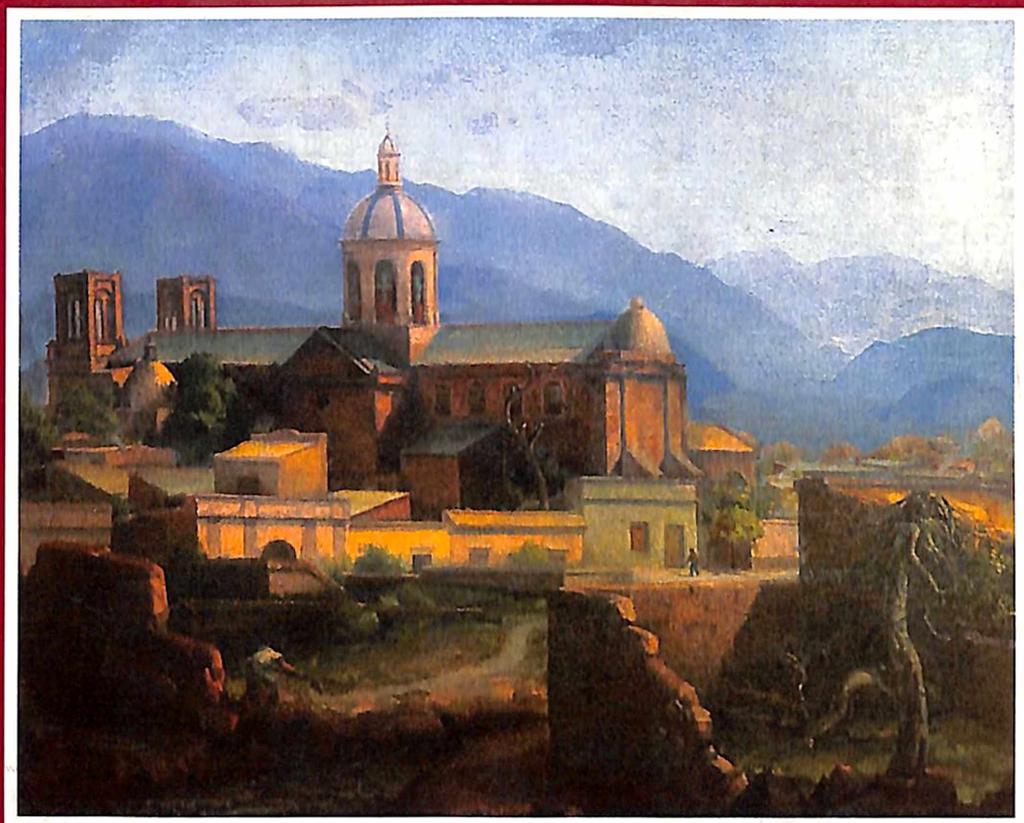


Piedra y Canto



Cuadernos del Centro de Estudios
de Literatura de Mendoza

1997-1998

5

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 5
Años 1997-1998
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*)

Germán Orduna (*Universidad Nacional de Buenos Aires. CONICET*)

Antonio Pagés Larraya (*Academia Argentina de Letras*)

Gaspar Pío del Corro (*Universidad Nacional de Córdoba*)

Diego Pro (*Universidad Nacional de Cuyo*)

Edelweis Serra (*Consejo de Investigaciones. Universidad Nacional de Rosario*)

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 del 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.

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

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. 1997-1998.

n° 5; 20 cm.

Anual

ISSN 0328-1094

B.FFYL (UNC)

I- LITERATURA

II-LITERATURA HIPANOAMERICANA

III-LITERATURA ARGENTINA

IV-LITERATURA MENDOCINA

V-CRITICA LITERARIA



Colaboraron en la preparación de esta revista

Composición: Mauricio Char

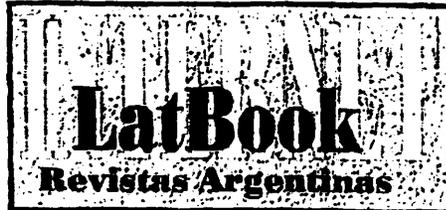
Diseño de tapa: Víctor Gustavo Zonana

Corrección: Carlos Solanes

Asesoramiento en artes plásticas (tapa): Marta de Rodríguez Britos,
Instituto de Historia del Arte, FFyL, UNC

© Copyright by Centro de Estudios de Literatura de Mendoza

Todos los derechos reservados

	<p>PIEDRA Y CANTO Incluye los sumarios de sus ediciones en la base de datos Latbook (libros y revistas)</p> <p>Disponible en INTERNET En la siguiente dirección: http://www.latbook.com.ar</p>
---	---

ÍNDICE

ARTÍCULOS

Elena Calderón de Cuervo. “Consideraciones literarias
en torno a *El paso de los Andes* de Gerónimo Espejo”13

Marta Elena Castellino. “Imaginario bíblico
y mítica pagana en la narrativa de Abelardo Arias”41

Dolores Comas de Guembe. “La niñez mendocina
de Norah Lange en ‘Colonia Alvear’”79

NOTAS

Elena Duplancic de Elgueta. “Viajeros ingleses
en Mendoza: Samuel Haihg”93

Mercedes García Saraví. “Mendoza y los mendocinos
en un epistolario”107

Dolly Sales de Nasser. “El absurdo existencial
en la obra de Antonio Di Benedetto”121

Gloria Videla de Rivero. “Jorge Enrique Ramponi:
notas biográficas”137

Víctor Gustavo Zonana. “Artes plásticas
y literatura en Mendoza. Diálogo con Luis Quesada”147

Enrique Zuleta Álvarez. “Literatura y política
en Mendoza (La Guerra Civil Española)”159

Actos Culturales

- Mariana Genoud de Fourcade*. "Presentación de *Las palabras del Sésamo*, de Luis Ricardo Casnati"175
- Víctor Gustavo Zonana*. "Presentación de *Nacer en la palabra*, de Graciela Maturo"187

DOCUMENTOS

- Beatriz Curia*. "El terremoto en Mendoza, por Juan Gregorio"195
- Encuesta a Diego Pró209

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Gloria Videla de Rivero*. "Jorge E. Ramponi. Contribución para una bibliografía"217

Reseñas

- "María Eugenia Calí. *Américo Calí; semblanza, antología de poemas*. Marta Elena Castellino. *Antonio Di Benedetto; renovador de la narrativa argentina, ensayo*. Marta Elena Castellino. *Fausto Burgos; vida y obra, selección de cuentos*. Carlos Levy. *La Palabra y sus Nombres*. Dolly Sales de Nasser. *Antonio Di Benedetto: estudio preliminar y selección de cuentos*", por Fabiana Varela.229
- "Ana F. de Villalba. *Dialogismos. Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos*", por Víctor Gustavo Zonana232

*Elena Baeza. "Índice de los cinco primeros números
de Piedra y Canto"237*

**CONSIDERACIONES LITERARIAS EN TORNO
A EL PASO DE LOS ANDES DE GERÓNIMO ESPEJO**

Elena Calderón de Cuervo
Universidad Nacional de Cuyo

“Cuando una línea de montañas, por su elevación y aspereza, es al mismo tiempo que cordillera desierto, las dificultades que hay para pasarla son tales, que por el sólo hecho de vencerlas, se levanta el ejército un monumento de gloria inmortal [...] vamos a recordar ahora el paso de Los Andes por San Martín y el de los Alpes réticos por Macdonall, que son sin duda los dos pasos mas gloriosos que el mundo ha visto” (Francisco Villamartín, *Nociones de arte militar*, Madrid, 1862)

El texto que aquí nos ocupa se titula: *EL PASO DE LOS ANDES. Crónica histórica de las operaciones del ejército de Los Andes para la restauración del Chile en 1817* por el general Gerónimo Espejo (Antiguo Ayudante del Estado Mayor del mismo Ejército)¹. El ejemplar utilizado para este trabajo es el número 325 de un total de

¹ Editado en Buenos Aires, Librería “La Facultad” de Juan Roldán, 1916. El decreto de reimpresión, fechado en Mendoza el 3 de enero de 1917, está firmado por el gobernador Francisco S. Alvarez y firma como subsecretario de gobierno, Luciano Peltier. El texto en sí presenta muchas dificultades ortográficas (incluidos los acentos y las mayúsculas). Nos ha parecido conveniente, en las citas, corregir la ortografía y modernizar el uso de los acentos y mayúsculas. No hemos encontrado referencia a otra edición aparte de las aquí mencionadas.

500 que hiciera el gobierno de la provincia de Mendoza con el objeto de conmemorar el centenario del paso de la Cordillera de Los Andes por el ejército de San Martín. El libro, en rústica, está en muy buen estado y pertenecía a la biblioteca particular del procurador Polidoro Cuervo. El cotexto comprende una Advertencia del editor que da cuentas de una edición princeps de 1876 —sin agregar otro dato— y de un manuscrito original del autor, propiedad de don Juan Canter y agrega la referencia que Francisco Villamartín hizo en su libro *No-ciones de arte militar* de 1862 de donde hemos extraído el epígrafe. Esta obra fue publicada hacia 1876 y en ella el general Gerónimo Espejo, según él mismo afirma en el Prólogo, recopiló apuntes propios escritos en la marcha de los acontecimientos que completó, posteriormente, con toda clase de documentos emergidos de ese glorioso suceso.

De muy diversa índole son los asuntos tratados por Espejo en este denso volumen en el que el paso del Ejército Libertador por la cordillera de Los Andes no se yergue como acontecimiento único. Más aún, se podría afirmar junto con Guillermo Furlong², que, tratándose de una obra de consulta insoslayable, no es demasiado extensa en el asunto concreto del paso de Los Andes.

De acuerdo con esto, es nuestro propósito, posicionándonos en el punto inicial de la enunciación, intentar dar cuentas de los fines y aspectos de la complejidad de su construcción. Admitiendo, claro está, que las líneas esenciales para la interpretación de un texto nacen de los componentes histórico-biográficos del contexto tanto como de las orientaciones teóricas y de la práctica de discurso del enunciante.

1. El historiador.

Gerónimo Espejo entra como cadete en el cuerpo de ingenieros del ejército que el General José de San Martín organiza en Mendo-

² Guillermo Furlong. *Historia del Paso de Los Andes*. Buenos Aires, Huemul, 1964.

za en 1815, cuando tenía alrededor de catorce años. No obstante su corta edad, forma parte del grupo de oficiales del prestigioso ejército³ y tiene, desde un primer momento, un gusto especial por dejar constancia de los acontecimientos que le ha tocado en suerte presenciar, según él mismo lo dice en la Advertencia con que inicia su historia:

“Desde los primeros tiempos de mi entrada al servicio militar, 1815-1816, tuve una inclinación intuitiva a la crónica de las ocurrencias de la carrera que había adoptado como oficio, inclinación que fue desarrollándose por grados, cuanto más extraordinarios eran los sucesos que se ofrecían a mi individualidad inexperta. Me propuse llevar un diario personal de lo concerniente al servicio, y en especial, de lo que presenciara o llegase a mí noticia acerca de la situación del ejército y sus operaciones”⁴. (p.5)

Desde lo estrictamente intencional, Espejo justifica su historia en la necesidad de rectificar relatos anteriores:

“Muchos publicistas se han ocupado antes que yo de El Paso de los Andes, pero, más como incidencia indispensable a descripciones históricas con diversos propósitos. En este sentido creo que han hecho uso de los datos escritos de ese lejano

³ Dice al respecto de la formación del cuerpo de oficiales de Granaderos a caballo el Coronel Bartolomé Descalzo: “Los Oficiales procedían con preferencia de las familias más cultas, que entonces eran también las más ricas (Documento 13). También un granadero raso podía llegar a ser Oficial. Muchos de ellos llegaron a Jefes, como José Félix Bogado [...] En los ascensos primaban los servicios prestados, no la procedencia”. En: *La Acción de San Lorenzo. 1813 -3 de febrero-1943*. Buenos Aires, 2a Edición, Instituto Nacional Sanmartiniano, Buenos Aires, 1948.

⁴ De ahora en más se cita el texto de Espejo con la sola indicación del número de página.

entonces, sin investigar el grado de fe que mereciesen algunos menudos accidentes, que no poco influyen a veces en el criterio de hechos de ese género. Y bien puede decirse sin ofensa de ninguno, que inocentemente han ido copiándose unos a otros, sin fijarse en que, si los primeros aceptaron una aseveración no bien definida, han contribuido indeliberadamente a legar a la posteridad un error con el barniz de verdad histórica". (p.9)

Y funda el criterio de verdad histórica en el testimonio de su propia persona:

"Mi intención hoy es algo más elevada. Es presentar la verdad en la forma que la concibieron mis sentidos, cuando fui testigo ocular de esos sucesos".(p.9)

De esta manera, en virtud de este axioma fundamental: la necesidad de reconstruir la historia de los acontecimientos de acuerdo con la propia testimonial, podría considerarse a Gerónimo Espejo como un cronista, a la manera de los cronistas de Indias. Más aún si se tiene en cuenta que él mismo forma parte de los hechos que narra. Pero hay una serie de factores, de construcción del discurso historiográfico como de comprensión del sentido de la Historia como disciplina envolvente, que marcan respecto de la crónica hispanoamericana del siglo XVI, una distancia considerable.

2. La historiografía

En su trabajo sobre la historiografía española de América, Arnoldsson⁵ la divide en dos etapas: "moralizadora" y "racionalista". La

⁵ Sverker Arnoldsson. *Los momentos históricos de América según la historiografía hispanoamericana del período colonial*. Madrid, Editora Nacional, 1956.

primera se inicia, según el autor, a partir del contacto de los españoles con los indios y se prolonga hacia fines del siglo XVII, cuando va concluyendo el combate contra la idolatría. Está marcada por el planteo ético-religioso que se halla en la base de los textos que la componen y resuelven el problema de la historia desde una perspectiva providencialista. La segunda etapa, a la que Arnoldsson denomina "historiografía racionalista", comienza "tímidamente" con la ilustración del siglo XVIII, pero culmina a fines de ese siglo y primeros años del XIX. Se caracteriza por una notable preocupación por la cantidad y calidad de las fuentes históricas y un interés predominante por los problemas de tipo económico. Este giro en la valoración del orden de las causas, pone de manifiesto, a nuestro criterio, un cambio en la manera de concebir la Historia: la antigua concepción cristiana providencialista es reemplazada por una gradual secularización del pensamiento que intuye un progreso gradual, pero ininterrumpido, en el devenir de los tiempos gracias a los principios sustentados por el Iluminismo y el auge de la economía. Céspedes del Castillo⁶ denomina a la primera etapa "historiografía indiana" y a la segunda "historiografía de Ultramar", englobando en ella el americanismo decimonónico hasta 1898, conservando un criterio "peninsular" en virtud del cual los textos producidos en América serían, de muchas maneras, subsidiarios de aquellos producidos en España.⁷

El cronista de Indias, e inclusive el historiador de este primer período, pertenece de lleno al tiempo que describe y se puede afirmar que sus escritos resultan, de una manera general, relato puro, narración escueta de sucesos puesta al servicio de una idea principal que

⁶ Guillermo Céspedes del Castillo. *Textos y documentos de la América hispánica (1492-1898)*. Barcelona, Labor, 1986.

⁷ No es mi interés entrar en discusión al respecto, pero, me pregunto: si los textos literarios de la época producidos en Hispanoamérica conservan una relativa pero importante independencia de aquellos producidos en la Península (pienso en la novela romántica) ¿qué impide que pueda extenderse este concepto a los textos historiográficos, teniendo en cuenta esa íntima relación que existe entre la literatura y la historia en ese período?.

se erige como argumento dirimente del discurso: ya sea que ese tópicos aglutinante soy "yo mismo", escritor y autor de los hechos, la necesidad y posibilidad de la evangelización, o la exaltación de una determinada orden religiosa. El tono resulta, pues, apasionado, parcial, siempre contra alguien o algo o a favor de alguien o algo. No obstante, este argumento se apoya sobre tres pilares temáticos infaltables: una profunda religiosidad, la trasposición de la idea del Nuevo Mundo y un arrogante etnocentrismo:

"No temáis, mis compañeros, de ir y estar conmigo, pues ni españoles jamás temieron en estas nuevas tierras, que por su propia virtud, esfuerzo e industria han conquistado y descubierto, ni tal concepto de vosotros tengo. Nunca Dios quiera que ni yo piense, ni nadie diga que miedo caiga en mis españoles".

La arrogancia hispana afecta incluso a cronistas indios y mestizos y se encuentra tanto en Felipe Huamán Poma de Ayala como en el Inca Garcilaso.

