de los años 10 y 16 de quienes pasaba directamente a Sarmiento, Alberdi, Mitre y Lisandro de la Torre [...] y la otra, la de la reacción, representada por el feudalismo colonial, por Rosas y Facundo, por los caudillos y gauchos bárbaros, por los enemigos de la enseñanza laica, por los conculcadores del Sufragio..." (p. 158).

Se trata de una modalización de la anteriormente desarrollada dicotomía "civilización/barbarie", una variante que se propone superadora puesto que no contiene una valoración moral o ética sino que alude a un aspecto temperamental, que "se lleva en la sangre":

Era algo así como un "estilo de vida", para decirlo en palabras de Adler. Jesús, verbigracia, le parecía una excelsa alma de plebeyo, como César de señor. A la jerarquía del primero pertenecía Cervantes y a la del segundo un Menéndez Pelayo... El plebeyo era demócrata; el señor reaccionario y conservador. El plebeyo creía en el pueblo; el señor recelaba siempre de él (p. 187).

Estamos aquí frente a un tópico tradicional del costumbrismo ético argentino que propone la formulación de la dicotomía civilización/barbarie como un modo de expresar la realidad del país (la barbarie) que conlleva en sí mismo un programa de superación (la civilización). Paul Verdevoye en una documentada investigación sobre los inicios del costumbrismo rioplatense observa que esta dicotomía está presente muy tempranamente en los escritos costumbristas publicados por la prensa periódica siendo el primer término sinónimo de "ilustración, cultura, liberalismo, modernidad" y barbarie como "superstición, fanatismo, intolerancia, absolutismo, tiranía"³⁸. Las ideas expresadas por el personaje de Marino retoman estos conceptos insertándose de este modo en una tradición costumbrista a la que enriquecen con concepciones más personales y acordes con su propia época.

Generalmente, es la misma voz narradora la que, por medio del discurso indirecto, va dando a conocer las reflexiones de Pancho Marino. De esta manera se produce una superposición entre las voces del narrador y del personaje que subraya aún más la idea -ya señalada por la crítica- de que Pancho Marino es en realidad vocero de las ideas del autor, una especie de *alter ego* de Alejandro Santa María Conill.

³⁸ Cfr. Paul Verdevoye. Ob. cit., pp. 458-459.

Este recorrido por la novela *La ciudad de barro* del mendocino Alejandro Santa María Conill desde la perspectiva de uno de sus personajes más logrados, Pancho Marino, confirma la relación de la obra con el realismo literario según lo dejara sentado el mismo autor en sus escritos reflexivos, pero también la deuda que el autor tiene con el costumbrismo crítico ético-social.

El personaje aludido presenta numerosas características que lo asocian a la figura del censor costumbrista: un hombre culto, perspicaz observador de la sociedad de su época, va desgranando un discurso crítico con vetas de humor que, en ocasiones, lo acercan a la sátira y le permiten discurrir sobre vicios y defectos de la comunidad y de sus tipos más característicos con una actitud de bonhomía que evita el enfado de la crítica directa.

El análisis muestra a Pancho Marino fundamentalmente como Observador y Hablador. Observador de la sociedad mendocina y de sus caracteres más destacados. Hablador en tanto que sus charlas con Esquivel o sus reflexiones van urdiendo una crítica certera a los aspectos más vulnerables del modo de ser provinciano, fundamentalmente, la política criolla. A través del humor pero también de una reflexión que, en ocasiones, se acerca al ensayo, el autor a través de su personaje va exponiendo los vicios y defectos de la política mendocina, siguiendo los tópicos tanto de la tradición satírica universal como de la variante local. Paralelamente al hilo narrativo, se va definiendo un discurso reflexivo, ensayístico, que desgrana un pensamiento sólido sobre la naturaleza de los mendocinos, una interrogación por el ser regional, en estado larval y oculto por los vicios, pero que espera su definitivo alumbramiento.

El hondo sentido moral que a juicio de Santa María Conill debe tener la novela moderna se ancla así no sólo en la poética realista, sino también en la vertiente crítica del costumbrismo ético-social. Ésta sienta las bases, los recursos, los temas y los personajes para observar la realidad y reformarla a través de una crítica no exenta de la sonrisa burlona y del humor. El personaje del censor encarnado en Pancho Marino brinda las páginas más humorísticas pero también las reflexiones más sensatas sobre la realidad mendocina, dando así un peculiar encanto a la novela.

RESUMEN

La novela La ciudad de barro (1941), de Alejandro Santa María Conill, obra inaugural de la narrativa de intención social dentro de la literatura mendocina, presenta una serie de notas que permiten relacionarla con una variante del costumbrismo, de índole censoria que centra su crítica en los hábitos perjudiciales de la sociedad que impiden o dificultan su progreso. Esta variante fue ampliamente difundida por la prensa argentina -y mendocina- durante prácticamente todo el siglo XIX. En la novela, pueden distinguirse las características del género es en el tratamiento del personaje de Pancho Marino cuyos rasgos más característicos lo asocian al personaje del censor de costumbres: hombre culto, perspicaz observador de la sociedad de su época, que va desgranando un discurso crítico con vetas de humor que, en ocasiones, lo acercan a la sátira y le permiten discurrir sobre vicios y defectos de la comunidad y de sus tipos más característicos. De esta forma Pancho Marino se presenta fundamentalmente como Observador y Hablador que lo asocian a los tipos más logrados del género.

PERIPECIAS DE DOS AMIGOS ALEMANES EN MENDOZA: ROBERT KRAUSE Y JOHAN MORITZ RUGENDAS

Lila Bujaldón de Esteves
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

La bibliografía alemana sobre literatura de viajes afirma que en la primera mitad del siglo XIX no hubo un número significativo de relatos de viaje franceses a Sudamérica y menos a la zona andina, puesto que ésta no era meta prioritaria en esos años. En cambio, existía una larga tradición inglesa y alemana de viajeros a los Andes, muchos de ellos científicos, otros -sobre todos ingleses- atraídos por posibles logros político-económicos, aumentaron en número e importancia después que la Argentina, Chile, Perú y Bolivia se independizaran de la corona española¹.

Como un precursor de este tipo de viajero científico se menciona a Thaddaeus P. C. Haenke², quien a fines del siglo XVIII había cruzado los Andes, para alcanzar en Valparaíso la expedición científica de Malaspina. Durante la travesía de Buenos Aires a Chile había comenzado la descripción geológica y la colección de plantas de la región; en una carta del 5 de junio de 1790 al profesor de Praga que lo había formado, Haenke se detiene especialmente en la visión de Mendoza enmarcada por la imponente cordillera nevada:

¹ Friedrich Wolfzettel, "Aesthetik der Anden. Europäische Reiseberichte im Zeitalter der Romantik". En: *Die Wiederentdeckung Lateinamerikas. Die Erfahrung des Subkontinents in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts.* Ed. W. L. Bernecker y Gertrud Kröemer. Vervuert, 1993, 239-263.

² Thaddaeus Haenke. *Briefe.* Abgedruckt bei Josef Kuehnel: Thaddaeus Haenke. Leben und Wirken eines Forschers. Muenchen, 1960.

El 17 de marzo llegué a la ciudad de Mendoza, teniendo ya a la vista, frente a mí, la cadena de la Cordillera que se alza hacia el cielo y está cubierta por nieve y hielos eternos³.

Después del viaje de Alexander von Humboldt y por dos décadas no hubo nada de importancia respecto de la descripción de los Andes. Casi 30 años después otro viajero científico, Eduard Poeppig, tuvo nuevamente a los Andes en el centro de su interés y recogió observaciones geográficas y geológicas en un largo relato fechado entre 1827 y 1832⁴.

Coincidentemente Edmundo Correas, en su estudio sobre los viajeros que pasaron por Mendoza, destaca la importancia de los relatos de los ingleses y, en menor medida, de los alemanes, como fuente insustituible para el conocimiento del pasado regional⁵. Sin embargo, la enumeración cronológica y el comentario de Edmundo Correas sobre quienes dejaron un testimonio escrito en su paso por Mendoza, no dan cuenta de Robert Krause, cuyas cartas y fragmentos de diario íntimo corresponden a 1838. Por el contrario, Susana Santos Gómez registra en su exhaustiva bibliografía⁶ los textos referidos al cruce de los Andes y a la travesía a la ciudad de San Luis de R. Krause, añadiendo un par de líneas explicativas para con el autor Krause y para con el editor de la revista que publicara dichos textos⁷. Se trata de "Travesía en los Andes y estada en

³ *Im Banne der Anden. Reisen deutscher Forscher des 19. Jahrhunderts.* Hrsg. Herbert Scuria. Berlin: Verlag der Nation, 1979, p. 57. Traducción de la autora.

⁴ Eduard Poeppig: *Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonenstrom, waehrend der Jahre 1827-1832.* 2 vol. Leipzig, 1835-1836.

⁵ Edmundo Correas. "Mendoza a través de los viajeros". En: *Revista de la Junta de Estudios Históricos*, 2ª Época, Nº 7, T. II, 1972, pp. 541-612.

⁶ Susana Santos Gómez. *Bibliografía de viajeros a la Argentina.* Buenos Aires, Fecie, 1983. T. I, p. 241.

⁷ "Travesía de los Andes y estada en Mendoza en el año 1838. Diario íntimo del paisajista alemán Roberto Krause". En: *Fénix*, Buenos Aires, III, 1923, pp. 42-62 y "De Mendoza a San Luis de la Punta. Diario del paisajista alemán Roberto Krause". Traducido directamente del original alemán. En: *Fénix*, Buenos Aires, IV, 1924, pp. 36-61.

Mendoza en el año 1938” y “De Mendoza a San Luis de la Punta”. A estos datos podemos añadir que se trata de la revista *Fénix*, editada en Buenos Aires por la Sociedad Científica Alemana entre 1921 y 1938, cuya edición paralela en alemán llevaba como título *Phoenix*⁸.

Su editor fue por aquellos años Albert Haas (1873 –1930), importante difusor de las letras alemanas en los medios universitarios porteños, quien estaba convencido de la necesidad de dar a conocer los aportes de la ciencia alemana al conocimiento de Sudamérica. De allí que habiendo recibido de manos de un descendiente, más precisamente de una nieta de Roberto Krause⁹ los manuscritos del viajero, A. Haas seleccionó, tradujo y publicó algunos de ellos, en este caso, los referidos al viaje de fines de 1837 desde Chile hasta San Luis así como también en alemán el relato del largo viaje de 1834 por barco desde Gravesend, en Inglaterra, a Valparaíso¹⁰. En la pequeña introducción a los textos que nos ocupan, A. Haas resalta la importancia histórica del contenido de las páginas de R. Krause y alaba el estilo fresco e informal del joven viajero, pero sin embargo no menciona que se trata del compañero de viaje del famoso pintor Juan Mauricio Rugendas, con quien compartiera dicha travesía de 1838.

Tampoco Susana Santos Gómez¹¹ incluyó los textos de R. Krause en la embrionaria bibliografía que adjuntó al antes mencionado trabajo de Edmundo Correas, por lo que seguramente han quedado excluidos hasta hoy de los ya numerosos testimonios de la Mendoza anterior al terremoto de 1861.

⁸ Agradezco al prof. Nicolás J. Dornheim el acceso a la revista *Phoenix*, de su propiedad.

⁹ Se trata de Angelina Charlotte Krause de Gorrissen, según informan los descendientes en la correspondencia mantendida con la autora de la nota.

¹⁰ Robert Krause. “Eine Fahrt nach Suedamerika in der ersten Haelfte des 19. Jahrhunderts. Ungedruckte Briefe und Tagebuecher”. En: *Phoenix*, X, IV, 4, 1924, 163-195.

¹¹ Susana Santos Gómez. “Viajeros que han escrito sobre Mendoza”. En: *Revista de la Junta de Estudios Históricos*, Mendoza, 2ª época, N° 7, T. II, 1972, 613-617.

Por el contrario, en la historia existente más abarcadora de la cultura alemana en la Argentina¹², Robert Krause tiene un lugar entre los viajeros que visitaron el país durante la época de Rosas y se transcriben algunas citas de su relato de viajes referidas a la descripción del grandioso paisaje cordillerano y a las hospitalarias costumbres mendocinas de la década del 1830.

Por su parte, la principal biógrafa de Juan Mauricio Rugendas, menciona el hecho de haber tenido en sus manos en Buenos Aires, por la gentileza de Ricardo W. Staudt, una copia de la carta donde Roberto Krause relata el accidente que sufriera J. M. Rugendas durante el viaje a San Luis, que se corresponde con uno de los textos traducidos por A. Haas para *Fénix*. Gertrud Richert¹³ advierte que desconoce si dicho material ha sido publicado, hecho que coincide con el desconocimiento de Edmundo Correas al respecto. Lo que sí aporta E. Correas en su estudio de 1972 es el comentario del desmembramiento de la colección de viajeros de "Guillermo" Staudt, que debemos inferir es quien aportara décadas antes a G. Richert la valiosa carta de Roberto Krause sobre el accidente acaecido al pintor bávaro al preparar ésta su biografía. Lamentablemente no hemos hallado aún el legado literario de R. Krause ni en Alemania, ni en Buenos Aires para acceder a sus originales y a otros textos y cartas que se ocupen de otros momentos de su estadía en Argentina, Chile y Perú. Tampoco se ha localizado todavía en los museos alemanes la colección de dibujos, grabados o cuadros que tienen como tema paisajes sudamericanos y especialmente la cordillera de los Andes y el paisaje desértico que nos une a San Luis. Solamente entre los numerosos dibujos de Juan Mauricio Rugendas que guarda el museo "Staatliche Graphische Sammlung" de Munich se consigna un óleo dedicado al Puente del Inca firmado por R. Krause el 5 de enero de

¹² W. Luetge, W. Hoffmann y K. W. Koerner. *Geschichte des Deutschtums in Argentinien*. Buenos Aires, Deutscher Klub, 1955, pp. 162-163.

¹³ Gertrud Richert. *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts*. Berlin, Rembrandt Verlag, 1959. 239 p.

1838¹⁴. Probablemente los dibujos de R. Krause sobre su viaje a Cuyo se encuentren en colecciones privadas o en manos de sus descendientes. En otros casos, como sus acuarelas sobre Italia, están expuestas en un museo de Berlín¹⁵.

Krause y Rugendas

La amistad entre ambos pintores es el lazo que anudó ambas vidas y que ha motivado quizás este pequeño redescubrimiento de Roberto Krause¹⁶ (1813-1885), ya que los textos del joven pintor crecen bajo la sombra del nombre de Juan Mauricio Rugendas (1802-1858).

Cuando J. M. Rugendas conoció a R. Krause en Chile, era ya un conocido artista que había empezado más de una década atrás su trayectoria de pintor-viajero en Brasil; luego, bajo la protección y estímulo de Alexander von Humboldt había publicado una pequeña parte de los dibujos allí logrados sobre flora, fauna, ciudades, costumbres, esclavos e indios amazónicos. La misma aventura pictórica lo había llevado a México en 1831, país y cultura que quedaron eternizados en miles de hojas que logró traer consigo a Chile en 1834, expulsado del país azteca por esconder a un amigo del gobierno que lo perseguía. Allí conoció al joven Krause, también decidido a ser pintor y a realizar la hazaña del cruce de la cordillera para llegar hasta Buenos Aires. Ninguno convenció al otro, ya que ambos deseaban realizar la aventura desde su llegada a Valparaíso, acaecida coincidentemente en 1834, uno proveniente del norte del Pacífico, el otro, a través del canal de Magallanes. El más joven acariciaba la idea desde hacía ya un tiempo, sin sombra de malos presagios:

¹⁴ Se trata del catálogo de la exposición: *Johann Moritz Rugendas 1802-1858. Reisestudien aus Suedamerika*. Muenchen, Prestel, 1960, p. 23.

¹⁵ Información del Gabinete de Grabados, perteneciente a los Museos Estatales de Berlín en nota del 8 de marzo de 2001.

¹⁶ Los datos biográficos conocidos de R. Krause están recogidos en el diccionario de artistas plásticos editado por U. Thieme y Felix Becker *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kuenstler*. Leipzig, E. A. Seemann, 1927.

Mi deseo de hacer alguna vez una excursión a los Andes -escribe Krause al tío y protector en diciembre de 1835- es indescritiblemente grande; horas enteras vagabundeo con el telescopio de una cima nevada a la otra, sobre barrancos y abismos, en los cuales nunca un pie humano se ha animado; es una sensación excitante, con la ayuda de una buena lente, descubrir innumerables picos, grietas, terraplenes nevados, precipicios y masas amontonadas de nieve, que en Suiza o en el Tirolo tendrían sus propios nombres, pero que aquí, donde la población es tan pequeña, y en lo posible se asienta en el llano, donde es desconocido el espíritu aventurero y poético de nuestros montañeses, aquí todos esos gigantes pasan inadvertidos y están sin bautizar; solamente tienen nombre los absolutamente descollantes, y todos los nombres son de origen indígena, como el Tucungato (*sic*) (quizás el más alto de toda América, pues tiene, según las últimas mediciones, 23000 pies sobre el nivel del mar), Catemu, Quilimari, etc. Que ninguno de ellos ha sido escalado queda fuera de toda duda, ya que incluso el Campana de Quillota -de sólo unos 5000 ó 6000 pies- que yo escalé, no había sido nunca pisado por un natural del país¹⁷.

Por su parte Rugendas, a poco de llegar a Chile, escribe a su hermano Louis los planes que tiene de pasar unos pocos meses en el sur con los "salvajes" araucanos y luego cruzar a la Argentina a través de la imponente cordillera¹⁸. Pero en su correspondencia deja traslucir la aprensión que le causan estas excursiones, que expresa con un reiterado: "si je me casse le cou..."¹⁹.

Rugendas era incapaz de transmitir sus experiencias de viaje ante un público especialmente convocado para ello y de describir con palabras sus múltiples experiencias, según lo destacan los biógrafos. Gertrud Richert lo hace de una manera eufemística, constata que "Rugendas nunca fue feliz con la pluma" y otro biógrafo, Tomás Lagos, considera

¹⁷ *Op. cit.* nota 8, 187-188. Traducción de la autora de la nota.

¹⁸ G. Richert, p. 39.

¹⁹ Gertrud Richert. "La correspondencia del pintor alemán J. M. Rugendas". En: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año XXI, 1954, N° 50, pp. 149-173.

que los cuadernos que acompañan a Rugendas noche a noche en las diferentes veladas contienen dibujos que son verdaderas confidencias autobiográficas, una especie de diario íntimo en imágenes²⁰. Entre estos esbozos T. Lagos menciona por ejemplo el que representa su caída del caballo cerca de San Luis. Para redactar la introducción de su *Voyage Pittoresque au Brésil* (1826), Rugendas se lo había requerido a su amigo Victor Aimé Huber, así como otro de sus amigos, Maximilian Radiquet, será quien escribirá más adelante su biografía (1865).

En cambio Roberto Krause acostumbraba llevar un diario de viaje que luego organizaba y seleccionaba para enviarlo a manera de cartas a sus lejanos familiares y así poder ir transmitiéndoles cuantas novedosas experiencias le acontecieran. En las cartas publicadas con el título de "Un viaje a Sudamérica en el siglo XIX"²¹ donde da cuenta de la travesía de cuatro meses entre Inglaterra y Chile logra superar la monotonía de la vida rutinaria del barco al obtener descripciones de gran colorido, momentos de tensión y distensión, así como es capaz de ir equilibrando la expresión de su nostalgia por la lejana tierra natal y el gusto juvenil por la aventura que comienza. También obtenemos del relato de la travesía marítima una serie de datos sobre su autor: la edad exacta en 1834, ya que cumple en el barco los 21 años; el lugar donde reside su familia: Weisstropp cerca de Dresden; la meta del viaje: un trabajo en una casa comercial alemana; sus habilidades: el gusto por la pintura, la pluma y la cacería; su procedencia: un ambiente de cultura con una cuidada educación que incluye el aprendizaje de lenguas como el inglés.

Los dos alemanes, uno de más edad y fama, el otro más joven, dispuesto a abandonar su carrera comercial por la pintura, se encuentran y planean concretar juntos el ansiado viaje a través de los Andes. El círculo de amigos que rodea a Rugendas en Santiago, Valparaíso o Talca, siempre es interesante y cálido. Un buen núcleo de ellos está formado por argentinos que viven exiliados por el gobierno de Rosas: Domingo de Oro, Gregorio Las Heras, Juan Espinosa, Juan Gualberto Godoy entre los

²⁰ Tomás Lagos. *Rugendas. Pintor romántico de Chile*. Santiago, Sudamericana, 2000, p. 157.

²¹ Cf. nota 8.

más íntimos. Ellos seguramente entusiasman aún más al pintor con el relato nostálgico de las bondades de su patria vedada, a la vez que acrecientan en los extranjeros el repudio por la tiranía rosista. Cuando Rugendas y Krause parten para Mendoza llevan no sólo cartas, sino también la llave de la casa a ocupar de doña María de la Luz Sosa de Godoy²², vacía por el exilio de su dueño, el ex gobernador Tomás Godoy Cruz.

Un lugar importante en las descripciones de Mendoza y San Luis estará destinado en los relatos de Krause a mostrar la brutalidad, la violencia, la opresión que ejercen los federales sobre los unitarios, a lo que el alemán añade el carácter histriónico de su apariencia. Krause resumirá la situación política de 1838 de la siguiente manera:

El país entero gime bajo la férula militar del presidente, general Rosas, que se ha arrogado la posición de autócrata ilimitado y que se ha afirmado tanto por su régimen del terror que nadie se atreve a levantar la mano en contra de él²³.

Rugendas pinta y Krause describe el cruce la Cordillera

El relato pormenorizado y estéticamente logrado que Roberto Krause realiza del cruce de la Cordillera desde Chile por Uspallata a manera de un diario íntimo desde el 27 de diciembre de 1837 al 9 de enero de 1838 merece ser incorporado al corpus de textos de viajeros que realizaron la misma hazaña en el siglo XIX. Consecuentemente debería ser analizado y valorado separadamente en su singularidad y en relación con el resto de textos similares, tanto por su valor histórico-geográfico, como por su riqueza comparatista²⁴.

²² Vicente O. Cutolo. *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino*. 1750-1930. Buenos Aires, Elche, 1971, T. III, pp. 324-327.

²³ *Op. cit.* nota 7, p. 58.

²⁴ Véase al respecto de Elena Duplancic de Elgueta: "Across the Andes through the Uspallata Pass. In the View of some 19th Century Travelers". En: *Proceedings of the XII Congress of the International Comparative Association*. Munich, Iudicium, 1990, pp.

Sin embargo mencionaremos algunos elementos que caracterizan el viaje de ambos amigos y que ayudan a introducir las páginas dedicadas a Mendoza y San Luis. El recorrido andino está permanentemente interrumpido por las paradas que Rugendas y Krause dedican a dibujar los paisajes cordilleranos, de manera tal que cuando Krause escribe en sus anotaciones diarias comentarios y descripciones, éstas llevan el sello de la mirada del pintor guiado por la búsqueda de la luz, la forma, la perspectiva y el color. Al entrar en el cañón del Río Aconcagua acota por ejemplo: "Nuestra pintoresca caravana subía penosamente por los senderos estrechos y daba vida y carácter al paisaje"²⁵. A medida que ascienden, la grandiosidad de la naturaleza que los rodea los llama a la mudez, el viento les arranca las hojas, impidiéndoles describirla visualmente, hecho que se seguirá repitiendo en las zonas de mayor altura. Otras veces se separan de la caravana, y a una altura de más de 3000 m. Krause distingue "el caballo de Rugendas y a él mismo, sentado en una roca, que estaba dibujando"²⁶. Otras veces Krause nos da pistas para entender la forma de lograr tantos dibujos de la alta montaña. Cuando el clima o el ritmo del viaje se los impide, elaboran solamente esbozos que más tarde podrán completar, hecho que está facilitado por las grandes superficies cubiertas de nieve. A veces la inclemencia del viento es tal que trabajan "quedándonos de pie y bajo la protección de las mulas y los ponchos". El cerro Tolosa los detiene un día entero "pintando y copiando la naturaleza", hecho que genera la sorda oposición del arriero frente a la pérdida de tiempo ocasionada por las reiteradas paradas. Un medio día se lo dedican a pintar el Puente del Inca, dibujos luego transformados en óleos, expuestos más de un siglo después, en Buenos Aires en 1966²⁷.

378-383.

²⁵ *Op.cit.* nota 7, p. 44.

²⁶ *Op.cit.* nota 7, p. 45.

²⁷ *Mauricio Rugendas. La Argentina y el Río de la Plata.* Exposición de sus obras. Ed. Bonifacio del Carril y Aníbal Aguirre Saravia. Museo Nacional de Bellas Artes, 1966, óleos consignados con el número 15713 y 15773.

El entusiasmo por pintar esa "obra de arte" es tal que ni siquiera se acuerdan de comer. Igual sorpresa les depara al día siguiente la vista que desde 2000 m se les ofrece de la llanura extendida interminablemente hacia el este, plasmada luego en los numerosos dibujos de Rugendas, registrados por un reciente catálogo de sus obras²⁸.

Existe la posibilidad de ir siguiendo paso a paso la descripción del cruce de la Cordillera que siguieron Krause y Rugendas, como tantos otros viajeros en la primera mitad del siglo XIX, poniendo en relación el detallado texto de Krause con más de 70 ilustraciones de un artista como Rugendas, famoso a la vez como paisajista y por la fidelidad en la reproducción de los tipos humanos, de la flora y fauna locales²⁹. Los trabajos históricos ya existentes sobre las comunicaciones y las rutas cordilleras desde la época colonial se verían seguramente enriquecidos por ello.

Enero en Mendoza

"Hemos pasado, desde el 8 de enero al 10 de febrero, un mes tan agradable como no lo he tenido hace mucho tiempo"³⁰, afirma Krause en su diario, haciendo un balance de su estadía en la provincia.

Los viajeros llegan desde Villavicencio a Mendoza y la grandiosidad del espectáculo andino que han tenido oportunidad de experimentar les impide asociarse a otros viajeros, que viniendo por el desierto desde Buenos Aires, divisan las lejanas alamedas e identifican la ciudad cuyana con otra tierra prometida.

²⁸ Pablo Diener. *Rugendas 1802-1858*. Augsburg, Wissner, 1997. 387 p.

²⁹ L. Álvarez Urquieta ofrece el detalle de todas las obras de Rugendas que éste pintó durante los años de su estancia en Chile, entre los que incluye los elaborados durante el viaje hasta San Luis. Consigna además el número de inventario con que puede encontrárselos en el museo de Munich que los alberga. Cf. L. Álvarez Urquieta: "El pintor Juan Mauricio Rugendas". En: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año VII, N° 12, 1940, pp. 5-36.

³⁰ *Op.cit.* nota 7, p. 59.

La descripción de Krause abarca los alrededores, luego la ciudad y por último su tipo humano característico: el gaucho. El verdor que la rodea en verano, hecho de alfalfa, álamos, sauces y frutales, no la hace diferente de una población europea a los ojos de Krause. Pero no es éste el caso de la cuadrícula en que está distribuida la ciudad, que el alemán ha visto repetirse en toda Sudamérica. Para referirse al gaucho, Krause usa de su experiencia en Chile y basa su observación en la comparación con el "guasó", deteniéndose sobre todo en los diferentes aperos para el caballo. Estas marcadas diferencias le merecen el siguiente juicio:

Y es de admirarse cómo los descendientes de la misma estirpe, a una distancia de tan pocas jornadas y sólo separados por una montaña, pueden ser tan diferentes en su lenguaje, indumentaria, costumbres y carácter nacional³¹.

La larga permanencia previa de ambos pintores en Chile generará en ocasiones que sean vistos por los cuyanos como chilenos por su indumentaria, con el sombrero puntiagudo y el poncho blanco, y por sus costumbres, como la excesiva sal que piden en las postas.

A partir del detalle de la indumentaria surge el tema de la tiranía de Rosas unido a la "manía escarlata", como Krause la designa, cuya obligatoriedad alcanza también a los extranjeros. San Luis parece estar a la cabeza de estas ordenanzas coercitivas, hecho que se confirma en los documentos históricos³². No sólo las convicciones democráticas similares a las de Rugendas, sino también la amistad con los exiliados argentinos en Chile han condicionado y adelantado el repudio del joven viajero alemán frente al gobierno federal. Su calidad de pintor lo hace especialmente sensible al simbolismo político del color y por ello insiste en recordar que celeste y verde son los colores unitarios, condenados a la hoguera o a ser arrancados del cuerpo de las mujeres que se han atrevido a llevarlos. Krause concluye afirmando que el irracionalismo rayano en

³¹ *Op.cit.* nota 7, p. 56.