Si la conquista y la lucha espiritual contra la idolatría proporciona el foco central de la historiografía indiana, las guerras por la independencia nuclea el discurso historiográfico del segundo período. Concebidos ya bajo los auspicios del liberalismo, los relatos historiográficos se convierten en un arma al servicio de causas políticas, tal y como lo postulaba el programa histórico y revolucionario del romanticismo. El escritor reclama para sí una responsabilidad histórica y social preponderante, al menos ante sus propios ojos. De ahí el renovado interés por documentarse, por reunir nuevas y más fidedignas fuentes de información, por manejarlas con mayor rigor y eficacia, siguiendo el ejemplo de Feijóo⁹. El periodismo se convierte a la vez en

⁹ Arenga de Cortés a sus soldados luego de la "noche triste". En: Francisco López de Gómara. *Historia de la conquista de México*. Caracas, Ayacucho, 1979. p.89.

⁹ Cfr. Céspedes del Castillo. *op. cit.* p.xxxvi

fuelle y en molde de la retórica historiográfica. Aparecen, y esto nos interesa particularmente, las memorias de jefes militares, de personajes políticos y de quienes fueron ambas cosas a la vez. Este tipo de escritos presenta los rasgos autobiográficos y los propósitos de autojustificación que caracterizan al género desde siempre pero acrecentado con toda esa acumulación de documentación que definió la historiografía positivista. En este sentido, el género epistolar se cultivó con especial interés. El abaratamiento relativo del papel, las inmensas distancias que entre América y Europa o entre las distintas regiones americanas hacían inviable cualquier medio de comunicación que no fuese el mensaje epistolar, constituyen, junto a otra serie de factores, las principales causas que determinaron, a partir del siglo XVI, un creciente uso de la escritura no sólo en la administración pública y eclesiástica, sino también entre los particulares¹⁰. Estos "papeles privados" han tenido distinta suerte pero se puede afirmar que el afán coleccionista se desarrolló con mayor intensidad en el siglo XIX. Por su número, extensión y contenido, las cartas de ciertos personajes, tanto de primera como de última fila, equivalen a verdaderas y detalladas memorias. En algunos casos, la forma epistolar sirve de tipo discursivo sobre el que se ordena la narración historiográfica, pero, por lo general, en los textos con los que formarían una pequeña familia (la obra de John Miller, *Memoirs of General Miller in the service of the Republic of Peru* de 1829, colaborador del ejército de San Martín y de Bolívar; de Gerónimo Espejo, *El Paso de los Andes*, cuya fecha de producción se ubicaría entre 1817 y 1856 y las memorias de Ignacio Fotheringham, *La vida de un soldado*, centradas en los episodios de la guerra contra el Paraguay y otras acciones del ejército nacional, entre otros), las cartas aparecen adosadas a la materia narrativa con el objeto de confirmar o explicar alguna circunstancia.

Por mucho que se lo pretenda, este grupo de escritos a los que podríamos llamar "memorias" de soldados sobre las guerras de la Inde-

¹⁰ Idem. Céspedes del Castillo trata este punto bajo la denominación de *Documentos privados*.(p.lx).

pendencia o acciones militares posteriores, no tienen un molde común que los identifique. No constituyen, propiamente hablando, un género. Surgen al abrigo de las circunstancias, con el propósito -en general- de enmendar una opinión tergiversada de los hechos y de rescatar, para la posteridad, una verdadera dimensión de los "héroes" comprometidos en sus relatos. Es muy frecuente leer en *Espejo* afirmaciones como ésta (refiriéndose al arribo de San Martín a Buenos Aires):

"Varios publicistas han asentado que su arribo fue el 13 de marzo de ese año [1812]; y cabalmente esta afirmación es uno de los puntos en que se funda la advertencia que encabeza este escrito, para decir 'que inocentemente han ido copiándose unos a otros y contribuido a legar a la posteridad un error con el aspecto de verdad histórica'. La diferencia de días más o menos en incidencia tan poco sustancial, sería cuestión hasta cierto grado insignificante: pero siendo la estrictez de la verdad nuestro principal punto de mira vamos a hacerla tangible transcribiendo el dato oficial arriba citado" (p.15).

Y a continuación transcribe la página de la *Gaceta de Buenos Aires* número 28 del viernes 20 de marzo de 1812, en donde se confirma que el 9 de marzo del mismo año ha llegado "a este puerto la fragata inglesa 'Jorge Conning' procedente de Londres" en la cual venían, entre otros, "el Teniente Coronel de caballería don José de San Martín, primer ayudante del campo del general en jefe del ejército de la Isla, Marqués de Coupigny" (p.15-16). Esta misma intención rectificadora se aplica a la fama de los personajes históricos comprometidos. A través de una carta de Daniel Beltrán del Villar aparecida en *El Censor* del jueves 17 de abril de 1817, *Espejo* da a conocer la actuación especialísima del General San Martín en la batalla de Chacabuco:

"[...] He leído el parte de mi general el señor San Martín al Director Supremo del Estado detallando la acción de Chacabuco y me ha sorprendido se haga en él referencia de todos los jefes y oficiales del ejército, como si hubieran concurrido a la

memorable acción del 12 de febrero [...] He visto a dos sarracenos referir la batalla, dando por hecho que todo el ejército con cerca de 4.000 hombres se batió contra la división de Maroto de 2.000 de fuerza, y a la verdad, si se está al tenor del parte, es preciso creerlo o reventar. Es pues de interés nacional y de nuestro honor, que todo el mundo se instruya del suceso como realmente tuvo lugar, para que resalte la magnanimidad del General y el nombre de las armas de la patria. Debe V. saber que el General San Martín [...], dividió el ejército el día 12 al amanecer de la forma siguiente: el batallón n.º 11, el de cazadores, las dos compañías de Granaderos de los batallones 7 y 8, las de cazadores de ídem, la escolta del General, el 4 escuadrón de Granaderos a caballo y 7 piezas de artillería, al mando todo del brigadier Soler; y otra división de cuatro compañías de fusileros del 8, cuatro del 7, tres escuadrones de Granaderos a caballo y 2 piezas de artillería a las órdenes del brigadier O'Higgins, en la que se hallaba el general, constando toda ella de poco más de 1.000 hombres [...]. El enemigo fue desalojado de la altura a la primera marcha del General [...] pero reconocida nuestra fuerza por Maroto, la mitad menor que la suya, tomó repentinamente la ofensiva y el General se vio forzado a decidir la acción con la espada [...] resolvió cargar con su caballería y a la cabeza de los escuadrones se fue sobre los enemigos y los deshizo, completando la acción la bayoneta de la infantería de O'Higgins, sin que lo principal del ejército hubiera tenido parte en ella." (p.561-562)

Como en la etapa anterior, el historicismo autobiográfico se construyó sobre bases temáticas. Para este período dos son los temas que aparecen con nitidez: la exaltación de los nacionalismos hispanoamericanos recientes —que resulta en muchísimos casos un verdadero regionalismo— y el culto a los próceres de la independencia.

Esta brevísima síntesis no tiene otro propósito que la de ubicarnos en el marco de la expresión historiográfica con el objeto de precisar nuestras observaciones respecto del texto particular que aquí nos ocupa.

3. El texto

La obra de Espejo está concebida en seis capítulos: el primer capítulo, titulado "Preliminares" por su autor, contiene abundantes datos biográficos de San Martín, la situación de Chile hacia 1813 y las primeras disposiciones del General al establecerse en Mendoza como gobernador de la provincia de Cuyo. El capítulo dos se refiere a la organización del Ejército de los Andes; el capítulo tres da cuentas de la apertura de la campaña y el cuatro está destinado a relatar hasta en sus menores detalles la batalla de Chacabuco. El capítulo quinto, titulado por Espejo "Entrada a la capital de Santiago", está compuesto por una serie de documentos, datos de otros historiadores (Amunátegui y Barros Arana especialmente) y reflexiones personales sobre la situación de la sociedad chilena luego de la reconquista. El capítulo seis presenta una serie de "Observaciones" sobre el ejército unido chileno-argentino; sobre la bandera de Los Andes; sobre la campaña de Los Andes; sobre el primer mandatario de Chile: General Bernardo O'Higgins y sobre los sables de los granaderos. La edición que manejamos finaliza con un "Apéndice" que aporta una serie de documentos: el parte de la batalla de Chacabuco de San Martín al gobierno de Buenos Aires, la nómina de jefes y oficiales de Chile que pasaron Los Andes en la campaña, el Acta de reelección del General San Martín en Rancagua y la memoria que Tomás Guido presentó al gobierno de Buenos Aires el 20 de Mayo de 1816 recomendando al General San Martín y su plan de reiniciar la recuperación de la América del Sur por Chile.

Si bien a una primera lectura, la organización externa de los capítulos mantiene una unidad cronológica, es confusa la presentación interna de la materia argumentativa, aún para quien enfrente el problema del texto con un criterio puramente histórico. La acumulación de documentos de diversa índole tanto como la referencia constante a temas y problemas de contexto hacen que la retórica historiográfica se exceda en amplificaciones que desvían la atención sobre el problema central. Proponemos, entonces, una segunda lectura, que intente comprender la cuestión de la naturaleza del texto en función de aquel

aspecto esencial que la literatura llama intención del autor . En este sentido, dos son los puntos a considerar: la enunciación y el trayecto temático.

3.1. La enunciación

Habrà que tener presente, en la crónica de Espejo, que la primera persona, que se postula como punto de arranque de la enunciación, no siempre mantiene su condición de eje estructurante del discurso. Por momentos, el “yo” se manifiesta en una dimensión íntima, netamente autobiográfica que transfiere un tono de nostálgica evocación en los cuadros presentados:

“El General San Martín tuvo también noticia de ese trabajo [sus escritos], y me llamó para pedirme explicaciones. Se las di con los pormenores que la prudencia y el respeto me imponían. Nada dijo en ese momento pero, quizá de ahí resultó que se me nombrara después Tercer Ayudante del Estado Mayor del Ejército expedicionario al Perú, con el encargo especial que se me encomendara el DIARIO DE OPERACIONES. Me consagré con placer y dedicación a su desempeño, que tan en armonía estaba con mis inclinaciones. De cuando en cuando el mismo General lo revisaba quitando o añadiendo asuntos o detalles y después de depurado, lo trasladaba en limpio al LIBRO DE ANALES del Estado Mayor, reservando el borrador para mí. Conservé este libro con la estimación de un verdadero tesoro y, cuando en 1824 me vi forzado a restituirme del Perú al suelo patrio, lo traje acompañado de un sinnúmero de papeles históricos de esa memorable época que para mí terminaba.” (p.6)

Y, en otras secuencias, la distancia marcada por el sujeto enunciante propone un matiz de intencionada objetividad en virtud del cual se perfila el historiador neto:

“En la noche de la batalla fueron repetidos los avisos que llegaban a nuestro campamento de la confusión y alarma que había producido en Santiago la derrota de los españoles, mereciendo más crédito el de uno de los espías de confianza del General, que aseguraba haber visto salir en fuga, por el camino de Valparaíso, al Presidente Marcó y muchos de los principales empleados. En el acto el General mandó que el capitán graduado don José Aldao marchara sin dilación con una partida de 30 granaderos, en los mejores caballos y con repuesto de algunos más a perseguir a los prófugos cualquiera que fuese la dirección que llevaran. Al mismo tiempo se ordenó que al despuntar el día el ejército se pusiera en marcha sobre la capital para contener, si necesario fuese, los desórdenes que el populacho pudiera cometer prevalido de la confusión que se anunciaba; y el General lo notició al gobierno de Buenos Aires por el siguiente oficio, que se publicó en la ‘Gazeta Extraordinaria’ del 27 de febrero: ‘Exmo. señor. Son las seis de la mañana y repiten tanto las noticias por diversos conductos de que Marcó ha fugado para Valparaíso que no nos es posible dudarle. Mañana mismo ocupo la ciudad de Santiago.’” (p.565)

Lacónica manera por medio de la cual Espejo informa sobre la gloriosa victoria de Chacabuco, clave de la independencia de Chile y que contrasta con el tono con el que hiciera referencia, páginas antes, a la eficacia de los soldados de San Martín:

“Los estragos que causaron los sables de los granaderos cuyanos se conserarán tanto cuanto dure el recuerdo de su nombre. Además de los que refieren los señores Amunátegui, nosotros encontramos en el campo entre diversos despojos humanos, una cabeza separada de su tronco.” (p.563)¹¹

¹¹ Recordemos que Espejo participó en la batalla de Chacabuco, en el batallón de infantería que estaba bajo las órdenes del General O’Higgins. La infantería entró en combate luego de haberse producido la carga de caballería. “a degüello” como se usaba en esa época, así es que muy bien pudo ver el joven soldado los efectos del ataque de los granaderos.

O, más aún, el relato del negro veterano que se encuentra líneas más abajo:

“El año 1848 conocimos en Lima un negro viejo, africano, que vendía velas por la calle, a quien los muchachos habían puesto el sobrenombre *Ya murió*, y lo habían medio enloquecido mofándole con este apodo alusivo a la persona de San Martín. Examinándolo un día con este motivo, nos refirió en ese lenguaje chapurrado que usan ‘que en Buenos Aires fue uno de esos libertos que se determinaron al servicio militar; que había sido soldado número 8; que en el ejército de los Andes había hecho las campañas de Chile y del Perú; que cuando la capitulación del Callao, él se encontraba muy enfermo en el hospital; que se había hallado en varias acciones y guerrillas y en especial en la batalla de Chacabuco; y para comprobarlo, sacó del bolsillo un papel en que conservaba envueltos *los bigotes de un talavera*, que después de haberlo volteado de un bayonetazo y muerto de un balazo, le había cortado el bigote con labio y todo, diciéndole ‘*no queré azuca, pues tomá azuca*’ aludiendo a las conversaciones que el General San Martín les hacía en el campamento de Mendoza para entusiasmarlos”. (p.565)

No sólo el tono festivo con que en el recuerdo del soldado aparecen los detalles más cruentos sino también la manera de reproducir el estilo paratáctico de la narración oral hacen de este cuadro uno de los más felices del relato de Espejo.

Se advierte, entonces, una oscilación del foco en que se ubica el punto de vista, y éste, además, amplía el marco de observación hacia una perspectiva más objetiva gracias al apoyo de documentos (cartas, relevamientos, memoriales y otros textos que Espejo va adosando a su historia). Por otra parte, habrá que tener en cuenta, también, que si bien el caudal autobiográfico en la relación de Espejo es grande, el problema histórico no está centrado en su persona. El autor se posiciona en el relato como observador privilegiado de los acontecimientos.

tos y árbitro, si se quiere, de las circunstancias derivadas de éstos: no escasean los juicios críticos sobre la relación de San Martín con Alvear, sobre el fatal conflicto con los Carrera tanto como sobre la situación de Cuyo y particularmente de la ciudad de Mendoza antes, durante y después de la campaña libertadora.

Un singular ejemplo de la manera con que Espejo arbitra la información que va adosando a su historia, lo constituye el pasaje en que traspone esa composición que un soldado de la tropa hiciera sobre la victoria de Chacabuco:

“Un poeta rústico de esos que no escasean en las muchedumbres argentinas, un soldado del Regimiento de Granaderos a caballo, para transmitir a sus camaradas y compatriotas la tradición de ese hecho a que contribuyó con su brazo, compuso una redondilla que glosó en su estilo vulgar y dijo:

Día doce de febrero
Entre la una y las dos
Se dio la primera voz,
A sable los granaderos.
En Chacabuco empezó
Poco a poco el tiroteo,
Hasta que con más aseo
Vivo fuego se encendió.
Un duro cuadro formó
El enemigo severo,
Haciéndonos muy ligero
Tal resistencia, de modo
Que quiso perderlo todo
Día doce de febrero.” (p. 550)¹²

¹² Nos preguntamos quién es este “cantor rústico” al que Espejo conoce bien: sabe qué pertenece al cuerpo de Granaderos, que participó activamente en la batalla de Chacabuco y que es dado a componer canciones. Siendo nuestro autor tan amigo de detalles ¿porqué en esta ocasión oculta el nombre? ¿es él mismo?

Cuánto sugiere esta escena de su convivencia con la tropa, de fogones, de canciones y recuerdos. Pero Espejo no deja expandir esta veta intimista, e inmediatamente inserta el párrafo en el esquema de su supuesta imparcialidad objetiva:

“Como acaba de verse en estas estrofas, el soldado fijó la hora de la carga que su regimiento dio a la caballería enemiga, así como la formación del cuadro con que la infantería se preparó a resistir los nuevos golpes que temía al encontrarse aislada en el campo”.(p. 551)

Por otra parte, si bien Espejo apoya el criterio de verdad sobre su testimonio personal, reconoce que el dominio de la verdad histórica está en el consenso de todos aquellos que participaron de los hechos ya sea con su persona o con su discurso. En un pasaje del capítulo uno, tratando el tema de José Miguel Carrera, cita nuestro autor la *Historia general de la Independencia de Chile* en la que Barros Arana, basado en el Diario militar del jefe chileno, lo justifica en el conflicto de 1814 y desprestigia la figura del General Juan Gregorio de Las Heras. Luego de exponer los documentos del prestigioso historiador, Espejo aclara:

“Esta es la reseña que en la *Historia general de la Independencia de Chile* se hace, al dar fin a la descripción de la campaña de 1814, pero nosotros, llevándo adelante la idea de dar su lugar a la verdad de los hechos y comprobarla con documentos de notoriedad, creemos de nuestro deber, agregar aquí una ligera observación”.(p. 196)

Cita, a continuación un documento que poseía la hija de Las Heras, doña Rosalía Gregoria de Las Heras, relativo a la foja de servicios del ya desaparecido general y en el que el capitán Federico Jorge Bunster da cuentas de que en la cuesta de Los Papeles fue el General Las Heras “quien sostuvo la retirada y protegió la emigración de patriotas que se dirigían a Mendoza”. Inmediatamente Espejo re-

toma su diálogo con Barros Arana y le recuerda que él mismo sostiene en la página 97 del tomo III de su *Historia*, cuando trata el asunto de Carrera con O'Higgins que " todos estos sucesos [haciendo referencia al desprestigio que Carrera hacía de O'Higgins] han sido casi completamente desfigurados en el manifiesto de Carrera, dado a luz en Buenos Aires en 1818 y en unos artículos publicados en "El Araucano" contra el General O'Higgins" . "En vista de esto", continúa Espejo, "nosotros juzgamos [...] que "no es inverosímil presumir [...] que en este punto también (se refiere al asunto con Las Heras) merecía una rectificación el diario militar de Carrera" (p.197).

De esta manera, el autor va organizando un entramado dialéctico con toda la documentación contemporánea a los sucesos referidos en el que él se reserva al papel de mediador. La materia argumentativa aparece, entonces, bajo la forma de una polémica discursiva cuyo dato residual cae sobre la recepción quien es, en definitiva, la que tiene la propiedad de emitir el juicio crítico:

"Dejamos al lector la tarea de abrir juicio sobre el paralelo a que se prestan estos datos". (p.198)

La marcha vacilante del yo, la presencia abrumadora de esa enorme variedad de discursos tanto como la coexistencia paralela de los planos anecdóticos y documentales, hacen imposible reconocer al punto de vista instalado en la primera persona como un axioma en la organización de la obra. Esta movilidad del asiento de la enunciación, en consecuencia, hace que el eje estructurante del texto vire hacia otros aspectos.

3.2. El trayecto temático

Si la oscilación del sujeto enunciante no le otorga al texto su unidad vertical, obligada en toda estructura que está fuertemente apoyada en la primera persona, dos temas recurrentes lo ordenan en una dimensión horizontal: el retrato heroico del General San Martín y el

rescate de los méritos que han de serle reconocidos a la provincia de Cuyo quien contribuyó con su haber, su voluntad y su sangre a la causa libertadora.

3.2.1. El héroe

En ningún otro lugar y momento de Hispanoamérica han estado tan íntimamente entrelazadas la literatura y la historia como en la Argentina de la época de la Independencia y sus epígonos. Los poetas y narradores más importantes (Mármol, Echeverría, Mitre, Sarmiento) asimilaban ávidamente los escritos de los historiadores; muchos de ellos escribieron ensayos socio-históricos y todos incorporaron los conceptos y procedimientos de la historia del momento en los temas y estructuras de sus principales obras de imaginación. "Nuestros hombres de letras fueron, pues, por regla general, hombres de acción"¹¹, y concedieron a la literatura un lugar prominente en sus sistemas políticos.

Si los apuntes que sirven de base a la materia argumentativa de la crónica de Espejo corresponden al período del joven soldado, la organización definitiva del texto y los temas e ideas centrales sobre las cuales lo construye pertenecen, sin dudas, al momento de su edición definitiva. Es alrededor de 1876 cuando el escritor maduro apela a su criterio intelectual para justificar su obra. No es descabellado suponer que, en esta organización definitiva, nuestro autor se manifieste afín a las ideas románticas. Y de acuerdo con ellas, conciba el tópico central sobre el que está montada la estructura del texto: la configuración heroica del General San Martín.

¹¹ Son las palabras con que Pedro Henríquez Ureña califica a la generación que incluye en el Romanticismo. Agrega, para corroborar su opinión: "Buen número de ellos llegaron a ser presidentes en sus repúblicas. Muchos, ministros de gobierno [...] Los poetas de la guerra de la independencia habían descubierto la utilidad pública de la poesía y hasta las odas en que Bello proclamaba nuestra aspiración a la autonomía intelectual fueron una manera de actividad política". *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1945. p.120.

Fue especialmente el credo estético-político del romanticismo inglés y su consecuente identificación de poesía y revolución el que más influyó en el pensamiento emancipador americano. Si los poetas ingleses –Shelley particularmente– pudieron no haber sido conocidos de primera agua por la generación a la que Espejo pertenecía, se puede afirmar que su credo estuvo presente en todos los movimientos revolucionarios que partieron de Inglaterra. Que los fundamentos ideológicos de la causa libertadora sudamericana tenían su origen en Inglaterra, es el mismo Espejo quien lo afirma al hablar de la Logia Lautaro a la que, dice nuestro autor, pertenecía no sólo el General San Martín, sino todas las figuras principales de la emancipación americana, desde Francisco Miranda en adelante¹⁴.

Es, pues, bajo los cánones del más genuino romanticismo revolucionario, que Espejo concibe la figura heroica del Libertador:

“San Martín fue, en nuestra humilde opinión, como el *Mesas regenerador* que el destino había deparado a la causa de la emancipación americana”. (p.17)¹⁵

Y en este sentido también, establece la semejanza entre San Martín y Napoleón:

“[...] vamos a referir una coincidencia que hemos encontrado entre los pensamientos de San Martín y los de otro insigne guerrero cuyo nombre ya lo ha inscrito en sus tablas la inmortalidad.

¹⁴ El asunto de la Sociedad Lautaro o Caballeros Nacionales, como la llama Espejo, ocupa gran parte de los Preliminares. En este caso, es con la *Historia* de Mitre con la que nuestro autor entabla el diálogo crítico que hemos señalado como un rasgo típico de su discurso. Así, afirma con Mitre que “En Londres estaba lo que podía llamarse el Grande Oriente político de la asociación; y de allí partían todas las comunicaciones para la América”. (Espejo, *op. cit.*, p.24).

¹⁵ El subrayado es del autor.

Cuando [...] leíamos las máximas y pensamientos de Napoleón el grande, dos entre ellas llamaron nuestra atención por referirse a la materia que nos ocupa. En la primera de ellas, dice: 'El genio militar es don del cielo; pero la calidad más esencial de un general en jefe es, la firmeza del carácter y la resolución de vencer a toda costa'; y en la segunda, dice: 'El secreto más importante de la guerra consiste en apoderarse de las comunicaciones'. No no es dado asentar, si en los años 1815, 16, Napoleón había escrito estos axiomas ni si la prensa de Europa los hubiera dado a luz, pero sí podemos afirmar como testigos presenciales que San Martín los puso en práctica en América cuando organizaba el ejército de Los Andes en Mendoza. Coincidencia singular, que, quizá no se repita muchas veces, que una persona tenga algunos pensamientos en un hemisferio y que otra esté desarrollándolos en el opuesto". (p.341)

Romántico es también el gusto por encontrar, en los más pequeños detalles de los rasgos físicos o espirituales, los trazos del héroe:

"El general San Martín, era de una estatura más que regular; su color moreno, tostado por las intemperies: nariz aguileña, grande y curva: ojos negros, grandes y sus pestañas largas: su mirada era vivísima, que al parecer simbolizaba la verdadera expresión de su alma y la electricidad de su naturaleza: ni un solo momento estaban quietos aquellos ojos: era una vibración continua la de aquella vista de águila: recorría cuanto le rodeaba con la velocidad del rayo y hacía un rápido examen de las personas, sin que se le escaparan aún los pormenores más menudos. Este conjunto era armonizado por cierto aire risueño, que le captaba muchas simpatías [...] La boca era pequeña: sus labios de regular grueso, algo acarminados con una dentadura blanca y pareja: usó en los primeros años un pequeño bigote y patilla corta y recortada: ésta fue su costumbre general, desde que fue de Intendente a Mendoza. Lo más pronunciado de su rostro, eran una cejas arqueadas, renegridas y bien pobladas." (pp.31-32)

Se podría establecer una comparación bastante puntual del retrato que hace Espejo de San Martín y aquel otro que hiciera en 1803 José Joaquín Olmedo sobre su propia persona —Mi retrato—¹⁶, dedicado a su hermana Magdalena. Con un ritmo lento, casi prosaico, va destacando cada rasgo de su figura: el cuerpo, mediano, ágil, el cabello, la frente, “espaciosa/ como hombre de provecho”, las cejas “bien pobladas” y, debajo de ellas, la importancia de los ojos, “que es lo mejor que tengo”. La boca, los labios, los dientes, blancos y parejos - “y de todo me río/para que puedan verlos”- se ordenan en forma similar en uno y otro autor. Hasta el detalle de la manera de vestir “siempre de negro” en oposición con el de sus abuelos, llenos de “blasones ilustres”, de “insignias” y “blonda peluca”, coincide con el que Espejo describe del Libertador, haciendo resaltar, precisamente, la sencillez de su grandeza:

“Su traje por lo general era de una sencillez republicana. Vestía siempre en público el uniforme de Granaderos a caballo, el más modesto de todos los del ejército, pues no tenía adornos ni variedad de colores como otros cuerpos usaban en aquel entonces”.(p.33)

Cuando salía de paseo, por las tardes, continúa nuestro autor, lo hacía “en un alazán tostado, rabón, a la corva, con la crin de la cerviz atuzada de arco como dicen los aficionados” y , en otras oportunidades, “en un zaino oscuro de cola larga y muy abundante”.(p.34)

Igualmente prolija es la descripción del carácter:

“En el trato social era muy afable y atento, lo que comúnmente se llama un hombre amable y simpático.” (p.37)

¹⁶ Cfr. José Joaquín Olmedo. *Poesías completas*. Texto, prólogo y notas de Aurelio Espinosa Pólit. México, Fondo de Cultura Económica, 1947. p.17 sq.

Pero el dato esencial con el que Espejo lo define es “el valor personal en los combates”, pues “esgrimía su sable como el más intrépido soldado” (p.39)¹⁷.

Si Olmedo justifica la batalla de Junín en función de la figura heroica de Bolívar y Sarmiento explica los elementos retrógrados de la Argentina a través de la “sombra terrible” de Facundo, no es aventurado suponer que Espejo acredite el mérito de la campaña libertadora, con todos los cambios en el horizonte socio-histórico que esto significa, en la persona de San Martín, a la que proyecta en la dimensión del arquetipo heroico del romanticismo:

“Ese genio extraordinario supo dominar los hombres, los pueblos, las situaciones y hasta la naturaleza misma. Parecía haber hechizado a los mendocinos: tal era la afección que le profesaban. Era prudente, astuto y sagaz para todas sus combinaciones, pero usaba de estas cualidades con la nobleza y lealtad que es dado a los espíritus de alto temple. Poseía en alto grado el don de mando y esto explica la popularidad que supo conquistarse en los pueblos en que ejerció poder o en que hizo la guerra y que tanto contribuyó a sus triunfos”.(p.40)

En función del retrato ha de ser entendido, entonces, el ordenamiento que el autor hace de la *narratio*: la organización del cuerpo de Granaderos a caballo y el combate de San Lorenzo, la actuación de San Martín como intendente de Cuyo, la organización del Ejército de Los Andes, las incontables anécdotas que figuran en el texto y a pie de página, la victoria de Chacabuco, la toma de Santiago, el pacto de Rancagua y, en fin, todos los hechos narrados ya que están puestos con el fin de hacer resaltar la figura del gran General.

¹⁷ En este punto la comparación con Olmedo podría apoyarse en *La victoria de Junín*, teniendo en cuenta que el poeta, lo que más destaca de Bolívar es precisamente, su valor en el combate: “Tal el héroe brillaba/ por las primeras filas discurrendo./ Se oye su voz, su acero resplandece./ do más la pugna y el peligro crece./ Nada le puede resistir...” (Olmedo, *op. cit.* p.131)

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que cuando Espejo organiza este texto, San Martín ha muerto y, además, la recepción no es del todo favorable a la figura del Libertador a pesar de que ya ha aparecido la *Historia de San Martín* de Bartolomé Mitre.

Dos son los temas que, a nuestro parecer, Espejo amplifica con el objeto de reponer la imagen del gran General: el de la “misteriosa influencia” de la Logia Lautaro, por un lado, y la rivalidad con José Miguel Carrera por el otro, que nuestro autor intuye singularmente vinculados. El análisis de estos dos temas nos significaría, salir del marco escueto de este ensayo y, además, entrar en un problema que, aun para los historiadores ocupados del caso, no pasa del plano de las hipótesis. Conviene aclarar, por otra parte, que Espejo no hace ninguna afirmación: presenta los datos que ha podido reunir, como es su costumbre, y deja que la recepción obtenga sus conclusiones.

3.2.2. Los méritos de la Provincia de Cuyo

Si en el nivel estructural es el retrato de San Martín el que actúa como eje conductor, en el plano de la intencionalidad es el reclamo que Espejo hace al reconocimiento de los méritos de Cuyo el que ordena la argumentación.

“La situación de la provincia de Cuyo era excepcional sin paralelo en la República Argentina, en la época de que nos ocupamos. Nos hacemos un honor en declararlo creyendo llenar un acto de justicia. Y para que no se atribuya a efecto de mera pasión localista, se nos ha de permitir una ligera comparación. La provincia de Salta que era la única que por entonces estaba amagada desde el Alto Perú por otro ejército realista, era desemejante en su conjunto. La masa, en verdad, fue decididamente patriota [...] pero no ofreció las escenas que la de Cuyo en los años 1815-16”. (p.330)

Esta situación “excepcional” a la que hace referencia, ha sido ya descripta páginas antes:

“Los pueblos de Cuyo eran entonces incomparablemente más pobres que algunos otros del Estado. Por ejemplo: los de Córdoba, Tucumán, Salta y Jujuy mantuvieron hasta 1810 un activo comercio de mulas con el Alto y Bajo Perú [...] los del litoral donde estaba la principal y única aduana, que atesoraba los derechos de la importación y exportación del comercio extranjero; que además Buenos Aires, Santa Fe, Corrientes y Entre Ríos abarcaban el negocio con Europa y las Antillas en los ramos de carne salada, pieles de todas clases [...] Mientras que los de Mendoza y San Juan, como interterráneos y agricultores, cosecha de vino, aguardiente y frutas secas, cuyo intercambio hacían con los pueblos centrales del territorio y con Chile; con el aditamento de que, con éste último quedó cortado desde el año anterior, por consecuencia de haberlo subyugado el ejército realista. He aquí pues la corografía del país que iba a servir a San Martín de base para esas grandes empresas. Pero el patriotismo de este pueblo y el talento del General hicieron brotar recursos de la nada”. (p.322)

Espejo no se cansa de repetir que “el pueblo de Cuyo fue uno de los que con más esfuerzos y sacrificios contribuyó a la formación del ejército” (p.569). En este sentido hay que entender la prolija enumeración de soldados y oficiales cuyanos que ingresaron al Ejército tanto como de las contribuciones y gravámenes que se estableció en la región durante el período de formación del ejército: se mandó ingresar al tesoro los capitales “a censo” del convento de Monjas, lo destinado a las cofradías, las limosnas de los cautivos cristianos, el capital vinculado al Colegio de ciencias. Se vendieron las temporalidades, lotes de tierra pública, el ramo de diezmos. Se impuso un derecho sobre la exportación de bebidas, se estableció un derecho al consumo de carne. El ramo de multas fue más estricto y activo. Los vecinos de Mendoza donaron las dos terceras partes de sus esclavos para el ejército. Se demora nuestro autor en describir el cuadro en el que las damas mendocinas hacen “oblación de sus alhajas” dirigidas por doña María Remedios Escalada de San

Martín (p.330 sq); la confiscación de todo elemento de hierro para la fabricación de bombas y balas (incluidas rejas, puertas, portones y herramientas) y señala, también, con detalles la última proclama por medio de la cual el General pide trapos viejos para abrigo de los pies de los soldados:

“Ciudadanos: el ejército que se prepara para el paso de la cordillera y la previsión de las necesidades del soldado es un deber de sus jefes y del Gobierno. Vosotros, generosos vecinos y habitantes de este heroica capital, no podéis dar mayores pruebas de cuanto os interesáis en la subsistencia y en la salud de la tropa, cuya poderosa máquina bien dirigida conocéis también que es la única que puede libramos. Con esta confianza y viendo que para abrigo de los pies de los soldados es lo más apropiado trapos de lana deshechos dentro de la ojota, os pide el gobierno que concurráis con este auxilio al paraje que señale cada Decurión para su percibo.