³² Cf. Antonio Zinny. *Historia de los gobernadores de las provincias argentinas*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1921, T. III.

lo jocoso y la absoluta sumisión aterrorizada están instalados en todo el país.

Frente a esta imagen negativa de la situación política reinante, surgida sobre todo a partir de los relatos escuchados en Chile, presenta Krause una absolutamente positiva de la sociedad mendocina. En primer lugar gozan de la hospitalidad, brindada en una casa que les han prestado. Reciben diariamente excelente comida enviada por los diferentes vecinos “en cantidades tan grandes que toda una compañía de granaderos, fácilmente, habría podido vivir de esos alimentos”. Tienen acceso a diferentes familias, donde son tratados como viejos amigos. Se los invita a excursiones en el campo, donde se come como en “los tiempos de los antiguos griegos y romanos” a la vez que se canta e improvisa al compás de las guitarras. La música que Krause ha traído de Lima le sirve de atracción para enseñar a cantar a “las bellezas de Mendoza”.

Respecto de la mujer, el joven Krause se preocupa por observar la educación y el comportamiento de las jóvenes, los cuales juzga menos complicados y más espontáneos que los vigentes en Alemania. La hipocresía y el doblez son las lacras que están en el reverso europeo de este juicio.

El caluroso día de verano comienza de madrugada para los pintores dedicados a completar la infinidad de dibujos y esbozos que han traído consigo para que el olvido no borre las imágenes conservadas en la memoria. “Nos levantábamos siempre entre las 5 y las 6 de la mañana y nos íbamos a nuestro estudio muy espacioso de pintores donde cada uno se colocaba frente a su caballete”, escribe Krause. Más tarde comienza el desfile de bandejas de exquisiteces con que los conocidos los obsequian. “Ordinariamente seguíamos pintando todo el día porque el calor aquí no permite salir de casa antes de la puesta del sol”, continúa Krause. Luego viene el paseo obligado por la Alameda, donde se toman helados buenos y baratos, donde se anudan las amistades y se proyectan las futuras diversiones.

Los peligros del desierto

El 10 de febrero de 1838 los viajeros reinician el itinerario que se habían fijado hacia Buenos Aires. Otra vez el calor intenso y la monotonía del paisaje determinan la forma del viaje: cabalgar durante la noche para aprovechar las horas más frescas. Las nubes de langostas y su obra devastadora sobre la naturaleza preanuncian los peligros de la travesía. Las violentas tormentas de verano ocultan la luz de la luna, indispensable para la orientación nocturna. En la segunda noche de viaje se produce el accidente que casi acaba con la vida de Rugendas. Varias horas después su amigo Krause lo encuentra muy malherido a causa de una caída del caballo. Por el relato del mismo Rugendas, Krause pudo saber cómo había ocurrido:

El caballo se había asustado ante el cadáver de una mula, dando un violento respingo y encabritándose. Se rompieron las cinchas, de modo que Rugendas necesariamente tuvo que caer con la montura. Posiblemente, el caballo había tropezado también con una de las muchas raíces que precisamente en aquel sitio cubrían y cruzaban el camino, cayendo con el jinete³³.

A unas cuatro leguas, unos doce kilómetros, se encuentra el río Desaguadero, donde hay que buscar agua para dar los primeros auxilios al herido. A partir de estos momentos Krause cuenta las diferentes tareas y movimientos que cumple para ayudar a su amigo. Desde armar una enramada para protegerlo del sol, buscar agua y auxilio durante horas a pleno sol del desierto, hasta organizar su traslado del lugar del accidente y cuidarlo en forma permanente hasta que llegue la ayuda de San Luis. Todo este tiene lugar junto al río Desaguadero que se transforma en el protagonista del episodio. Krause describe un río que hoy no existe, de barrancas escarpadas y formadas por capas de arcilla de colores, cuyas aguas profundas y mansas se deslizan bajo un cielo azul intenso, en una llanura de un blanco deslumbrador. Al cruzarlo hacia San Luis puntualiza el viajero la forma en que se realizaba en aquellos años:

³³ *Op. cit.* nota 7, p. 44.

Atravesamos el río con ayuda de una especie de balsa, movida por dos cuerdas que corrían a través de aros fijados en ambas orillas, mientras que los caballos cruzaban el río a nado. En la otra margen aguardaba una caravana de ocho o diez carretas nuestro paso, para atravesar a su vez el río... El procedimiento empleado por las carretas para cruzar el río resultaba el más sencillo que cabe imaginar. Las mercaderías fueron descargadas y transbordadas a la pequeña balsa, mientras que los bueyes, con las carretas vacías, se precipitaron al río, cruzándolo a nado. Fue la primera vez que vi nadar a animales bovinos y la habilidad con que lo hicieron me causó una verdadera sorpresa. Incluyendo los numerosos bueyes de relevo y los caballos y las mulas de los arrieros, la tropa de animales que cruzó en esa forma el Desaguadero pudo tener alrededor de 150 cabezas; y el aspecto de tantas cabezas que, resoplando y bufando, parecían deslizarse por la superficie del agua, juntamente con las carretas sumergidas hasta la mitad de su altura, ofrecían un cuadro tan extraño que durante un buen rato nos detuvimos en la orilla contemplando la escena³⁴.

También aporta Krause una descripción antológica de las carretas, trasponiendo en palabras los maravillosos testimonios pictóricos de Rugendas sobre este antiguo medio de transporte:

Ellas sirven, como queda dicho, para el transporte de las mercaderías de origen europeo, de toda especie, que se envían desde Buenos Aires al interior, hasta Mendoza, de modo que bien merecen el nombre de "naves de la Pampa". Sus dimensiones son formidables, y su capacidad de carga es tan grande, que se necesitan por lo menos seis, y muchas veces ocho y diez bueyes, para ponerlas en movimiento, aunque el país parece llano como una mesa y los caminos, en general, son buenos. Las dos ruedas sobre las cuales descansa el enorme aparato, tienen generalmente un diámetro de diez pies. Para que el boyero, que se halla cómodamente instalado en la parte delantera de la carreta, pueda gobernar las tres yuntas de bueyes, se ha adoptado una disposición muy

³⁴ *Op.cit.*, p. 55.

original, que, indiscutiblemente, hace honor a la agudeza del ingenio de los gauchos. Del techo de la carreta se halla suspendido, de una lonja, directamente sobre la cabeza del conductor, una larga garrocha que termina en una punta de acero, y cuyo extremo más largo, de unos 40 pies, se extiende encima de los bueyes, mientras que el extremo más corto, sostenido por la mano del boyero, sirve para dar a la garrocha la dirección requerida. La punta del acero llega exactamente hasta la primera yunta de bueyes, de modo que el conductor puede aplicarles pinchazos muy sensibles en cualquier parte del cuerpo. Para la segunda yunta se ha aplicado a la garrocha, en un ángulo recto, otra pértiga más corta, también provista de una punta de acero, bastando una presión con la mano del boyero, para establecer un contacto muy impresionante entre la punta de acero y la piel de los bueyes. La tercera yunta, finalmente, la gobierna el conductor con ayuda de un caño (*sic*) de tacuara que maneja con la mano izquierda.

Estas carretas sirven lo mismo para el transporte de mercaderías, como para el de viajeros, razón por la cual están dotadas de los necesarios útiles de cocina, un enorme depósito de agua, fusiles y otros armamentos, éstos últimos para poder repeler un posible ataque de los indios. Con el fin de dar más fuerza a la resistencia y defensa, suele reunirse en una caravana el mayor número posible de carretas, las que para la noche establecen su campamento en forma circular, tocando carreta con carreta, y formando así una especie de fortificación contra la primera arremetida del enemigo bien montado³⁵.

Junto a los peligros de la estación estival en el desierto: temperaturas insoportables y tormentas violentísimas a que se ven sometidos estos viajeros, Krause puntualiza también la rapacidad de los lugareños que se aprovechan de la desgracia del herido para exigir precios exorbitantes por el traslado del mismo hasta las riberas del río, esto es, el peligro humano, además del ambiental.

Como es propio de los relatos de viaje hasta el Romanticismo, el paisaje está unido a la gente que lo habita. La descripción "científica" deja lugar a la percepción estética y la participación emocional. De allí que Krause dedique también su atención al gaucho en repetidas ocasiones. Lo

³⁵ *Op.cit.* nota 7, p. 54.

presenta como un “centauro” por su extrema habilidad como jinete. Pero considera que pierde su encanto al bajarse del caballo. Lo califica, además, de independiente, insolente, ingenioso, irónico, ingenuo ante las novedades de los europeos e insensible ante la muerte. La posibilidad de aculturación para un extranjero reside en adquirir las habilidades del gaucho: dominio del caballo, manejo del lazo y de las boleadoras y resistencia a todas las fatigas.

El carnaval de San Luis

Los viajeros llegan a San Luis -presumiblemente el 19 o 20 de febrero- después de dos días continuados de viaje. Allí vuelven a recibir la hospitalidad, esta vez por parte del jefe de policía de la ciudad, quien los aloja en su casa. Las privaciones sufridas junto al Desaguadero realzan la abundancia del banquete de bienvenida, cerrado por las frutas de San Luis, “famosa por sus higos y duraznos”. Rugendas recibe la atención médica que era propia de la época para los accidentados y Krause tiene que visitar al gobernador, también nombrado por él como “tirano de San Luis”, quien en la entrevista ostenta su filiación política a través del color de su chaleco. La aversión del narrador por el rosismo reaparece claramente en la descripción del atuendo de las hijas del gobernador allí presentes: “entre su cabellera negra ardía el lazo rojo con la divisa sangrienta: ¡Vivan los federales, mueran los unitarios!”. Al terminar la visita, Krause se ve empapado sorpresivamente por las anfitrionas y descubre que se trata de los últimos día de Carnaval. El joven alemán describe la revancha -que se prepara para la noche con ayuda de jóvenes lugareños- como una verdadera batalla, lo que presta gran comicidad a la anécdota. El final nocturno de la “chaya” revierte la imagen amenazante y peligrosa del gobernador, que responde con risas a la intromisión intempestiva del joven en su casa persiguiendo a las hijas.

A la estadía en San Luis, Krause le otorga un ambiente bélico y castrense, pero luego lo desvirtúa con sus propias experiencias. Nuevamente aparece con fuerza la presencia femenina, a la que se describe intervinando activamente en las diversiones y burlas que mantiene con los jóvenes. Evidentemente, el Carnaval es una fiesta propicia para que se borren los límites, las diferencias y aún las nacionalidades.

Krause puntualiza varias veces la resonancia que hasta los más pequeños acontecimientos tienen entre los habitantes de San Luis, situación que no ha mencionado en Mendoza, y que habla en primer término del exiguo tamaño “de la pequeña ciudad”.

Epílogo de una aventura inconclusa

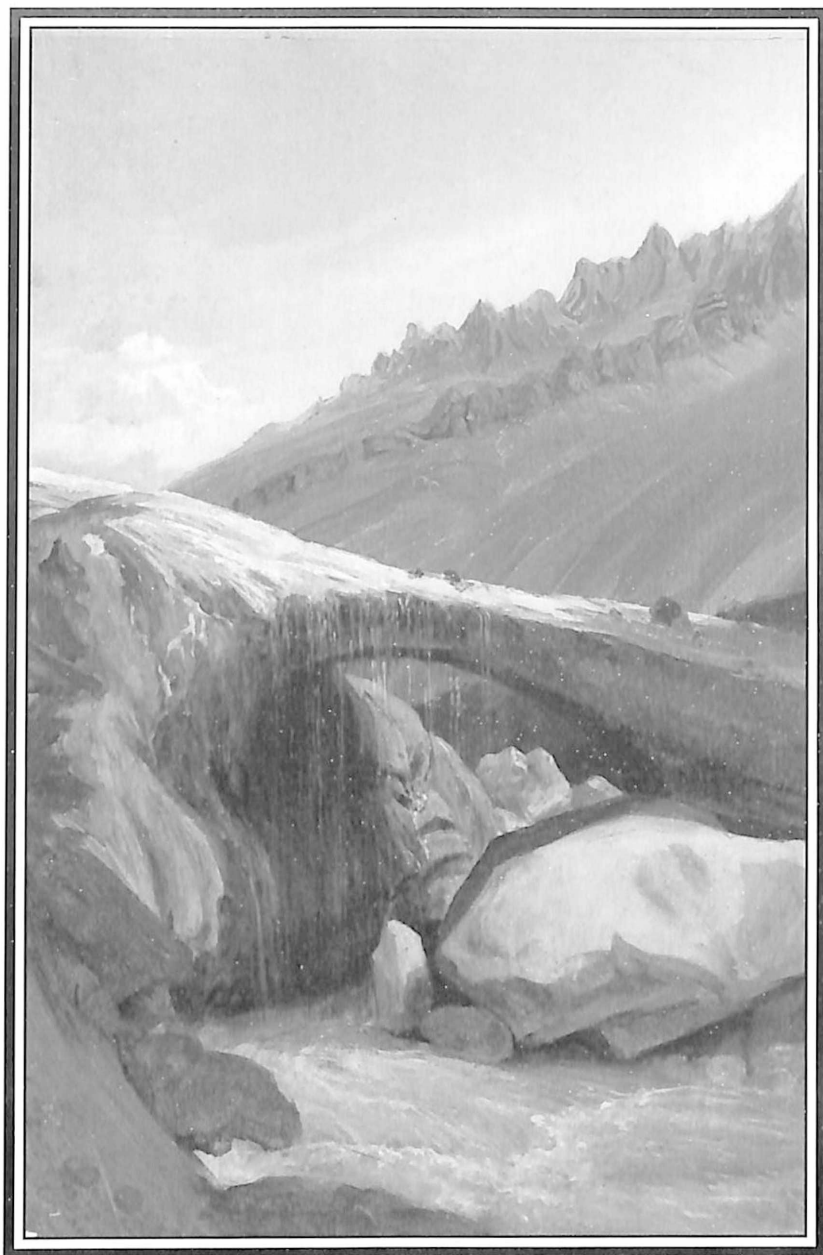
El 2 de marzo de 1838 Krause y Rugendas, ya más recuperado, emprendieron desde San Luis la vuelta a Mendoza, donde permanecieron hasta el 26 del mismo mes. El cruce para retornar a Chile lo hicieron por el paso del Portillo argentino, cuando habían caído ya nevadas tempranas. De ese viaje quedaron algunos dibujos de Rugendas, que llevan conocidos nombres de parajes como Manantiales, Guardia del Portillo, Volcán Tupungato; tal vez también exista el registro escrito llevado adelante por Krause, olvidado en algún archivo lejano.

Rugendas había acariciado la idea de visitar a los indios cercanos a San Carlos para seguir completando su obra pictórico-etnográfica sudamericana. De esos días de convalecencia en Mendoza y en un ambiente en que las conversaciones sólo giraban en torno a los últimos malones perpetrados por los indios surgió la idea de pintar una gran saga referida a las cautivas, tarea que realizó a su retorno a Chile en 1838, dando color con los pinceles al poema que pocos meses antes Esteban Echeverría había publicado del otro lado de los Andes.

El soñado viaje a Buenos Aires lo realizaría varios años después y por el largo viaje marítimo del cabo de Hornos. Esta vez no lo acompañó su amigo, el joven Krause, quien por entonces había retornado a Europa. En ese último viaje por Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro, el lenguaje de Rugendas será entonces exclusivamente pictórico, sin las palabras de los relatos con que lo acompañara Krause en su primera incursión por la Argentina federal.

RESUMEN

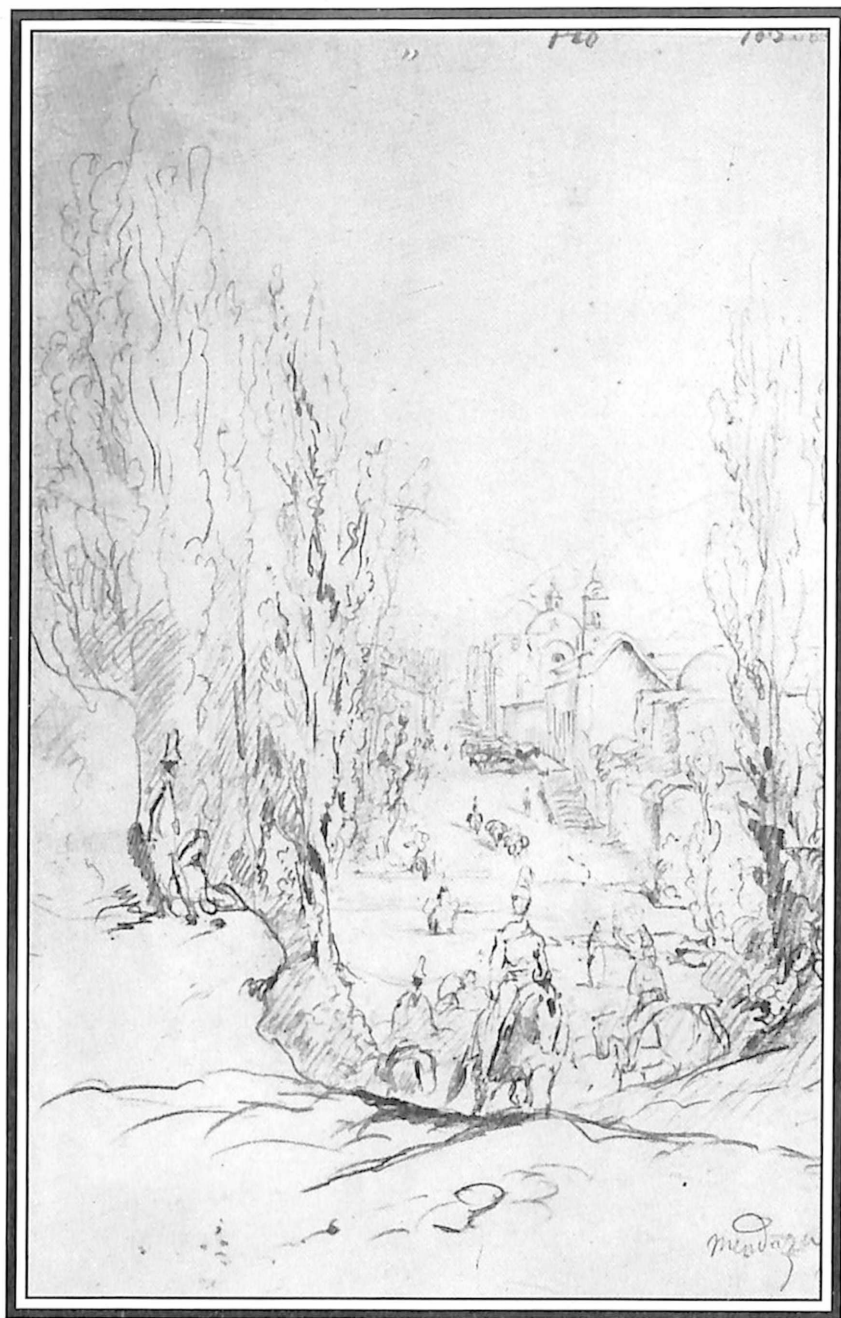
La presente nota sobre los fragmentarios textos de Roberto Krause ("Travesía en Mendoza y estada en los Andes en 1938", "De Mendoza a San Luis de la Punta", traducidos y publicados por Albert Haas en la revista Fénix) intenta incorporarlos al corpus de relatos de viajeros extranjeros que cruzaron la Cordillera y pasaron por Mendoza en la primera mitad del siglo XIX. A tal efecto reafirma su autenticidad y autoría a través de distintas fuentes alemanas y argentinas. Dado que su valor aumenta por tratarse de una travesía compartida y sufrida por el famoso pintor Juan Mauricio Rugendas, se propone un futuro estudio del texto de R. Krause sobre el cruce de los Andes poniéndolo en estrecha relación con la vasta obra pictórica conservada de Rugendas al respecto. Sus resultados alcanzarían valor interdisciplinario. Finalmente la atención se centra en la descripción de la Mendoza del año 1838, del río Desaguadero y la travesía del desierto, la breve estada en San Luis y la sociedad que los puebla.



Roberto Krause. *El Puente de Inca (Die Inka-Bruecke)*

Óleo sobre cartón 40,6 x 30,5 cm - Fecha: 5 de enero 1838.

Pertenece a la colección "J.M. Rugendas" del museo "Staatliche Grapische Sammlung", Munich (Alemania).



Juan Mauricio Rugendas. *Calle en Mendoza*. Dibujo.

Fuente: Gertrud Richert. *Johan Moritz Rugendas*.

Berlín, Rembrandt-Verlag, 1959.

NOTAS

EL PASO DE USPALLATA EN LA VISIÓN DE ALGUNOS VIAJEROS DEL SIGLO XIX*

Elena Duplancic de Elgueta
Universidad Nacional de Cuyo

En el paralelo de 33 grados sur corta Los Andes un angosto camino que llega a 3500 metros de altura máxima en “la cumbre” y une las ciudades de Mendoza, en Argentina y Santa Rosa de los Andes, en Chile. Desde allí el camino se puede dirigir a Santiago o a Valparaíso. Este recorrido atraviesa dos cadenas montañosas separadas por un valle: la sierra de Uspallata y la cordillera de Los Andes propiamente dicha. Algunos centros de interés son las termas de Villavicencio, el Puente del Inca (formación natural en un sitio donde surgen también aguas termales), el cerro Aconcagua (mayor altura en todos Los Andes), la laguna del Inca (espejo de agua sin desagüe evidente). Ya que el camino atraviesa una frontera internacional el viajero debe enfrentar el paso de las aduanas respectivas de Chile y Argentina las cuales eran, en el pasado, precarios establecimientos ubicados a bastante distancia del límite real marcado por la cumbre.

En el siglo XIX el paso de Uspallata era el camino obligado de aquellos que deseaban viajar entre Buenos Aires y Santiago sin aventurarse por el peligroso estrecho de Magallanes. El cruce, entre elevadas alturas y profundos precipicios, era parte de los más de mil kilómetros que separan ambas capitales. En 1817 éste fue, también, el paso por el cual

* Una versión en inglés de este trabajo, con pequeñas modificaciones, fue presentada en el XII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, en Munich, agosto de 1988, y publicado en las Actas editadas por Iudicium, en el volumen 2, pp.378-383.

el general José de San Martín condujo a su ejército, durante la guerra de la independencia, hacia Chile y Perú. Básicamente la actual ruta internacional sigue el mismo rumbo, pero, lo que en la actualidad puede ser recorrido en cinco horas, fue en el siglo pasado una excursión que obligaba a marchar varios días a lomo de mula, sufriendo dificultades impuestas por la altura y el frío. Numerosos son los viajeros que hicieron esta ruta y luego volcaron sus impresiones en relatos de viajes. Alemanes, franceses, italianos, principalmente ingleses y también argentinos y chilenos¹.

Si bien es difícil generalizar sobre la base de escritos de origen tan diverso trataremos ahora de presentar el paso de Uspallata visto por viajeros que lo cruzaron durante el siglo XIX. Dos acontecimientos motivan esta limitación temporal: la guerra de la independencia a comienzos de siglo, que terminó con el monopolio español en Sudamérica, y, hacia el final de la centuria, la instalación del ferrocarril trasandino, que modificaría las características del cruce en duración y calidad. Será nuestro propósito descubrir, a través de los relatos de los viajeros que usaron este paso, la riqueza del mismo como espacio literario. Se trata de un paisaje árido y monótono que pone a prueba la resistencia del viajero. No encontramos en él, por ejemplo, el exotismo tropical de los relatos de Humboldt cuando cruzó Los Andes colombianos por el paso del Quindío, pero nos brindará, en cambio una rica gama de diferentes apreciaciones.

¹ Los viajeros extranjeros, principalmente ingleses, que recorrieron la Argentina han sido estudiados, recopilados y traducidos ampliamente. Mencionaremos a Carlos Cordero. *Los relatos de los viajeros extranjeros posteriores a la Revolución de Mayo como fuentes de Historia Argentina*. Buenos Aires, Coni, 1936; Edmundo Correas. "Mendoza a través de los viajeros". En: *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, segunda época, n. 7, tomo 2, pp.541-575, 1972; Fernando Morales Guinazú. *Villavicencio a través de la historia*. Mendoza, Peuser, 1943; Susana Santos Gómez. *Bibliografía de viajeros a la Argentina*, Buenos Aires, FECIC, 1983, dos tomos; Samuel Trifilo. *La Argentina vista por viajeros ingleses: 1810-1860*. Buenos Aires, Gure, 1959, destacamos este estudio por su importancia metodológica; José E. Uriburu. *La República Argentina a través de las obras de los escritores ingleses*. Buenos Aires, Claridad, 1948.

Los viajeros

Los viajeros europeos eran personajes cultos que escribían para sus compatriotas, lectores ávidos de relatos de viaje. Ellos trataban de confirmar las expectativas sobre la cordillera de Los Andes creadas a su vez por lecturas de relatos anteriores. Comparaban el paisaje con su ámbito más familiar, en la mayoría de los casos, los Alpes, y reaccionaban ante la grandiosidad de las montañas que los rodeaban con el registro sistemático de datos precisos como: temperatura, altura, presión atmosférica, características del suelo. Manifestaron su interés por las costumbres locales y por las posibilidades económicas de la zona que recorrían. El cruce de la cordillera abarca uno o pocos capítulos de los tomos que escribieron sobre su visita al Río de la Plata, "las pampas", Chile o Perú². Pero en este trabajo no sólo nos interesan los escritos europeos sino

² De la bibliografía sobre este punto listamos sólo los textos mencionados, incluyendo los autores argentinos y chilenos: H. Burmeister. *Viaje por los Estados del Plata, con referencia especial a la constitución física y al estado de cultura de la República Argentina, realizado en los años 1857, 1858, 1859 y 1860*. Buenos Aires, Unión de Germanistas Argentinos, 1943-44; A. Caldclough. *Travels in South America, during the Years 1819-20-21 containing an Account of the Present State of Brazil, Buenos Ayres and Chile*. London, J. Murray, 1825; Cané, Miguel. *Charlas Literarias*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917; R. Crawford. *Across the Pampas and the Andes*. London, Longman, Green & Co. 1884; Ch. Darwin. *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries visited during the Voyage of H.M.S. Beagle round the World*. London, Dent & Sons, s.f.; Paul Groussac. *Del Plata al Niágara*. Buenos Aires, Dictio, 1980; A. Guinnard. "Tres años de esclavitud entre los patagones". En: *Viajes por América del Sur*. Madrid, Aguilar, tomo II, cap. XIV; S. Haigh. *Sketches of Buenos Ayres and Chili*. London, E. Wilson, 1831; Jules Mellet. *Viajes por el interior de la América Meridional. 1808-20*. Santiago, Ed. Del Pacífico, 1959; J. Miers. *Travels in Chile and La Plata...* London, Chadock and Joy, 1826; V. Pérez Rosales. *Recuerdos del Pasado (1814-1860)*. Santiago, Zig-Zag, 1886; R. Proctor. *Narrative of a Journey across the Cordillera of the Andes...* London, Constable & Co., 1825; F. I. Rickard. *A Mining Journey across the Great Andes...* London, Smith, Elder & Co., 1863; Domingo Sarmiento. *Memorias*. Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1961; P. Schmidtmeier. *Travels into Chile, over the Andes...* London, Longman, 1924; Max von Thielmann. *Vier Wege durch Amerika*. Leipzig, 1879; B. Vicuña Mackenna. *A través de los Andes...* Santiago, Gutemberg, 1885; B. Vicuña Subercaseaux. *Correrías*. Santiago, Imp. Barcelona, 1911; Eduardo Wilde. *Trozos selectos de Literatura*. Buenos Aires, Peuser, 1915.

también los relatos de viajeros argentinos y chilenos ya que ellos agregan interesantes variaciones sobre los temas: patria-extranjero, libertad o persecución, exilio, guerra-paz.