Mendoza, 17 de octubre de 1816”. (p.512).

Cuando se piensa que había que cubrir los pies de más de 3.000 infantes, la constatación de este dato, como agrega Espejo, no es superflua ya que revela “uno más de los tantos esfuerzos con que el vecindario de Mendoza contribuyó” a la causa libertadora, más meritorio si se tiene en cuenta la pobreza de la zona.

Movido por esta “afición” al detalle, al evaluar las ventajas por las cuales Rondeau privilegió el plan sanmartiniano sobre el de Carrera, afirma que los “cronistas” ocupados del caso “han dejado un vacío acerca del pueblo cuyano, por cuanto han sido omisos en explicar las razones y los detalles que apoyaron” tal decisión:

“Y más se excitará la curiosidad de los estudiosos, cuando lleguen a leer los decretos del Directorio de 3 y 10 de marzo de 1817 (en las Gasetas ministeriales n.10 y 11 del mismo mes) y encuentren que las dos banderas y un estandarte que tomó el ejército entre los trofeos de su victoria de Chacabuco,

fueron destinados no a la capital de la República como era de costumbre, sino, la primera a Mendoza, la segunda a San Juan y el tercero a San Luis”.

Y termina el apartado, en la misma página, citando los versos del poeta Lafinur, en el himno que dedicó al Colegio de Ciencias de Mendoza:

“A los héroes que fueron
¡Oh, Lima! en tu venganza,
Cuyo les dió la lanza
Y su inmortalidad.

Si tus grillos rompieron
Con virtud y fortuna,
En Cuyo ved la cuna
De tu felicidad”.(p.325)

Las secuencias que hacen referencia a los méritos de la región jalonan todo el texto, justificando tanto detalles como enumeraciones y decretos. Pero las palabras más elogiosas las hace salir nuestro autor de boca del gran General. Quizás uno de los más emotivos sea el oficio que envía San Martín la madrugada del 14 de febrero de 1817, luego de concluida la batalla de Chacabuco:

“Glorfese la admirable Cuyo de ver conseguido el objeto de sus sacrificios. Todo Chile es ya nuestro”.(p.569)

O aquel otro, por medio del cual el Libertador anuncia el nacimiento de su hija:

“El General desde Mendoza escribió el 31 de agosto al confidente más íntimo que tenía en la capital, el finado General don Tomás Guido, una carta que ha visto la luz en la página 253 del tomo IV de *La Revista de Buenos Aires* en que, des-

pués de hablar de algunos asuntos de política interna del gobierno, le decía: *Sepa V. que desde anteayer soy padre de una infanta mendozina*". (p.426)

Espejo, luego de servir al Ejército nacional, fue diputado por Mendoza en 1854 y senador suplente del Congreso de la Confederación por Mendoza entre 1854 y 1855¹⁸. Es justo pensar, entonces, que este pedido de reconocimiento de méritos a la región de Cuyo se hubiera plasmado definitivamente hacia esa época. Son numerosos los historiadores que hacen referencia a la lamentable situación en que había quedado la provincia de Mendoza luego de la campaña libertadora y la necesidad que tenía de un aporte por parte de la Nación que le permitiera reconstruirse.

Conclusiones

Es evidente que Espejo sale al cruce de una polémica historiográfica respecto de la figura del Libertador que intenta rectificar con su propio testimonio: así concibe la historia y así la escribe.

Si para Mitre el "fenómeno político más considerable que haya presenciado el siglo XIX" es la "aparición de un nuevo mundo republicano" y los héroes no son más que jalones en ese progresivo y constante devenir de la Historia, para Espejo el Hombre es todo: con esta premisa concibe una retórica aferrada al retrato y de tal suerte que el texto resulta una verdadera écfrasis histórica en la cual la imagen dinámica de San Martín se va manifestando en una dimensión narratológica hasta en sus más mínimos detalles.

Las consideraciones anteriores permiten inferir que la perspectiva adoptada por la enunciación, si bien, por su constante oscilación, no

¹⁸ Cfr. Gerónimo Espejo. En: Ricardo Piccirilli, Francisco Romay y Leoncio Gianello. *Diccionario histórico argentino*. Buenos Aires, Edic. Históricas Argentinas, 1954. T.III.

logra sostenerse como eje de la estructura, favorece, empero, la posibilidad de penetrar en la figura del Libertador con una subjetividad romántica y reflejar, de esta manera los pormenores del héroe inmerso en el círculo de su destino.

Como desde un plano retórico el retrato ocupa el lugar principal del interés dominante y la elocutio está al servicio de rescatar las virtudes del héroe, la marcha general del relato es discontinua, lenta y parsimoniosa dando pie a que lo meramente episódico adquiera una puntual relevancia. De acuerdo con esto, el tiempo interno del relato posee velocidades distintas. Esto explica que lo que se refiere estrictamente al paso de la cordillera pase con una prisa increíble y la batalla de Chacabuco, resuelta históricamente en unas pocas horas, ocupe un capítulo entero.

Por otra parte, la unidad de sentido de la argumentación está dada por el segundo tema: el rescate de los méritos que tuvo, en la campaña, la “ilustre” provincia de Cuyo.

Hemos señalado, de alguna forma, cómo este tipo de crónica-memoria contribuyó de manera especial a configurar lo que se podría llamar, en el mejor de los sentidos, la “mitología de la Independencia”. Y, desde el punto de vista de una filosofía de la historia, advertir cómo, para nuestro autor, armado de una visión estética del problema, el Hombre es el piloto de los tiempos.

RESUMEN

En este trabajo se realiza un análisis de El Paso de los Andes del Gral. Gerónimo Espejo abordando dos planos. En el plano estructural se estudia el comportamiento de la primera persona y su dimensión autobiográfica. En el plano del sentido se observa la presencia de dos temas rectores que dan cuenta de la intención del autor: el retrato heroico del Gral. San Martín y el aporte que la provincia de Cuyo hizo a la causa libertadora. Sobre la base de estos aspectos, Espejo erige el texto como un discurso contestatario que tiene por objetivo rectificar una opinión contraria respecto del Gral. San Martín y de las ciudades cuyanas en el momento de su producción.

IMAGINARIO BÍBLICO Y MÍTICA PAGANA EN LA NARRATIVA DE ABELARDO ARIAS

Marta Elena Castellino
Universidad Nacional de Cuyo

1. Introducción

En la narrativa del escritor mendocino Abelardo Arias, al menos en tres de sus novelas más logradas –*Álamos talados* (1942), *La viña estéril* (1968) y *Minotauroamor* (1970)– resulta evidente la presencia de estas dos tradiciones: elementos míticos provenientes del mundo clásico, pagano, e imágenes de clara raigambre bíblica.

Esta imaginería es explícita –por ejemplo– en *Álamos talados*, construida alrededor de la idea directriz del Paraíso perdido/recobrado, mientras que –ya desde el título– en *Minotauroamor* es el mito helénico el que suministra la materia narrativa, que se adensa al cargarse de un nuevo, patético sentido, suerte de dolorosa humanización. Pero es en *La viña estéril* donde ambas series aparecen en cierto modo contrapuestas, en una antítesis que enriquece y complica sus posibilidades significativas.

De todos modos, a la hora de elegir una filiación, se advierte que la raíz bíblica es indispensable para comprender el sentido último del texto.

Así, en un corpus narrativo como el de Arias, en el que (al menos en las novelas mencionadas), el tema de la obsesión por la pureza y

por la culpa (de naturaleza sexual) es axial, se impone naturalmente la relación con las imágenes bíblicas del Jardín del Edén y, a través de ellas, con una serie de figuras míticas.

Cabe aclarar que utilizo el término *mítica* en lugar de “mitológica” por la misma razón que Borges expresa a propósito de su “Fundación mítica de Buenos Aires”: para no sugerir “macizas divinidades de mármol”, sino algo de naturaleza distinta: una forma particular de conocimiento.

En tal sentido, me baso en la noción que Mircea Eliade da del *mito*, al definirlo como una *historia sagrada, verdadera y ejemplar*, que relata acontecimientos que tuvieron lugar en el fabuloso tiempo de los orígenes y capaz, por ende, a través de una anámnesis ritual, de prolongar la creación paradigmática². En forma similar se expresa Northrop Frye cuando habla de una “enseñanza esencial” y se refiere a la aptitud del relato mítico para crear, en la comunidad a la que pertenece, una suerte de “zona delimitada y sacrosanta”³.

Precisamente, este trabajo se encuadra en parte dentro del acercamiento a la obra literaria propuesto por el crítico canadiense; tanto en *The Great Code* (1982) como en *Words with Power* (1990), Frye insiste en la necesidad de profundizar permanentemente la relación entre cultura y Biblia, a la que considera “el gran código” de la literatura y el arte occidentales. Prima en él la idea de que la literatura renueva incesantemente ciertos mitos y metáforas fundantes, contenidos en el hipotexto bíblico, cuyo tema es el distanciamiento entre el hombre y Dios y la eventual reconciliación, que comporta asimismo una restitución del entorno paradisíaco original.

En *Poderosas palabras*, Frye se refiere específicamente al *Génesis* y sus dos relatos de la creación del mundo y del hombre, uno per-

¹ Jorge Luis Borges. “Prólogo a *Cuaderno San Martín*”. En: *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 79.

² Cf. Mircea Eliade. *Aspects du myth*. Paris, Gallimard, 1963.

³ Northrop Frye. *Poderosas palabras; La Biblia y nuestras metáforas*. Traducido del inglés por Claudio López de Lamadrid. Muchnik Editores, S. A., 1990, p. 64.

teneciente a la tradición *yahvista* y el otro, a la denominada *sacerdotal*⁴. Como elementos sobresalientes de este último relato bíblico señala el fuerte acento que pone en la idea de *orden, jerarquía y diferenciación*⁵.

* El libro del *Génesis*, desde el punto de vista literario, no es obra de un solo autor; por el contrario, su composición se debe a redacciones sucesivas que han ido incorporando tres fuentes o tradiciones: la *yahvista*, la *elohista* y la *sacerdotal*; como se advierte, las dos primeras toman su denominación del nombre que emplean para designar a Dios.

* La fuente *yahvista* se distingue por su estilo colorista, figurado, descriptivo. Es la más antigua, ya que data del siglo IX AJC. Sus rasgos característicos son el uso frecuente de expresiones antropomórficas, una mentalidad sencilla, popular; sus temas principales son:

a) el universo está lleno de la presencia sobrenatural de la divinidad.

b) su religión se basa en la confianza en Dios, que domina las fuerzas del mal.

c) *Yahveh* es el Dios nacional de Israel, el Dios que salva a su pueblo.

La visión de la historia que refleja es, pues, la de una epopeya y un drama. Epopeya porque Dios interviene y dirige los hilos de esa historia conforme a un plan determinado que es la elección de Israel. Un drama, porque esa intervención, que tiene lugar en los momentos decisivos, es para superar los obstáculos que el pecado del hombre opone a su obra.

* La fuente *elohista* está poco presente en el *Génesis*, no incluye ningún relato sobre el origen, sino que comienza con la historia de los patriarcas. Su estilo es más sobrio, menos dramático, y con una mayor profundidad moral, sentido del pecado y cumplimiento de la Alianza.

* La fuente *sacerdotal* se distingue por su esquematismo, abstracción, reflexión teológica y preocupación por salvar la trascendencia divina. Su interés se centra en el culto y en las genealogías. Da al *Génesis* su marco cronológico y su encuadre definitivo, al dividir la historia del mundo en cuatro edades: a) la de la creación; b) la de Noé o segunda creación; c) la de Abraham o elección y d) la de Moisés o realización.

Cf. Alfonso Milagro. *Introducción a la Sagrada Escritura*. Mendoza, Centro de Formación Teológica, /s.f./, p. 50 ss. y *La Santa Biblia*. Madrid, Ediciones Paulinas, 1964, /s.p./.

* "La sensación de un universo jerárquico se refleja en la progresión de acontecimientos. Primero tenemos cuatro elementos: luz, aire, agua y tierra [...] Luego tenemos una secuencia de seres creados: árboles, pájaros y peces, animales terrestres y por último el hombre. El séptimo día atisbamos la presencia de Dios en lo alto". En: N. Frye. *op. cit.* p. 208.

Así, se habla de cuatro niveles en la constitución del cosmos⁶: *Cielo*, en el sentido del lugar de la presencia de Dios, normalmente simbolizado por el cielo físico; el *Paraíso terrenal*, hogar natural y original del hombre, representado en el relato bíblico por el Jardín del Edén, que ha desaparecido como lugar pero hasta cierto punto es recuperable como estado mental; el *entorno físico* en el que hemos nacido, teológicamente un mundo caído y de alienación; el mundo demoníaco de muerte, infierno y pecado por debajo de la naturaleza.

Esa idea de un cosmos ordenado se asocia con la imagen mítica del *axis mundi*, visión de un orden “que cruza nuestra percepción normal del transcurso del tiempo y el espacio”⁷. Del mismo modo, sugiere movimientos de ascenso y descenso, simbolizados tanto por la *Escala de Jacob*, en su aspecto auténtico o positivo, como por la *Torre de Babel*, en tanto “parodia demoníaca”. En todos los casos, el Mito de la Caída se asocia con alguna prohibición transgredida (así en el primer relato del *Génesis*); como elemento destacado se menciona la pérdida de la inocencia sexual, si bien en el caso de la Torre de Babel apunta otro tema de especial relevancia en relación con la obra literaria: el de la palabra.

En el segundo relato del *Génesis* se pone el acento en la consideración de la naturaleza como *Madre*, “figura femenina, con su útero ambivalente y su imaginería sepulcral, el símbolo de lo que es a un tiempo el principio del nacimiento y el final de la muerte”⁸. Ambas

⁶ *Ibid.* p. 221.

⁷ *Ibid.* p. 239.

⁸ *Ibid.* p. 246. La doble imaginería femenina analizada por Frye se puede esquematizar de la siguiente manera:

<i>Virgen Madre</i>	→	Primera venida	Encarnación
<i>Novia</i>	→	Segunda Venida	Apocalipsis

imágenes a su vez se relacionan con las ideas de *fertilidad y destrucción como paso a un nuevo orden*, reiteradas en las novelas de Arias⁹.

Así, el eje del relato se establece alrededor de las transformaciones de un símbolo femenino, y en relación con otra imagen mítica: la del *Jardín del Edén*, al que se considera como la compañera o novia simbólica de Adán antes de la creación de Eva, en una suerte de *hierogamia* o matrimonio sagrado¹⁰. También en este caso se reitera la imaginería del ascenso y descenso por mediación del amor¹¹.

La metáfora del Jardín/cuerpo femenino remite al *Cantar de los cantares*, en que el cuerpo de la novia se identifica imaginariamente con viñas, jardines y el despertar de la naturaleza en primavera¹². Se trata, en todo caso, de la boda ritual entre el rey y su tierra fértil¹³. La asimilación mujer/viña, reiterada en las Escrituras, aparece nítida en la obra de Arias, como sugiere el título de una de las novelas.

⁹ Robert Graves, en *La diosa blanca*, subraya la imaginería del culto cíclico a la diosa tierra como emblema admirable del ciclo de muerte/renovación. Esta "*diosa blanca*" se representa muchas veces como una forma triple de fatalidad, al modo de las Parcas griegas, y se relaciona con las tres dimensiones temporales: pasado, presente y futuro. También hay una sugerencia triple asociada con el ciclo de la luna, con su período central de tres días en que mengua, desaparece y vuelve a nacer.

¹⁰ Se trataba, en todo caso, de la relación de un ser virginal con un entorno natural idealizado. Justamente, el estado de inocencia supone una comunidad particular con la naturaleza y se asocia con la idea de vírgenes que poseen poderes mágicos sobre el entorno, que se pierden con el matrimonio humano, mientras que el estado anterior se asocia con la *hierogamia* o matrimonio sagrado.

¹¹ Este tema del ascenso por amor es considerado por Frye tanto "una vuelta a un estado infantil de unión extática con la madre", como "una nostalgia por el paraíso perdido del Edén", luego de la "caída o descenso a un mundo inferior de moralidad y timidez sexual". Su inversión demoníaca lo constituye el ciclo sadomasoquista, en el que lo femenino tiraniza a lo masculino o viceversa. Cf. *Ibid.* p. 266 ss.

¹² "Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; / eres jardín cercado, fuente sellada". *Cantar de los cantares*, 4, 12.

¹³ N. Frye. *op. cit.* pp. 252-253.

Precisamente, la imagen de fertilidad asociada a la vendimia, que para Frye pertenece a una categoría de existencia agrícola, conviene a la perfección a nuestro entorno mendocino, y se relaciona con un tipo embrionario de organización social¹⁴, en el que el ciclo natural: vida-muerte-renacimiento, cobra un sentido particular.

También señala Frye que las obras literarias siguen, en relación con la Biblia, los principios opuestos de *condensación* y *desplazamiento*. El primero de ellos supone “la alteración de una estructura mítica en la dirección de una mayor verosimilitud y acomodo a la experiencia corriente”. En cuanto al segundo principio, tiene lugar a través de “una alusión explícita a la mitología bíblica o clásica en un contexto por lo demás representativo”¹⁵, procedimiento este último que —como veremos— se verifica en las novelas de Arias.

Desarrollando algunas de estas ideas intentaré aquí una interpretación del sentido de ciertos símbolos reiterados en la narrativa de Arias, tarea iniciada en trabajos anteriores¹⁶, poniendo de manifiesto su relación con la recurrencia de ciertas estrategias narrativas que coadyuvan a la conformación del espesor semántico del texto.

2. Mitos bíblicos y extrabíblicos en la obra de Arias

Para Frye, en las escrituras se encuentran, en forma de mitos, respuestas a las preguntas fundamentales del hombre en un ciclo que abarca desde su origen individual y social hasta su destino final en

¹⁴ Cf. Marta Castellino. “El matriarcado en algunas novelas mendocinas contemporáneas”. En: *Revista de Literaturas Modernas*, n° 22. Mendoza, UNCuyo, FFyL, Inst. de Lit. Modernas, 1989, pp. 155-174. Se analiza la figura de la matriarca en varios textos, incluidos los de Arias: *Álamos talados* y *La viña estéril*.

¹⁵ N. Frye. *op. cit.* pp. 197-198.

¹⁶ Cf. Marta Castellino. “Símbolos vegetales en algunas novelas mendocinas”. En: *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 2. Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, 1994, pp. 79-99, y el ya citado “El matriarcado...”.

ambos planos. Igualmente, el corpus bíblico compendia y subsume el universo imaginario de la mitología clásica. En cuanto a la relación entre las mitologías bíblica y extrabíblica apunta que, si los mitos bíblicos se juzgaban verdaderos y falsos los clásicos, el único modo de dar cuenta de las similitudes entre ambos grupos era considerar a los mitos grecolatinos “parodias demoníacas” o –cuanto menos– cuentos fantásticos, recuerdos desvaídos de la sabiduría primordial¹⁷.

Estas afirmaciones nos resultan de utilidad en función del análisis de la obra del escritor mendocino, y de la observación de las relaciones que ambas series de elementos establecen entre sí, puede derivarse una mejor comprensión del sentido último del texto. Así por ejemplo, en *La viña estéril* (a través de uno de sus personajes) Arias parece hacerse eco de la sospecha común en los primeros tiempos del cristianismo respecto de la cultura clásica (por ejemplo las ideas evemeristas y su explicación de los mitos clásicos¹⁸).

Al respecto, conviene aclarar que mi estudio se centra en *La viña estéril*, aunque la comparación con *Álamos talados* (unida a la anterior por el ambiente mendocino), y eventualmente la referencia a *Minotauroamor*, se hacen imprescindibles para comprender el itinerario interpretativo propuesto.

En efecto, las dos primeras novelas mencionadas presentan similitudes que van mucho más allá de la reaparición de algunos personajes: Alberto Aldecua, Ramón Osuna... Ambas se abren con un retorno del protagonista a San Rafael, casi como un regreso al Edén

¹⁷ N. Frye. *op. cit.* p. 193.

¹⁸ Evémero, pensador griego del siglo IV, autor de una interpretación del origen de los mitos, según la cual los dioses no son sino seres humanos divinizados. Sus concepciones, aunque carentes de seriedad, son el origen lejano de las teorías que explican los mitos y la religión por el culto a los antepasados.

(espacio y tiempo privilegiados¹⁹), en el que aguarda –paradójicamente– la infelicidad y la pérdida de la inocencia (real o figurada), el descubrimiento del auténtico fruto del bien y del mal, que se asocia a especies vegetales características del paisaje mendocino (como las que dan título a las dos novelas).

En ambas es posible igualmente encontrar, aunque en proporción distinta, alusiones a la Biblia y a la mitología clásica. La clave religiosa es obvia en *Álamos talados*, ya desde la confesión de su autor, y ha sido reiteradamente señalada por la crítica²⁰; dice Arias respecto de esta novela, que “nació a causa de un gato que se había instalado en un pesebre, en el lugar destinado al Niño Dios. La Pancha, vieja cocinera de la casa de mi abuela, dijo que los gatos están asociados a Mandinga, que eso significaba un mal presagio”. Y agrega: “Esto me dio pie para un cuento. Entonces tenía dieciséis años... Ese cuento creció conmigo. Cuando yo redondeaba los veinte años ya era una novela”²¹.

¹⁹ Recordemos que N. Frye habla de cuatro niveles en la organización del cosmos; en cada uno de ellos la percepción de las categorías de tiempo y espacio es diferente. Así por ejemplo -dice Frye- “En aquellos estados de experiencia más intensos que el habitual -el incólume, el paradisíaco, el angélico [...] - el tiempo carecía de la compulsión externa que sentimos al ser continuamente arrastrados hacia el futuro”. *Ibid.* p. 229. Del mismo modo, la percepción del espacio es distinta en cada uno de los niveles: en el correspondiente al Cielo, es un “*aquí*” total o presencia real; en el mundo incólume, aparece como hogar o “*lugar natural*”; en el mundo caído de la experiencia, se vive como un “*ahí*”, vale decir, un entorno objetivo, mientras que en el último nivel -el mundo demoníaco- el espacio se experimenta como alienación. *op. cit.* p. 233.

²⁰ Marina Guntsche, en *Entre la locura y la cordura; Cinco novelas argentinas del siglo XX*. Mendoza, EDIUNC, 1998, recopila las diversas opiniones y juicios críticos sobre esta novela. Cf. también Patricia Peluc. *Álamos talados, espejo de una realidad mendocina*. Mendoza, agosto 1984 (monografía inédita).

²¹ “Reencuentro con el autor de un libro que hace veinte años nacía para dar una proyección valiosa a la novelística de Mendoza”. En: *Diario Los Andes*. Mendoza, 8 de setiembre 1963, 2º sec. p. 2.

Como ya se dijo, San Rafael es equiparado al Paraíso perdido; igualmente, como ha señalado Oscar Hermes Villordo al definir este texto como “novela idílica”, hay una similitud entre el espacio sureño y el “paisaje heleno de la alta montaña”, en relación con el mundo de las faenas agrícolas según el ciclo de las estaciones, tal como lo presenta Hesíodo²².

En la segunda de las novelas consideradas, la riquísima imagen de la *viña* como estructurante del plano semántico del texto, también es de raíz bíblica²³, mientras que el nombre de la protagonista –Diana– insta una nueva serie de significados relacionados con la imagería pagana (luego volveremos sobre ello).

Hablábamos de las semejanzas entre ambas novelas: como si ambas, o sus personajes, acompañaran el desarrollo vital del mismo Arias, significativamente reaparece en los dos textos un tal *Alberto Aldecua* (A.A.), como narrador protagonista de *Álamos talados* y personaje secundario, pero trascendente, en *La viña estéril*.

La primera, publicada en 1942, es la novela de una adolescencia; la segunda es la historia de un joven cuya peripecia vital se va apartando progresivamente de la de su amigo Aldecua, ya devenido (de nuevo significativamente) escritor. Más allá de fáciles confrontaciones biográficas, es interesante señalar que este último hecho acentúa, en la segunda de las novelas, la preeminencia otorgada al tema de la *palabra*, tanto en su sentido de comunicación verbal-literaria, cuanto en relación con implicancias religiosas.

En ambos textos hay igualmente un movimiento telúrico, aunque de intensidad diversa, cuyo significado excede lo meramente narrativo o anecdótico; Marina Guntsche, por ejemplo, habla de “epifanía sísmica”²⁴; en todo caso, el terremoto sirve para detallar una especie

²² *La Nación*, Suplemento Cultural. Buenos Aires, 27 de setiembre 1992, p. 2.

²³ Cf. Maurice de Cocagnac. *Los símbolos bíblicos; Léxico teológico*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994, pp. 151 ss.

²⁴ “La epifanía sísmica en la novela de Mendoza”. En: *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 3. Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, 1995, pp. 127-136.

de catástrofe cósmica que signa la relación de los protagonistas con la naturaleza, en una suerte de ruptura del equilibrio como consecuencia del pecado, o de retorno al caos primigenio como comienzo de un nuevo ciclo²⁵. Como se advierte, tanto el tema de la naturaleza como el del tiempo resultan claves en orden a una consideración de tipo mítico.

Hay, por cierto, algunas diferencias, o al menos matices, dignos de ser tenidos en cuenta. Por ejemplo, la idea de una prohibición transgredida es más explícita en *Álamos talados*, donde la pérdida de la inocencia es además real, y constituye el tema central de la novela. De todos modos –según señala Guntsche– el Paraíso en *Álamos talados* se salva en parte, ya que se reconstruye por la palabra, mientras que en *La viña estéril* el retorno a la tierra como salvación queda relegado a un hipotético futuro.

También la técnica narrativa sufre una evolución: más compleja y elaborada la segunda, a partir de la alternancia de focalizaciones diversas y la insistente recurrencia a un procedimiento muy particular –el de las *superposiciones temporales*– que, además de contribuir al lirismo del texto, suministran algunas claves significativas importantes, en orden a la constitución de ese ya aludido *cronotopo idílico*.

Además, y en función de la instauración de ese espacio particular que nos entrega la novelística de Arias, da la impresión de que en *Álamos talados* las descripciones son mucho más minuciosas, como si urgiera al narrador la necesidad de rescatar del olvido un paisaje entrañable y –casi premonitoriamente– dejar constituido un cosmos que reaparecerá, por ejemplo, en *La viña estéril*. En esta segunda no-

²⁵ En *Álamos talados*, “La prohibición transgredida se textualiza cuando el joven abre un viejo arcón formando la palabra ‘Amor’. Inmediatamente acontece el castigo representado por el temblor de tierra, presente en la narración de Arias con esa connotación de ruptura del orden cósmico. A raíz del pecado, y como dentro de la economía novelística los álamos –en su polisemia– aluden tanto al ideal de pureza como a la posibilidad efectiva de vivir una prístina Edad de Oro –asimilada tanto a la infancia como a un Edén bíblico– el efecto destructor caerá sobre ellos”. Marta Castellino. “Símbolos vegetales...” *op. cit.* p. 97.

vela lo descriptivo –sin dejar de ser importante– cede lugar a la tragicidad de los acontecimientos y a la complejidad psicológica de los personajes.

3. *La viña estéril* y la dinámica de los opuestos

Abelardo Arias antepone a su novela los siguientes epígrafes, uno de André Gide y el otro de Novalis: “El futuro me interesa más que el pasado; más aún que aquello que no es de mañana ni de ayer, pero del que siempre se puede decir que es hoy”. Y también: “El amor es el objeto final de la historia universal, el amén del universo”.

A partir de estas citas se hacen presentes dos grandes temas estructurantes del texto: el *amor* y el *tiempo*, que se relacionan en cierto modo con los intereses básicos o primarios mencionados por Frye como véctores del quehacer humano (y por ende, de su reflejo literario): el de *hacer y crear*, el interés de *amar*, el interés de *sostener y asimilar el entorno* y el interés por *escapar de la esclavitud y el constreñimiento*.

Estos cuatro intereses en rigor podrían relacionarse con los siguientes movimientos: el ascenso y descenso, el de la búsqueda del amor y de la valoración del entorno, que –bien mirados– en realidad constituyen el despliegue conceptual de uno solo: el impulso ascensional del hombre movido por el amor, que anhela la unión extática, entendida ésta como una contemplación gozosa que anule las categorías humanas de tiempo y espacio. Tal visión se asimila a la eternidad, tiempo coagulado en un existir paradisiaco como el original, pero sin riesgo de una nueva caída, donde la única actividad del alma sea amar. Recordemos que la Caridad (el Amor por excelencia) es la única de las tres virtudes teologales que no cesará. Así, “en el atardecer de la vida seremos examinados en el Amor” y sólo en él y por él se logrará la perduración feliz del ser, nuevamente amor y tiempo anudados.

Sin embargo, como el mismo Arias señala a propósito de *Álamos talados*, “Todo novelista de verdad tiene un solo tema, un leit-motiv,

el mío es el desencuentro"²⁶, y ese desencuentro genera todo el desarrollo y organización interna, vale decir, los movimientos de ascenso y descenso que experimentan sus protagonistas (en relación con la imagen mítica del *axis mundi* y otros símbolos de verticalidad) y, concomitantemente, el encuentro amoroso y su simbolización en el complejo metafórico del Jardín Edénico. Pero la novela es la "historia de un desencuentro", y el dualismo y la dinámica de los opuestos se imponen sobre cualquier búsqueda de armonía. En *La viña estéril* se narra una turbia pasión amorosa que destruye a una familia tradicional de San Rafael (los Aranda). Pasión estéril por cuanto no sigue los cauces de un amor auténtico y, sobre todo, porque quienes la experimentan huyen, abandonan la tierra madre, la única capaz de sustentar y dar fruto.

Ya desde el comienzo se perfilan dos isotopías: en primer lugar, la sensualidad de los Aranda, y en un plano más general, todo lo referido al sexo (hasta el despertar equívoco de la sensualidad adolescente); y, en relación con éste, un segundo campo semántico que gira alrededor de la idea de vientre, procreación, fertilidad, tierra madre. Ambas series confluyen en Diana, la mujer causa de perdición y de muerte, la "viña estéril", por cuanto se entrega al sexo sin amor: "Cepas machorras. Muy lindas, no hay que negarlo, pero nunca cuajan... ¡Son como muchas mujeres!"²⁷.

Esa falta de fertilidad, suerte de anatema bíblico, podría relacionarse con el descentramiento del personaje, escindido en función de la oposición axial de la novela, vale decir las ya mencionadas series paralelas: elementos de procedencia bíblica y referencias míticas paganas. Ambas series se cruzan y enriquecen mutuamente, en lo que parece ser el concepto básico de la obra, que opone la libertad del paganismo a un rígido sentido del pecado impuesto por el cristianismo,

²⁶ "Encuesta a la literatura argentina contemporánea". *Capítulo*. n° 146, Buenos Aires, CEAL, 1982, pp. 433-438.

²⁷ Abelardo Arias. *La viña estéril*. 2° edición (corregida). Buenos Aires, Sudamericana, 1976, p. 109. En adelante se citará por esta edición, indicando sólo el número de página, entre paréntesis, en el texto.

particularmente en su versión puritana nórdica²⁸. Se trata de una suerte de moralidad represiva: “El temor de Dios, le enseñaban únicamente el temor de Dios” (p. 14), y hecha de hipocresía: “No importaba lo que sucediera en la familia Aranda, pero sí guardar las apariencias” (p. 19).

3.1. Diana, divinidad pagana y la esposa del *Cantar de los cantares*

El de *Diana*, protagonista de *La viña estéril*, es un personaje complejo, y en la captación de sus procesos psicológicos radica, en buena medida, la comprensión de la acción novelística, del mismo modo que el desentrañamiento de las connotaciones simbólicas que contiene su figura colabora a esclarecer el sentido último del texto. En ella, a través de la sugerencia pagana de su nombre y la implícita (y también explícita) condena de su conducta, se cristaliza la oposición de elementos de procedencia bíblica y pagana:

“Wilhem exclamó extasiado: ‘¡Es de mármol la pequeña! ¡Una diosa!’ . Tuvo miedo, como entonces. Quiso ponerle María de los Angeles, pero Wilhem la anotó con el nombre de la mujer desnuda. Cuando la tuvo en brazos, ya no se atrevió a tutearse con la madre de Dios, como deseaba” (p. 188).