De los diversos viajeros que se arriesgaron por este paso algunos fueron guiados por un interés científico como Darwin o Burmeister (no cruzó a Chile por Uspallata, sólo recorrió el lado argentino); otros, por sus actividades profesionales como: el ingeniero Robert Crawford quien realizó una expedición de reconocimiento, en 1871, para la instalación de un probable ferrocarril trasandino por encargo de una empresa londinense de acuerdo con el gobierno provincial de Buenos Aires -Benjamín Vicuña Mackenna, chileno, estudió el mismo aspecto-, o F I Rickard, investigador de recursos mineros. Algunos, viajaron bien provistos como Robert Proctor y su familia; otros, lo hicieron en forma más precaria, como A. Guinnard, el francés prisionero de los patagones durante tres años quien, luego de liberarse, cruzó a pie y solo, con escasos alimentos, para embarcarse en Valparaíso rumbo a su patria. Existió el viajero despreocupado que iniciaba un recorrido de aventuras, como el chileno Benjamín Vicuña Subercaseaux, así como el viajero comprometido con una causa política. Este último es el caso de Sarmiento, quien cruzó a Chile varias veces para salvar su vida y, en una ocasión, desde su exilio organizó partidas de auxilio para socorrer a las tropas de su bando que huían derrotadas. Por qué no mencionar también a la valiente Sra. Miers cuyo alumbramiento en Villavicencio y posterior enfermedad tiñen de pesar las páginas de su esposo. No podemos olvidar el viaje de diplomáticos, de hombres de estado como Miguel Cané, Eduardo Wilde, Vicente Pérez Rosales o Benjamín Vicuña Mackenna, de pensadores como el franco-argentino Paul Groussac o del fantasioso Jules Mellet, quien, debido a las abundantes imprecisiones de su relato, aparentemente no viajó en realidad por este paisaje.

El viaje

La difícil jornada no se iniciaba sin los correspondientes preparativos: alquiler de mulas, contrato de arriero y peones quienes reunían alimentos y abrigo. Estas actividades permiten a Peter Schmidtmeier interrumpir

la historia principal de su viaje para intercalar otra interesante experiencia viajera, esta vez desde Mendoza a Buenos Aires, que había tenido lugar un año antes. Otros viajeros, como Groussac o Cané, también realizan comentarios sobre la reelaboración de sus experiencias viajeras³, pero sólo Schmidtmeyer se dirige directamente al lector y al hacerlo torna más interesante su narración.

En los estrechos senderos cordilleranos las mulas constituían el único medio seguro para el transporte de pasajeros y de carga. Todos los viajeros realizan comentarios sobre ellas. Al enfrentar el peligro de una caída en los profundos precipicios debían confiar en las bestias que montaban. Estos animales conocían el sendero perfectamente, eran un medio seguro de transporte y su lentitud permitía al viajero disfrutar del paisaje. Proctor describe en forma interesante el avance de una columna de mulas que, subiendo en zigzag parece que se dirigieran todas en diferentes direcciones cuando en realidad avanzan hacia la misma meta. Las voces de los arrieros que dirigen la recua agregan color y exotismo a la escena y le hacen exclamar: "El conjunto es espectáculo inconcebiblemente salvaje...". En referencia al mismo medio de transporte, el Dr. Eduardo Wilde aprovecha la ocasión para realizar comentarios irónicos, deseando un congreso de mulas para su país, el cual, sin duda, sabría llevar sabiamente por el mejor camino a la nación.

La aventura del cruce fue emprendida por Guinnård con la sola compañía de un perro fiel que, ya viejo y muy cansado, no completó el trayecto. La soledad y la pobreza de este viajero le sirvieron para valorar desde otro punto de vista la calidad de los albergues y la generosidad de los escasos habitantes de la cordillera. En su mayoría, sin embargo, los viajeros iban acompañados de varias personas. Proctor lleva a su esposa, hijo, criadas, arrieros y peones. Su relato se salpica con alusiones al cansancio de las mujeres y a la resistencia y vitalidad de su niño.

Las diferencias idiomáticas entre arrieros y viajeros provocan reacciones diversas. Proctor se siente abrumado por la "jerigonza de los

³ Llamo "reelaboración" al proceso de dar forma literaria a las impresiones del viaje real. Este proceso dará por resultado relatos de viaje en un primer paso de reelaboración. En la medida que la literaturización se aleja de la experiencia real en nuevas reelaboraciones, se convierte en distintas formas literarias: novelas, poemas, cuentos.

arrieros" y disfruta del encuentro con otro inglés que le permite ejercitar su lengua nativa. Para Cané, hispanohablante, la "cantinela" de los arrieros es "incomprensible" y se ve obligado a corregir errores de pronunciación: "Mermejo (Bermejo, se llamará, sin duda)". Caldcleugh deja deslizar pequeñas anécdotas, donde vislumbramos su relación con los arrieros cuya incultura motiva cierta ironía risueña. Por lo general estas gentes sencillas son presentadas como indolentes en el llano pero extremadamente confiables y esforzadas en la cordillera. Su presencia sirve al escritor para señalar la diferencia social que los separa, y, describiéndolos, describirse. Así por ejemplo, Proctor prefiere sufrir un hambre elegante ante el ataque grosero que hacen los peones a las reservas de alimentos.

Con respecto a las paradas que se debían realizar en el viaje diremos que se trataba de evitar los míseros y sucios ranchos y se prefería el campamento al aire libre donde la fatiga del día predisponía a compartir con felicidad el alimento y el vino "aunque sea sudamericano" (Schmidtmeyer). Es en esa oportunidad en que la montaña borra las diferencias sociales anotadas más arriba. El arriero, aunque desconocido, es confiable porque el espacio montañoso purifica y eleva el alma y no permite los sentimientos bajos (de acuerdo con la visión mitificada de este espacio que hace Cané). La posta de Villavicencio es familiar para varios viajeros ingleses debido a la anécdota del hijo de Miers que ya conocen y que repiten. En Uspallata la parada es motivada por el control de aduanas, trámite sin inconvenientes para el extranjero, señal de peligro para el exiliado, y, para Thielmann que viene de Chile, una oportunidad de describir -en digresión anticipadora- al habitante de las pampas. Puente del Inca inevitablemente da origen a descripciones y comentarios sobre otros relatos. El viajero tiene la oportunidad de observar personalmente el paisaje ya conocido de lecturas anteriores y así reelaborar sus imágenes previas. Las "casuchas" (refugios de techo abovedado mandados a construir en la colonia por el virrey del Perú) son mencionadas por todos los viajeros, Haigh se vio obligado a buscar asilo allí atrapado por una tormenta de nieve. Las casuchas representan un espacio cerrado a escala humana en la inmensidad sobrecogedora del espacio natural. En Las cuevas todos comprueban la inexistencia de tales cuevas y Mellet (¿viajero imaginario?) afirma que allí se refugian los

viajeros cubriendo la entrada con cueros. La llegada a la cumbre es, sin duda, un momento decisivo en los relatos. Es el único espacio capaz de despertar emoción verdadera en el irónico relato de Wilde. Es el trayecto que exige el máximo esfuerzo del viajero y crea, por ello, expectativas: se espera contemplar la pampa o todo Chile y se vive la desilusión de encontrar el mismo paisaje a ambos lados. Así Proctor desdice los versos grandilocuentes de Campbell a quien cita, Groussac, las exclamaciones de Perricón, al mismo tiempo que emite un juicio interesante y desmitificador: "Se me ocurre que las separaciones políticas han de ser más sutiles que las de la naturaleza". Para Cané (argentino), sin embargo, el abandonar la cumbre suscita la emoción de pisar suelo extranjero y el recuerdo admirativo de la guerra de la independencia. En Vicuña Subercaseaux (chileno) el espacio del límite real entre su patria y Argentina provoca también sentidas reflexiones sobre la gesta libertadora en la que ambos pueblos participaron unidos, así como comentarios ante el pasado reciente (cruza en 1900) de problemas limítrofes que amenazaron la paz. Estos viajeros argentinos o chilenos experimentan marcados sentimientos de pertenencia o extrañeza al cruzar la frontera. El espacio que atraviesan los hace viajar en el tiempo y el lector con ellos vuelve a momentos pasados. Los cambios políticos a ambos lados de la cordillera que convierten al otro país en un lugar seguro para vivir les da la oportunidad de reflexionar sobre el exilio en el momento de cruzar. Las discusiones sobre límites por parte de ambas naciones son también motivo de reflexión ya que siendo los viajeros, por su naturaleza, agentes de intercambio, resultan, en consecuencia, pacifistas.

Conclusiones

El espacio andino que cruzaron por Uspallata diversos viajeros del siglo pasado continúa en las páginas del siglo XX, pero el viaje ya no es el mismo. El tren, el automóvil, el globo (Bradley), el avión, ponen al viajero en otra relación con el paisaje, con los compañeros de viaje y consigo mismo. El tiempo y el esfuerzo que demandaba antes el cruce produjeron páginas llenas de emoción: el europeo, portador en su intimidad de su espacio nativo, registra sus reacciones ante el espacio

sudamericano. Darwin extraña el otoño inglés, Schmidtmeyer recuerda los montes de Cumberland. La mayoría hace alusión a los Alpes (aún los argentinos que han viajado y vivido tanto en Europa). Algunos anotan sus observaciones del modo más sistemático, otros recomponen sus vivencias buscando el éxito narrativo. Para todos es ocasión de la aventura pintoresca que colorea sus vidas con detalles exóticos. Pero para el argentino y el chileno es, además, ocasión de profundas reflexiones sobre la realidad de su propio país (con ironía, con dolor, con optimismo a veces) sobre el amor a la libertad, sobre las persecuciones políticas que han motivado el exilio, sobre el propio sentimiento de patria al entrar en un espacio extranjero, sobre la posibilidad del entendimiento, la paz y la colaboración de pueblos similares con un pasado común. La cordillera es para ellos, finalmente, un espacio fuera del tiempo y fuera de la guerra donde el alma olvida las bajas pasiones y se magnifica. La existencia de una frontera política en este espacio que es en verdad un límite geográfico contundente no tiene mayor significado para el viajero extranjero, ya que a ambos lados descubre prácticamente el mismo paisaje y el mismo pueblo. Para el hombre argentino o chileno la existencia de un límite está marcada por razones políticas, históricas y psicológicas, y es sentida fuertemente.

De este modo los relatos de viajes sobre el paso de Uspallata, no sólo son parte de la literatura de viajes europea del siglo XIX, sino que abarcan también textos hispanoamericanos los cuales agregan una dimensión diferente a un espacio tradicional. Señalan la existencia de un espacio pintoresco pero también de una frontera real entre dos naciones que todavía un siglo después mantienen vigentes las diferencias y similitudes que los acercan y separan.

RESUMEN

En el siglo XIX el paso de Uspallata era el camino obligado de aquellos que deseaban viajar entre Buenos Aires y Santiago sin aventurarse por el peligroso estrecho de Magallanes. Numerosos son los viajeros que hicieron esta ruta y luego volcaron sus impresiones en tradicionales relatos de viajes. Alemanes, franceses, italianos, principalmente ingleses y también argentinos y chilenos.

El propósito de esta nota es descubrir, a través de los textos de los viajeros que usaron este paso, la riqueza del mismo como espacio literario. La visión de los viajeros extranjeros somete a este paisaje a una continua comparación con sus paisajes más familiares así como con las imágenes previas que poseen sobre el lugar producto de lecturas anteriores al viaje. Para estos viajeros, el espacio cordillerano se presenta como un todo y la existencia, allí, de una frontera carece de importancia. La visión de los viajeros argentinos y chilenos, en cambio, resalta este factor, ya sea porque al viaje lo motiva el exilio, ya por las referencias a tensiones limítrofes entre los dos países. De este modo los relatos de viajes sobre el paso de Uspallata, no sólo son parte de la literatura de viajes europea del siglo XIX, sino que abarcan también textos hispanoamericanos los cuales agregan una dimensión diferente a un espacio tradicional.

JUAN SOLANO LUIS Y SU AÑORANZA ESPAÑOLA

Dolly María Lucero Ontiveros
CONICET

A la memoria de mi padre, quien me presentó al poeta.

1. Introducción

¿Puede el trasplante de unos seres a otras tierras tomar voz en la expresión artística de sus descendientes?

Si la respuesta es afirmativa, nos explicaríamos mejor la obra poética del sanrafaelino Juan Solano Luis, quien escribió su primer libro, *Angelus y alondras* antes de los treinta años y fue publicado por la Comisión de Cultura de la Nación, en Buenos Aires¹.

Pocas son las noticias que tenemos de su vida, salvo el recuerdo que nos queda en la voz de sus amigos o conocidos. Uno de ellos, de excepción, es Luis Ricardo Casnati, el gran poeta mendocino actual. Casnati, al igual que Solano Luis, asistió a las lecciones de gramática castellana y literatura que dictara, en la Escuela Normal Mixta de San Rafael, Alfredo Bufano. Si bien lo hicieron en distintos cursos -Solano próximo a terminar su carrera de maestro y Casnati en los primeros años de su estudio- se conocieron y se sabían allegados al maestro.

Rememora Casnati un día en el cual, Alfredo Bufano llegó a dictar su clase emocionado y eufórico y dijo a sus alumnos que había recibido noticias de Buenos Aires y que quería compartirlas con ellos. Le habían comunicado que el Ministerio de Educación de la Nación, a través de su Secretaría de Cultura, había otorgado el Premio de Iniciación, destinado

¹ Juan Solano Luis. *Angelus y alondras*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1943. En adelante se cita por esta edición.

a escritores inéditos menores de treinta años y el galardonado era Juan Solano Luis, alumno del establecimiento.

Es de imaginar la emoción del poeta y maestro dirigiéndose a esos adolescentes, entre los cuales se destacaría con luz propia el poeta del recuerdo fraterno, quien al publicar años más tarde su hermoso libro *De avena o pájaros*, designaría a Bufano como "Doctor de la primavera" y "Comendador de poetas"². Y es precisamente en la solapa de ese mismo texto, donde aparece el recuerdo entristecido y ¡cómo no! esencialmente poético, que nos dice:

Esta solapa iba a ser escrita por Juan Solano, pero Juan Solano acaba de morir. Se fue solo sin avisar, como por un atajo que antes nadie entreviera, y en donde resbaló hacia nunca, hacia nada, su cayado de pastor. Igual que en Bufano -¿son coincidencia las coincidencias?- el rayo buscó y encontró su ancho corazón labriego. Lo único vulnerable al, parecer, de los poetas³.

Con estos mínimos datos podemos deducir que, si a comienzos del '40 -su primer libro aparece publicado en 1943- Solano Luis no tenía 30 años y la fecha de publicación de *De avena o pájaros* de su amigo Luis R. Casnati es la de 1965 y en él se anuncia que acaba de morir, tal vez nuestro poeta alcanzó su medio siglo de existencia.

Se conoce su dedicación a la docencia. Nos consta su paso por la Inspección Seccional de Escuelas Nacionales en Mendoza, como Inspector Seccional y su posterior traslado a Buenos Aires en cargos también vinculados con la educación, lo cual ampliaría, sin duda, su mundo intelectual y artístico. Allí publicaría su segundo libro de poesías del mismo tenor que el primero, titulado *Los caramillos*, editado por la prestigiosa editorial Colombo y dedicado a Arturo Marasso⁴.

² Luis Ricardo Casnati. *De avena o pájaros*. Mendoza, D'Accurzio, 1962.

³ *Ibidem*.

⁴ Juan Solano Luis. *Los caramillos*. Buenos Aires, Colombo, 1963.

2.1 Es nuestro propósito rescatar del olvido a este poeta mendocino nacido probablemente en un hogar de labriegos españoles, donde la lengua se conservaría con la fuerza y la pureza que puede preservar la distancia de otros centros difusores y que pervive en los ámbitos especialmente campesinos por la necesidad inmediata de nombrar las cosas cotidianas y los elementos del vivir próximos, así como el de los elementos de las consejas y de canto, que custodia el recuerdo de los mayores.

Su labor poética aparece claramente vinculada a una preferencia marcada por la poesía tradicional española, tanto en los temas como en las formas, por su sencillez expresiva y por la riqueza formal de su intento, que lo relacionan también con los poetas y creadores españoles de finales del siglo XIX y comienzos del XX -Machado, Unamuno, Lorca, Alberti- a través, creemos, de las enseñanzas de Bufano, primero⁵, y por propia elección en un segundo momento. Referencias que pueden confirmarse en la atmósfera que emana de sus cantarcillos y en las imágenes y vocabulario del poeta.

2.2 Su primer libro *Angelus y alondras*, desde su título nos habla de un mundo religioso y de excelencia, que el poeta decide recrear con su voz solariega. El "Angelus" es la oración cristiana tradicional designada como el *angelus domini*, que los fieles rezan para conmemorar el anuncio del ángel a la Virgen María y la encarnación del Verbo y que se recita tres veces al día -mañana, mediodía y tarde- con un ritmo casi litúrgico⁶. A la mención de dicha venerable tradición, se agrega el nombre de la 'alondra', que simboliza en sí la unión de lo terrestre y de lo celeste. Su vuelo en la clara mañana evoca el ardor de la edad juvenil, el fervor, la alegría manifiesta de la vida. Para los mitólogos es también la imagen del trabajador y en particular la del labriego, que tan bien convenía a los

⁵ Luis Ricardo Casnati. *Poesía y poetas del viejo San Rafael*. Mendoza, Inca, 1981, s. n. de p.

⁶ Stefano de Fiore y Salvatore Meo. *Nuevo diccionario de mariología*. Madrid, San Pablo, 1988, pp. 101-115.

propósitos de nuestro poeta. Es el aye del buen augurio. Bachelard considera a la alondra como el signo de una sublimación por la excelencia⁷.

Ya introduciéndonos en la materia del libro, lo que inmediatamente capta la atención del lector es, en ocasiones, lo que aparece como singularidad lingüística en sus versos: el uso de arcaísmos o de cultismos -considerados desde el punto de vista de la lengua hablada en el medio en que vivía el poeta cuando escribía su obra-.

Desde los primeros poemas de la sección "Primavera y alba", por ejemplo, encontramos: "Cantaba el agua, cantaban/ todas las aves del soto" (p. 13); "Aún los *casares* dormían;/ ... entre dos *hilas* de *chopos*" (pp. 13-14). O más adelante, en "Quintanas", de la sección "Del pueblo": "*Quintanas* de octubre/... Aran las *almantas*" (p. 32). O en "En la cocina", de la sección "Poemas": "... si chirria una *zumaya* sobre la alta techumbre" (p. 90). Y así ocurre hasta el final del libro, en "Rebaños": "...con sus mastines *flavos* camino de las sierras./ El río bajo y *lueñe* es un camino de oro" (p. 96).

El lenguaje poético indudablemente se enriquece y amplía, pero no deja de ser un artificio frente a la lengua hablada en el sur de nuestra provincia, aunque sí creemos pudo ser natural en el ambiente familiar que rodeaba al joven escritor⁸, cuya inspiración creadora la encontraba en su entorno rural, de singular belleza, junto al Ande mendocino y, sin duda también, en alguno de aquellos evocados por sus autores preferidos.

Solano maneja con soltura un lenguaje poético donde conviven sin fisuras lo imaginario y lo real, los momentos meramente nominativos o descriptivos del paisaje, con personificaciones de ninfas o de dioses de sabor clásico. Así, del "Alba" puede decir:

⁷ Jean Chevalier; Alain Gheerbrant. *Dictionnaires des symboles*. Paris, Robert Lafon/ Jupiter, 1982.

⁸ De acuerdo con lo apuntado por Luis Ricardo Casnati, en su ya citado ensayo: "Es que lo español lo tenía Solano profundamente instalado en sus venas por su origen ancestral, por la tradición oral de su familia, que, supongo, harían una religión de lo bético, y por el amor que en lo literario, infundió Bufano en todos sus alumnos sensibles". Cf. además: Gloria Videla de Rivero. "Estudio preliminar", en: Alfredo R. Bufano. *Poesías completas*. Buenos Aires, ECA, 1983, Tomo I.

Yo la vi venir danzando
 los velos de niebla, rotos.
 [...]
 ¡Qué alegre el agua, qué alegres
 lasavecillas del soto,
 las ramas nuevas del huerto
 y el aire manso y de oro! (p. 13).

En tanto la “Primavera”, se presenta a sí misma con su somnolienta queja:

De dormir bajo el durazno
 tengo rosada la espalda
 tengo rosada la voz
 y rosadas la palabras.
 Se abren mis manos en flor
 y mis dedos, como ramas,
 se mueven buscando enjambres,
 tiemblan si el pájaro canta.

[...]

Amor: ven con tu cestilla
 que ya me pesa esta carga (pp. 14-15).

Todo el ambiente se estremece con el despertar de la Naturaleza de su largo sueño invernal y adquiere, en la sabia intuición del poeta, esa atmósfera rosada primigenia que parece emanar del duraznero, uno de los primeros árboles en flor en la primavera.

La morosa observación de su ámbito natural le permitía al poeta enhebrar imágenes y pensamiento que acercaban realidades heterogéneas para formar un todo lleno de sentido, como es el caso de poema que titula simplemente “El árbol”:

Un corro de lenguas verdes
 que aguarda y saluda al canto.

Una nodriza de sombra
que vive en vela aguardando.

El viejo grillo y la araña
que borda en los altos ramos.

Las dulces aves y el nido
con los huevecitos blancos.

Y un par de iniciales tiernas
que sube buscando pájaros (p. 19).

Cada pareado octosilábico encierra una definición donde se conjugan la observación de lo natural, el símil certero, la imagen poética, la cadencia rítmica para lograr un todo como definición de la identidad del árbol en la imaginación del poeta, donde no faltan la evocación infantil ni los sueños del adolescente, en una poesía a todas luces ascensional.

La obra tiene una relación genética con el entorno y también un vínculo espiritual con el mundo circundante. Mediante su arte el poeta copia una realidad del mundo que le rodea; trasfunde esa realidad en su obra. Solano seguía así las preceptivas retóricas de las escuelas y lograba los maduros frutos de su quehacer⁹.

2.3 Seguimos con la consideración de la obra, que aparece dividida en secciones que el poeta titula: "Primavera y alba", "Del pueblo", "Intermedio de coplas", "Poemas" y "Huerto estivo".

En el segundo apartado, "Del pueblo", se destaca con mayor evidencia una de las notas más acusadas de esta poesía, su mimetismo con lo hispánico peninsular, ya señalada por Casnati como conocedor inmediato de su comprovinciano¹⁰.

⁹ Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1967.

¹⁰ Luis Ricardo Casnati. *Poesía y poetas...*

Efectivamente, al hablar del quehacer poético de su maestro Bufano, indica como rasgo configurador de su pensamiento, su reacción frente al modernismo, persiguiendo una poesía de decir más austero y llano, incorporado también por su discípulo Solano Luis:

Pero en Solano esa llaneza está teñida de un sabor fuertemente españolizante que lo lleva a trasponer paisaje y lenguaje para recorrer, al parecer cada vez más gustoso, un acento muy peninsular en el aire y vocablos. Funde nuestro entorno rural con el campo español y nuestro hablar con el vocabulario arcaico del labriego de más allá del mar¹¹.

Tales afirmaciones son fácilmente comprobables en *Angelus y alondras*. Poemas como “El pueblo”, combinan esos elementos:

El pueblo es viejo y tiene sus casonas
con rejas, encañados y campánulas;
su gran farola antigua en una esquina:
su mesón con arrieros y guitarras.

[...]

Por sus callejas de murados huertos,
enamorada de la tierra parda,
anduvo mi canción en primavera
sembrando los silencios de palabras (pp. 25-16).

El pueblo creado por Juan Solano posee caracteres semejantes a los evocados por Azorín, Unamuno o Machado. Es “viejo”, tiene sus “casonas/ con rejas”, su “mesón con arrieros y guitarras”, “una iglesuca” y una “placeta”. Contribuyen a enmarcar esa descripción caracterizadora los matices de la lengua empleada. A ello debemos agregar la mención de la realidad personificada, en actitud semejante a la que encontramos

¹¹ *Ibid.*

en algunos versos del caminante por excelencia, que fue Antonio Machado, cuyo influjo en el poeta sanrafaelino es indudable¹².

Solano dice: "por las callejas de murados huertos/ enamorada de la tierra parda,/ anduvo mi canción en primavera/ sembrando los silencios de palabras". Nos preguntamos a qué "tierra parda" se refiere: ¿es la de Castilla, la de los campos de Soria, acaso semejante a la suya? A ello agregará la hermosa metáfora del sembrador, de antigua prosapia clásica¹³. Por otra parte, con el estilo machadiano acuerdan numerosas composiciones suyas teñidas de melancolía, como aquellas que titula "Anunciación", "Nocturno con lluvia", "Tejed doncellitas", "Ayer", "Ya habrá" o "Ella", donde expresa:

Cuando llenen las luciérnagas
de farolitos el valle;
cuando esté dormido el chopo
y ya no haya en el campo nadie;
cuando los airones abran
su rumor blanco en el aire
vendrás tú, la de los sueños,
tú, la de los ojos grandes,
vestida de alas azules,
a preguntar por qué parte
se fue la canción que ayer
buscaba voz por mi calle (pp. 35-36).

Y en el fondo de esta poesía onírica, como en "Nocturno" y otras, puede distinguirse también esa estela luminosa de la poesía becqueriana, la del alma enamorada tras las voces misteriosas de la inspiración creadora, que acude con su nostalgia al reclamo del sentir de nuestro poeta,

¹² Para la poesía de Antonio Machado hemos manejado sus *Poesía completas*. Edición de Manuel Alvar. Madrid, Espasa Calpe, 1988. Consúltese su enjundiosa introducción.

¹³ Gustavo Agrait. *El beatus ille en la poesía del Siglo de Oro*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1971. Capítulo 1.2, p. 12.

quien recorrerá las sendas de sus antecesoras tratando de alcanzar su madurez artística¹⁴.

Las voces llegan y el vate, atento, responde: “siento que me llamas”, al mismo tiempo que las personifica:

¿Pero cuál eres tú, mujer? ¿La de mis años
de sombra? ¿La que un día besó mi primer flor?
¿La del jardín de tilas, adelfas y castaños?
Y el alma: la que nunca miraste: la mejor (p. 28).

No falta tampoco, como en “Retiro”, “Anunciación”, “Nocturno con lluvia” o “Lo vano”, la semblanza del propio poeta:

¡Oh, qué lejano, amigos,
lo que soñó la frente
en su primera tarde
florida de setiembre!

La vida se va yendo
-claro arroyuelo tenue-
y la ilusión aún anda
por sus países lueños.

La mano en la mejilla
y el corazón ausente,
buscamos en el oro
de los amaneceres
la imagen de aquel sueño
de sombra que no viene,

¹⁴ Rafael Lapesa. *De la Edad Media hasta nuestros días. Estudios de historia literaria*. Madrid, Gredos, 1967, pp. 300-306. En su estudio sobre la poesía de Bécquer, Rosalía de Castro y Antonio Machado, el maestro Lapesa expresa: “El único nexo reconocido hasta ahora entre la poesía de Antonio Machado y la lírica del siglo XIX es que sepamos, el que liga las *Soledades*, *Galerías* y otros poemas con las *Rimas* becquerianas... Bécquer había dejado abiertos caminos para la poesía los espacios que median entre el sueño y la vigilia, el mundo del misterio, de las voces interiores y de los presagios”, p. 300.

que no vendrá y que nunca
nos besaré la frente (pp. 37-38).

Junto a la nostalgia existencial de la vida que pasa: "la vida se va yendo/ -claro arroyuelo tenue-", que lo acerca a la poesía de los autores españoles medievales, retorna "aquel sueño de sombra/ que no viene" y que constituye la esencia del numen poético.

Sin duda, el autor de *Angelus y alondras* tuvo como modelo la poesía "total e integral" de Antonio Machado, según la definición de Federico de Onis "caracterizada por su pobreza en elementos perecederos y su limitación a los humanos y eternos"¹⁵. Podemos también recordar con el crítico "la identificación del hombre y su obra" y la de un axioma de permanente "sencillez" en la expresión, notas que pueden adscribirse a su lejano discípulo argentino.

Y, acentuando aún más el paralelismo, en éste es también indudable su apego a los contenidos de lo tradicional hispánico, que lo inclinarían a cultivar la copla como expresión de la poesía cercana al pueblo, donde se condensan las cualidades esenciales del sentimiento y del conocimiento colectivo. No es casual, creemos, que el libro de Solano se estructure en una segunda parte con el título de "Intermedio de coplas", que subdivide en "Altas soledades", "Cantarcillos", "Nuevos cantarcillos", "Cantares", "Briznas".

En "Altas soledades", dedicado a Antonio Bermúdez Franco, pueden leerse dieciocho pequeños poemas donde el autor muestra su destreza en el manejo de la versificación y del ritmo. Poesía sentenciosa de temas universales, preferentemente referida a la muerte:

¹⁵ Federico de Onis. "Antonio Machado (1875-1939)". *La Torre*. San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, año XII, Nº 45-46 ("Homenaje a Antonio Machado"), Enero-Junio, 1964, pp. 11-20. Para un mejor conocimiento de la poesía machadiana, cf. Ramón de Zubiría. *La poesía de Antonio Machado*. Madrid, Gredos, 1955; Dámaso Alonso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1952; Tomás Navarro Tomás. *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona, Ariel, 1973.