A partir del nombre, decisión paterna en contra de la voluntad de Tiburcia, la madre, comienza a establecerse la dualidad aludida entre paganismo y cristianismo.

Educada en una suerte de exaltación pagana del cuerpo por su padre, la relación con la mitología grecolatina nos suministra claves in-

²⁸ En una oportunidad, Martín le dice a su prima Diana: “La temática de la mayoría de las novelas y del cine nórdico y hasta el sajón surge de que sexualmente no cometen lo que ansían, por causa de obedecer, en lo formal, a una religión creada por y para pueblos imaginativos y con sol. Todo es sexo constreñido.” (p.70).

terpretativas tanto en función de la diosa aludida como del cuerpo astral a ella asociado: "Muchas mujeres corrían sin gracia, por temor al zarandeo de las caderas y el bamboleo de los pechos. Wilhem le había puesto una profesora de expresión corporal 'para que aprendas a moverte y caminar como la verdadera diosa pagana que eres'" (p. 31).

Diana, o *Artemis* para los griegos, presenta un carácter complejo y fue primitivamente una divinidad pastoril. Hermana de Apolo, tiene sus mismas atribuciones: es también una diosa de la luz y suele representarse armada de arco y flechas²⁹, con las que suele disparar a los mortales. Es, de acuerdo con las representaciones más frecuentes, una doncella esbelta, fina, de "rostro proporcionado, belleza un poco severa, con su cabellera recogida por detrás o parcialmente reunida en la parte superior de su cabeza"³⁰, figura coincidente en cuanto a su aspecto físico con la Diana de *La viña estéril*. Es así una hermosa amazona segura de sí misma, divinidad de los bosques. Está relacionada con la naturaleza, con la fertilidad y los animales salvajes.

En algunas otras representaciones mitológica y emblemáticas, aparece como *Hécate* triforme³¹, dotada de tres cabezas, símbolo que es -según Cirlot- "La inversión infernal de la forma trinitaria del mundo superior"³². Según Diel, esas formas triples de lo inferior alu-

²⁹ Esta es precisamente la imagen en que insiste la novela: *Diana cazadora*, representada en un tapiz o en los fuegos artificiales que celebran un cumpleaños de la protagonista.

³⁰ Cf. Félix Guirand. *Mitología general*. Barcelona, Labor, 1960, p. 162 ss.

³¹ Divinidad infernal, cuya personalidad presenta algunos rasgos asimilados a los de Artemis. Fue primitivamente una diosa lunar y su nombre mismo parece ser una versión femenina del epíteto de Apolo: "que hiere a lo lejos". Sumergida en el Aqueronte, se convirtió en deidad infernal. Presidía las purificaciones y expiaciones, y tutelaba los hechizos y prácticas mágicas. Enviaba a la superficie de la tierra a los demonios que son el tormento de los hombres, y subía en persona, por la noche, con su cortejo de perros infernales. En algunas representaciones aparecía con tres rostros, por lo que era llamada "la triple Hécate" y en cada novilunio se acumulaban las ofrendas junto a estas imágenes, con el fin de atraerse el favor de la temible divinidad. Cf. *Ibid.* p. 238.

³² Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1984, p. 171.

den a las tres pulsiones esenciales del ser humano (conservación, reproducción y espiritualización), en su aspecto negativo. Así, Diana representaría el aspecto terrible de lo femenino, de allí su naturaleza vengativa y la serie de muertes que le atribuye su leyenda³³. Sin embargo, por su castidad, tiene un aspecto moral favorable, opuesto a Venus, dentro de la mitología grecolatina.

Este último rasgo contribuye a resaltar su independencia respecto de cualquier yugo masculino, y ése es uno de los aspectos sobresalientes del personaje de Arias: “Comprarse a los hombres que no pensaban como ella. Una venganza de milenios por todas las mujeres que ellos habían comprado con o sin ritos religiosos” (p. 65). Es la expresión de una superioridad sobre el sexo masculino, resumida en el calificativo de “partiquinos” dado a sus ocasionales acompañantes: “Muchas veces los hombres habían tendido hacia ella manos blancas y temblorosas; le repugnaba la claudicación masculina ante el deseo” (p. 85).

De allí también la conducta de libertad sexual que asume, concreción de una venganza sobre Rafael, hermano de su madre y envuelto con Diana en una turbia intriga de deseo y odio³⁴; libertad que se proyecta incluso a los objetos que la rodean³⁵ y que la convierte, a los ojos de los demás, en una “mala mujer”³⁶. En ella prima la desafian-

³³ Calisto, Acteón, Orión, Quíone, Niobe, etc. Cf. F. Guirand. *Op. cit.* p. 163 ss.

³⁴ Cf. *La viña estéril*, pp. 93-94.

³⁵ “Analizó la decoración de su chalet. Tuvo ganas de reír: debía ser el cuarto de una ‘mujer libre’ [...] Tomó como base piezas descriptas en novelas de fines del siglo XIX [...] En esos momentos le importaba poco o nada con quién habría de usarla, creaba una escenografía personal para su cuerpo” (p. 92).

³⁶ Se alude a su conducta indigna, ya sea a través de la carta que Rafael envía a su hijo Martín (p. 34), ya a través de los soliloquios de uno de los peones elegidos por Diana para sus escarceos sexuales (pp. 39-40), de los dichos de Segundo Varela (pp. 61-62), de las reflexiones del propio Martín (p. 67) y, más concretamente, a través de las palabras de la mujer que ha perdido a su marido por causa de Diana, palabras que dejan explícito, como ya se vio, el símbolo de la “viña estéril” aludido en el título.

te, soberbia fuerza del instinto: “No necesitaba justificación de nadie en la tierra, ni en el cielo, si lo había. Todo lo suyo era razonable. El instinto no necesita justificación” (p. 80). Sin embargo, la esencia del personaje es –como ya dijo– la dualidad: “Se burlaba de la moral porque creía en ella”³⁷.

También en este sentido se hace evidente la relación del personaje literario con la clave mítica que su nombre conjura: Diana es nombre de divinidad lunar; se asocia con uno de los veintidós arcanos del Tarot (el 18°) que “pretende instruir sobre la ‘vía lunar’ (intuición, imaginación, magia), distinta de la vía solar (razón, reflexión, objetividad) y cargada asimismo de sentido negativo y fúnebre”. Este aspecto nefasto, para Cirlot, alude fundamentalmente a los “errores, fantasía arbitraria, impresionabilidad imaginativa”³⁸.

Además la luna –según el mismo Cirlot– “por encima de todo es el ser que no permanece siempre idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones ‘dolorosas’ en forma de círculo clara y continuamente observable”³⁹. Es Diana, pero también es Hécate, divinidad celestial e infernal y, según Guénon, en su esfera se esciden los estados superiores y los inferiores; de allí que todos los dualismos tengan en las fases lunares una ejemplificación mítica y simbólica. De allí también las transformaciones experimentadas por el personaje, como veremos.

Pero además Diana es la “viña”: “Wilhem le soplaría, aplicándole en tono irónico y trágico, algún versículo de la Biblia, pueda que ‘Y la vid está ahora plantada en el desierto, en tierra de sequedad y aridez’” (p. 82). Con ello, Arias recurre a lo que Frye considera una imagen de condensación, vale decir, la alusión explícita a un elemen-

³⁷ “Los nervios se le relajaron. Infinito bienestar. Ya estaba pensado. Los puritanos de su sangre nórdica se torturaban por la negación de ese bienestar, Martín tenía razón [...] Sí, a los nórdicos la Biblia, nacida en países cálidos, debía haberles so-llamado el cerebro” (p. 82).

³⁸ *Op. cit.* p. 285.

³⁹ *Ibid.* p. 283.

to de procedencia bíblica, que dispara una riquísima red de potencialidades significativas.

A favor de la identificación metafórica entre un ambiente paradisiaco y el cuerpo femenino, la mujer es la viña, el “huerto cerrado” a que alude el *Cantar de los cantares*. La unión ritual entre el rey y su tierra sugiere fertilidad, vale decir, la continuidad del ciclo natural⁴⁰. Pero en el caso de Diana se trata de una “viña estéril”⁴¹: se ha roto la alianza y con ello, la comunidad con la naturaleza que era consecuencia del estado virginal. Esta idea se hace expresa en una reflexión de Martín, al evocar un episodio de su estadía en Europa: “Nadie perturbó su casamiento con el bosque, lo descubrió virgen” (p. 35). Por el contrario, la imagen cargada de erotismo con que Rafael evoca a Diana tiene más bien una connotación de catástrofe, y podría relacionarse con el clímax del relato: el sismo que destruye Pueblo Aranda y causa la muerte del propio Rafael: “La tierra de Diana cedía abriéndose en grutas, como en los terremotos” (p. 18). Cabe agregar que momentos antes el personaje había asociado la imagen citada con un implícito rechazo de la fertilidad: “La luz de la luna agrandaba esa comba: el vientre de su mujer cuando esperaba a Martín. A veces, lo atenaceaba el deseo de patear los vientres cargados de las mujeres, de cualquier mujer. La mujer. Diana” (p. 17). Y ello puede ser así porque lo religioso aparece asociado con la maternidad, en una escenografía decorada con imágenes de devoción, con la Virgen bajo un fanal de la habitación de la abuela Alcira, guardiana de la fe y la moral de la familia.

Y es que la Virgen es –por su pureza– fecunda, mientras que la esterilidad se asocia más bien con “parodias demoníacas” del impul-

⁴⁰ “Una viña tenía Salomón...” *Cantar de los cantares* 7,11.

⁴¹ “Ya hace tiempo que has quebrado tu yugo, / has roto tus coyundas, / y has dicho: ‘No quiero servir’. / Sin embargo sobre toda colina elevada, / bajo todo árbol verde, / te has tumbado como una prostituta. / Yo te había plantado de cepa generosa, / toda de plantones legítimos. / ¿Cómo te has convertido en planta degenerada / de una viña bastarda?”. Con estas palabras el profeta Jeremías se refiere a la traición de Israel. *Jer.* 2, 20-21.

so amoroso, como el incesto o el sadomasoquismo⁴², ambos claramente representados en la novela de Arias⁴³.

El tabú del incesto, por ejemplo, es claramente aludido por Diana en relación con su padre, al evocar unas piezas etruscas contempladas en el Museo del Louvre: "No, acostada al lado de su padre no, ni aun en figuras de terracota" (p. 82), y también parece signar su relación con Rafael, su tío, "monstruoso arcángel en mitad de su noche de catorce años" (p. 41), "imagen demoníaca encuadrada por la puerta del dormitorio" (p. 41), imagen evocada en relación con el deseo de Diana adolescente por conocer "cómo eran los hombres"⁴⁴.

En cuanto a la otra parodia demoníaca del ascenso en pos del amor y la belleza, el ciclo sadomasoquista, rige la relación de Diana con Martín: "Diana deseó que Martín volviera a tirarle del pelo y golpearla con gestos despóticos, los ojos enrojecidos de rabia. Se encogería para soltar otra vez ese chillido, semejante al de un mo-

⁴² El tema del ascenso por amor es considerado por Frye tanto "una vuelta a un estado infantil de unión extática con la madre", como "una nostalgia por el paraíso perdido del Edén", luego de la "caída o descenso a un mundo inferior de moralidad y timidez sexual". Su inversión demoníaca la constituye el ciclo sadomasoquista, en que lo femenino tiraniza a lo masculino y viceversa. Igualmente, si la fertilidad asociada con el ritual aparece, según Frye, como el contenido auténtico del mito, su parodia demoníaca estaría dada por el tema del incesto, como el de Lot con sus dos hijas (*Gén.* 19), que dio origen a los moabitas y amonitas. Cf. N. Frye. *Op. cit.* p. 272.

⁴³ "En el mito del amor [...] tenemos tres elementos. Uno es la parodia demoníaca, ciclo de celos posesivos dramatizado en toda las convenciones de amantes crueles o femme fatale, en las que las mujeres suelen tiranizar a los hombres [...] Otro elemento es la adaptación ideológica del mito, que tradicionalmente adopta la forma de una institución social dominada por la imaginaria del incesto-tabú y las metáforas de autoridad paternal y maternal, en las que se aparta del sexo físico tanta actividad espiritual como sea posible. La vida sexual permitida viene regulada por la estricta monogamia y su función primaria es traer niños al mundo [...] Esto nos deja con el mito auténtico, simbolizado por la hierogamia o matrimonio sagrado". N. Frye. *Op. cit.* p. 283.

⁴⁴ El episodio se relata en p. 81.

no, que le producía raro placer; reverenciaba a su primo, dios pequeño y tiránico” (p. 73).

Este recuerdo infantil prefigura la escena en que finalmente se entrega a Martín, reiterando ese ritual de violencia que parece clausurar la posibilidad de salvación insinuada luego del terremoto y la muerte de Rafael (p. 236 ss.):

“Se miraron; ensangrentados y desnudos. Satisfechos físicamente. Debía estarles naciendo un rencor sangriento, mezclado con el sexo [...] Comprendió, en un relámpago que aclaró toda su vida y la de Diana, la suerte de atadura que los unía desde ese instante. Se estremeció. La atadura más sucia o ¿simplemente lo que él había llamado amor como máscara de la pasión? O el reverso del amor [...]”.

Esta carnalidad excluyente del impulso conlleva la destrucción, porque en esa aproximación simbólica entre la mujer y la naturaleza se registra una dualidad: la tierra es útero ambivalente, tanto cuna como sepulcro, y esa idea de perdición por causa de la mujer es también de raíz bíblica; con ella se relacionan las distintas muertes de las que Diana se considera culpable: la de su padre, en un supuesto accidente luego de una discusión con Rafael y el aparente suicidio de Epifanio Rolón, en realidad asesinato ordenado por el mismo Rafael. Idea de la culpa que exige redención y que explica las cambiantes alternativas del personaje, desde su esfuerzo por salvar del terremoto, casi a costa de su vida, al hijo de Rolón, o el impulso gratuito de humillar y vejar a los humildes que vienen a expresar su gratitud, y que desata la reacción de Martín: “¡Sos un monstruo, maligna! ¿Qué culpa tienen ellos? [...] –¿Culpa?... Los inocentes tienen que pagar las culpas. Tu religión” (p. 234). Justamente estas alternativas guían el desarrollo novelístico, en relación con otra imagen mítica, la del *axis mundi*.

3.2. Los movimientos de ascenso y descenso del alma en relación con la naturaleza

La imagen del *axis mundi*, “línea vertical que recorre el cosmos desde lo alto hasta su base”⁴⁵, se asocia con el impulso ascensional a un mundo superior, ya sea a través de la sabiduría y la palabra, ya sea a través del amor. Estas dos posibilidades se conectan a su vez con el complejo metafórico del *Jardín del Edén* y con lo que Frye llama “el mito de la caída”, verbigracia, la pérdida del Paraíso.

En efecto, el hombre es un ser caído, que no ocupa el lugar que le fue asignado originariamente, por eso experimenta constantemente una suerte de *nostalgia edénica* (es, como decía Leopoldo Marechal, “un desterrado de la perfección, de eso que llaman cielo”). Este motivo, que es evidente en *Álamos talados*, explica también los movimientos de ascenso y descenso que experimenta Diana: lo más bajo del instinto junto a su refinamiento artístico.

En *Álamos talados* —como se dijo— se verifican una serie de *caídas*, como consecuencia de las desobediencias y transgresiones del protagonista. Continuamente el adolescente es tentado para contravenir el orden tradicional; así por ejemplo, renuncia a la “siesta sacrosanta” para vivir distintas experiencias que culminan en el encuentro con Dolores y la pérdida de la inocencia. En este episodio, la figura de la mujer es claramente asociada a la idea de tentación, en relación con el imaginario bíblico.

Guntsche detalla con precisión las distintas imágenes de caída que brinda el texto, en particular aquellas que, en función de la pasión amorosa, expresan figuradamente la conmoción interna del joven Aldecua⁴⁶. Pero cuando ocurre el temblor de tierra, la caída se verifica realmente. En ese momento, la única solución posible parece ser aferrarse a la tierra, en sentido real, y en sentido figurado a su correlato humano, vale decir, la solidez de valores tradicionales representada

⁴⁵ N. Frye. *Op. cit.* p. 200.

⁴⁶ Cf. *Op. cit.* p. 233 ss.

por la abuela, sobreviviente de catástrofes aún mayores, como el terremoto del '61.

Así, el proceso de ascenso y descenso se relaciona con el alejamiento y deseo de reencuentro con la tierra. Ella constituye el único punto de apoyo que permitirá intentar un nuevo ascenso, análogo al que se representa a través de la imagen mítica de la *Escala de Jacob*: no ya como álamo percedero sino a favor de la integridad de una personalidad adulta y firme en el caso de Alberto Aldecua.