1
 Hay agua que canta,
 hay agua que sueña
 y agua que se pudre
 de tedio en la alberca (p. 51).

3
 Acostúmbrate a mirar
 carita a cara la muerte,
 que al fin con ella algún día,
 y a solas, tendrás que verte (pp. 51-52).

9
 Bueno es tenerlo presente:
 escoge el mejor camino;
 por todos se va a la muerte (p. 53).

14
 Aligera tu bolsa, caminante.
 El pedazo de pan y el agua clara
 sobran para vivir. La vida es corta.
 De todos modos por aquí se pasa (p. 55).

La voz poética alterna entre la duda y la esperanza, por ejemplo, en la composición N° 12: "Pensar. Me da tristeza este hilo negro/ que nace de la duda.../ Mejor cerrar los ojos y decirse:/ -¡oh, Segismundo- sí, la vida es sueño" (p. 54). Y en la N° 13: "El día en que el reloj suene tu hora/... subirás, subirás serenamente/ y en la quietud celeste de lo inmenso/ gozarás de una vida sin angustias,/ eterna ya, para ti mismo, eterno" (pp. 54-55).

En "Cantarillos" el ánimo del poeta parece serenarse y dar paso al sentir lúdico del canto popular, en textos casi epigramáticos. En la copla N° 2: "A veces hay cosas.../ ¡Clavándome espinas,/ tú que eres de rosas!" (p. 57) o en la N° 14: "Percales y agua de olor/ mi novia aguarda en la puerta./ Traigo en la boca una flor" (p. 60).

En "Nuevos cantarillos", creemos sorprender tonos autobiográficos: en el N° 20 "Por un caminito/ marchamos los dos/ uno se quedó./ Junto

al agua clara/no sé si ella o yo./..." (p. 73). También en la sección "Briznas", en el N° 1: "Niña, en el campo nací;/ de tierra tengo la entraña/ y los pulsos de alhelí" (p. 81); matices que se tomarán evidentes en el apartado titulado "Poemas"; así en "Simplicidad": "Amo la paz sencilla del huerto provinciano/ con parras, con frutales y rosas, donde el grano// madura cuando aburren el nido los pichones/ y hay gordos lebratillos y tiernos perdigones..." (p. 87). O en "Huerto estivo", con similares características en el poema titulado "Al emparrado".

La variada gama de ejemplos corrobora la múltiple combinación de versos y estrofas que el autor utilizaba. Comprobamos que manejaba con fluidez el hexasílabo, el heptasílabo, el octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino, en múltiples combinaciones estróficas: pareados, cuartetos, redondillas, romances, sonetos -cuyo análisis exhaustivo no podemos realizar aquí.

La obra del joven escritor queda interrumpida a partir de esta obra inicial, sin conocerse los motivos de ese paréntesis de veinte años que median entre uno de sus libros y el otro: "lo que supone una esporadicidad de labor y acaso una desilusión lírica cuyas causas no atinamos a comprender. Algo como lo de Enrique Banchs"¹⁶.

Entre las menciones, escasas, en las cuales Solano se refiere a su concepto sobre la poesía, se cuenta aquella reflexión sobre el "pasito lento":

que conviene al poeta que nunca va de prisa,
que encuentra la raíz eterna de las cosas,
que adivina la risa cuando apunta en la sonrisa
y oye el rumor celeste que hacen las mariposas (p. 95).

En medio de esa, su lenta búsqueda eterna de las cosas, "vino la muerte a llamar/ a su puerta"¹⁷, para llevarse con él su poesía clara y melancólica, "como el cielo de los simples", que él imaginó semejante a la

¹⁶ Luis Ricardo Casnati. *Poesía y poetas...*

¹⁷ Jorge Manrique. *Poesía*. Edición, prólogo y notas de Vicente Beltrán. Barcelona, Crítica, 1993, p. 171.

tierra con “árboles, agua, bueyes, siembras, pájaros/ y colinas de almagre y de violeta” (p. 91), donde:

Jesús, que es labrador de manos finas,
echa el pienso oloroso en las gamellas
o camina, cantando por los surcos
quebrando el paso herido entre la gleba (*Ibid.*).

Como afirmáramos en un comienzo, la voz de Solano Luis hecha de pensamiento y emoción, de música y gravedad, conlleva un sentido moral y una actitud estética que no merecen ser olvidados por sus provincianos y pares poéticos¹⁸.

Glosario correspondiente a las citas del presente trabajo

Las fuentes a partir de las cuales se elabora el siguiente glosario son: Joan Corominas. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1954, 4 vols. (en adelante *DCE*) y Roque Barcia. *Diccionario general etimológico de la lengua castellana*. Madrid, 5 tomos (en adelante *DGE*).

Aburrir: del latín *abhorrere* ‘tener aversión (a algo)’, derivado de *horrere* ‘erizarse’. 1ª documentación en Berceo (*aborrir*). Es de señalar, además, la acepción ‘abandonar’ (procedente de ‘aborrecer’, ya a principios del s. XV, *D. Hist.* 4). El poeta expresa con este sentido: “cuando *aburren* el nido los pichones”. *DCE*

Adelfa: del hispanoárabe *dáfla* (árabe clásico *diflā*) id. y éste del griego *δαφνη* ‘laurel’ 1ª documentación med. s. XII *Bocados de oro*, *Buenos proverbios*. *DCE*

¹⁸ Dejamos expresado nuestro mayor reconocimiento a todos aquellos que han accedido generosamente a proporcionarnos noticias sobre la personalidad y obra del poeta Juan Solano Luis, muy especialmente al arquitecto y poeta Luis Ricardo Casnati, sin cuyo aporte crítico y recuerdo amistoso este trabajo no se hubiese escrito.

Airón: ‘garza real’, del fr. ant. *hairon* ‘garzo’ (hoy *héron*). 1ª doc. 1571. DCE

Alberca: ‘depósito de agua’, de ár. *birka* ‘estanque’, 1ª doc. 1253, *Libro de los engaños*. DCE

Almantas: ‘almáciga o era de sembradura’, palabra de existencia dudosa. El poeta escribe: “Aran las almantas./ Detrás del arado, /se mueve un camino/ de pájaros”. DCE

Casares: pl. de *casar* ‘el conjunto de casas en el campo que no llegan a formar pueblo’. DGE

Chopo: *populus nigra* ‘árbol conocido’, del lat. vg. *ploppus*, alteración del lat. *populus*, id. 1ª doc. 1373, *Invent. arag.* DCE

Flavos: tomado del lat. *flavus* ‘amarillo, rubio’, latinismo muy raro. 1ª doc. 1604 *Guzmán de Alfarache*. DCE

Gamella: ‘artesa para dar de comer o beber a los animales, para fregar, lavar y otros usos’, del lat. *camella* ‘escudilla, gamella’, s. XIII, *Libro de los vacallos*, 61.11, J. Ruiz, 122c. DCE

Gleba: ‘terrón’, tomado del lat. *gleba* íd. 1ª doc. 1499, Hernán Nuñez. DCE

Hila: procedente del antiguo plural *fila*, ‘hilera’ ant., Ercilla, Inca Garcilaso, Mariana. DCE

Lebratillo: dimin. de *lebrato*, ‘la liebre nueva o de poco tiempo’. DGE

Lueñe: derivado de *luengo* ‘largo’, *Glosas de Silos*, escrito *luenge*, Berceo, *lueñe* o *lueñe*. DCE

Perdigones: derivado de perdiz, del lat. *perdix-icis*, íd. 1ª doc. Juan Manuel, Juan Ruiz. *Perdigón A. Pal.* 354 d. *DCE*. 'el pollo de la perdiz cuando es nuevo'. *DGE*

Pienso: 'la porción de cebada o de otro alimento que se da diariamente a algunos animales a horas determinadas'. *DGE*

Quintana: deriv. de *quinto*, 'quinta parte de los frutos, que el arrendador entrega al dueño de una finca', Covarr.; y comp. *quintana*, 'esa misma finca empleada por el dueño como lugar de recreo, finca de recreo', Covarr., Calderón. *DCE*

Soto: del lat. *saltus- us*, 'pastizales, pastizales con bosque, desfiladero, quebrada'. 1ª doc. de 929 y otros de los ss. XI y XII, Oelschl. *DCE*

Tila: femenino de *tilo*, procede en definitiva del lat. *tilia*, pero no directamente; probablemente por conducto del fr. ant. *til*. 1ª doc. *Aut.* *DCE*

Zumaya: 'especie de chotacabras', origen incierto, probablemente palabra vasca perdida en este idioma. 1ª doc. Nebrija. *DCE*

RESUMEN

En la presente nota se intenta rescatar del olvido la obra del poeta sanrafaelino Juan Solano Luis y resaltar el papel estilístico de lo hispánico (en el léxico, el imaginario y la recreación de metros tradicionales), aprehendido a través del magisterio familiar, de Alfredo R. Bufano y de la poesía de Antonio Machado. El estudio se realiza mediante el análisis de este aspecto caracterizador de la obra del poeta en las páginas de su primer libro, Angelus y alondras (1943).

**DE VUELOS Y REGRESOS.
PÁJARO CIEGO, DE LUIS GOROSITO HEREDIA**

María Banura Badui de Zogbi
Universidad Nacional de Cuyo

Luis Gorosito Heredia, sacerdote salesiano, autor de más de veinticinco poemarios publicados entre los años 1924-1970, nació en Santa Fe y residió en Córdoba y en otras provincias argentinas por requerimientos de su labor sacerdotal. Su estancia en Mendoza, donde maduró su capacidad lírica, inspiró sus *Poemas mendocinos* (1938) y *Nuevos poemas mendocinos* (1970). El resto de su rica creación poética aborda una amplia temática en la que prevalece la expresión religiosa, la exaltación de la Virgen María en sus distintas advocaciones, evocación de los santos y de estampas bíblicas, la Pasión de Cristo, la Redención, la búsqueda esperanzada del hombre que anhela religarse con lo divino.

La poesía de Gorosito Heredia -conocido también con el seudónimo de Nice Lotus- ha merecido elogiosas opiniones de conocidos escritores como Vicente Barbieri, Leonardo Castellani, Federico de Onís, José María Pemán, Rafael Cansinos Assens, entre otros. A modo de ejemplo, citamos la opinión de Juan Pinto, fechada en Buenos Aires el 11 de octubre de 1960: "Debo confesarle que, a pesar de leer tanto libro argentino, ignoraba su intensa producción que, por *Pájaro ciego*, ubico entre las de los buenos escritores y poetas nuestros. Su riqueza lírica, su dominio técnico del verso, la clara diagramación de su emoción hablan vivamente de un poeta que sabe dar de su mundo interior un cálido vuelco en imágenes, determinando el hecho poético"¹.

¹ Juicio que forma parte de un pequeño volumen titulado *Poesía de testimonio. Algunas expresiones de la crítica sobre los últimos libros de Luis Gorosito Heredia*, pp. 19-20. Recoge la opinión de conocidos escritores e incluye un listado de las obras en prosa y en verso de Gorosito Heredia, publicadas hasta el año 1964. No tiene datos editoriales.

El objetivo de mi estudio es difundir la poesía del autor a partir de uno de sus libros más profundos, sinceros y mejor escritos.

Pájaro ciego se publicó en 1960². Es, como otros libros de Gorosito, una colección de poemas donde, si bien se destaca una línea semántica clara y relevante, se reúnen poemas de distinta temática.

En este libro se incluyen cinco poemas sueltos, “Pájaro ciego”, “El ágata”, “Sandro Botticelli”, “Cosas de encantamiento”, “El caballero blanco”; un “Tríptico de la liberación”, compuesto por tres sonetos, un poema al Arcángel de la muerte y otro al Beato Angélico, un conjunto de ocho sonetos bajo el título “Dolores de la Virgen”, ocho poemas de variada forma propiamente religiosos y un “Colofón lírico” que el poeta Karl Ludwig Wangenfuhrer dedica al poeta.

Pájaro ciego es uno de esos libros que conmueven por su sinceridad. Si bien la expresión poética es rica en imágenes y símbolos, la realidad personal del autor ilumina con tal fuerza lo poético que sus destellos conducen claramente a identificar el yo lírico con el poeta. Los poemas están unidos por una línea de isotopía que refiere el regreso al Padre, en momentos del arrepentimiento y del alejamiento del pecado, y el encuentro del perdón en brazos de María y en la misericordia divina. En el poema “Primer dolor”, de la serie de “Dolores de la Virgen”, leemos

Ya la luz de tus ojos me ilumina,
Ya el hijo de tus lágrimas regresa (p. 18).

O bien, en el Sexto dolor:

¡Resucítame al cielo, madre mía!
Una lágrima tuya bastaría,
Una plegaria sola. Y un abrazo (p. 23).

² Luis Gorosito Heredia. *Pájaro ciego*. Buenos Aires, Cuadernos de la Brújula, 1960. Citaremos por esta edición.

Toda la poesía de Gorosito Heredia pone de manifiesto las fuentes de donde se nutre: sus amplios conocimientos humanísticos y literarios, su formación sacerdotal y sus hondas preocupaciones humanas.

En el libro *Península de cielo* (1947), en el poema "Espíritu", Gorosito Heredia trata de comunicar, por medio de una enumeración de imágenes, que nuestra realidad espiritual es desasosiego continuo, a causa del cual nos impulsa siempre un anhelo de vuelo. Nos dice cómo es el espíritu una "península del cielo", un territorio que une al hombre con la eternidad. El espíritu es el enlace que el hombre necesita para ligarse a Dios, de quien se nutre, y es, a la vez, una prolongación de su espíritu divino, como lo es una península del continente.

Atento a esa necesidad de buscar siempre algún motivo para elevar el espíritu hacia su fuente, es que toda la poesía de Gorosito Heredia manifiesta una búsqueda, y con ella su angustia y su esperanza. El canto, la poesía, es para este autor una realización que exalta la creación y al mismo tiempo la grandeza divina, desde sus dolores humanos, desde su "península de cielo".

El primer poema del libro que comentamos se titula "Pájaro ciego". Es la metáfora del poeta. Él, como un pájaro en busca de la libertad, voló del nido donde tenía el abrazo divino, y, ciego de pasión, marchó a buscar la realidad terrena. Todo el dolor del desencanto se encuentra en este poema. Transcribo completo el soneto:

¡Tanto tiempo perdido en vano vuelo,
pájaro audaz, huyendo a ras del suelo!
Al fin regresas, pero mal herido,
Tarde hallarás la rama de tu cielo.

Si eras pichón, ¿por qué dejaste el nido?
¿Qué te dio, pues, la rosa sin sentido
más que estupor y espanto, fuego y hielo?
¡Cuánto dolor y cuánto amor perdido!

Tiéndete, pues, tus alas apresura,
que si en el valle acecha la negrura,
en la cúpula azul siempre es de día.

¡Flauta de Dios, color arrodillado,
ay, cómo cantarás, cuando has cegado
por el amor y por su melodía! (p. 7).

La realidad presentada en el poema se ha elaborado con imágenes que mantienen la correspondencia lógica de los términos comparados. El pájaro es el pecador audaz que se atrevió a pecar, haciendo uso de su libertad de vuelo -pájaro- pero cegado. Es también el "pichón", por la inmadurez de su fe que le hizo creer en la posibilidad de encontrar la felicidad en otro lado, lejos de la Fuente. La "rosa sin sentido" es la tentación, o el objeto tentador, porque es rosa -belleza - perfección - juventud- atracción. Ese vuelo audaz que lo llevó al pecado sólo le dio dolor: "estupor y espanto, fuego y hielo". El valle en donde "acecha la negrura" -el mundo- se opone a la "cúpula azul", donde siempre es de día.

Con un juego de antítesis se va enfrentando el goce del mundo a la felicidad verdadera del cielo. El pájaro ciego, arrepentido, regresa a su lugar donde la "flauta de Dios, color arrodillado" ha de cantar como lo hace el Padre ante el regreso del hijo pródigo.

Si bien se acentúa la culpa, el poeta no deja de remarcar el perdón. Necesita mostrar la misericordia divina.

K. L. Wagenfuhrer cierra el libro con el poema "Colofón lírico". Este texto continúa la isotopía del pájaro -vuelo-caza -fracaso. Se enlaza con el primero como respuesta, desde otra voz lírica. Ambas voces están en tercera persona, pero todo conduce a identificar el primer poema con el autor, y el último con un yo lírico ajeno a la experiencia elaborada.

En el poema "Pájaro ciego" la ceguera está en el título. En el "Colofón lírico" se dice "saliste solo con tu azor sin ojos". En ambos casos se remarca el error: no puede haber caza de altanería sin buena vista. Por eso en ambos poemas el cazador, pájaro ciego -azor sin ojos- regresa malherido.

Los dos poemas se dirigen a un tú pecador por medio de preguntas: "¿Por qué dejaste el nido?" en el primero; "¿Por qué maravillosa cetrería, /-oh duro bosque de indecisa arena!-/ fuiste a cazar y fue tu cacería / el silencio enlutado de tu pena?", en el último.

En los dos poemas está la referencia al perdón. En el primero la “flauta de Dios” lo recibe; en el segundo es por medio de la Virgen que obtiene la absolución.

Sostenido por ese marco que forman estos dos poemas, encontramos el “Tríptico de la liberación”. Todo en los poemas alude a la liberación del pecado, y son los tres sonetos, a mi entender, el núcleo semántico de esta obra. Se titulan “Los dioses”, “Los abismos” y “El término”.

El poema “Los dioses” se desarrolla con un marcado dinamismo que el yo lírico le imprime en su desplazamiento hacia el mundo de las cosas cotidianas, hacia el encuentro con los dioses del mundo material. El poeta se siente acosado, mordido, celado por los otros dioses. El vocabulario tiene un tono agresivo: “martíllanme el costado, muérdanme el corazón y me lo celan”. Los falsos dioses tienden a conquistarlo porque lo saben lejos de su “nido” y pueden arrancarle lo que es tan suyo: su fe. El poema nos habla así:

Entro en la habitación que digo mía,
donde mis falsos dioses, a la espera,
con sus ojos de miel y de salmuera
acogen mi devota compañía.

Libros dorados, prosa y poesía,
blanco y negro papel, pluma ligera,
imágenes de humo, tinta, cera,
llenas de adoración y de falsía.

Me voy de allí, pero otros dioses vuelan
en mi redor, martíllanme el costado,
muérdanme el corazón y me lo celan.

Saben que allí donde no soy el centro
vive otro Dios con el que estoy marcado,
cerca y lejos de mí, tristeza adentro (p. 12).

A pesar de todas las tentaciones, él le pertenece, y ése es el móvil más fuerte para el tentador.

“Los abismos” ofrece otro enfoque. El poema es esencialmente una expresión de la voluntad : “quiero precipitarme”, “¡Oh, salirme...”. Expresa, como el anterior, el dinamismo interno que tortura al poeta. En ambos poemas ese movimiento conlleva la desazón del alma cuando se sabe lejos de su Centro. El vocabulario, las imágenes y las afirmaciones así lo transmiten:

Quiero precipitarme al precipicio
de mi interior, sin luz, aire ni fruto;
donde anida un demonio diminuto,
charco y raíz del yo, crecido en vicio.

¡Oh salirme de mí, salir de quicio,
limpio y alegre y sin señal de luto,
por un aire dorado y absoluto
que es hacia arriba un nuevo precipicio,

sin memoria, sin pulso, despojado
de la piel dura y de los falsos dioses,
como cuando el bautismo recibí!

Entonces, sí, seré tu enamorado,
y una voz nueva entre infinitas voces
de adoración, Señor, que llega a Ti (p. 13).

El poeta busca bajar a los abismos del dolor, a los espacios sin luz, a encontrarse con su raíz y reconocerse en el vicio. A partir de ese conocimiento y de esa oscuridad, cuando haya descendido a lo más profundo, podrá iniciar el vuelo hacia la altura. No podemos sostener sin más que se trata de una cercanía al símbolo de la noche de San Juan de la Cruz; sí es claro que alude a una purificación ascética cuyo camino se profundiza con el conocimiento de sí mismo, del yo pecador y vicioso, con la vivencia de la Luz “sin luz”, o sea de la noche que ilumina, con la percepción del aire “sin aire” y con el encuentro de lo más negativo que se tiene. Ese descenso al reconocimiento de las propias miserias hará posible luego la purificación necesaria para iniciar el ascenso. Y para poder despojarse de la “piel dura y de los falsos dioses”. En suma, ser un

hombre nuevo, sentirse de nuevo perdonado, “como cuando el bautismo recibí”.

Es muy marcada la oposición que sugieren las antítesis: “precipitarme”-“salirme”; de un antes identificado con “charco”, con toda la connotación de la resaca, de lo que se estanca, de lo bajo, y un ahora “limpio y alegre”. Antes “sin luz, aire ni fruto”, ahora “sin señal de luto”. Primero se trata de descender, ahora de emerger, de ir “hacia arriba”.

El poema muestra con claridad el camino del asceta hacia la perfección, marcado por el descenso y el ascenso, por la sombra y la luz, por la noche y el día.

El terceto final es muy claro. Ese “entonces” es el momento de su experiencia vital en que será posible el encuentro con el perdón, después de haber vivido aquellas antítesis. Ahora -“entonces”- será una voz nueva, el hombre nuevo que ha dejado el pecado.

El poema “El término” nos habla del anhelo del poeta para cuando llegue el final de la vida, cuando ya sea “pura pluma”, alma deseosa de la vida eterna:

Desnudo ya, sin plomo, pura pluma,
me arrojaré al sonido de tu viento:
Tú, serafín del nuevo nacimiento,
yo, la melancolía de la espuma.

Desde la Cena al Huerto que perfuma
tu oración, a la Cruz de tu tormento,
desde tu Sangre con que me alimento
hasta mi sangre que a tu amor se suma,

para llegar al otro monasterio,
al otro altar y al otro presbiterio
jardín de toda bienaventuranza,

fuelle del canto y foco de tu Misa
donde por fin me entregaré sumisa
y eucarísticamente a tu alabanza (p. 14).

El texto abunda en sinédoques y metáforas. El yo lírico se ha despojado del peso -sin el plomo del pecado- y ahora es posible el vuelo del alma hacia las alturas donde reina "el sonido de tu viento". El segundo cuarteto es como una fisura temática, aunque necesaria. Condensa la Pasión y la Redención, desde la última Cena a la Cruz, en una síntesis magistral, ya que por el camino de la Redención el poeta podrá aspirar a "otro altar...jardín de toda bienaventuranza", podrá confiar en alcanzar la vida eterna cuando llegue el fin de su vida terrena.

El comentario de estos poemas, "Pájaro ciego", "Colofón lírico" y el "Tríptico de la liberación", pretenden demostrar nuestra afirmación de que en ellos está el núcleo semántico del volumen estudiado: la expresión del dolor causado por el pecado, el arrepentimiento y el perdón. Pero ese núcleo irradia su isotopía a otros poemas del libro, y lo encontramos sobre todo en el conjunto denominado "Dolores de la Virgen". Aunque las citas sean numerosas, conviene presentarlas para apreciar la unidad y las variaciones que el poeta ha dado al mismo tema en todo el libro:

Yo, pecador, porque negué tu cielo
 porque corrí, insensato, hacia la ruina
 donde más turbio el lodazal se espesa

("Primer dolor" p. 18).

En cambio yo, del cielo desterrado,
 vago por el desierto del pecado

("Segundo dolor" p. 19).

Ea, seca esas lágrimas, María,
 o llora así por mí, que de tus brazos
 me escapé más allá de las fronteras
 del divino país de tu alegría

("Tercer dolor" p. 20).

Pero te ruego por el crucifijo,
 piensa que en mí también tienes un hijo,
 que estoy sangrando y muerto en tu regazo

("Sexto dolor" p. 23).

Yo amé cruces de carnes voluptuosas
 les di mis pies, mi corazón, mis manos,
 y las cubrí de sedas y de rosas
 ¡Qué angustiosos esfuerzos, y qué vanos!

(“La cruz vacía” p. 26).

Néstor A. Noriega, sacerdote salesiano y poeta, dice que hay en la poesía de su compañero de comunidad, Gorosito Heredia, un valor ponderable que caracteriza así: “Es lo que podríamos llamar *emoción teológica*, es decir, la más pura, simple y alta de las emociones, como es la que proviene y se orienta hacia la inmensurable playa del amor increado”³. Noriega reconoce esta emoción teológica sobre todo en este libro, en los poemas “La cruz vacía”, “El revés de la trama”, “La visita” y “La comunión”.

El primero de ellos está concebido de una manera muy original. El poeta habla de una cruz vacía, sin duda la que le pertenece, que lo está esperando con sus “dos alas como una plegaria”, para emprender el vuelo el día en que él muera. Las imágenes son visionarias, y desde ese mundo casi onírico emerge el concepto de culpa y el de perdón, presentes también en otros poemas

“El revés de la trama” se elabora desde un punto de vista también muy original. Frente a la realidad de un suicida, el poeta le da su perdón, porque “Nos llega Dios por todos los caminos / Él es eso: una Hostia”. Los dos restantes son totalmente religiosos, y con razón pueden situarse en lo que Noriega llama poemas de “emoción teológica”.

Creo que podemos extender este valor también a los poemas analizados en este trabajo, y afirmar que, en un sentido más amplio, lo más visible de este libro es que existe poesía religiosa, es decir, poesía de contenido teológico, donde lo religioso no es un motivo ornamental de citas o evocaciones, sino donde lo poético y lo teológico se funden. *Pájaro ciego* tiene un mensaje que se centra en la experiencia personal religiosa y humana como lucha diaria, tenaz e implacable. Lo que hay en este libro es “su drama religioso”. Es el drama del pecador que lucha por

³ Juicio incluido en *Poesía de testimonio...* p 6.

alcanzar la virtud remando entre el oleaje de una realidad hostil. Son sus caídas y flaquezas perdonadas por la intercesión bondadosa de María y redimidas por la Misericordia divina.

El poeta teje la trama de sus poemas con el conocimiento de los dogmas, y manifiesta la alegría del reencuentro después de marcar la desgarradora soledad del vacío.

En esa manifestación del dolor redentor, en la asunción de sus propios yerros y en la búsqueda del abrazo eterno, emparentamos estos poemas con los sonetos religiosos de Lope de Vega y de Quevedo.

Los poemas de *Pájaro ciego* son, sin duda, herederos de la tradición clásica, no sólo en el empleo del cauce formal, el soneto, sino en la construcción de las imágenes, tan personales y al mismo tiempo tan enraizadas en la tradición de la poesía ascética y de la literatura mística.

Creemos que este libro de Gorosito Heredia merece figurar entre los volúmenes más densos de la poesía religiosa argentina del siglo veinte.

RESUMEN

Luis Gorosito Heredia, sacerdote salesiano, autor de más de veinticinco poemarios publicados entre los años 1924-1970, nació en Santa Fe y residió en Córdoba y en otras provincias argentinas por requerimientos de su labor sacerdotal. Su estancia en Mendoza, donde maduró su capacidad lírica, inspiró sus Poemas mendocinos (1938) y Nuevos poemas mendocinos (1970). El resto de su rica creación poética aborda una amplia temática en la que prevalece la expresión religiosa. En el presente estudio se pretende promover el conocimiento de su poesía a partir del análisis de uno de sus libros más profundos, sinceros y mejor escritos: Pájaro ciego (1960). El análisis se centra en los aspectos temáticos y en los rasgos de estilo.

LA POESÍA DE ABELARDO VÁZQUEZ

Raúl Fernando Pena

1. Semblanza

Abelardo Vázquez nació en la ciudad de Mendoza, el 13 de setiembre de 1918, en una casa de la calle Rioja al 1400, según él mismo declara en sus "Antimemorias"¹.

Sus padres, José María Vázquez y Paulina González de Vázquez, poseían un campo de explotación maderera en Ñacuñán; ahí, desde los tiernos días de la infancia, el poeta tomó contacto con la tierra, que le fue revelando el encanto de sus tradiciones, particularidades de flora y fauna, y los hombres de aquel paisaje agreste, sus mayores...

Más adelante, casi adolescente, viaja con la familia a España y permanece allí diez años, nueve de los cuales transcurren en Granada. El joven cursa en esta ciudad sus estudios en el "Bachillerato de Granada" y, también en esta ciudad, vive una de las más significativas experiencias que contribuyen a su formación literaria: Abelardo Vázquez conoce a Federico García Lorca, el gran poeta granadino, y forma parte de su círculo literario, entre los poetas más jóvenes, con Gerardo Rosales, el hermano de Luis. Comparten así largas veladas en un anexo del Café Suizo, donde en una oportunidad Lorca les leyó su *Romancero Gitano*.

Debido al estallido de la guerra civil española en el año 1936, y por las consecuencias que trajo, la familia Vázquez decide regresar a la Argentina.

¹ En: *El Diario*. Mendoza, 14 de setiembre de 1968, p. 13.

Ya en Mendoza, en el año 1942, aparece su primer libro, titulado *Advenimiento*², obra cuyo título original fuera *Los poemas del aprendiz enamorado*: de él se infiere la temática que aborda.

En 1943 el poeta inicia una etapa de difusión de los valores culturales, no sólo de Mendoza, sino también de Cuyo. Este proyecto, que se denominó "El Grupo Pámpano", fue revista gráfica primero, luego revista oral y finalmente sello editorial³.

La revista *Pámpano* significó un espacio abierto a todos los escritores del medio, sin ningún tipo de privilegios, ya que se constriñó a la difusión de sus obras y evitó ser usada para promocionarse o promocionar preferencias individuales.

A fines de 1944, Abelardo Vázquez viaja a Chile y se encuentra con el poeta Pablo Neruda. En el poema "Bebo con Pablo y amo con Chile" recuerda esta experiencia:

He de volver al diálogo con Pablo
que me lea y me hable de sus versos
mientras el vino canta en las botellas
la cueca que bailaste por mi sangre
désnuda y tan vestida de mi Chile.

Según Ana Freidemberg de Villalba⁴, a partir de este encuentro el poeta mendocino experimenta un nuevo interés y se afirma en una nueva dimensión de su poesía: el paisaje nativo, la temática regional: "De esta época nace su interés por lo que podía aportar la veta telúrica a su poesía. Durante años atesorará un puñado de *Poemas para Mendoza*". Sin em-

² Mendoza, Ediciones Pámpano, 1942.

³ Cf. Raúl Fernando Pena. "Trascendencia de la Revista *Pámpano*". En: Diario *Los Andes*. Mendoza, 8 de junio de 1986.

⁴ "Amor, pasión y muerte en Abelardo Vázquez". En: *Dialogismos; Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos*. Mendoza, EDIUNC, 1997, pp. 48-54.

bargo, recién en 1959 los editará la Biblioteca Pública General San Martín como uno de los “Cuadernos de Versión”⁵.

En 1950 aparece *La Danza Inmóvil*⁶ que, junto con la *Segunda Danza*⁷, constituyen la recreación de un tema clásico: la “danza macabra”, la “danza de la muerte”, que él prefiere denominar “danza inmóvil”. *Segunda Danza* mereció el primer premio en el Concurso Bienal de Literatura organizado por la provincia de Mendoza.

En 1958 aparece un nuevo libro, *Tercera fundación de Buenos Aires*⁸, que significa un matiz diferente en la poesía de Vázquez: la aventura de *fundar* -poéticamente- la ciudad de Buenos Aires, intención que se reiterará con *Buenos Aires en las malas*⁹, de 1963. Este motivo se relaciona con la estadía del poeta en la capital y las experiencias vividas allí.

En *Los Andes* dominical del 7 de julio de 1963, en el espacio “Notas y comentarios de libros y autores”, aparece una reseña de *Buenos Aires en las malas*:

Abelardo Vázquez en la calle era un poeta de todos. Pero en el libro, antes, podía ser sólo de unos pocos. Su órbita estética tan legítima como la presente, era difícil de alcanzar para los menos. De repente, imprevistamente, Abelardo Vázquez ha dado un giro de ciento ochenta grados: es en el libro el poeta que es en la calle. Hoy lo pueden leer muchos más. Y cada cual puede gustarlo de acuerdo a lo que busque y de acuerdo a sus posibilidades.

En noviembre de 1995, Ediciones Culturales de Mendoza imprimió

⁵ *Poemas para Mendoza*. Mendoza, Ediciones Biblioteca San Martín, 1959.

⁶ Mendoza, D'Accurzio, 1950.

⁷ Mendoza, D'Accurzio, 1959.

⁸ Mendoza, Dirección Provincial de Cultura, 1958.

⁹ Mendoza, Pámpano, 1963.

el *Libro del amor y el vino*¹⁰, poemario póstumo de Abelardo Vázquez, en una edición que estuvo al cuidado de Adelina Lo Bue, autora también de un breve prólogo en el que se aclara

El Libro del amor y el vino es un hallazgo en el anaquel de una biblioteca [...] Escrito en 1974, se publica hoy a nueve años de la desaparición de su autor. Un acontecimiento para las letras de Mendoza [...] Quien cantó Poemas para Mendoza deja ahora un mensaje casi autobiográfico, esencial, una forma de ser ante el mundo, una correspondencia¹¹.

Cabe agregar que aún permanece inédito otro libro del poeta: *Otoño en Bermejo*.

Además de la importancia de su obra poética, Vázquez volcó su creatividad y talento en la dirección artística de la fiesta mayor de Mendoza, la Fiesta de la Vendimia. Esta tarea se desarrolló principalmente en la década del '60; sin embargo, en el año 1958 ya figura su nombre en la conformación del libreto, junto con Antonio Di Benedetto y Alberto Rodríguez (hijo).

No sólo la gracia y originalidad de sus libretos, sino el sentido casi litúrgico que daba a la celebración del vino, hizo que se lo llamara "El poeta del vino". De sus fiestas, entre otras podemos citar "Vendimia mágica" (1969), "Vendimia de cristal" (1971), "Vendimia de América" (1972), "Vendimia fantástica" (1973) y "Vendimia del agua fecunda" (1976). Vamos a recordar especialmente la fiesta de 1963, debido a que coincide con la fecha en que se impone al Teatro Griego el nombre de "Frank Romero Day", en homenaje a quien creara la Fiesta de la Vendimia, durante el gobierno del Dr. Guillermo Cano.

El primer texto del libreto es una estampa coral de Abelardo Vázquez con música de Alfredo Dino y se titula "Encuentro con el duende del vino". El texto siguiente fue "Marco Polo en el lago de las reinas; Ballet de Oriente y Occidente", original de Abelardo Vázquez, con creaciones

¹⁰ Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1995.

¹¹ *Ibid.*, p. 7.

coreográficas y encuadre musical de Fernando Colome. Finalmente, “La viña junto al camino”, libro de Abelardo Vázquez con creaciones coreográficas y dirección artística de Santiago Vidal. Se trata de un texto matizado con hermosas coplas, como las siguientes:

Nunca plantes la viña
junto al camino,
porque todo el que pasa
corta un racimo.

Nunca se junte, mozo,
con moza verde,
una vez que madura
tal vez la pierde.

Sus libros poéticos, su labor radial, la Vendimia y su inmenso amor por Mendoza hacen del poeta Abelardo Vázquez una figura destacada en el quehacer cultural de la región.

2. Algunas constantes temáticas en la poesía de Abelardo Vázquez

Hay ciertos temas que bien pueden considerarse una constante en la obra de Vázquez; son éstos el amor, la muerte, el vino, el paisaje y el hombre, con una vaga sensación de desamparo frente al rigor de la vida y la convicción de la muerte y, finalmente, el poeta, que rescata en el amor y el espíritu del vino destellos de alegría y aliento para vivir. Si bien algunos de estos temas se concentran con mayor intensidad en determinadas obras -la muerte en las *Danzas*, el amor y el vino en el libro homónimo- al observar la obra completa parecen entrelazarse y confundirse, intengrando un modo de ser, de sentir y de decir unitario.

Por otra parte, estos temas hallan cabal expresión en un lenguaje poético, en el que palabras como “demorado”, “separado”, “sólo” y “junto” también se unen y se combinan, logrando con frecuencia efectos especiales con valor espacial y temporal. Por ejemplo, en su tan sentida “Vigilia de Guaymallén”, de *Poemas para Mendoza*, la palabra

“demorada” es la marca del tiempo detenido en el instante que permanece la visión del pájaro y es el nexo que vincula el hoy con los ayeres del adobe, la “luz de adobe” de la Mendoza antigua¹².

También en la *Segunda Danza*, en el poema “La sombra y su estructura”, encontramos un verso que dice “Demorando el eco de la sombra sumergida”; en él, el gerundio prolonga el momento y la imagen crece, unida a la sinestesia “eco de la sombra”; además, el valor del adjetivo “sumergida” acrecienta la magnitud de la sombra y el impacto de ese eco mudo de espanto, de angustia contenida por el acecho inexorable de la muerte.

En “El jardinero de la sangre inmóvil” aparece una idea análoga, incluida en la metáfora “¡También el cielo muere! Muere el oro / de la moneda eterna que demora / de mano en mano en la región más pura”. Aquí, el verbo refuerza el peso que sugiere la eternidad. Y en “Danza del arquitecto de los sueños”, el poema se inicia con una afirmación: “En verdad, el sueño es otra muerte demorada / que inventa nuestra sangre para el tiempo”, que es afirmación de amplio valor sugerente: la preocupación por el fluir permanente del tiempo, la necesidad de remediar el horror de la muerte como final y la imperiosa necesidad de creer en la eternidad. El símil sueño / muerte no es un descubrimiento del poeta, pero se reelabora en este verdadero tratado de reflexión metafísica sobre la muerte que constituyen las *Danzas*.

Finalmente, en el “Prólogo a la *Tercera Danza*”¹³ se incluye una “Posible meditación sobre el tema de la muerte”: “No se acaba. Y es anterior a la primer mirada, a la primera armonía de amor, a las sombras demoradas de la angustia o del odio”; aquí el adjetivo “demoradas” califica a las “sombras” por lo que tienen de muerte la angustia y el odio. Y es tan certera la imagen, que al valor temporal se añade la sensación

¹² En una oportunidad, hablando sobre las novelas mendocinas, Abelardo citó *La ciudad de barro*, de Alejandro Santa María Conill, como la de su preferencia y señaló el acierto de ese título pues el adobe -según su criterio- era un rasgo distintivo de la ciudad de Mendoza.

¹³ Abelardo Vázquez. *Segunda Danza. Op. cit.*

de un espacio, de la consistencia casi física que adquieren esos sentimientos con su fuerte incidencia sobre el hombre.

Como vemos, en sus famosas *Danzas* la muerte es el gran personaje, el hilo conductor de cada poema. Se trata de un tema de honda raíz medieval y, a la vez, de permanente actualidad. Es lógico que así sea. En las demás obras del poeta aparece con frecuencia la muerte, mencionada como tal o aludida a través de metáforas e imágenes diversas.

Así, en su *Libro del amor y el vino*, está presente desde el mismo título del último poema -“El vino de los muertos regresa con el canto” que concluye con los versos

Yo regreso a su copa por el viejo camino
y en cada trago vive, conversa y se despide.
Con su parte de vino él viaja a cualquier parte
y yo lo felicito, lo admiro, lo desangro
con el vino que cae por el estaño y muere.

En estos versos, el poeta se introduce en el poema y une dos grandes temas de su poesía: el vino y la muerte, tan íntimamente fusionados que “en cada trago vive” y “el vino [...] cae por el estaño y muere”. El espíritu del vino supera a la muerte.

También en la conclusión del poema “La oración del ángel del vino” los versos nos dan una gradación de la ruptura -“Rompió el cristal, la copa y la botella”- y en ella sospechamos, en el cristal, el cuerpo del hombre, y en la copa y la botella, el cuerpo del vino, pues continúa con el alma: “Dejó el alma de pie junto al estaño”.

Finalmente, une el vino y la noche, prelude de la muerte, para determinar el alma pura, esencial, junto a Dios, y cierra el poema con un clamor: “Piedad, Señor, para el que sólo bebe / bebe y sufre y sueña lo que bebe”. De este modo logra una estructura circular que ahonda el valor de los símbolos presentes en su escritura.

En el poema citado se encuentran también otras constantes de su poética, en las que se podría suponer ciertos caracteres autobiográficos y una identificación con ese hombre que puede ser cualquiera, él, o simplemente todos...

El alma humana y el espíritu del vino se fusionan, experimentan una

transposición de valores esenciales que los identifican. Esas “Botellas con el alma en desalajo / etiquetas vencidas y sombreros / de viejos sedimentos” reflejan el cuerpo del vino despojando de su espíritu, y esa prisión alude igualmente al hombre cautivo de su cuerpo, como el vino, del cristal.

Un hombre que es “Pedro, piedra o primavera” confirma el sentido genérico de la palabra hombre. En los versos siguientes hay casi una definición:

Fue su costumbre cepa y siglos juntos
hijos, trabajo, tragos y camisas
un corcho el corazón que todos pisan
y un vegetal esclavo entre polleras.

Aquí el término “costumbre”, sumado a “siglos”, señala lo cotidiano y permanente; las figuras siguientes -“hijos, trabajo, tragos y camisas”- insisten en configurar lo cotidiano. Pero hay un corazón que es víctima de las circunstancias, un corazón sensible e incomprendido, débil, que se define como “un vegetal esclavo entre polleras”. El vegetal es la vid y, nuevamente, el vino es ingrediente del amor, consuelo de la vida.

En lo sucesivo, desde el valor antitético del verso “Fue presidente y juez y siempre pobre”, el poeta parece querer destacar la pureza, señalar lo puro, en este caso aproximándolo a la fe:

Piedad, Señor, para esta nada pura
que siempre que rezaba te bebía.
El es tu sangre, sangre milagrera
apasionada y débil como un sauce
sauce que por las noches se derrama
en las iglesias de color bodega.

En los versos finales, tiempo y espacio parecen unirse para reflejar el trance de la muerte y la salvación por la pureza del personaje. El cristal es la vida que se quiebra, luego la noche se une al vino y se separa de él para acercarlo a Dios. Y termina el poema con la súplica por aquel que

bebe, sufre y sueña, que no es más que el hombre puro, esencial, con su dolor y su esperanza.

3. Luz y sombra en la poesía de Abelardo Vázquez

Abelardo Vázquez prefiere en sus poemas las horas de la tarde, la noche y con frecuencia, el alba. El alba como símbolo de esperanza, anuncio de la luz, y también por la indefinición propia de su estado de tránsito hacia la luz, por la demora de las sombras.

En las *Danzas*, la sombra reina plenamente en los poemas: avanza, crece y se multiplica gradualmente. El mar es el gran escenario, el único paisaje concreto. Otros paisajes, jardines recordados o tal vez soñados de infancia y tiempos idos, espacios donde habita el amor y la vida, son expresados en imágenes que sugieren lo efímero, rodeados de sombras severas que adquieren diversas formas y lo invaden todo, abarcándolo en la noche que es la muerte.

Ojos y ventanas ciegos impiden el arribo de la luz, su permanencia. Sólo hay brillos esporádicos con forma de destellos, resplandores o racimos incendiados de estrellas. La luna, a pesar de su lumbre, es ojo que acecha y vigila, marcando el sino de lo perecedero.

En este espacio oscuro, de mar, arena y sombra, el hombre transita frágil, como un bailarín a veces, como un náufrago, la mayoría. Estas figuras de bailarín y de náufrago representan su desamparo, su fragilidad, en la ciega marea fatal que las circunda.

Otras veces la rosa, con su condición bella y efímera, es la carne inocente de los niños, el amor o alguna instancia de dicha en esta corta vida que avanza hacia la sombra. Precisamente, en los versos de "La sombra y su estructura" puede advertirse la combinación de todos estos símbolos, combinados por esa intención insistente de nombrar la muerte como marco de toda acción vivida:

Y cabe en él la vida y su sentido
como una flor bajo la nieve alzada,
gritando entre paredes, derramando

por las grietas del alba sus pisadas.
Y cabe el corazón, su mundo cabe
alrededor, que mando su estructura.
En cada ola de su carne cabe
en cada forma de su sangre muere.

En los cuatro grupos de poemas que componen la *Segunda Danza*, los poemas se estructuran según un contraste, casi permanente, de luz y sombra, de temor y esperanza, de vida y muerte. Estos contrastes con frecuencia cierran estrofas en estructuras paralelas y antitéticas, como “La propia sombra que su voz vencía / el propio resplandor que ella soñaba”; o bien, “que danzan levemente bajo el ala, / que visten cada sombra de esperanza”; o quizás, “Casi en el eco de la sombra alzada, / casi a tenor del aire, junto al alba”; o, finalmente, “que cruza tu paisaje ante los sueños / que velas en lo inmóvil como un naufrago”.

En sus *Poemas para Mendoza*, necesariamente abundan las horas de luz, pues así conviene a la intención de mostrar los perfiles característicos de cada región. La hora de la siesta en el poema “La ciudad”, por ejemplo, como un rasgo de la vida provinciana. Por su parte, la noche, la tarde y las sombras favorecen la configuración de un ámbito proclive al misterio, las creencias y la religiosidad popular, como por ejemplo en el poema “El Gaucho Cubillos”, o en “Soledad de tres tonadas”, donde el *futre* es una “sombra de repente tiritada”. También hay poemas netamente nocturnos, como “Luna en San Carlos”, “Cueca lunera”, “Noche en Maipú” e “Invierno en Las Heras”, en los que la hora elegida intenta transmitir una emoción a través de un paisaje: “Atardeciendo, flaco y agachado / llega el invierno a Las Heras / abriendo calles en la sombra fría”.

Finalmente, cuando el verso se aproxima a sus antepasados, luz y sombra se conjugan con las distintas etapas de la vida: luz en la infancia y juventud, sombra en el ocaso, la muerte y el recuerdo, como podemos apreciar en el poema “Don Tomás González”, dedicado a su abuelo criollo, la raíz que determina el acervo de esta veta telúrica que lo lleva a presentar a Mendoza como una cuidada combinación de paisajes, estampas, creencias y recuerdos:

Oh tiempos.
Era mi abuelo
y era su barba nacional
bandera y cielo.
Lo vio cruzar de niño
mi alegría,
mi fe por los chañares
tan dorados
donde el alba caía
[...]

Hoy ya se fue.
Quedaron, justamente,
la sombra fría
y la centella oscura
preguntando por él.
Y un silencio de nieve
hacia las barbas
-azules y criollas-
que don Tomás González
presidía.

Hay además otro efecto de la luz, al que el poeta recurre en ocasiones: luz que además de iluminar, recrea, apuntando a la esencia de las cosas típicas de su Mendoza, como podemos apreciar en el poema "La ciudad", también de *Poemas para Mendoza*:

Arcángeles con un ala en el silencio
vigilan el arroje, la luz morada a puertas
de lagares, la pulcritud de conmovidas chacras
al nacimiento de Mendoza, entre perfumes [...]

La "luz morada" es indudablemente la luz del vino; de allí en más, toda imagen visual conlleva una emoción particular; así "la hora azul de los canales de humo y agua"; o "calles color abandono" o "aquí creció la sombra verde / aquí creció la luna hasta el adobe". Estas imágenes -po-

dríamos decir “iluminadas”- resultan comprensibles para los mendocinos, que fácilmente decodifican sus símbolos.

También en “Vigilia de Guaymallén”, la “luz de adobe” es la que funda la Calle Larga, los enormes caserones, sus cornisas... en Pedro Molina, su barrio, su Pedro Molina de Guaymallén:

Allí,
 donde la luz de adobe
 cruza el cielo como una flor,
 un ala demorada,
 una calandria.
 Allí
 donde el aire cuida la mirada del agua,
 la soledad sin ojos, la vigilia,
 allí Guaymallén [...]

En el *Libro del amor y el vino*, Abelardo elige la noche como el momento ideal para ambientar sus poemas, quizás para señalar la intimidad, la reunión de elementos conjurados: vino, amor y muerte, en el instante mágico de los balances, el reposo y las concreciones. así, en la “Oración del ángel del vino”, la noche cierra el poema permitiendo el acercamiento del hombre a Dios: “Era de noche, noche y tinto juntos / y él separado y solo junto a Dios”.

La noche se asocia también con el baile: en el “Cántico para una danza de vendimia” leemos “Con el canto, la noche y las guitarras / otoño levanta el velo de la danza”; y en el poema “Junto a una virgen de Lisboa”, la noche es imprescindible para el amor:

Con paso de paloma va la luna
 el Tajo cruza pámpanos de fuego
 arde una monja como fino incienso
 y roja se deshoja en ruisseños.
 Bebía así una noche, con Madeira
 y un viejo diablo marinero y triste
 cunado Oporto me abrió las celosías
 de aquella hermosa virgen de Lisboa.

En su premiada “Danza del borracho frente al espejo”, incluida en el *Libro del amor y el vino*, la noche acontece repentinamente, como para apurar una definición: “La sombra se le vino como un poncho”. Y los versos finales repiten la fórmula antitética: “Se despertó de pronto entre dos ríos / en tinto y blanco enamorado y frío”. Como afirmamos anteriormente, la noche es amiga del vino y del amor, es la hora apropiada para ese beber distinto, “Beber ritual”, con el cual el poeta une el amor y el vino, su gusto, su estilo: “Tus cuatro estaciones son mis cuatro vinos. / Lluvia eres de otoño callada y pensativa”; o bien cuando exclama “Hoy me han dado a beber un nuevo vino / como quien ve nacer, crecer, un nuevo amor”...

En un rápido itinerario por la poesía de Abelardo Vázquez hemos advertido la reiteración de ciertos elementos que adquieren valor de símbolo, como la luz y la sombra; el uso de recurrente de ciertas estructuras antitéticas y paralelísticas y un conjunto de imágenes que vuelven una y otra vez, adensando su significado en cada repetición, todo ello en relación con una temática construida a partir de ciertos motivos nucleares, de honda resonancia antropológica y universal -el amor, el tiempo, la muerte...- pero enraizados en una circunstancia concreta, el entorno próximo y querido del poeta, esta Mendoza que amó y cantó.

RESUMEN

En la presente nota se efectúa una síntesis biográfica de Abelardo Vázquez: sus años de formación en España, el recuento de su producción poética, su labor de promoción cultural a través de la revista Pámpano, su participación como libretista y organizador de la Fiesta de la Vendimia. El análisis de sus obras poéticas permite considerar el valor simbólico, de ciertos adjetivos, de las imágenes de la luz y la sombra. Asimismo, manifiesta el papel estético del uso recurrente de estructuras antitéticas y paralelísticas. Finalmente, se considera la gravitación de ciertos temas que ocupan un papel axial en su universo literario: el amor, el tiempo, la muerte.

EL POEMA ILUSTRADO EN LA DÉCADA DEL '30

Marta Gómez de Rodríguez Britos
Universidad Nacional de Cuyo

Antes de abordar plenamente el núcleo de nuestro trabajo que es el Poema Ilustrado en la década del '30 conviene retrotraernos a la década anterior, ya que algunas notas de esa época nos ayudarán a comprender el contexto cultural en el cual surge el poema ilustrado en Mendoza. Es a partir del '20 cuando podemos situar el verdadero comienzo en nuestra provincia de las artes plásticas configuradas en un ámbito artístico especial (plástico - literario).

El arte en Mendoza en la década del '20 fue altamente significativo, no era el momento de vanguardias estridentes pero sí el de ponerse lentamente en marcha e ir poco a poco tomando un ritmo decidido hacia una plenitud en el mundo plástico.

Una generación inquieta salió a luchar para superar ese adormecimiento provinciano y cambiar el ambiente, partiendo de un verdadero cuestionamiento sobre el protagonismo de la cultura y en ella el arte, el artista, el espectador y la obra de arte. Ese impulso se manifestó alrededor de 1925 tanto en arte como en literatura con notas de un regionalismo cultural fuerte. Al respecto Arturo Roig dice: "...existió en esa época una 'voluntad de región' que provocó un renacimiento de la antigua unidad de las provincias cuyanas".

Fue el momento de la auténtica cultura regional. En arte y en literatura se abordó como tema fundamental el habitante de la región y el paisaje mendocino en todas sus manifestaciones: la naturaleza en su grandiosidad montañosa, en el poético arroyo entre los sauces, en los atardeceres anaranjados perdiéndose detrás de un monte azul y el hombre típico o los tipos autóctonos criollos o descendientes de indígenas.

En esta década del '20 surge lo que hemos llamado en nuestras investigaciones sobre arte *Conjunto mendocino*¹. Éste, fundamentalmente, produjo y expuso sus obras. Este grupo abordó todas las técnicas especiales de la pintura, escultura, dibujo y grabado, óleo, acuarela, pastel, bronce, yeso, piedra, carbonilla, lápiz, xilografía, litografía entre otras. Fue sobre todo un grupo que aportó al arte de Mendoza inquietudes sobre posibilidades artísticas en el medio, proyectos y planificaciones que llegaran a la comunidad.

El *Conjunto mendocino* que emergió en la década del '20, concretó sus proyectos en la década del '30. Por una parte siguió con sus inquietudes eminentemente regionales y por otra, en cuanto a sus realizaciones, tuvo una marcada inclinación en pro de la comunidad, un deseo de enseñar, una vocación docente y especialmente la de difundir y propender a un acercamiento del arte plástico con la literatura. No fue su actitud la de aislarse en su taller, preparando una exposición, sino la de salir en una ofrenda generosa y comunicadora para ofertar el arte a través de las escuelas de enseñanza artística o bien integrando asociaciones que apoyasen manifestaciones literarias o plásticas, exaltando el arte, sosteniendo las iniciativas que lo amparasen y el apoyo total a los artistas. Era su espíritu generoso y sus actitudes abiertas. Fue un momento en el que se pensaba que el arte llegara a muchos. Un pensamiento y una actitud amplia frente a la cultura fue la característica de esta década del '30, en el campo plástico y literario. Los proyectos se iban concretando, especialmente los referidos a la enseñanza artística sistematizada, con la creación de la Escuela de Dibujo al Aire Libre, la Academia Provincial de Bellas Artes, la Academia Nacional de Bellas Artes que nació con la

¹ Hemos llamado *Conjunto mendocino* en nuestras investigaciones sobre el arte en Mendoza a un grupo de pintores y un escultor (extranjeros: de Lucía, Bravo, Alaminos, Azzoni, Vera Sales, Cardona; mendocinos: Cubillos, Lahir Estrella, entre otros) que abren las puertas hacia un paisaje mendocino y tipos autóctonos de la zona, dentro de un sentido regional. Los pintores salían a pintar al aire libre y aclararon su paleta, siguiendo los pasos de Fernando Fader. Los extranjeros se radicaron en Mendoza, se nacionalizaron argentinos, formaron su hogar en nuestra provincia y aquí murieron. Era un conjunto homogéneo en cuanto a las ganas de hacer y propagar arte, contagiaron así de entusiasmo a colegas, compañeros y amigos. Como artistas conservaron su personalidad, sus conceptos estéticos distintos y técnicas diferentes.

Universidad Nacional de Cuyo y la creación de instituciones artísticas y culturales como la Comisión Provincial de Bellas Artes, la Asociación de Artes y Letras, la Asociación Amigos del Arte.

El regionalismo al cual nos hemos referido acusó una auténtica impronta de intención localista, lanzada con expresión de libertad creadora hacia un lenguaje nacional. El pensamiento fuerte que arrastraba fue la modalidad de una región hacia un arte nacional. No fue quedarse en un pintoresquismo zonal, sino fue su proyección nacional lo que configuró la década. Esta intención argentinista, a partir de lo regional, se desarrolló en esta década no sólo en nuestro ámbito provincial, sino que abarcó el país entero. Eran artistas que con total libertad expresaban en idioma nacional el pensamiento y el sentimiento salido de la fuerza regional, a veces con inquietudes y experimentos de los ismos que iban llegando de Europa. Eran épocas de cambio y asimilación.

En la década del '30, en Mendoza, se continuó en pintura con el género paisajístico. Por una parte, la flora típica de la zona como el álamo, los sauces, las jarillas y los viñedos, los ranchos solitarios o las humildes iglesias campesinas en los primeros planos y la cordillera, la precordillera, los crepúsculos rojizos en los planos alejados. Por otra parte, los tipos autóctonos criollos mezclados con los descendientes de indígenas. Mujeres y hombres típicos de la zona en las labores cotidianas o en los momentos de esparcimiento. "Arte Regional" se llamó la exposición con la cual se abrieron las puertas de la Academia Provincial de Bellas Artes. Este movimiento regionalista abarcaba en esta década todas las manifestaciones culturales, las artes plásticas estaban unidas íntimamente a la literatura. Podemos tener presente algunos nombres como el de Vicente Nacarato, escritor que salía a pintar el paisaje de los alrededores de Mendoza con el grupo que hemos llamado *Conjunto Mendocino*, o el de Ángel Delpodio, o Bernardo Federman. Llevaban a cabo reuniones en las cuales participaban poetas y pintores. Colaboraban en revistas de la época donde los artistas ilustraban las poesías o los cuentos de los escritores. A mediados de la década la Biblioteca San Martín y la Academia Provincial de Bellas Artes organizaron el "Primer Salón del Poema Ilustrado", luego se realizó el "Segundo Salón del Poema Ilustrado Mendocino" y el "Primer Congreso de Artistas y Escritores de Cuyo".