Es que justamente la imagen mítica del *axis mundi* sugiere un cosmos jerárquico, la visión de un orden, que influye en nuestra percepción normal del transcurso del tiempo y el espacio⁴⁷, coordinada que luego analizaremos. Cuando se pierde el estado de inocencia original, se rompe consecuentemente la comunidad con la naturaleza, mientras que la redención supone en última instancia la recuperación de esa armonía, porque la separación hombre/Dios implica también la ruptura con el entorno físico, y la reparación no puede lograrse sin ese acercamiento a la naturaleza, reconciliación que “representa un avance en la dirección de la restitución del entorno paradisiáco original”⁴⁸. Ahora bien, *La viña estéril* se abre con una visión casi apocalíptica, suerte de retorno al caos elemental:

“El suelo se estremecía con movimiento áspero y continuado; otras veces, se encrespaba en un mar de olas oscuras. Los álamos, fustas gigantes, chicoteaban la noche. Gritos y chillidos horrorizados atravesaban la zarabanda monstruosa. Con desesperación, Diana hundió la mano entre las cañas resacas del techo de barro y paja” (p. 9).

Esta descripción del terremoto constituye, dentro de la economía novelística, una anticipación; su sentido se aclara al reiterarse en un

⁴⁷ N. Frye. *Op. cit.* p. 239.

⁴⁸ *Ibid.* p. 189.

pasaje que constituye el clímax narrativo, y que parecería marcar, a través del esfuerzo puesto en juego para salvar una vida ajena, una posible vía de redención para Diana.

Sin embargo, el alejamiento de la tierra como consecuencia de una serie de negaciones por parte de la protagonista, parece cancelar esa posibilidad (aquí residiría el “desencuentro” mencionado por Arias), aunque el capítulo final insinúa una nueva esperanza de salvación, en el retorno a esa misma tierra; al menos, es la profecía de la abuela Alcira: “Ya volverán, Tiburcia. La tierra nos llamará juntos a ellos y a mí. La tierra, nuestra tierra, siempre llama. Yo no los veré, pero vos sí. Mi ida servirá de llamado para ellos... Dios lo quiera” (p. 246).

Así se perfila la posibilidad de un nuevo sacrificio, no ya por parte de Diana sino de la abuela, que selle la nueva alianza con la tierra. Y es que, a favor de la dualidad que preside la construcción novelística, Diana y la abuela se equiparan: dos mujeres muy diferentes, pero iguales en el templo⁴⁹.

La armonía con la naturaleza se asocia asimismo con la idea de eternidad⁵⁰.

3.3. Tiempo y espacio: el cronotopo edénico

En las sociedades clausas, tradicionales, los acontecimientos importantes habían ocurrido siempre *ab initio*, en el origen, y por ello era necesario restaurar, en el tiempo actual, ese orden de la creación paradigmática mediante repeticiones rituales que exorcizaran la obra corruptora del fluir temporal. Es con la aparición del pueblo hebreo y su unción como “nación elegida” para el advenimiento del Salvador (a través de sucesivas alianzas que culminan con la *Nueva y eterna Alianza* cristiana) que la historia “se abre”, adquiere un sentido li-

⁴⁹ Cf. Marta Castellino. “El matriarcado...”.

⁵⁰ Cf. N. Frye. *Op. cit.* p. 229.

neal, progresivo en cierto modo, en el que el gran acontecimiento: *Encarnación, Redención, Parusía*, se coloca *en* el tiempo (o al fin de los tiempos); adviene, o advendrá, como consecuencia del fluir temporal pero inscripto no en una especie de futuro nebuloso o mítico, sino en una historia tan concreta y real que es la de cada uno de nosotros tanto como la de todos. En otras palabras, cada hombre experimenta en sí las mismas cambiantes alternativas: nacimiento, muerte al pecado y nacimiento a la vida de la gracia, existencia temporal y juicio personal; itinerario análogo al que experimenta la humanidad toda, y que tendrá su concreción acabada en el Juicio Final, descrito con lujo de detalles y con una imaginería realmente subyugante en el *Apocalipsis* de San Juan.

Este acontecimiento ya fue prefigurado, para el pueblo judío, en la destrucción de Jerusalén, y esa reiteración de *typos* y *antitypos* es, precisamente, una de las leyes de estructuración del texto bíblico⁵¹. Luego volveremos sobre ello.

Como decíamos, la mentalidad arcaica (que aún subyace, por cierto, en nosotros: una percepción cíclica junto a una lineal) se siente desamparada ante el paso del tiempo: "De allí el tema del *carpe diem*, de la urgencia de agarrarse a la felicidad mientras estemos a tiempo"⁵², y el temor por la fugacidad del instante lleva a una concepción cíclica, al deseo de recuperar permanentemente el pasado: "interminable búsqueda, prustiana búsqueda del tiempo perdido" (p. 39) o de inmovilizarlo en una suerte de "tiempo coagulado", eternidad que se asimila —como veíamos— al estado paradisiaco, Jardín del Edén que, como dice Frye, si bien ha desaparecido como lugar, es recuperable como estado mental.

⁵¹ "Toda profecía se desenvuelve en dos planos y se refiere a la vez a dos sucesos: uno próximo, llamado *typos*, y otro remoto, llamado *antitypo*. ¿Cómo podría un profeta describir sucesos lejanísimos, para los cuales hasta las palabras faltan, a no ser proyectándolos analógicamente desde sucesos cercanos?". Leonardo Castellani. *Cristo ¿vuelve o no vuelve?*. Buenos Aires, Dictio, 1976, p. 21.

⁵² N. Frye. *Op. cit.* p. 231.

Justamente, Marina Guntsche ha señalado acertadamente, en *Álamos talados*, la constitución de un *cronotopo idílico*⁵³, cuyas características salientes son, precisamente, la *atemporalidad* y la *inalterabilidad*. En este sentido, el retorno cíclico del protagonista a San Rafael se asocia con una suerte de recuperación del paraíso perdido. Recordemos, con Frye, que la idea del paraíso se asocia siempre con la luz del sol, la juventud y la fertilidad, conformando un auténtico *locus amoenus*⁵⁴.

De modo análogo Martín, en *La viña estéril*, cree que al retornar a su tierra encontrará la felicidad y el amor añorados durante su estadía en Europa. El paisaje mendocino, los ambientes familiares, parecen escapar a esa compulsión del paso del tiempo, que es inseparable de nuestra percepción en el “mundo caído y de alienación” en que estamos inmersos después de la caída: “Martín paseó su mirada por el comedor. Otro tiempo detenido en su infancia. Antes aún, las postales y los menús del barco del viaje de bodas de sus padres a Europa” (p. 66). Esta idea se asocia también, en la novelística de Arias (como señala igualmente Guntsche) con los relojes de valor ornamental, carentes de función específica como es dar la hora, y en *La viña estéril* se simboliza a través del reloj detenido: “El reloj, desnielado por el terremoto, se había parado a las 9 y 10” (p. 198).

Sin embargo, la realidad enfrenta más bien con el archifamoso símil de Heráclito: “Nunca nos bañamos dos veces en el mismo río [...] El devenir. Ya no era el mismo río ni el mismo cuerpo” (p. 17).

También el paisaje de alta montaña, en su soledad, elementalidad y pureza, se asocia al cronotopo edénico, retrotrae al Edén perdido: “Quedaron así un rato, los ojos devorados, muelle impresión de infinito. El mundo debía estar naciendo. La primera pareja” (p. 101). Así como la naturaleza se asocia a esa suerte de matrimonio ritual que evoca el del Edén, la falsedad de los encuentros amorosos mantenidos por la protagonista con ocasionales compañeros requieren, den-

⁵³ Cf. *Op. cit.* p. 236 ss.

⁵⁴ Cf. *Op. cit.* p. 234.

tro de la construcción novelística, una escenografía complicada, artificial, “culturizada”, verdadera parodia demoníaca del desposorio de Adán, la hierogamia sagrada original.

Del mismo modo, la naturaleza acompaña el despliegue de las vidas humanas; son nuevamente los *álamos* los que offician como símbolo:

“El chirrido de una lechuza le raspó los nervios bajo el entrecejo. Un miedo extraño, sin raíz racional. La enhiesta alameda la cercaba, negro telón de foro teatral; tendría que alzarse o rasgarse como el velo del Templo. Y, sin embargo, ella sabía cómo se reflejaba el sol, la luz, en cada hoja de álamo, según mostrara el anverso o reverso. Su propia vida” (p. 160).

Significativamente, la alusión a la ruptura del velo del Templo, imagen de catástrofe, símbolo del desquiciamiento cósmico que acompañó la muerte del Hijo de Dios el Viernes Santo, acaece justo antes del terremoto que destruye Pueblo Aranda y lastima a la protagonista. El movimiento telúrico se asimila a un cedazo:

“Ya podía mirar ese paisaje desdibujado por la capa de polvo denso y plomizo que flotaba en el aire, comenzaban a surgirle estrías rojas hacia el naciente. La tierra habría decidido preguntarse: ‘Veamos qué hay de cierto en estos seres humanos’ [...]. Desaparecían las ataduras formales y cada ser quedaba en carne viva, abismado por ese destino que había señalado para morir a quien estaba junto a él” (p. 184).

Es que, lejos de ser un Jardín del Edén, se trata de un mundo descentrado, auténtico caos de elementos desatados (tormentas, temblores de tierra), un mundo caído y sujeto al poder destructor del tiempo: “Angustiado por la lentitud del tiempo [pasado lejos] había inmovilizado los seres y las cosas en el recuerdo, mientras ellos se-

guían evolucionando; de aquí debía surgir su choque, su desencuentro” (p. 23).

Aquí radica, pues, un nuevo “desencuentro” del personaje. Ahora bien, ¿cómo se salva el pasado, cómo se restituye al tiempo presente su prístino sabor de Paraíso? La posibilidad, finalmente fallida, de anular el fluir temporal se constituye en la novela a favor de un procedimiento insistente: la recurrencia habitual a *superposiciones temporales*⁵⁵, que complican y adensan el sentido al dejar entrever secretos de un pasado aún actuante:

“Un trueno reventó la pesadez de la noche [...] Retemblaron puertas y ventanas. Cubriéndose con el quillango, corrió hasta pegar la cara en uno de los vidrios de la puerta que daba al patio. El vidrio era suave; las mejillas casi femeninas de Martín en el baile de los dieciséis años. Las bombas estallaban, lanzaban mansos y afónicos capullos de estrellas multicolores. La piel le palpitaba en los broncos tantaneos de los truenos y relámpagos enmarcados por las galerías. Las loggias de Florencia, un hombre la interpeló, demasiado directo para después de admirar las pinturas del Beato Angélico. Nubes oscuras se distorsionaban enmarañando la comba del cielo, ríos y raíces de luz. Giraban en el parque la ruedas con cohetes de brillantes colas, los trajes de gasas y sedas. El italiano se detuvo junto al Perseo de bronce de Benvenuto Cellini” (p. 96).

⁵⁵ Utilizo la noción acuñada por Carlos Bousoño: “La agudeza con que el hombre del siglo XX capta el tiempo y la temporalidad de toda realidad vivida entiendo que se traduce en la aparición de nuevos procedimientos poéticos, entre los que, a mi juicio, cuenta como uno de los más significativos y singulares precisamente el que hemos llamado ‘superposición temporal’ [...] El recurso se manifiesta [...] como parecido a la metáfora en cuanto a lo genérico, y a la vez como desemejante con respecto a ella en cuanto a lo específico: coinciden en ser ambos el resultado de superponer dos esferas que la realidad mantiene separadas; y se distinguen por la naturaleza de ambas esferas”. Cf. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1970, Tomo I, p. 304 ss.

Este procedimiento constructivo es en cierto modo análogo a la reiteración de *typos* y *antitypos* mencionada como una ley de construcción del relato bíblico, y envuelve toda la novela en una atmósfera circular, en la que se anula la sucesión, la dimensión de la experiencia: “Sin embargo, como quien acepta las reglas de un juego, por un instante, un instante que aún duraba, era factible admitir que esas palabras la habían hecho sentir, sí, sentir, íntegra; ceniza que el día del Juicio Final recupera carne, piel y hasta perfume; esto podría haberlo dicho su padre, como resabio bíblico” (p. 137). Nuevamente se perfila aquí el tema de la palabra, pero antes de referimos a él, conviene revisar otro símbolo de verticalidad.

3.4. El símbolo de la torre derribada

Como señala Frye, el *axis mundi* se relaciona actualmente, dentro de la cosmovisión contemporánea, sólo con un universo verbal, “aunque las imágenes que se usan para ilustrarlo sugieran una ascensión a los cielos o el descenso a las profundidades de la tierra y el mar”⁵⁶.

Así, este eje –verticalidad que atraviesa los distintos planos significativos de la novela de Arias– puede ayudarnos a comprender el proceso psicológico de Diana, asociada con esa “*viña estéril*” que menciona el título; de todos modos, tampoco faltan en el texto los símbolos ascensionales explícitos, como la torre que comenzó a derrumbarse el día en que nació la protagonista y desapareció completamente con el terremoto, como anuncia proféticamente Diana: “Otro temblor de tierra terminará de voltearla. Yo nací el mismo día del que destruyó la torre. Mi padre decía que habían ocurrido dos catástrofes: la de la tierra y mi nacimiento” (p. 74). Fue, asimismo, el escenario de los juegos infantiles entre Diana y su primo, con el toque sadomasoquista ya aludido.

⁵⁶ *Op. cit.* p. 200.

La recurrencia a este tipo de símbolos es reiterada en la narrativa de Arias: recordemos los álamos de su primera novela, símbolo ya analizado en un trabajo anterior⁵⁷. En este caso, la torre despliega una rica gama de asociaciones significativas.

Se trata de un símbolo en primera instancia positivo, por su elevación, y que aparece relacionado con la figura de la Virgen (la *Torre de David*, la *Torre de marfil* de las *Letanías*) por su aspecto cerrado, amurallado; empero, su connotación aquí varía, ya que se trata de una torre derribada.

Así, sugiere más bien la "torre herida por el rayo" que es el décimo-sexto arcano del Tarot. Según Cirlot, en esta torre los ladrillos "son de color de carne para ratificar que se trata de una construcción viviente"⁵⁸. Además, se asocia con la idea de destrucción, pues los materiales que se desprenden de ella causan la muerte de dos personajes: el primero es un *rey*; el segundo, el *arquitecto constructor de la torre*. Análogamente, y aunque de un modo inconsciente, Diana es causa —en la novela— de la muerte de su padre, pues no resulta difícil imaginar la causa (al menos una de ellas) de la discusión mantenida por Rafael y Wilhem en la quebrada fatídica donde el sueco encontró la muerte. Así se comprendería también el aspecto ominoso de ese hecho en relación con la vida amorosa de la protagonista y el turbio drama pasional que acaba con la muerte de Rafael.

Se trata, indudablemente, de un arcano maléfico y "expresa el peligro a que conduce todo exceso de seguridad en sí mismo y su consecuencia, el orgullo, en relación con la torre de Babel"⁵⁹. Luego volveremos sobre este símbolo, en relación con el tema de la palabra. Interesa destacar ahora, en función de su valencia negativa, que se

⁵⁷ Los "álamos talados" que dan título a su primera novela y que se asocian con esta misma idea. El árbol del Paraíso permitió —al decir de Frye— la conexión entre tierra y cielo, que se perdió con la caída. En: *op. cit.* p. 204. Así, la tala de los árboles coincide con la pérdida de la inocencia.

⁵⁸ J. E. Cirlot. *Op. cit.* p. 446

⁵⁹ *Ibid.* p. 446.

convierte en una auténtica “parodia demoníaca” –utilizando la terminología de Frye– del impulso ascensional, en cuanto el derrumbe de esta torre parece aniquilar toda posibilidad –simbólica– de acceso a un estado de existencia más elevado que el corriente.

De todos modos, y en función de hallar en los pasajes finales de la novela una apertura a la esperanza, la aniquilación total de la torre podría interpretarse quizá en un sentido de liberación de un poder maléfico, ya que acaece a raíz del mismo movimiento telúrico que acaba con la vida de Rafael.

3.5. “Poderosas palabras”

“Lo que no se dice no existe”, piensa Martín casi al inicio de la novela. Proferir la palabra tiene entonces un valor fundante, análogo al *fiat* divino: es capaz de instaurar un mundo, de animar y dar vida, de salvar de la inevitable caducidad.