El sentimiento regional, el amor al terruño y el orgullo de lo regional dio pie para que el Gobernador Dr. Guillermo Cano y su Ministro de Industrias y Obras Públicas, ingeniero Frank Romero Day firmaran, en 1936, el decreto para que la Fiesta de la Vendimia se realizara todos los años. Con el correr del tiempo esta iniciativa se convirtió en lo que es hoy la “Fiesta Nacional de la Vendimia”. En 1937 se realizó, por primera vez, una exposición de pintura², en adhesión a los festejos vendimiales, junto a ella no faltó la exhibición de los productos típicos de la provincia, especialmente los vinos y las uvas.

Salones del Poema Ilustrado Mendocino

En el “Salón del Poema Ilustrado Mendocino” intervinieron artistas plásticos y literatos de reconocida trayectoria en Mendoza por anteriores presentaciones y porque ya habían colaborado unidos, en revistas y periódicos de la época. Siempre teniendo en cuenta en sus obras el sentido zonal y las características especiales de un arte regional.

Los plásticos realizaron las ilustraciones ateniéndose con el lenguaje realista al texto. Se trataba de desarrollar una cultura visual con formas simples. Se acercaban así a la tradición, a las costumbres locales. Los grabados sobre el trabajo y el ocio del habitante de campaña no llevaban connotaciones de protesta, eran simplemente la ilustración del hombre común, interpretando una época. Recordemos que en los años '20 y '30 los grabadores en Buenos Aires ya hacían grabados de protesta, incentivados en 1933 con la llegada de Siqueiros a dicha ciudad.

² El catálogo de la Exposición consignaba los siguientes artistas y obras:

José Alaminos: *Paisaje mendocino, Casita pobre, Autorretrato.*

Roberto Azzoni: *El canal, El camino, Paisaje.*

Antonio Bravo: *El charco, Las higueras, Álamos.*

Rafael Cubillos: *Acueducto romano.*

Juan José Cardona: *Cabeza de hombre (bronce), Moza aborigen (yeso).*

Fidel de Lucía: *Vendimia, Mañana clara, Caserío andino.*

Julio Ruiz: *Autorretrato.*

Los artistas realizaban las ilustraciones como dibujo o como obra gráfica, utilizaban lápiz, tinta, carbonilla o la xilografía, la litografía o el aguafuerte. Eran líneas de trazos seguros y fuertes. El grabado ya tenía su historia en nuestra provincia. Recordemos que había funcionado en Mendoza, como enseñanza sistematizada, una Escuela de Dibujo y Pintura, Escultura y Grabado (1915 - 1920), dependiente de la Dirección General de Escuelas, cuyo director fue Vicente Lahir Estrella y a la cual asistieron Antonio Bravo y Fidel de Lucía. Desde sus comienzos, la Academia Provincial de Bellas Artes (1933) incluyó el grabado en sus planes de estudio y dos años después se instaló el primer taller destinado a las prácticas del grabado en sus diferentes técnicas.

Como antecedente de los Salones del Poema Ilustrado Mendocino podemos consignar, entre muchos otros, las canciones, poesías y prosas aparecidas en revistas de la década del '20:

Como antaño, poema e ilustración de Raúl Méndez Caldeira;
A unos ojos negros, poema de Juan Julián Lastra e ilustración de Raúl Méndez Caldeira;
Augural, poema de Ricardo Tudela e ilustración de Alfredo Nenciolini;
Altas cumbres, poema de Ricardo Tudela e ilustración de Neli Marchese;
Poemas, de Sixto Martelli ilustrados por Antonio Bravo;
Crepuscular, de Calixto Oyuela e ilustración de Fidel de Lucía;
La ciudad de barro, novela de Santa María Conill ilustrado por Fidel de Lucía;
Poemas, de Alfredo Bufano ilustrados por Antonio Bravo.

En la década del '30 aparecieron poemas ilustrados en diversas publicaciones, por ejemplo, en *La Quincena Social*, revista de gran difusión en Mendoza y de larga trayectoria que publicó:

Voces del éter, *El laurel*, *Mi ventana que da sobre la vida*, poemas de A. J. Fontanilla ilustrados por Juan José Cardona;
Esmeralda del mar, *Sueño*, *tarde y mar*, poemas de Andrés Chabrillón ilustrados por el dibujante y periodista Liberato Spisso;
Poemas, de Américo Calí ilustrados por Miguel Ángel Ramponi;
Poemas, de Jorge Enrique Ramponi ilustrados por su hermano Miguel Ángel Ramponi.

El "Primer Salón del Poema Ilustrado Mendocino" fue organizado en 1935 por la Biblioteca Pública General San Martín con la asistencia técnica de la Academia Provincial de Bellas Artes y el auspicio de la Dirección General de Escuelas. Se presentaron 28 trabajos. Los premios fueron otorgados a los siguientes trabajos:

- El hombre triste* de Jorge Enrique Ramponi con ilustración de Roberto Azzoni (Primer Premio Dirección General de Escuelas);
- Nocturno del hombre en el mar*, poema e ilustración de Ángel Delpodio (Segundo Premio);
- Jarillero*, poema de Armando Herrera e ilustración de Julio Ruiz (Tercer Premio)
- Tríptico*, poema de Ángel Delpodio e ilustración de Pablo Vera Sales (Premio A).

En junio de 1938, los integrantes de la Asociación de Gente de Artes y Letras de Mendoza "La Peña"³, se instalaron en el subsuelo del restaurante "Maxim" de calle Lavalle 36, Mendoza. En un amplio salón funcionó la Secretaría y un Salón Cultural para conferencias, exposiciones y recitales de música de cámara. Desde el primer momento la Comisión Directiva proyectó el acto de inauguración de la sede con una

³ En Agosto de 1937 se sentaron las bases para la creación de "La Peña" mendocina, tomando el modelo de "La Peña" de Buenos Aires. La primera reunión se realizó en el local de la Academia Provincial de Bellas Artes. El objetivo prioritario era el de fomentar el arte en todas sus manifestaciones. Las siguientes reuniones se realizaron en el Museo Provincial de Bellas Artes. Entre los miembros adherentes se contaron escritores, artistas plásticos, músicos y hombres de la cultura mendocina. Entre los adherentes a "La Peña" se contaron: Manuel Civit, Jorge I. Segura, Rosalía L. de Flichman, Julio Ruiz, Ramón Morey, Romeo Ceriano, Isaac Flichman, Luciano Pagotto, Perla Alsina, Juan José Cardona, Albino Pani, Higinio Otero, Américo Calí, Jorge Enrique Ramponi, Pablo Vera Sales, Romelio Villalobos, Bernardo Federman, Fidel María Blanco, Alejandro Santa María Conill, María Esther Ferreyra de Ceriano, Blanca Dalla Torre Vicuña de Tudela, Ventura del Barrio, José Casucci, Lino Martinelli, Carlos Colomer, Marta y Graciela Funes Serpes, Antonio Alsina, Vicente Nacarato, Antonio Bravo, Carlos Frugoni, Cayetano Piccione, José Alaminos, Alejandrina Reta, Ana María Rodríguez, Lahir Estrella, Armando Herrera, Alicia Suárez Pacheco, Lucrecia Gómez, Ricardo Barton, Francisco Morey, Estanislao F. Calle.

tertulia en la cual presentarían el “Segundo Salón del Poema Ilustrado Mendocino”. En el mes de agosto estuvo ya todo preparado y el 7 de setiembre de 1938 se presentó el “Segundo Salón del Poema Ilustrado Mendocino”, organizado por la Biblioteca Pública General San Martín, la asistencia técnica de la Academia Provincial de Bellas Artes y el auspicio de la Dirección General de Escuelas.

Para incentivar el número de presentaciones a este Segundo Salón contribuyeron con premios tanto el Poder Ejecutivo como la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza; además, como ocurrió en el Primer Salón, también en éste colaboró la Dirección General de Escuelas. El 15 de diciembre de 1937 se clausuró la recepción de obras. Se presentaron 38 trabajos⁴, superando ampliamente en número a los que concurrieron al Primer Salón.

El acto de inauguración se abrió con la presentación de un espectáculo literario - musical a cargo de Adela Ponce Aguirre de Bosshard Zapata, Alicia Suárez de López, Lucrecia Gómez y José Tovar, quien leyó una serie de greguerías alusivas a conocidas figuras del ambiente artístico mendocino. Luego actuó el Trío de guitarras Esparato -Torres- Montiveros interpretando música folklórica. A continuación Jesús Vera Arenas bailó danzas nativas. Serafín Ortega, Director de la Biblioteca San Martín, en nombre de esa institución, de “La Peña” y de los organizadores pronunció palabras alusivas y dio lectura al veredicto de Jurado que otorgó los premios. El mismo estuvo integrado por el Dr. Julio César Raffo de la Reta, como Presidente, y Fidel de Lucía (Director de la Academia Provincial de Bellas Artes), Serafín Ortega (Director de la Biblioteca Pública General San Martín), Roberto Azzoni (en representación de los artistas plásticos) y Guillermo Petra Sierralta (como representante de los escritores).

Los premios fueron divididos en dos secciones: Literatura y Artes Plásticas. En la sección Literatura, los trabajos premiados fueron:

Romance del tesoro mal perdido, de Américo Calí (Primer Premio);
Túnel de mármol, de José Jalif Balmaceda (Segundo Premio);

⁴ Ver apéndice final.

Tramonto, de Ángel Delpodio (Tercer Premio);
Vernáculo, de Vicente Nacarato y *Por la noche del niño*, de Reynaldo Bianchini (Premio “Gobernador”).

En la Sección Artes Plásticas los premios fueron otorgados a:

Julio Ruiz, por su ilustración del poema *Trompo a látigo* (Primer Premio);
 Bernardo Federman, por las xilografías que ilustran las canciones *Por la noche del niño* (Segundo Premio);
 Antonia Diumenjo, por su ilustración al poema *Otoño* (Tercer Premio);
 Miguel Ángel Ramponi, por su ilustración al poema *Túnel de mármol* (Premio “Gobernador”);
 León Ochoa, por su ilustración al poema *Mendoza* (Premio “Municipalidad”).

Hemos querido testimoniar cómo las artes plásticas, en un contexto cultural provincial, estuvieron relacionadas desde sus principios con la literatura. Tanto escritores como artistas convivieron juntos en una interrelación armoniosa y fructífera. Colaboraron estrechamente, y no sin dificultades, para crear en la provincia una atmósfera cultural dinámica y fresca. Eso los hizo sentirse animosos por los logros que iban consiguiendo y así ofrecieron una plataforma de despegue a las generaciones siguientes y una fraternal expresión de belleza: los poemas ilustrados.

Apéndice

Obras recibidas para el Segundo Salón del Poema Ilustrado

<i>Poema</i>	<i>Escritor</i>	<i>Ilustrador</i>
<i>Marcha triunfal</i>	Luis Anmella	Lidia C. Hernández
<i>Rumba</i>	Luis Anmella	Lidia C. Hernández
<i>Romance del tesoro mal perdido</i>	Américo Calí	Bernardo Federman
<i>Otoño</i>	Jorge Enrique Ramponi	Antonia Diumenjo

<i>Poema de la niña muerta</i>	José Jalif Balmaceda	Miguel Ángel Ramponi
<i>Túnel de mármol</i>	José Jalif Balmaceda	Miguel Ángel Ramponi
<i>Vieja destiladera</i>	Fernando H. Puebla	María Sotomayor
<i>Poema sin título</i>	Abelardo Arias	Aurora Espetxe
<i>Pretérito epicedio</i>	Sirio M. Adler	Orlando Peretti
<i>Amor che nullo</i>	Sirio M. Adler	Orlando Peretti
<i>Amato amar perdona</i>	Sirio M. Adler	Orlando Peretti
<i>Baratro y Ezrael</i>	Sirio M. Adler	Orlando Peretti
<i>Poema</i>	Reynaldo Bianchini	Ventura del Barrio
<i>Pequeñuelo</i>	Antonio Toscano	Miguel Bueno
<i>El último gaucho</i>	Vicente Nacarato	Vicente Nacarato
<i>El canto vernáculo</i>	Vicente Nacarato	Vicente Nacarato
<i>Canciones por la noche del niño</i>	Reynaldo Bianchini	Bernardo Federman
<i>Hora quieta</i>	Iverna Codina	Enrique Puig Díaz
<i>Mujer del porvenir</i>	José S. Arango	Horacio Rosales
<i>A ti, Mendoza</i>	Humberto Crimi	León Bernard
<i>Quién</i>	Jacobo Sevilla	León Bernard
<i>Mendoza</i>	Mafalda Tinelli	León Ochoa
<i>Trompo a látigo</i>	Jorge E. Ramponi	Julio Ruiz
<i>Sino</i>	Mafalda Tinelli	Mafalda Tinelli
<i>Noches de plenilunio</i>	José S. Arango	Rosario Moreno
<i>Por la nieve</i>	Iverna Codina	Iverna Codina
<i>Voluntad</i>	Jacobo Sevilla	Francisco Montes
<i>Luz</i>	Héctor Catalán	Héctor Catalán
<i>Álamo</i>	Héctor Catalán	Héctor Catalán
<i>Los Andes del héroe</i>	Mafalda Tinelli	Ángel Delpodio
<i>Tramonto</i>	Ángel Delpodio	Ángel Delpodio
<i>El Angelus</i>	Melisenda	Francisco Godoy
<i>El linyera</i>	Melisenda	Francisco Godoy
<i>Sierra adentro</i>	Héctor Catalán	Domingo Ruiz
<i>La ascensión de las ninfas</i>	Carlos Gioai	Antonia Diumenjo
<i>Crepúsculo</i>	Manuel A. Álvarez	Abel Álvarez
<i>La voz del viento</i>	Antonio Toscano	P. Satlari
<i>El color de Los Andes</i>	José S. Arango	Rosario Moreno

RESUMEN

En la presente nota se realiza una reconstrucción histórica de los "Salones del Poema Ilustrado Mendocino", en la década de 1930. Se estudia su vínculo con el grupo de artistas plásticos conocido con el nombre de Conjunto Mendocino. Se reconocen su voluntad de región y los temas predominantes en la producción plástica del momento (el habitante y el paisaje mendocino en todas sus manifestaciones). Se hace referencia a los antecedentes en la realización de los salones. Finalmente, se mencionan los participantes y los ganadores del primero y del segundo salón. Este estudio tiene por objetivo resaltar las relaciones entre plástica y literatura en un momento significativo de la historia de Mendoza.



Son las soledades de las altas cumbres
un silencio inmenso que florece en luz,
y de los abismos y de las alturas
va fluyendo un suave, gran fulgor azul.

Yo no sé qué ensueño tenue y transparente
hecho de una vívida eclosión de azul,
flota entre las cimas y los mil celajes
que se transparentan cual inmenso tul.

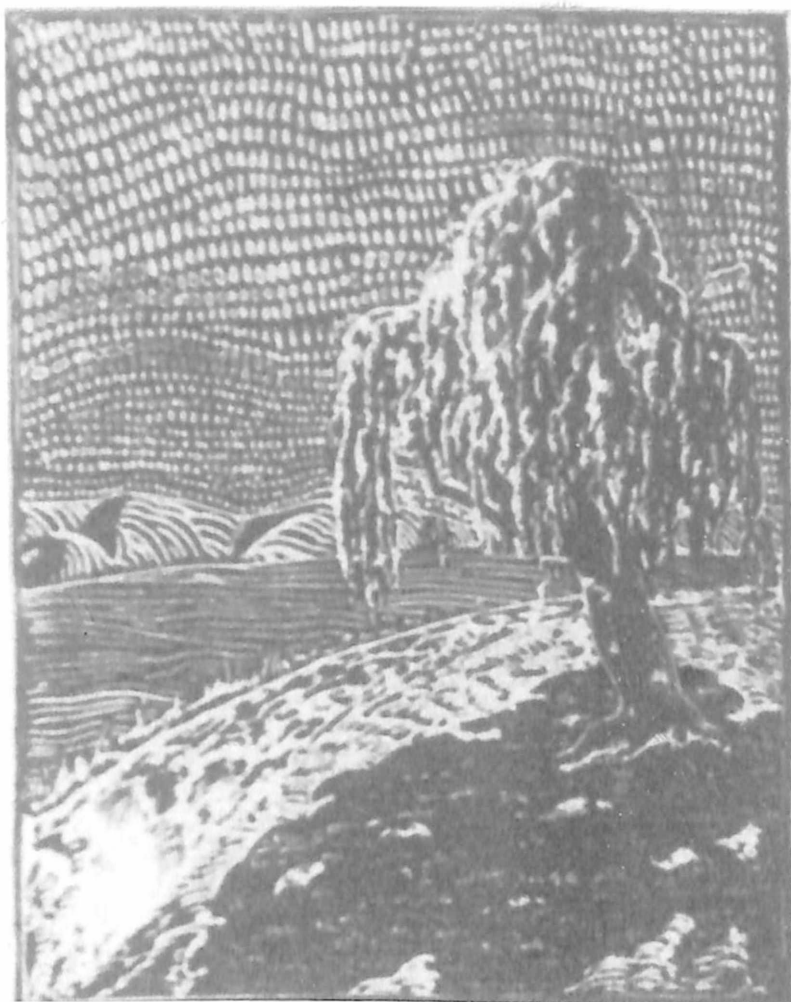
En la lejanía se inmaterializan
los picachos graves como torva cruz,
y tan bien parecen almas penitentes
que la fe se exalta y se vuelca en luz!

Gloria de la tarde que se quiebra en luces
y se desparraman por el cielo azul,
mientras de las cumbres va fluyendo un canto
que señala rutas y nos da quietud...

Cuánta semejanza con las altas cumbres
que habitara un día nuestro buen Jesús!
Si al mirar parecen estas soledades
el glorioso templo de su invicta Cruz!

Junio 28 1924.

Ricardo Tudela.



Siesta

El sol voltea la copia
oscura y fiel del ramaje...
La sombra duerme la siesta
bajo las ramas del sauce...

Ángel Delpodio

Ilustración de Pablo Vera Sales al poema *Siesta* de Ángel Delpodio.
La Libertad, Mendoza, "Suplemento gráfico", N° 7, 1936.

“CIGARRA NUPCIAL”, DE JORGE ENRIQUE RAMPONI

Gloria Videla de Rivero
Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

El poema “Cigarra nupcial” de Jorge Enrique Ramponi se inscribe en una larga tradición literaria y popular que ve en la cigarra un símbolo del artista, del poeta. Veamos algunos antecedentes¹: en la antigua tradición griega se consideraba que las cigarras provenían -a través de una metamorfosis- de hombres que, en vida, se habían consagrado al canto -manifestación de carácter divino-. Anacreonte y otros líricos griegos aluden a las cigarras con frecuencia: estaban consagradas a Apolo, dios de la luz, del día, de la música, de la poesía, de las artes y vinculado a lo oracular. Por esta creencia fueron símbolos de la poesía y de la música. Si bien, de acuerdo con esa lectura mítico-simbólica, la mutación en cigarra no debe ser vista como un castigo, sino como un premio, por ejemplo en la versión que propone Sócrates en el *Fedro* (262d), en ocasiones simbolizaba -en oposición al cisne- a los malos poetas y cantores. Refería una fábula que las Musas, compadecidas de los malos poetas, de inspiración intermitente, los habían transformado en cigarras. Pero las versiones positivas o negativas se alternan: entre los romanos, Petronio menciona a la profetisa Sibila que canta por inspiración de Apolo, metamorfoseada en cigarra a causa del carácter sobresaliente o “heroico”

¹ Cf. José Antonio Pérez Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*. 2a. ed. Madrid, Tecnos, 1971, p. 128; Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1991, p. 290 y el libro de Hugo F. Bauzá. *El mito del héroe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 16-17.

de su papel. A partir de *La Fontaine*, la cigarra ha sido símbolo de la pereza y la imprevisión. Simboliza también la pareja complementaria luz-oscuridad, por la alternancia de su silencio en la noche y sus chirridos al calor del sol. Sin agotar los ejemplos², recordemos la conocida canción de nuestra María Elena Walsh: “Como la cigarra”, en donde connota la afirmación de la vida y del canto, su capacidad de resistencia y de resurrección:

Tantas veces te mataron,
 tantas resucitarás,
 tantas noches pasarás
 desesperando.
 A la hora del naufragio
 y la de la oscuridad
 alguien te rescatará,
 para ir cantando...

Cantando al sol
 como la cigarra,
 después de un año
 bajo la tierra,
 igual que sobreviviente
 que vuelve de la guerra.

Veamos cómo se expresa el tema en Ramponi. Encontramos el poema en la antología del autor realizada por Juan Pinto³. Pertenece a su libro *Corazón terrestre*, del cual han sido publicados, según mis registros, sólo cuatro poemas, con carácter de “anticipaciones”. Este libro fue concebi-

² Citemos también a la argentina Amelia Biagioni, quien -en “El humo”- define la poesía como una fuerza irresistible, asociándola con la imagen de la cigarra: “Oh sacrilega maga, que ceñiste/ la gracia en hambre, alazo, pico y garra/ por qué en tu salamandra convertiste/ a mi tristísima cigarra.”

³ Juan Pinto. *Jorge Enrique Ramponi; Precedido de un esquema de la literatura cuyana*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, pp. 108-112.

do en los primeros años de la década del treinta⁴. A esta época pertenece, pues, "Cigarra nupcial", aunque seguramente recibió correcciones para su inclusión en la posterior antología de Pinto.

Por esta época concibió además *Pulso del clima* y *Maroma de tránsito y espuma*, también publicados parcialmente. Si bien estos libros tienen continuidad estilística y temática con respecto al período previo en la evolución de Ramponi, representado por sus colaboraciones en *Megáfono* (1929) y por *Colores del júbilo* (1933), muestran ya un claro parentesco con respecto al estilo y a la temática del último período: el que se manifiesta en *Piedra infinita* (1942) y en *Los límites y el caos* (1972). Se acentúan en *Pulso del clima*, *Corazón terrestre* y *Maroma de tránsito y espuma* la tendencia hiperartística presente en *Colores del júbilo* y el cultivo de ciertos rasgos estilísticos, entre los que sobresalen las imágenes, comparaciones y metáforas cada vez más extrañas o herméticas (si bien tienen claves que permiten aproximaciones interpretativas); el lenguaje refinado, culterano, con múltiples latinismos; las antítesis en diversas formas, sobre todo la oximorónica, el cuidadoso ritmo lento y oracular...

Con respecto a los temas, va cobrando protagonismo el que será casi exclusivo y excluyente en los dos últimos libros de Ramponi: el tema metapoético, el poema que se vuelve sobre sí mismo y -sobre todo- el poeta que se vuelve sobre sí mismo, en un acto de introversión-extroversión que no explora tanto la amplia gama de sentimientos, pensamientos o pulsiones que pueden experimentar todos los hombres, sino que se vuelve obsesivamente sobre la función, sobre el oficio de poeta, que parece identificarse con el ser total del "yo lírico" y -más aún- del autor, del hombre Ramponi. El "ser poeta" -como hemos dicho- da sentido a

⁴ De él aparecieron dos poemas en el N° 1 del *Boletín de Poesía Oeste* (Mendoza, 1935): "Guitarra" y "Poema tenor en registro de octubre", como "anticipaciones" de un futuro libro (nunca publicado en su totalidad). El tercero de los poemas pertenecientes a *Corazón terrestre*, "Trompo en llamas", fue editado por primera vez en la revista *Pámpano* y, posteriormente, en la mencionada antología de Juan Pinto en la que también aparece "Cigarra nupcial".

esa vida, en el acto de la creación se empeña toda la persona⁵.

“Cigarra nupcial” modula también el tema metapoético. Busca fundamentalmente expresar una concepción del poeta y de la naturaleza de su canto. El texto muestra ya la tendencia a elaborar poemas de largo aliento, que caracterizará sus últimos libros (*Piedra infinita* y *Los límites y el caos*). Consta de ciento sesenta y cuatro versos estructurados en cuarenta y dos estrofas irregulares, con abundancia de dísticos. Los versos son de métrica libre.

El yo lírico se dirige, mediante una larga prosopopeya, a la cigarra estival, destinataria interna de su poema:

Enero bate tu cascabel de ortiga
sagrada;
suelto pulso de sol,
guitarra lacre entre cinabrios.

Arde, rito del trémolo,
monótona y terrible en tu codicia profunda.

Sopla tu brasa, apura el destino.
Alza el brindis frutal, oh litúrgica,
el eco eterno vive en los alvéolos de la sangre [...].

En torno a tu delirio
dilata su ascua blanca el día.

De algún abismo de la sed o la sangre
tu canto vuelve con furia.

⁵ Cf. mi artículo “Jorge Enrique Ramponi: notas biográficas”, en *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, Mendoza, CELIM, N° 5, 1997-1998, pp. 137-145. Sobre los otros poemas éditos de *Corazón terrestre*, cf. mi artículo: “La poética de Jorge Enrique Ramponi a través de tres poemas de *Corazón terrestre*”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana; Homenaje a Luis Sáinz de Medrano*. Madrid, 1999, N° 28, pp. 1285-1300.

Tu proeza enciende las estrías
del aire.

Brújula del norte fatal que nos consume,
vertiginosa esclava del vitor,
Te escucho, si oráculo del júbilo cruel,
y amo la sagrada destrucción que es el canto [...].

Pronto advertimos que la cigarra es un "alter ego" del poeta, un yo desdoblado. El yo lírico se identifica con la vocación de música elemental del insecto, cuyo canto es diurno, estival y relacionado con la seducción hecha por los machos para el apareamiento. Inspirado tal vez en una circunstancia real, la cigarra cantando en los ardientes veranos mendocinos, Ramponi selecciona de la tradición simbólica arriba mencionada algunas de sus connotaciones apolíneas, pero, a la vez, metafORIZA al poeta según su concepción personal y órfica. Son, pues, dos los dioses griegos que subyacen en la simbología del poema: Apolo y Orfeo. Tanto por la tradición apolínea como por la experiencia real, Ramponi asocia a la cigarra con lo diurno y estival, con el calor, con lo climático, que se expresa reiteradamente: "enero", "pulso del sol", "dilata su ascua blanca el día", "puliendo el gran espejo del verano", "estrella de la siesta", entre otras imágenes con estas connotaciones. Pero, fundiendo esta concepción con la órfica, la cigarra es, como el poeta, sacerdote, chamán, oferente y víctima, sintetizadora del universo, del tiempo y del espacio: "ortiga sagrada" que cumple un rito litúrgico: "Alza el brindis frutal, oh litúrgica". Su voz es "eco eterno". La cigarra-poeta es también esclava y mártir de su oficio, "nativa y mártir de enero":

Comprendo que oficias,
tu corazón profundo, duro y frenético se inmola,
y oficias.

Es también, como el trompo, como el viento Zonda (metáforas análogas utilizadas en "Trompo en llamas") "vertiginosa esclava del vitor": está destinada a cantar la vida desde "algún abismo de la sed o la sangre". Se insiste en el sentimiento de la vocación poética como prisión:

presa en tu red votiva,
teje tu mortaja de música.

La interpretación simbólica del poema no invalida por momentos una lectura también literal. Con frecuencia se dan en el poema los símbolos que Bousoño llama "bisémicos"⁶ que permiten dos planos de significación. Así por ejemplo, ya desde el título, "Cigarra nupcial", se alude a la ya mencionada principal función del canto de la cigarra-insecto: los machos, mediante los sonidos, buscan llamar la atención de las hembras. Esta función elemental, instintiva y vital del canto es sugerida en el poema:

Enero es genital ahora:
enero piensa por nosotros.

Canta en la amapola de un vientre,
martilla tu llamado entre unos muslos;
cimbra tu espiga de cólera,
baila, fanática de élitros,
con un gajo de sol entre los dientes verdes.

Pero la bisemia de estos versos (cigarra-poeta) nos habla también de la generación, del alumbramiento del poema, resultado de un trance amoroso. Ramponi podría suscribir los versos de Vicente Aleixandre: "Sí, poeta: el amor y el dolor son tu reino" ("El poeta").

Las imágenes que se acumulan para definir la cigarra-poeta anticipan la riqueza de metáforas y símbolos que caracterizarán a *Piedra infinita*:

-Canta, ruiñeñor cereal
monosílabo,
oropéndola acezante,
carnal estrella de la siesta,
meteoro preso en el laurel del día,

⁶ Cf. Carlos Bousoño. *Teoría de la expresión poética*, 4a. ed. aumentada, Madrid, Gredos, 1966, pp. 134-181.

o picaflor frutal
tirado por un vástago del viento,
como un trompo de iris
en la palma del aire zumbando.

Estas y otras imágenes del poema tienden a caracterizar el canto órfico, que expresa los reinos de la naturaleza (el mineral, el vegetal, el animal) y que ve en el poeta la voz del hombre que reúne cielo y tierra, vida y muerte. Por ello se recurre a imágenes sintéticas, que aproximan pájaros y frutos ("ruiseñor cereal", "picaflor frutal") y realidades heterogéneas, como la carne y la estrella. Son imágenes vanguardistas que, no obstante su rareza e irracionalidad, no carecen de sentido, ya que tienden a captar la complejidad de la misión del poeta y de su canto.

Si bien la interpretación de las metáforas es posible, una traducción puntual empobrece sus posibilidades de sugerencias, que rozan lo misterioso, lo visionario. Muchas de las imágenes responden a las estructuras poéticas que Carlos Bousoño llama "imágenes visionarias continuadas". A diferencia de la alegoría, en la que el plano metafórico discurre paralelamente al plano real, con correspondencias simétricas, en la imagen visionaria los dos planos se contaminan mutuamente. Si varias características de la cigarra convienen a la caracterización del poeta (la cigarra y el poeta cantan; ambos *deben ineludiblemente* hacerlo, ambos son esclavos de su misión), en muchos casos la cigarra recibe, en su caracterización, rasgos que no son propios del insecto sino que provienen de la idea que se trata de expresar sobre el poeta y su canto. Por ejemplo, cuando se dice del canto de la cigarra: "tu tornillo de azogue tenaz", puede aludirse a las reverberaciones de la luz veraniega pero también se sugiere la concepción del "poeta-espejo".

La naturaleza contradictoria del canto, que une el abismo con lo estelar cósmico, que se sumerge a través de las eras, en búsqueda de los orígenes, que es oficio a la vez gozoso y cruel, que es esclavitud y liberación, se expresa no sólo por imágenes que unen realidades heterogéneas, sino también contradictorias. Se intensifica en este poema el uso de la antítesis, del oxímoron:

Gallo frutal litúrgico, entre ofidio y paloma,
 inocente y obsceno como un ángel tórrido,
 con un júbilo parecido a la angustia,
 criatura de los néctares,
 mártir del canto, cigarra.

La identificación de realidades heterogéneas o contrastantes se da en diversas estructuras lingüísticas: *sustantivo-adjetivo*: “gallo frutal”, “dura delicia”, “júbilo cruel”; *sustantivo-sustantivo*: “ofidio y paloma”, “júbilo parecido a la angustia”; *adjetivo-adjetivo*: “inocente y obsceno”; “mínima inmensa”; “penitente, dichosa”.

Otro de los contrastes caracterizadores de la misión poética se plantea entre canto y silencio:

Un torzal misterioso
 te arrebató por ráfagas y foros de sigilo
 hasta un túnel de enigma,
 en cuyo último estrato
 se confunde tu vara de jaspe vibrátil
 con los propios duros élitros del silencio.

El canto que hoy se escucha puede provenir de un pasado ancestral y lejanísimo, cósmico:

Y acaso ya no existes,
 y eres el canto solo ya cantado,
 huido por su escorzo, sin cesar
 tras su sílaba madre.

Fantasma del oído
 o semilla inicial de un mutismo sin fin
 abismado en su acústica.

Como en toda la obra de Ramponi, se observa en el poema la abundancia de palabras esdrújulas, que confieren especial sonoridad y ritmo oracular al poema: litúrgica, alvéolos, cólera, brújula, oráculo, júbilo, atónita, médula, oyéndote, vástago, féretros, prófuga, tábanos,

cámaras, árboles, caléndula, música, monosílabo, oropéndola, ráfagas, sílaba, acústica, diáfano, éxtasis, cantárida, mínimo, idéntica, néctares, frenético, espíritu, cúpula, médula, número, crótalo... Algunos de estos vocablos, además, se reiteran, como élitros (las alas del insecto), vértigo, tórrido y otros.

Las aliteraciones, que también son numerosas en el texto, sugieren por momentos el monótono canto: "ortiga/ sagrada;/ suelto pulso del sol" (v. 2-3); "sopla tu brasa" (v. 7); "de la sed o la sangre" (v. 19); "resina tórrida" (v. 38); "la sed, la sed" (v. 69); "tornasola tu sílaba" (v. 99), entre otras.

El poeta es, en la posromántica concepción ramponiana, heroico. El cantar es "proeza": "tu proeza enciende estrías en el aire". Él hace el esfuerzo de vincular los contrarios, la vida y la muerte, por ejemplo: "yemas terribles se hinchan en los féretros" (v. 39), de abarcar las edades del universo, los espacios distantes o ilimitados, las realidades heterogéneas.

Conclusión

En este poema se funden dos tradiciones mitológicas: la de Orfeo, el vinculador de dos mundos -el de la vida y el de la muerte- y la de Apolo, el dios de la música y el canto, de lo oracular, de la luz, del verano, de la fertilidad. Como Orfeo, el poeta es el vinculador supremo del universo y su poema es una concreción comunicativa de la fusión cósmica témporo-espacial⁷. Como la cigarra mitológica, voz de Apolo, el poeta responde a un mandato, a una imposición insoslayable ("enero piensa por nosotros"), su voz es vicaria -es la de un dios-, es solar ("suelto pulso del sol"), es ritual ("arde, rito del trémolo").

⁷ Cf. el análisis del poema "El poeta", (de Vicente Aleixandre) realizado por Vicente Cabrera en *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*. Madrid, Gredos, 1975, p. 51. La coincidencia muestra el parentesco de las diversas poéticas posrománticas (modernistas, posmodernistas, vanguardistas...).

RESUMEN

El poema "Cigarra nupcial" (1935), desarrolla un tema predominante en el universo literario de Jorge Enrique Ramponi: el metapoético. La simbolización del poeta y del canto por medio de la cigarra tiene larga tradición literaria. En este texto, Ramponi se nutre sobre todo en la tradición griega que ve en la cigarra un ser relacionado con Apolo, con el canto, con la música y con lo oracular. No desconoce tampoco las costumbres de las cigarras, de canto diurno, estival y relacionado con la seducción hecha por los machos para el apareamiento.

El largo poema, de 164 versos de métrica libre, está estructurado en estrofas irregulares. Sobre la base de una prosopopeya que se dirige a la cigarra (o yo desdoblado del hablante lírico) enuncia gran cantidad de imágenes con impronta vanguardista, extrañas, irracionales, visionarias, que buscan definir la naturaleza del poeta y del poema. Junto con las metáforas, símbolos e imágenes visionarias continuadas, de significación plurivalente, se dan también rasgos de estilo característicos en el poeta, como la preferencia por los vocablos esdrújulos y las aliteraciones significativas, que en este caso, sugieren el canto de la cigarra. El poema se inscribe en una etapa de transición entre la etapa vanguardista relacionada con el grupo "Megáfono" y con el poemario Colores del Júbilo y los grandes libros de su etapa final, la de Piedra infinita y Los límites y el caos. Si bien la concepción poética ramponiana está habitualmente signada por el mito de Orfeo, la reverberación apolínea de la cigarra, presente en este poema, enriquece sus connotaciones clásicas.

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

CONTRIBUCIÓN PARA UNA BIBLIOGRAFÍA DE LUIS A. GOROSITO HEREDIA (1902-1972)

Gloria Videla de Rivero
Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

Luis Gorosito Heredia fue un escritor importante, por la amplitud de su obra y por la calidad de sus escritos -sobre todo de su creación poética-, que merecieron juicios muy elogiosos de sus contemporáneos. Recibió además varios galardones literarios.

Nació en Carcarañá (Santa Fe, Argentina) en 1902 y murió en Alta Gracia, Córdoba (Argentina) en 1972. Fue sacerdote salesiano, dedicado a la enseñanza y a las letras. Habitó en Mendoza al menos en dos oportunidades, la primera a principios de los años '30. Aquí trabó vínculos literarios con los escritores del medio e hizo publicaciones en revistas locales. Posteriormente, en los años 60, hasta 1970, volvió a residir en la Provincia, donde nuevamente se vinculó con los grupos literarios. Durante esta estadía perteneció al grupo poético "Icthios", a la SIDEM (Sociedad Integral de Escritores Mendocinos) y a la SADE. Ejerció la enseñanza en el nivel medio, en colegios de Rosario, Capital Federal y Mendoza.

No tenemos -según mis datos- una bibliografía completa y fidedigna del autor, salvo las listas de títulos que proporcionan las solapas o primeras páginas de algunos de sus libros, enunciados en orden cronológico, sin mayores precisiones editoriales y con algunas contradicciones. Hacen también aportes Carlos Sforza, en el libro mencionado *infra* y algunas enciclopedias, de las que también damos referencias. Los libros del autor que he podido consultar se encuentran en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, en la Biblioteca Central, de la misma Universidad, en la Biblioteca San Martín y en la del

Colegio Don Bosco, todas ellas de Mendoza. También la Biblioteca Nacional Argentina (Buenos Aires) posee varios títulos. Lamentablemente, la búsqueda de las precisiones faltantes a través de redes informáticas no ha dado resultados positivos, salvo en el caso de la Biblioteca del Congreso de Washington. Por estas limitaciones, no he podido tener todos los libros a la vista. No obstante, me ha parecido más servicial consignar el dato a mi alcance, como una contribución perfectible. Consigno la sigla de la Biblioteca en la que he localizado los libros¹.

Gorosito Heredia publicó algunas de sus obras con el seudónimo Nice Lotus. Utilizó también el seudónimo Claudio Rodó².

Poesía

1. *El alma viajera*. Rosario, Editorial Apis, 1940. 142 p. 16,50 cm.

Seudónimo del autor: Nice Lotus, encabezando el título.

BN . BdelC

2. *Amor azul; poesías a la Virgen Santísima*. Buenos Aires, Don Bosco, 1930. 175 p

Con el seudónimo de Nice Lotus.

BSM

¹ BC: Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Cuyo; BCDB: Biblioteca del Colegio Don Bosco (Mendoza); BdelC: Biblioteca del Congreso de Washington; BFFyL: Biblioteca Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza; BN: Biblioteca Nacional Argentina (Buenos Aires); BSM: Biblioteca San Martín (Mendoza).

² Agradezco a Cristina Amills el aporte de algunos títulos del autor aparecidos en la revista *Histonium*. Un rastreo más exhaustivo de sus colaboraciones en publicaciones periódicas (de poesía, ensayo y crítica literaria), debería revisar las colecciones de *Caras y Caretas* (Buenos Aires), *Criterio* (Buenos Aires), *Sursum*, *El Pueblo* (Buenos Aires), *Los Principios* (Córdoba), *Estudios* (Buenos Aires), *La Capital* (Rosario), *Mendoza: Revista Semanal* (Mendoza), entre otras.

3. *Amor azul; poesías a la Virgen Santísima*. 2a. ed. Buenos Aires, Escuelas Gráficas del Colegio Pío IX, 1946. 175 p.

Fecha en pie de imprenta: 1946; en tapa: 1947.

Con el seudónimo de Nice Lotus.

BCDB BSM

4. *Casi espuma, apenas aire*. Buenos Aires, Centauro, 1946. 64 p.

Con un dibujo de Julio César Vergottini.

Contiene bibliografía del autor.

BCDB

5. *Conocimiento de la tierra*. Buenos Aires, Instituto Salesiano de Artes Gráficas Don Bosco (ISAG), s.f. ¿1967? 66 p. 23 cm.

Nota a pie de imprenta: "Este libro se escribió entre 1946 y 1966".

BSM BCDB BdeIC

6. *D'Accurzio impresor*. Mendoza, s.e., s.f., s.p. (3 p.)

Poema en Homenaje a Gildo D'Accurzio. (Plaqueta).

BCDB

7. *Devocionario de tu ausencia*. Buenos Aires, "Librería del Colegio", 1935. 80 p. 18 cm.

Prólogo del Dr. Ataliva Herrera (vii-xiv), ilus.

Seudónimo del autor: Nice Lotus, encabezando el título.

"De este libro se han impreso 100 ejemplares con numeración romana I a C (fuera de comercio) y 500 ejemplares numerados 1 a 500".

BdeIC BN

8. *Elegía para una muerte personal*. Córdoba, Ediciones Presencia, s.f., s.p. (1948).

Con un dibujo de Víctor Manuel Infante.

BCDB

9. *España en flor y canto*. Buenos Aires, Ediciones Centauro (Talleres Gráficos "La Colmena"), 1947. 60 p.

Prólogo de Pedro Cantero.

BCDB

10. *La fiesta del cielo*. Buenos Aires, Cuadernos de la Brújula, 1962. 30 p. ilus. 22 cm.

Viñeta original de R. Rosario. Grabado de Víctor Delhez.

BFFyL BdelC

11. *La isla que yo he sido*. Rosario, Editorial Hormiga, s.f. (1964). 76 p. 18 cm. (Colección La Diligencia).

Prólogo de V. Ayala Gauna.

BSM BCDB BFFyL BdelC

12. *La leyenda de oro; romancero de la vida de Don Bosco*. Buenos Aires, Editorial Don Bosco, 1928. (*Lecturas Católicas*, Año XLIII, agosto 1928. Entrega 532).

Con seudónimo Nice Lotus.

BN

13. *Las manos luminosas*. Buenos Aires, Colegio Pío IX, 1934.

Prólogo de Alfredo R. Bufano; poemas sacerdotales. Con seudónimo Nice Lotus.

BN

14. *Namuncurá; jornadas líricas*. Buenos Aires, Ed. Don Bosco, 1924. 156 p.

Seudónimo Nice Lotus. En solapas de libros posteriores aparece con el subtítulo: *El poema de la pampa india*.

BN

15. *Nuevos y viejos poemas mendocinos*. Mendoza, Peuser, 1970. 194p. 22 cm.

Incluye fotografía del autor, datos biográficos y dibujos de Julio César Vergottini, Raúl M. Rosarivo y Víctor Delhez.

Colofón del autor: "*Nuevos y viejos poemas mendocinos*, que vieron la luz en la ciudad de Mendoza entre 1938 y 1970 jalonan el asombro lírico de los años en que el poeta Luis Gorosito Heredia cantó para muy pocos...".

BdelC BCDB

16. *Pájaro ciego*. Buenos Aires, Cuadernos de la Brújula, 1960. 42 p. 21 cm.

Viñeta de Salvador Galant.

BFFyL BdelC

17. *Península de cielo*. Buenos Aires, Ediciones Centauro, 1947. 103 p.

BN BCDB BdelC

18. *Poemas casi rezados*. Buenos Aires, Sociedad Editora Internacional, 1940. 105 p. 24 cm.

Encabezando el título: L. Gorosito Heredia (Nice Lotus). "Primera edición argentina".

BdelC BN

19. *Poemas de la cuarta dimensión*. Buenos Aires, Cuadernos de la Brújula, 1968. 33 p.

Incluye: "Algunos juicios de la obra de Luis Gorosito Heredia" (Federico de Onís, Alfredo Bufano, entre otros).

BCDB

20. *Poemas de la cuarta dimensión*. 2a. ed. Rosario, Escuela de Artes Gráficas del Colegio Salesiano San José (Colección Cuadernos de La Brújula, 23), 1970. 39 p.

Agrega juicios críticos sobre el autor de Soler Cañas, Leonardo Castellani, Nestor Alfredo Noriega y otros.

BSM BCDB

21. *Poemas mendocinos*. Buenos Aires, Tor, (1938). 110 p. 15 cm.

Con seudónimo Nice Lotus.

BCDB BN

22. *Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz; Romancero*. Mendoza, D'Accurzio, 1966. 41 p. 22 cm.

1 ilus. Colofón del autor: "Este Romancero de las Siete Palabras del poeta de los *Poemas mendocinos* -mendocino él también de palabra y de silencios- sale en Mendoza por las prensas del insigne Gildo D'Accurzio, *cui nomen nullum par est elogium*, el 20 de mayo de 1966".

BC BdelC

23. *Sonetos de la séptima soledad*. Buenos Aires, M.O.R.A.N, 1945. 91 p.

BSM BCDB BN

24. *La tierra del pródigo*. Buenos Aires, Ediciones Centauro, 1957. 58 p.

Con el seudónimo Claudio Rodó.

Dato: Sforza.

25. *La tórtola*. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, s.f. (1957). s.p. 24 cm.

Es un poema unitario. Premio Leopoldo Lugones 1956 de la Sociedad Argentina de Escritores.

BCDB BFFyL

26. *Umbral de los ojos nuevos; poesías para niños y grandes*. Rosario, Apis, (1938). 135 p. 15,5 cm.

Aparece con el seudónimo Nice Lotus encabezando el título.

BN

27. *Umbral de los ojos nuevos; poesías para niños y grandes*. 2a. edición "seleccionada y aumentada", Rosario, Apis, 1944. 153 p.

BCDB

28. *La Virgen del color de la Bandera*. (Separata de *Estudios*, Buenos Aires, 1945).

Dato: en solapa libro *Nuevos y viejos poemas mendocinos*.

Narrativa

29. *Cuentos para la espera del cielo; caligramas increíbles*. Buenos Aires, Ed. Paulinas, 1960. 230 p. 17,5 cm. (Col. Ombú, 19).

BN

30. *El pecado y la sangre; caligramas escandalosos*. Buenos Aires, Ed. Paulinas, 1961. 230 p.

Cuentos largos.

BCDB BN

31. *El príncipe de los ojos azules*. Buenos Aires, Centauro, 1947. 139 p.
Novela.

BN BSM

32. *El príncipe de los ojos azules*. 2a. ed. Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1960.

Dato: solapa de *Nuevos y viejos poemas mendocinos*.

33. *Serranillas; fábulas cordobesas*. Rosario, Apis, 1944. 116 p.
Con seudónimo Nice Lotus. Premio de la Comisión Nacional de Cultura.

BN

34. *Tío Tigre y otros cuentos del pago argentino*. Buenos Aires, Ed. Paulinas, 1962. 285 p. 18,5 cm.

Premio de la Comisión Nacional de Cultura.

BCDB

Varios (biografía, impresiones de viajes, conferencias y ensayos)

35. *Góndolas negras; viajes por Europa*. 1937.

Dato: solapas libros.

36. *Magnificat*. Buenos Aires, Escuelas Gráficas del Colegio Pío IX, 1943. 94 p. (*Lecturas Católicas*, Año LXXVIII. Entrega 705).

Conferencias radiales en Rosario.

BN

37. *Patagonia, región de la aurora; viajes sureños*. En folletín de *El Pueblo*, Buenos Aires, 1937.

Crónica de viajes.

Dato: Solapa *Nuevos y viejos poemas mendocinos*.

38. *El resplandor del Invisible; un poco de ciencia y algunas flores literarias para la juventud*. Buenos Aires, Colegio Pío IX, 1931. 95 p. (*Lecturas Católicas*, Año LXVII, abril 1931. Entrega 564).

Prosa religiosa.

BN

39. *Simbología de la España eterna*. San Juan, Gobierno de San Juan, 1946.

Conferencias pronunciadas en San Juan.

Dato: Solapa *Nuevos y viejos poemas mendocinos*.

40. *Lo sobrenatural en Don Bosco*. Buenos Aires. Librería Santa Catalina, 1935.

Dato: Solapa *Nuevos y viejos poemas mendocinos*.

41. *Vida terrenal y celestial de Don Bosco*. Buenos Aires, Editorial Difusión, (1945). 403 p.

BN

Obras didácticas

42. *Arte y vida; Antología escolar; La lectura como base de la composición, de la gramática y del vocabulario*. 4a. ed. Rosario, Apis, 1948. 411 p.

Seudónimo del autor: Nice Lotus, encabeza el título.

BSM

43. Cervantes Saavedra, Miguel de. *Cincuenta aventuras de Don Quijote*. Rosario, Apis, (1938). 291 p. 24 cm.
Selección, introducción y notas explicativas de Luis Gorosito Heredia.
Descripción: Prólogo (v)-xx, ilustraciones.
BdelC
44. Cervantes Saavedra, Miguel de. *Cincuenta aventuras de Don Quijote*. 5a. ed. Rosario, Santa Fe, Apis, 1965. 291 p. 24 cm.
Selección, introducción y notas explicativas de Luis Gorosito Heredia.
Ilustraciones. BN
45. *Discursos de la Cátedra y la Tribuna, antología de la obra de José Manuel Estrada*, selección, estudio preliminar y notas de Luis Gorosito Heredia.
Dato: Sforza
46. *El hogar de los argentinos; Antología argentina y americana; La lectura como base de la enseñanza de la composición, de la gramática y del vocabulario*. Rosario, Apis, 1942. 362 p.
BN
47. Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición, estudio preliminar y notas de Luis Gorosito Heredia.
Dato: Sforza.
48. *Tesoro del idioma; Antología escolar; La lectura como base de la enseñanza de la composición, de la gramática y del vocabulario*. Rosario, Apis, 1940. 112 p. 18 cm.
Tuvo por lo menos 12 ediciones. La ed. 12a. es de 1956.
Con el seudónimo de Nice Lotus. Ilustrado.

Poemas aparecidos en publicaciones periódicas

49. "Canto a Mendoza", en *Huarpe; Revista Mensual de Literatura*. Mendoza, N° 3-4, julio-agosto de 1930.
Accesit al Primer Premio en los Juegos Florales celebrados en Mendoza en 1930.
50. "El peregrino de la Virgen del Valle", en *Estudios*. Buenos Aires, N° 361, set. 1941, p. 131.
51. "Primavera en Mendoza", en *Huarpe; Revista Mensual de Literatura*. Mendoza, N°5-6, set.-oct. 1930, p. 1.
Poema de clara y lograda intención ultraísta.
52. "Planto de la Virgen de Candonga", en *Égloga*. Mendoza, N° 12, set.-oct. 1946, s.p.

Crítica y ensayo aparecidos en publicaciones periódicas

53. "Contrapunto en la montaña (Poemas), de Benito Gómez", en *Histonium; Revista Mensual Ilustrada de Cultura*. Buenos Aires, N° 105, feb. 1948, p. 134. (Sección: "Notas Bibliográficas").
Firmado L.G.H.
54. "Dolida voz de ausencia por un poeta mayor de las letras argentinas; La muerte de Carlos Obligado", en *Histonium*. Buenos Aires, N° 118, marzo 1949, pp. 43-45.

55. "En la llegada de los restos del Gran Capitán a Buenos Aires", en *San Martín; Revista del Instituto Sanmartiniano*. Buenos Aires, Año VI, N° 19, 1948, p. 71.
56. "Fernández Moreno", en *Histonium*. Buenos Aires, Año IX, N° 102, nov. 1947, pp. 786-787. (Sección: "Notas Bibliográficas").
57. "Horacio Schiavo", en *Histonium*. Buenos Aires, N° 101, oct. 1947, pp. 713-714. ("Nota bibliográfica").
58. "Ignacio B. Anzoátegui", en *Histonium*. Buenos Aires, N° 103, 1947, pp. 864-865. (Sección Notas bibliográficas. Nuestros escritores).
59. "José Pedroni", en *Histonium*. Buenos Aires, N° 104, enero 1948, pp. 59-60. (Sección: "Notas bibliográficas").
60. "Manuel Gálvez", en *Histonium*. Buenos Aires, N° 109, jun. 1948, pp. 434-435. (Sección "Notas bibliográficas").
61. "Sentido español y universal del Quijote", en *Histonium*. Buenos Aires, Año IX, N° 101, oct. 1947, pp. 695-700.
62. "Un idioma y una cultura ilustres", en *Histonium*. Buenos Aires, N° 82, marzo 1946, p. 129-131. (Editorial).

Bibliografía crítica y biográfica sobre el autor

63. Abad de Santillán, Diego.

Gran Enciclopedia argentina. Buenos Aires, Ediar, 1957, T. III.

64. Badui de Zogbi, María Banura.

"De vuelos y regresos. *Pájaro ciego*, de Luis Gorosito Heredia", en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, CELIM-Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, N° 6, 1999-2000.

65. *Diccionario Enciclopédico de las Artes en Mendoza Siglo XX (1900-1993); Letras; Artes Plásticas; Música y Danza; Teatro*. Mendoza, Gobierno de Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1995, pp. 131-132.

66. Fuentes, Pedro Miguel.

"Nice Lotus vuelve a cantar", en *Estudios*, Buenos Aires, N° 525, jul. 1961, pp. 365-369.

67. *Quién es quien en la Argentina; Biografías contemporáneas*. 7a. ed. Buenos Aires, Kraft, 1958-59, p. 364.

68. Sforza, Carlos (1933).

Luis Gorosito Heredia y su catarsis fluvial. Paraná, Entre Ríos, Subsecretaría de Cultura, Editorial Entre Ríos, (1998). 111 p. 22 cm.

Varias ilustraciones: fotografías, reproducciones de portadas de libros, manuscritos de Luis Gorosito Heredia.

Obra predominantemente biográfica. Reconstruye sobre todo el período de re inserción eclesial, después de una profunda y prolongada crisis. Dicho período transcurrió en el monasterio benedictino de

Victoria (Entre Ríos, Argentina), de allí el título de “Catarsis fluvial”, tomado de un poema de Gorosito. Incluye algunas referencias bibliográficas.

BdelC

RESEÑAS

Gloria Videla de Rivero. *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*. Mendoza, EDIUNC, 2000, 231 p.

Nacidas como testimonio de una época, las revistas culturales surgen como un venero privilegiado para reconstruir el pasado, en este caso regional. Como manifiesta Gloria Videla de Rivero, nos permiten conocer “la vida mendocina y cuyana de un largo período. Los hechos históricos y culturales de índole variada; las costumbres, la moda, los correos sentimentales, el accionar de grupos literarios, los textos poéticos, narrativos, ensayísticos, reproducciones gráficas de las artes plásticas, de la arquitectura, de los monumentos históricos, del devenir de la ciudad, de la vida política y social de la Provincia; la evolución o la creación de las instituciones culturales [...] en fin, un cúmulo de vida y de lucha por la cultura está expresada en esas publicaciones” (p. 12). Y aquí radica el enorme valor de este trabajo de sistematización realizado por la autora. Porque el trabajo hemerográfico, el rastreo de las publicaciones periódicas en bibliotecas públicas y privadas es tarea que exige del estudioso que se decide a encararlo, un enorme tesón, constancia, un particular instinto de búsqueda y también minuciosidad, exhaustividad en el registro y catalogación del material. Y si a ello le sumamos la capacidad crítica para estudiar y jerarquizar, para interpretar y sistematizar el material registrado, en orden a ofrecer un panorama claro y completo de nuestro devenir cultural y a la vez -a partir de ese material- realizar un desbroce de caminos para futuros estudios de la historia literaria regional, entonces tenemos un libro como éste, de las *Revistas Culturales de Mendoza*. Un libro tan servicial para futuros estudios, pero a la vez tan definitivos en su mirada totalizadora de un siglo de desarrollo cultural.

Fruto de largos años de investigación, pero también punto de partida de futuras investigaciones: las potenciales “addendas” y continuaciones ya han sido previstas por la autora cuando manifiesta en el prólogo sus propósitos y sus límites: “hacer lo más posible [...] abrir pistas, desbrozar terrenos, hacer avanzar el conocimiento del área y dejar el perfecciona-

miento de la obra a futuros estudiosos" (pp. 13-14). Sin embargo, el análisis del material es ya un punto de llegada, no sólo un camino o una introducción, y ése es otro gran mérito de este volumen, en cuanto apunta conclusiones interesantísimas al hacer un balance del material recopilado y analizado, conclusiones que van dibujando el panorama de una cultura que crece con el siglo, desde las huellas del "provincianismo ingenuo" que pueden detectarse, aunque en pequeña proporción, en la primeras publicaciones, hasta la madurez y solvencia que evidencian, por ejemplo, los productos posteriores. Del mismo modo, a través de las páginas de las revistas culturales se puede seguir la evolución de los movimientos literarios, desde el modernismo y postmodernismo de las primeras décadas del siglo hasta los últimos ecos de la cultura masmediática de las publicaciones de los '90. También a través del contenido de estas publicaciones, la autora teje relaciones con otros campos de la actividad intelectual y artística, como la política y la artes plásticas, todo lo cual conforma un panorama sumamente amplio y esclarecedor.

Gloria Videla de Rivero confiesa su vocación por el trabajo hemerográfico, por la sistematización bibliográfica y por la historiografía literaria. A ello se agregan la perspicacia para separar lo efímero de lo perdurable y valioso, la difícil sencillez y amenidad del verdadero sabio, la capacidad para contextualizar, analizar y juzgar, para relacionar con fenómenos más globales y extraer conclusiones orientadoras, en torno a lo que aparece como hilo conductor, quizá no explícito pero subyacente: la constitución de una identidad regional.

En este sentido, y en relación con cada una de las quince publicaciones analizadas exhaustivamente en la primera parte del libro, "Breve historia y descripción de quince revistas (1921-1997)", ordenadas cronológicamente -*Ideas y figuras* (1921-1922), *Mundo cuyano* (1921-1952), *Antena* (1930), *Mundo Social Godoy Cruz/Oasis* (1935-1936), *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* (1934/35-1997), *Oeste* (1935-1937), *Cuadernos de Cultura de Cuyo* (1942-1943), *Pámpano* (1943-1944), *Egloga* (1944-1946), *Cuadernos de Poesía Argentina* (1953), *Tierra Viva* (1953-1954), *Versión* (1958-1966), *Azor* (1959-1961), *Reloj de Agua* (1978-1984), *Piedra en llamas* (1982-1983)- se responden las siguientes preguntas implícitas: relación con el contexto cultural en el que surge, rasgos que singularizan la publicación, estética

que domina en sus páginas, el sector de público al que estaba destinada, junto con una descripción del contenido de los números publicados y sintéticas pero esclarecedoras referencias a quienes fueron sus colaboradores más destacados, como es el caso de *Oeste* y Jorge Enrique Ramponi, o Américo Calí respecto de *Egloga*. También se busca establecer en cada publicación periódica las tensiones que registra entre lo local y lo nacional, entre lo regional y lo universal. Igualmente, se expresan juicios fundados y certeros sobre la importancia de la revista en relación con el desarrollo de la cultura mendocina y con la necesidad o relevancia de futuros estudios, con lo que reiteradamente se abren nuevos caminos. Cierra esta primera parte un Balance que muestra la intención de la autora de realizar no sólo un catálogo, sino avanzar en la interpretación del material.

La segunda parte lleva por título "Revista culturales de Mendoza (1905-1997). Contribución para un registro". Este año de 1905 surge de la primera revista que aparece mencionada por otros estudiosos del desarrollo de la prensa periódica en Mendoza, como Morales Guiñazú y Arturo Roig, que han servido como punto de partida para la elaboración del presente trabajo. Como consignas de análisis para esta segunda parte se han establecido las siguientes: nombre del director; fecha y frecuencia de la publicación; propósito y contenido; colaboraciones; formato; aspectos gráficos y fuente de la que se han obtenido los datos o localización de los ejemplares consultados.

Completan la obra, además de una bibliografía, dos pruebas del ánimo servicial de la autora: un índice alfabético de las revistas y un índice onomástico, herramientas de suma utilidad para quien se encare con el material hemerográfico. Y si en las revistas consideradas el aspecto gráfico constituía un aspecto de relevancia, no lo es menos en este caso, ya que a la excelencia del contenido se suma la extrema pulcritud de la edición y la adecuada complementación del texto con fotografías e ilustraciones que colaboran perfectamente con el propósito final de la obra: dibujar un panorama de nuestra historia cultural con seriedad, dedicación, exhaustividad, afán de servicio.

Marta Elena Castellino

Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza. Tercera Época, Mendoza, N° 2, 1998. 412 p.

Este volumen de la Revista, el segundo de la Tercera Época, bajo la dirección de Marta Páramo de Isleño, continúa una fecunda trayectoria iniciada en 1934. Si bien sus contenidos se orientan principalmente a los estudios históricos, son también de interés para los estudiosos de las letras y de las artes plásticas, no sólo porque aportan datos contextuales, sino también porque algunos de los artículos se refieren a textos literarios y a la evolución de la enseñanza de las artes en la provincia.

El número se inicia con una "Presentación" en la que el Presidente de la Junta, Dr. Pedro Santos Martínez, reitera el propósito fijado para la Tercera Época: "publicar estudios o trabajos que constituyan una contribución para la historia mendocina y cuyana". Estos límites así establecidos acotan más el ángulo de focalización de la Revista, ya que en la Segunda Época la publicación se abría también a los estudios sobre historia argentina e hispanoamericana.

La estructura del volumen es la siguiente: "Artículos" (de Rodolfo Reina Rutini, Guillermo Villanueva y Carlos Dolcesmáscolo); "Conferencias de incorporación" (de Marta Páramo de Isleño, Ramona del Valle Herrera, Jorge Pott Godoy, Jorge de la Reta, Elvira Martín de Codoni, Gloria Videla de Rivero, Blanca Romera de Zumel, Florencia Ferreira de Cassone y Rodolfo Follari); "Ciclo de conferencias" (de Daniel Larriqueta y Miguel Mathus Escorihuela); "Conmemoración del primer congreso de historia de Cuyo, 1937-1997" (por Marta Páramo); "Bibliográficas", que incluye un valioso y útil "Fichero temático-alfabético sobre historia mendocina" realizado por Esteban Fontana, centrándose en las publicaciones de la Junta entre 1934 y 1944; "Documentos" (Correspondencia del archivo del Coronel Manuel José Olascoaga) y "Noticias de la Junta".

Las páginas de este volumen nos ofrecen una variada gama de temas, entre ellos: historia de la vitivinicultura, la relación provincia-nación, historia y descripción de sitios y monumentos (el interesante artículo de Dolcesmáscolo sobre la Plaza "12 de Febrero" de Maipú), historia de la enseñanza de las artes plásticas en Mendoza, periodismo mendocino, controversias limítrofes, relaciones de Cuyo con la Capitanía General de

Chile, conmemoraciones, aportes para la identidad de Mendoza, datos biográficos (sobre Pablo Villanueva, Monseñor de la Reta, José Félix Aldao, Carlos Ponce, Lucio Funes, Alejandro Mathus Hoyos, entre otros). Los aportes sobre estos tres últimos revisten interés para los estudiosos de las letras, ya que en los tres casos se trata de hombres múltiples, que además de ejercer sus profesiones, de militar en política y de realizar funciones de gobierno, dejaron obra escrita de carácter literario. También se analizan o comentan textos literarios (*Termalia* de Carlos Ponce) o textos de géneros que unen la historia y la literatura, como *Recuerdos del pasado* y *Anécdotas mendocinas*, de Lucio Funes.

Varios trabajos recogen recuerdos de familia que se hubieran perdido de no mediar estos testimonios, por ejemplo los referidos a Monseñor de la Reta y a Lucio Funes. La rigurosa contribución de Esteban Fontana incorpora los aportes de la informática para el registro bibliográfico. En suma, se trata de una publicación muy valiosa que reúne estudios realizados con rigor y abundante documentación, mostrando una vez más el nivel alcanzado por los estudios históricos en Mendoza y la fecunda interrelación de la Junta con otras Instituciones a las que también pertenecen algunos de sus miembros, como la Academia Nacional de la Historia, la Universidad Nacional de Cuyo y el CONICET. Como ya anticipamos, el volumen es no sólo interesante para los estudiosos de la historia económica, política o institucional, sino también, en general, para los interesados en la historia de la cultura mendocina.

Gloria Videla de Rivero

Gloria Videla de Rivero (Coordinadora). Marta Elena Castellino, Hebe Molina, Víctor Gustavo Zonana. *Literatura de Mendoza. Espacio, historia, sociedad*. Tomo I. Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. 2000. 273 p.

Esta publicación es una nueva y relevante entrega del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza que ha emprendido la tarea de rescate

y difusión de valiosos autores y obras de la literatura mendocina poco conocidos hasta hoy. El CELIM ocupa un lugar destacado en el panorama de la crítica literaria, no solo mendocina, sino en el campo de los estudios más amplios de la literatura argentina.

El volumen reúne ocho trabajos, cuyos autores son integrantes del centro. En el "Prólogo", a cargo de la coordinadora Gloria Videla de Rivero, se anuncia que la obra forma parte de un amplio proyecto que permitirá ir configurando una historia de la literatura de Mendoza que aporte, al concluir el proyecto, las necesarias conclusiones para diseñar las grandes líneas de sentido y de estilo de la literatura de nuestra provincia.

Es sumamente iluminador el trabajo de Gloria Videla de Rivero "Espacio, historia y costumbres mendocinas en dos novelas de J. Alberto Castro: *Ranita* (1922) y *Alita Quebrada* (1929)".

Jorge Alberto Castro descolló en su época como periodista y es un autor muy poco conocido. Su formación en la prosa ágil y realista, unida a una buena base de lecturas narrativas, le permitieron reelaborar literariamente aspectos de la realidad mendocina de principios de siglo XX. Las novelas analizadas reflejan esa realidad, y descubren un particular mundo de relaciones humanas, preferencias, paisajes, hombres y lugares.

Ranita es un episodio de la bohemia mendocina de los primeros años del siglo XX. La novela tiene una marcada intención autobiográfica, y en ella se ofrecen, aunque veladas, opiniones críticas referidas a personas conocidas y conductas de la época.

Gloria Videla de Rivero destaca, en cuanto a lo literario, que esta novela "prepara y anticipa técnicas narrativas, motivos, propósitos e ingredientes literarios que reaparecerán con mayor perfección, en *Alita quebrada*".

Esta segunda novela está escrita también siguiendo los cauces del realismo, aunque más acentuados, porque en ella se encuentra el intento de hacer un arte basado en la observación científica.

Lo más rescatable de ambas novelas es, probablemente, el punto de vista del narrador testigo que brinda en el entramado del relato valiosos testimonios históricos, sociales y costumbristas de su época.

En ambas novelas está presente el motivo de la bohemia literaria, y se alude a espacios geográficos relevantes del momento como el Challao y la ciudad, y están presentes realidades de la región como el terremoto.

Un prolífico autor mendocino fue Lucio Funes, de cuya obra se habla en el capítulo “Historia y sociedad en *Anécdotas mendocinas* (1936) y *Recuerdos del pasado* (1937) de Lucio Funes”, también escrito por Gloria Videla de Rivero. El propósito del artículo es analizar cómo Lucio Funes textualiza la historia y la sociedad mendocinas en estas dos obras. Se cumple en ellas la intención del autor: “rescatar para la memoria colectiva episodios históricos, hechos, personas, leyendas mediante la palabra escrita”. En ambas se pone de manifiesto la vocación literaria y la tarea de historiador de Lucio Funes

Gloria Videla de Rivero establece las posibles relaciones de las *Anécdotas* y los *Recuerdos* con las formas literarias “cuadro de costumbres” y “tradición”, y compara las dos obras de Funes con *Cuentos Mendocinos* y *Termalia* de Carlos Ponce, para destacar coincidencias en los temas tratados por ambos, aunque discrepen en el enfoque y la valoración. Espacios como el Challao, los llamados “cotudos”, la ruda vida militar en las fronteras con el indio en las décadas 1870-1880, hechos y personajes de un pasado muy próximo al momento de la escritura son los puntos de encuentro temático de ambos autores.

Marta Elena Castellino desarrolla “Historia y tradición en *Él, Juan Facundo* de Abelardo Arias” y “Espacio, folklore y costumbres en *Cuentos Andinos* de Miguel Martos”.

La novela de Arias fue publicada póstumamente en 1995, y se inserta en una línea de la tradición de la literatura argentina que llega con fuerza hasta la producción contemporánea, y es la que recrea temas y personajes históricos. El artículo permite a la autora deslindar conceptos claves en este tipo de obras como el de “historia y ficción”, y detenerse en las consideraciones indispensables acerca de la expresión “novela histórica”, y de las relaciones siempre fructíferas en este tipo de obras, entre historia y literatura.

El estudio de *Él, Juan Facundo* se realiza partiendo de la ubicación de la producción del autor en el contexto de la narrativa argentina. El análisis de la novela recuerda la intención del autor, analiza las fuentes históricas, el tratamiento de la materia histórica, y dentro de este

apartado se detiene en el punto de vista del narrador, el tiempo, las descripciones, los personajes y "el símbolo y la postulación de un mito".

Es un interesante artículo que ayuda a la comprensión de esta novela como creación literaria, y más aún, establece la relación de la figura histórica del protagonista, Facundo Quiroga, presentada por Sarmiento en su *Facundo*, y la propuesta por Abelardo Arias.

Con el análisis de *Cuentos Andinos* Marta Castellino señala la importancia que para los hombres que escribieron y publicaron alrededor de 1925 tuvo el ámbito geográfico como primer referente de una buscada identidad nacional, "espacio que es tanto el medio natural como el paisaje urbano de una ciudad en trance acelerado de modernización".

La obra de Martos recoge un conjunto de relatos publicados con anterioridad, a lo largo de tres años, en el diario *Los Andes*. En ellos se revela la intención del narrador de rescatar las imágenes del pasado. En esa tarea de rescate tiene tanto valor el recurso del folklore como la tendencia a registrar usos y costumbres que se perciben en trance de desaparición.

El contenido del volumen de Martos no es del todo homogéneo, sin embargo se descubre en él a un buen narrador, que hace gala de un estilo sencillo, fácil, llano y atrayente.

Los relatos están puestos en boca de un narrador anunciado ya en el prólogo, el Viejo Laguna, y en boca de otro narrador innominado. Ambas voces intentan recrear la rueda de oyentes en torno al fogón.

El artículo analiza las estrategias discursivas, el paisaje urbano y rural y las "Estampas costumbristas" que ofrecen los relatos.

Hebe Molina trabaja sobre la obra de un autor mendocino en su artículo "Historia y espacio político en *El club de las damas*, de Manuel José Olascoaga". Este escritor descolló en los ámbitos de la política, el periodismo y el ejército.

La novela analizada fue publicada primero en alemán y luego en español, en tirada reducida. Puede ubicarse dentro de los cánones de la novela romántica. Cuenta una historia que el narrador se empeña en que parezca verídica. La localización espacial, aunque no se dé un nombre, puede conjeturarse que se trata de Mendoza. Más precisamente la acción transcurre en dos lugares: en la mina de oro situada en los cerros, hacia el oeste, y en el "pequeño pueblo", la ciudad.

El *Club de las damas* está en el centro del relato. De él se describen sus características, sus miembros y su ideario. La acción desarrolla un conflicto político que compromete la vida de una familia.

El Teniente Coronel Manuel Olascoaga fue también autor dramático. Hebe Molina estudia su obra *Facundo; drama histórico en cuatro actos o siete cuadros*, publicada por su autor en 1903.

Como Arias, Olascoaga parte de los antecedentes históricos de la figura de Facundo Quiroga, aunque en el texto dramático se aparte conscientemente de ellos. Hace de Santos Pérez el héroe de la obra, vengador de los atropellos de Facundo, presentado en este drama como el antagonista.

El estudio de la obra se desarrolla en los apartados "La organización externa e interna", "El conflicto dramático", "Acción y diálogo", "Los personajes", "Los símbolos" e "Historia y literatura en Olascoaga".

Éste es, sin duda, un aporte muy útil para el conocimiento de una obra situada en los albores de la dramaturgia argentina.

Dos artículos de Víctor Gustavo Zonana, que tienen como núcleo el estudio del paisaje, cierran el volumen. Ellos son "La representación literaria del paisaje en *Aconcagua* (1926) de Alfredo Bufano" y "Puente del Inca como paisaje".

En el artículo referido a *Aconcagua* -una sugerente crónica de viajes-, Zonana ofrece un sustancioso estudio sobre la noción de "paisaje", avalado por una no menos importante y numerosa bibliografía. Con ello brinda un aporte teórico indispensable para la comprensión del texto.

Aconcagua, de Alfredo Bufano, está integrada por textos que en su mayoría fueron publicados en el diario *La Prensa* durante el año 1925. Esos textos de Bufano, como otros de Fausto Burgos que vieron también la luz a partir de las páginas de *La Prensa*, "configuran un discurso regionalista que se ofrece desde Buenos Aires como instrumento para hacer conocer el interior mediante la literatura", nos dice Zonana.

Como la forma adoptada por Bufano en esta obra es la de la crónica, el desplazamiento del observador condiciona al autor para incorporar un desarrollo cronológico de ese desplazamiento, y dota a la representación del paisaje de un especial dinamismo.

El artículo va desde el análisis del concepto de paisaje al estudio de los textos que componen *Aconcagua*, en sus aspectos de textualización del paisaje y discursividad literaria.

“Puente del Inca como paisaje” atiende a explicar el proceso de configuración como paisaje que ha sufrido el lugar geográfico denominado Puente del Inca, ubicado en la cordillera de Los Andes, en Mendoza, cercano al límite con Chile.

Su importancia justifica el estudio en el que “se efectúa un recorrido parcial por un corpus de textos referidos a Puente del Inca.”

Ese recorrido se organiza a partir de un “comentario preliminar sobre los textos que configuran el corpus, el deslinde de los rasgos identificatorios de Puente del Inca [...] y un comentario sobre los modos de representación de tales rasgos”.

Entre esos rasgos se destacan: la forma del puente, su color, sus aguas, las estalactitas, las surgentes próximas al puente, las termas.

Sobre textos de Lizárraga, Ovalle, Schmidtmeier, Wilcock, Barrera Oro, León Pallière, Alfredo Bufano, Abelardo Arias, y Santa María Conill, estudia el autor del artículo la textualización de los aspectos más significativos del Puente del Inca reconocidos por el imaginario social, ofreciendo así, desde esa multiplicidad de perspectivas, una apertura a un conocimiento más rico y sugestivo de esa realidad.

El volumen *Literatura de Mendoza. Espacio, historia, sociedad* estudia un conjunto de realidades regionales abordadas desde distintos géneros, en diversas épocas, y desde distintas ópticas. Con ello se revelan los aspectos de una polifacética realidad geográfica, histórica y política. Por estas páginas reviven sucesos comarcanos (el terremoto de 1861) costumbres de época, personas que se destacaron en la incipiente vida ciudadana, periodística o política (Manuel Olascoaga, Lucio Funes, Alberto Castro), personajes históricos amados u odiados (Facundo Quiroga), lugares que funcionaron como polos de atracción social en distintas épocas (Cacheuta, El Challao, Puente del Inca), la imponencia de la Cordillera de los Andes (Aconcagua) y rasgos de la vida de una aldea que se iba transformando por esos años en ciudad.

Todos los trabajos de este volumen logran los objetivos propuestos por el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.

María Banura Badui de Zogbi

IN MEMORIAM

Piedra y Canto rinde sentido homenaje a tres de los Miembros de su Consejo Asesor, fallecidos recientemente: De los tres nos queda su vida “velada de tal suerte, que viva queda en la muerte”.

GERMÁN ORDUNA

Cuando Germán Orduna creó en 1978 el SECRIT (Seminario de Edición y Crítica Textual), se propuso dotar a Buenos Aires, a la Argentina, de un centro de excelencia intelectual, dedicado con el máximo rigor a la edición de textos, sobre todo de literatura española medieval. Su especialización y su fervor por esta literatura determinó esta orientación, pero *Incipit* -la Revista que canalizó los trabajos realizados en el SECRIT- no excluyó estudios sobre la literatura argentina (de Buenos Aires y de las provincias) hacia la cual también se extendían sus intereses. Lo recuerdo escuchando, con profunda emoción, los poemas del poeta puntano Antonio Esteban Agüero, grabados por su autor, o solicitando colaboraciones sobre literatura argentina para *Incipit*. Considerando esta pluralidad de sus intereses y su entrenamiento como evaluador, adquirido sobre todo en las Comisiones Asesoras del CONICET, a las que brindó su esfuerzo sostenido, le solicité que formara parte del Consejo Asesor de *Piedra y Canto*, tarea que aceptó con generosidad.

Nació el 8 de agosto de 1926 en San Martín (Buenos Aires) y murió en Buenos Aires el 15 de diciembre de 1999. Se graduó como Profesor en Letras en el Profesorado “Mariano Acosta” y posteriormente como Profesor y como Doctor, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeñó como docente. Entre otros estudios y tareas realizadas, destacamos la obtención del diploma en Filología Hispánica, obtenido en Salamanca, la Beca de la Fundación Alexander von Humboldt, que le permitió estudiar en Alemania bajo la

dirección de Hugo Friedrich; la Dirección del Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso”, de la Universidad de Buenos Aires; su carrera en el CONICET, donde alcanzó la categoría de Investigador Superior.

Fue Miembro Correspondiente de la Real Academia Española y Miembro de Honor de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. *Incipit*, la Revista por él creada en 1981 y por él dirigida, ganó, en 1991, el Premio Nieto López, de la Real Academia Española.

La labor ecdótica requiere sólida formación, extremo rigor y paciencia: la publicación de la edición crítica del *Rimado de Palacio*, de Pero López de Ayala -su tesis doctoral, defendida en 1977 y publicada en Italia en 1981 y en España en 1987-, así como la de la *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno* (Buenos Aires, 1994, 2° tomo 1997) le insumieron varios años de trabajo. Largo sería enumerar los nombres de otras ediciones de autores medievales (Berceo, Don Juan Manuel, selección de romances viejos de España y América...), así como folletos y numerosos artículos referidos sobre todo a la literatura medieval. Dejó además un libro sin publicar que está actualmente en prensa.

Esta labor no agota su legado. Sus discípulos recuerdan con admiración sus clases, de extraordinaria erudición y pasión por los textos, que sabía transmitir fervorosamente. Sus amigos recordamos su bonhomía, su cordialidad, su conversación siempre actualizada, su gusto por la música, por el cine, por el arte, su espiritualidad profunda, su amplia cultura.

Gloria Videla de Rívero

EDELWEIS SERRA

“Hazme morir, amiga,/ necesito este sueño en el otoño/ que me poda las ramas/ y reverdece mis tallos/ con otras hojas más cerca del alma// (...) Tu beso victorioso me desata/ de mí misma/ y de nuevo nazco,/ muerte mía,/ alto misterio de mi ser/ agonizante.” (Del poema “Muerte”, de *Cántico temporal*, 1963). La muerte, así invocada, como el tránsito a un nuevo nacimiento, despojadora de lo percedero pero reverdecidora

de lo más profundo, alto misterio, liberadora de las propias ataduras, llegó a Edelwis Serra el 29 de febrero del año 2000. Había nacido en San Jorge, provincia de Santa Fe, en 1923 y residió en Rosario.

Extrañaremos su amistad, su formación literaria de alto nivel, su buena predisposición para enseñar, para formar discípulos, para transmitir saberes, su diligente respuesta a nuestros requerimientos de evaluación de las colaboraciones llegadas a nuestra Revista, con segura capacidad de juicio e inteligentes sugerencias, su responsable participación en Jurados. Nos queda el recuerdo de sus cursos y conferencias, de su labor docente como Profesora de Teoría y Crítica Literaria y de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Católica de Santa Fe, de la que fue co-fundadora y Decana. Fue también Profesora Titular de la Cátedra de Crítica Estilística en la Universidad Nacional de Rosario.

Nos quedan además sus libros críticos, sus ensayos, su obra poética y narrativa. Entre sus libros poéticos podemos mencionar: *Cántico espiritual* (Madrid, 1963); *Centro del ansia* (Buenos Aires, 1960); *Apocalipsis y esperanza* (San Antonio de Padua, 1979); *Mujeres, amores* (1981), *Los nombres de la poesía* (compilación lírica, Rosario, 1983); *Diálogo de criaturas* (Buenos Aires, 1994), entre otros. En el área de la narrativa: *Códice de Eva* y *En busca de Teresa y otros fantasmas*.

En el ensayo crítico: *Poesía hispanoamericana* (Santa Fe, 1964), *Estructura y captación del poema* (Buenos Aires, 1967); *El cosmos de la palabra*; *Mensaje poético y estilo de J.L. Ortiz* (Buenos Aires, 1976); *Tipología del cuento literario (textos hispanoamericanos)* (Madrid, 1978); *El mensaje literario* (Rosario, 1979); *Espacio poético y campo semántico* (Rosario, 1980), entre otros. *De este lado del cielo* (Buenos Aires, 1995) fue una de sus últimas publicaciones, libro de espiritualidad cristiana escrito desde una perspectiva seglar. *Donde acampa la escritura* (Buenos Aires, 1997) compila una selección de escritos poéticos, narrativos y ensayísticos. Toda esta vasta obra perdurará en el tiempo y seguirá apelando al pensamiento y a la sensibilidad.

Gloria Videla de Rivero

DIEGO FRANCISCO PRÓ

Resumir en una nota el perfil del profesor Diego Francisco Pró constituye un desafío. La trayectoria que describe su producción muestra una diversidad de intereses (letras, artes plásticas, historia del pensamiento filosófico argentino, americano y occidental, filosofía de la educación, metafísica), en la unidad de una cosmovisión humanista y cristiana, de un estilo especulativo amable.

Tal vez, el modo más adecuado de enfrentar este desafío, sea mediante el rescate de su personalidad docente, tal como ésta es evocada por sus colegas y discípulos. En forma unánime, se destaca en el recuerdo de su paso por la Universidad Nacional de Cuyo, su presencia modesta, su actitud siempre cordial, su voluntad de magisterio amistoso, manifiesta en el diálogo que sabía establecer con todos aquellos que buscaban su consejo y sabiduría.

Nació en Resistencia el 4 de junio de 1915 y falleció en Mendoza, el 17 de mayo de 2000. Realizó su formación como docente en el Instituto Nacional del Profesorado de Paraná. Allí, además de los estudios filosóficos que constituyeron su vocación primordial, tomó contacto con el mundo de la literatura y de las artes: literaturas hispanoamericana y argentina en cursos de Carlos María Onetti, clásicas con Ireneo Fernando Cruz, universal en clases ocasionales con Ángel J. Battistessa y de Historia del Arte con José Luis Busaniche.

Como docente se desempeñó en las Universidades Nacional de Cuyo (desde 1940 hasta 1948 y desde 1959 hasta su retiro en 1994) y Nacional del Tucumán (desde 1948 hasta 1955), de la cual llegó a ser Rector entre 1952 y 1955. Entre 1956 y 1959 desarrolló su labor pedagógica en el Instituto Nacional del Profesorado de Catamarca.

Fue director y fundador de *Humanitas* (Tucumán), *Philosophia*, *Cuyo. Anuario de Historia del Pensamiento y la Cultura Argentinos*, transformada luego en *Cuyo. Anuario de Historia del Pensamiento Argentino y Americano* (Mendoza).

Entre sus distinciones pueden mencionarse el Segundo Premio Nacional de Filosofía (quinquenio 1968-1972), el Premio Consagración Nacional (Filosofía, año 1979, Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación), el Premio Consagración Filosófica (Sociedad Argentina de

Filosofía, 1996). Fue miembro académico de la Sociedad Argentina de Escritores, la Academia Argentina de Letras, la Unión Cultural Europea (Roma), la Sociedad Argentina de Historiadores, la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, la Academia de Ciencias Sociales de Mendoza.

Su obra filosófica cuenta con trabajos de importancia sobre Alberto Rougés, Coriolano Alberini, Rodolfo Mondolfo y sobre la *Historia del pensamiento argentino* (tres tomos).

Cabe destacar que el Prof. Pró se inició en la docencia universitaria en las cátedras de Pedagogía del Arte (desde 1940) y Didáctica de las Artes Plásticas (desde 1943), en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. Esta inclinación por la cultura argentina, su plástica y su literatura explican la presencia de significativos libros sobre estas materias: *Conversación con Bernareggi* (1949), *Tiempo de piedra en Lorenzo Domínguez* (1964), *Ángel J. Battistessa* (1968); *Mario Binetti: vida, pensamiento y obra de un poeta* (actualmente en prensa, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo). El interés por las artes y las letras nacionales se prodiga además en notas sobre plásticos argentinos: Pompeyo Audivert, Sergio Sergi, Roberto Azzoni y Beatriz Capra. También sobre escritores como Domingo Faustino Sarmiento, Vicente Fidel López, Joaquín V. González, Ricardo Güiraldes, Ángel J. Battistessa, Leonardo Castellani, Enrique Anderson Imbert, Raúl Galán, Roberto Juarroz, Juan Carlos Palavecino y Ricardo Tudela. De esta sucinta enumeración se desprende su interés por apoyar a los artistas y escritores de Mendoza. Interés que explica su participación como miembro del Consejo Asesor de *Piedra y Canto*. Mediante el recuerdo de su magisterio, el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza rinde homenaje a su labor perdurable.

Víctor Gustavo Zonana

Publicaciones del CELIM

Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM. N°1, 1993.

Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM. N° 2, 1994.

Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM. N° 3, 1995.

Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM. N° 4, 1996.

Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM. N° 5, 1997-1998.

Marta Elena Castellino. *Fausto Burgos. Su narrativa mendocina.* Mendoza, 1990.

-----, *Una poética de solera y sol. Los romances de Alfredo Bufano.* Mendoza, 1995.

-----, *Mito y cuento folklórico. Apuntes teóricos y propuestas de análisis.* Mendoza, 2000.

Gloria Videla de Rivero, Julia Latorre, Fabiana Varela. *Índices de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza. (Años 1938 - 1991).* Mendoza, 1996.

Gloria Videla de Rivero (Coord.) *Literatura de Mendoza. Espacio, historia, sociedad.* Mendoza, 2000.

Centro de Estudios de Literatura de Mendoza
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

ZETAEDITORES

ISSN 0328-1094