Por este motivo, Guntsche –en su análisis de *Álamos talados*– insiste en el tema de la *narración* y el papel de Alberto Aldecua como “organizador verbal”:

“La elaborada organización del material narrativo de la novela constituye la prueba fehaciente de que el narrador pudo dar cumplimiento a sus ambiciones de organizador convincente. Poco y nada es lo que se sabe de él al tiempo de escribir sus memorias, salvo que ha procurado poner nuevamente en pie a sus álamos y a su adolescencia por medio de lo único que ha estimado imbatible: los gestos verbales”⁶⁰.

Si consideramos que *La viña estéril* se erige sobre el cosmos instaurado por la primera novela, la peripecia de este personaje sólo puede comprenderse cabalmente en relación con el texto anterior:

⁶⁰ *Op. cit.* p. 265.

“A su pregunta, Tiburcia contestó:
 –¿Y no sabés? ¿Vos que eras como su escudero? Dicen que le ha dado por escribir libros– la voz se le tomó cuchicheo que ganó la atención general –Cosas muy liberales...” (pp. 67–68).

La confianza en el valor que la palabra tiene se refuerza por el hecho de que Alberto es, para Martín, una suerte de oráculo, el único capaz de ayudarlo a develar el mundo: “¿A quién tendría a su lado para enseñarle a descubrir el matiz de las cosas y las personas” (p. 183)⁶¹. Se trata, en todo caso, de un cosmos eminentemente verbal: las palabras, las voces, asumen la entidad y la identidad de las personas: “Las palabras de Martín se tornaban confusas, quería asirlas y se le resbalaban huidizas, juegos de niños; las de Rafael las cubrían y dominaban” (p. 143).

Por ello, puede decir la abuela Alcira: “Cuando es necesario, las cosas hay que decirlas”; sin embargo, lo trágico de la novela reside precisamente en la palabra escamoteada: “Repetir la palabra imagen hasta que se transformara en ídolo, simple juego de palabras para acallar la verdadera” (p. 41). Se manifiesta así la dualidad del lenguaje: su valor profético, pero también su capacidad para ocultar, para disimular la realidad. Así, se suceden los enigmas, porque se calla la verdad, la palabra esencial: las verdaderas circunstancias de la muerte de Wilhem (“Tendría que haberle dicho todo lo innoble y hasta criminal que había cometido por su causa” p. 146); las causas de la de Rolón; el misterio de la libreta de Rafael; las conversaciones soslayadas y aun la verdadera naturaleza de las relaciones entre los personajes⁶².

⁶¹ También “La voz de Alberto, hasta que los párpados se le cerraron aplastados por el destello de las estrellas; era cierto que titilaban. Imposible recordar lo dicho; sensación de palabras que se adosaban a la piedras” (p. 44).

⁶² “Estaba acorralada; quiso comenzar por el principio, una vez más, Rafael le cerró el paso [...] Precisaba decir palabras, las más cercanas a la verdad [...] Toda la gente debía tener secretos que no revelaba a nadie” (p. 131).

Dijimos que toda la construcción novelística parece estar regida por una suerte de movimiento de ascenso y descenso, a partir de la idea de una naturaleza caída que busca empero, de algún modo retornar a un estado de felicidad original, edénico, desde el mundo de alienación en que vive. Un aspecto importante de la relación entre este mundo y el otro –nos dice Frye– pone el acento en el amor y (aun en su versión errada) es el vínculo que se verifica a partir de la relación entre Diana y Martín; el otro, privilegia la palabra, y es el que se establece entre Alberto y Martín, aun cuando también se recurra, en cierto modo, a una imagen babélica, de incomprensión y separación, para dar cuenta de él:

“Alberto le había dicho: ‘Ya no sos el mismo y no es sólo la edad, pueda que hayas construido demasiado como para mirar adolescentemente’. Lo dijo en tono entre admirado y triste, tal si comprobara la muerte o el fin de un ser que hubiera venido nutriéndose de los cuerpos de ambos, acaso, el término de una tarea singularmente querida. Redescubierta la palabra, no la podía callar” (p. 227).

Esa palabra es, posiblemente, *amistad*⁶³, la cual –alejada de cualquier sensualismo– es pura; se relaciona con la bíblica amistad entre David y Jonatán y con el ángel; sin embargo, la soledad parece ser inherente a la esencia del espíritu puro y Martín –hombre terrenal– acaba renunciando a ella⁶⁴: “Miró la cara del Ángel, descubrió las inescrutables facciones de Alberto. El Ángel estaba solo entre la góticas nervaduras de piedra. Solo desde siglos. Solo para la eternidad”; entonces Martín “Se volvió con angustia, le urgía mirar la cara de Diana” (p. 184).

⁶³ “Sabés, Tin, para bien o para mal, nuestro país es la tierra de la amistad y no del amor” (p. 195).

⁶⁴ “Nada de Jonatán. Volverían cuando ya se les hubiera resecao el cuerpo; viña quemada por la helada” (p. 241).

En cierto modo, Alberto *es* la palabra: “Alberto escribiría una parábola para edificación de los estúpidos. Todo recomenzaría” (p. 228). Alberto testigo: “él siempre miraba las acciones de los demás, sin mezclarse” (p. 229). Irrealidad esencial de las cosas que no se nombran: “Alberto jamás diría una palabra en contra de ella [...] quedaría olvidada, formando parte de los lugares sin luz. Los colores, los seres no existían, no eran otra cosa que luz reflejada” (p. 229).

En relación con esta idea, cobra particular relieve la palabra, la oralidad, en su dimensión de *reliquia*, como modo de transmitir y conservar un legado tradicional, y en este sentido surge como emblemática la figura de Juan Lucero, criatura intemporal, suerte de divinidad criolla⁶⁵, benéfica, que encarna la sabiduría ancestral: “Las palabras, el habla, el tono, la maneras de Juan Lucero resultaban anacrónicas [...] ¡La sabiduría popular!” (p. 233). Capaz de formular en símbolos tomados de la realidad inmediata conceptos abstractos⁶⁶, en una aptitud que linda con lo esotérico: “Sólo Juan Lucero podría darle respuesta adecuada, siempre lindaba con el misterio” (p. 195). Es una nueva dimensión que se suma al relato, la dimensión autóctona, americana.

3.6. ¿Y Pachamama?

Aunque Abelardo Arias –hombre de cultura europea al fin– no la nombra, al fin de la novela termina de perfilarse una tercera serie que, a través de las palabras de la abuela “La tierra siempre llama”, al confirmar la oposición *fertilidad/esterilidad*, conecta subrepticia-

⁶⁵ Martín reflexiona, contemplando su figura: “Juan Lucero permanecía en lo alto del cerrillo [...] En algunos cruces de caminos, en Baviera, había visto parecidas imágenes, religiosas” (p. 52).

⁶⁶ “Venga unos trancos más, tengo que mostrarle -con el índice de coyunturas hinchadas, señaló unos cactus con largas pencas pinchudas; en algunos surgía una flor de dos o tres metros de altura que amarilleaba en el crepúsculo [...] -Dicen qui'así es el querer de los criollos, di' un tirón y pa' siempre” (p. 51).

mente con la deidad indígena “Madre de los multiplicos”. Quizá sea osado suponer que el narrador quiso expresar conscientemente el sustrato indígena que también integra nuestra cultura. De todos modos, la imagen de una América distinta de la vieja Europa se insinúa reiteradamente a través de las páginas de la novela, con sus notas de salvaje inocencia y de desborde sensual: “En Europa, no se hubiera atrevido; en América se descuajaba, se desquiciaba feliz. Como desbraguetarse al sol” (p. 26).

En esta tierra propicia a la brujería⁶⁷, a lo irracional, otra figura emblemática es la de Ña Cloris, suerte de Parca hilando con sus conjuros el destino de la tierra, en una ceremonia que precede al terremoto:

“Ña Cloris colgó al chivo en un gancho carnicero que pendía del algarrobo y lo cubrió con un trapo negro. Espolvoreó de sal el contenido, mientras batía con una ramita de jarilla. Con ella trazó una circunferencia de sangre en derredor del rancho, mientras murmuraba palabras ininteligibles” (p. 144).

Los personajes se integran completamente al ambiente o se resisten a esa identificación, pero sin poder negar del todo su influjo; por el contrario, asumen o llevan en sí las características de esta tierra, fruto del mestizaje, de entremezcladas herencias culturales: “Yo sé que no soy una europea total. Es irremediable. Todo mi cuerpo está impregnado por el olor de esto, de esta tierra y, quizá, me guste. Yo soy, también, esta tierra híbrida” (p. 208).

Aquí se roza otro núcleo configurador de sentido, análogo y paralelo a la contraposición paganismo/cristianismo: la oposición entre lo instintivo y lo racional; monstruoso conflicto que la figura mítica del Minotauro cifra en toda su potencialidad significativa. En él –asocia-

⁶⁷ “Temía ese mundo de la medicina [...] en América, lo temía más y difusamente, rastros de brujerías y misterios; en el vaho tropical de la floresta de Tijuca se había sentido angustiada como una mujer de las cavernas. En Europa, su inteligencia marchaba más lúcida” (p. 80).

do a la idea de Fecundidad y a antiguos y bárbaros rituales— la animidad es, paradójicamente, el refugio de la pureza: “Teseo se jactaba de su pureza porque estaría a punto de perderla. No había entendido qué era la pureza, odiaba la palabra hasta que Agorácrito le gritó: ‘¡En tu charca de sangre, eres puro!’”⁶⁸; lo humano, por el contrario, es refugio de doblez y de una agresividad que va más allá de lo físico, que hiere más hondo: “No había ojos de bestia alguna que supieran expresar el desprecio, el odio; sólo los ojos inteligentes de los hombres”⁶⁹, la sabiduría también corrompe: “Ya los helenos te han envenenado, mi semidiós, con el afán de ver, conocer y saber”⁷⁰.

Esa elementalidad también cobra un valor positivo en las palabras que Martín dirige a Diana, en busca de una respuesta a su propio drama existencial: “Creo que la inteligencia nos ha podrido los instintos, que nos ha dejados prevenidos contra el amor [...] Mirá esta tierra nueva, apasionada y bárbara, ¡igual somos nosotros! Vos y yo: recios, prodigiosamente animales” (pp. 126-127). Con ello, la relación entre lo europeo y lo americano se integra a la dinámica de los opuestos que envuelve toda la construcción novelística.

4. Conclusión

En nuestro recorrido crítico por la obra de Abelardo Arias nos resultaron de gran utilidad las propuestas de Northrop Frye, en orden a analizar el texto literario según ciertos patrones organizativos propios del relato bíblico, y en relación con ciertas imágenes míticas, también extraídas del texto sagrado: la *montaña*, el *Jardín del Edén*...

La primera fue particularmente sugerente para reconocer en el texto novelístico los movimientos de ascenso y descenso del espíri-

⁶⁸ Abelardo Arias. *Minotauroamor*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991, p. 69.

⁶⁹ *Ibid.* p. 120.

⁷⁰ *Ibid.* p. 65.

tu movido por la búsqueda de la sabiduría y del amor, en relación con ciertos signos ascensionales o de verticalidad. El reconocimiento de estos movimientos es básico, como así también interpretar su sentido; como dice Frye:

“La Biblia habla en todo momento de la separación entre el hombre y Dios y de la eventual redención o reconciliación de ambos [...] este último movimiento no puede lograrse sin la correspondiente redención y reconciliación con la naturaleza, lo que representa un avance en la dirección de la restitución del entorno paradisíaco original”⁷¹.

Es por ello que la figura del Jardín edénico, asociado a la primera pareja y al impulso amoroso, contribuye a iluminar también el complejo mecanismo de los lazos sentimentales entre los personajes. En realidad, tanto en relación con la primera imagen mítica como con la segunda, más que a la concreción plena del impulso ascensional o amoroso (mito auténtico) asistimos a lo que Frye llama “parodia demoníaca”, vale decir, a su fracaso.

Nos resta una última consideración en torno a la imagen mítica del *horno*⁷², que aparece en relación con el personaje de Tiburcia, la madre de Diana, como consecuencia de un sueño: “Anoche soñé que m’hijita me miraba, como promesante de Nuestra Señora del Car-

⁷¹ *Op. cit.* p. 189.

⁷² Frye señala, además de las imágenes míticas de la montaña y el Jardín del Edén con todas sus connotaciones metafóricas, otras dos imágenes del *axis mundi*, con sentido de descenso: la cueva y el horno. En la primera de éstas, la imaginería del descenso desde la superficie de la tierra arranca con la falta de Adán y Eva y la consecuente caída de la humanidad a un orden cíclico de la naturaleza, que supone también la muerte (Cafn y Abel) y un ciclo político de opresión y revuelta (*Ibid.* p. 318). Se abre paso asimismo a una demonología: la historia de los ángeles rebeldes, la guerra en el cielo y su expulsión, que dará nacimiento al “Misterio de Iniquidad” aludido en el texto sagrado. En cuanto a la imagen del horno –la última de las consideradas por Frye– representa por igual los aspectos negativos y los positivos del mundo inferior: castigo tanto como purgación.

men, y me dijo, con esa vocesita que tenía de chica: ‘Mamita, hace años que la miro de lejos y no la puedo besar. La culpa es de ese libro de tapas rojas. Mi papá decía que yo era hija de esa mujer desnuda’” (p. 158). “Esa mujer desnuda” no es otra que *Diana Cazadora* y las consecuencias del sueño son, en cierto modo, previsibles y acordes con la contraposición entre paganismo y cristianismo:

“Temblorosa quitó el chal que envolvía el paquete y apareció un grueso volumen: ‘La mitología en el arte’. Lo tenía escondido en su baúl desde que lo sacó de la biblioteca de su marido. Lo contempló con temor, debía desprenderse de ese objeto impuro. Cerró los ojos y lo tiró dentro del horno [...] Las tapas rojas, con guardas y titulares dorados, se hincharon y retorcieron; lamido por el fuego, el libro se abrió [...] Una bocanada roja del infierno. Retrocedió vacilante y se persignó” (p.157).

En la intención de Tiburcia es clara la asimilación del horno con la idea de purificación, con el “crisol del que los redimidos emergen purificados como el metal tras su fundición”⁷³. Esta vía purgativa alcanza también una escala cósmica por cuanto casi a continuación sobreviene el terremoto: “La tierra parecía detenida para contemplar su caimiento definitivo, la tierra de su pacto” (p. 165), suerte de “visión apocalíptica final en la que en último extremo la vida se separa de la muerte”⁷⁴, en la que la alusión al “pacto” (alianza) remite a un contexto religioso.

Este sueño de Tiburcia se relaciona con otro, de Diana, en el que ésta, ya acaecido el terremoto, ve a su madre desnuda, “llevando en brazos un paquete, acaso un niño; despertó espantada por la fealdad de ese cuerpo” (p. 187). Así, no sólo se retoma el motivo del cuerpo humano desnudo en relación con la belleza (“puro amor por la des-

⁷³ *Ibid.* p. 366.

⁷⁴ *Ibid.* p. 189.

nudez que poseían los helenos”⁷⁵), sino que se cumple con esa suerte de premisa constructiva que reside en la recurrente oposición de personajes y situaciones dentro del texto novelístico.

En efecto, en *La viña estéril* prima la dinámica de los opuestos: inteligencia/instinto, lo carnal y lo espiritual, Europa/América, amor/amistad... son algunas de las contraposiciones axiales que propone la novela. Incluso en el plano sociológico se contraponen dos órdenes de vida (si bien esta contraposición es más visible en *Álamos talados*): la antigua sociedad criolla sitiada por el empuje inmigratorio y los cambios que sacuden la fisonomía del oasis agrícola sanrafaelino.

Esas oposiciones suelen corporizarse en distintos personajes: Diana en pugna con Alberto por causa de Martín, éste contrapuesto a Rafael, Diana y la abuela Alcira... Incluso en el campo semántico que podríamos denominar de la sabiduría popular tradicional se contrastan las fuerzas positivas y negativas, encarnadas en Juan Lucero y Ña Cloris respectivamente.

Así, en esta dinámica constructiva el equilibrio es siempre inestable y la respuesta no se halla en ninguno de los extremos, ni siquiera, quizá, en el ponderado medio. Es que en este mundo caído, la inocencia ya no es recuperable; sólo nos queda añorar el Edén perdido y sobrellevar nuestro destino. Y aquí radica la tragicidad esencial de los personajes de Arias; ningún paraíso es auténtico: ni el de la satisfacción carnal que gastará a Diana y Martín, ni el ilusorio de las palabras creado por Alberto, solo de toda soledad, ni siquiera el refugio de una religiosidad pacata que pretende Tiburcia. La respuesta que la abuela busca en la tierra parece lo más cierto y seguro, pero no exime del dolor. Un solo personaje permanece, empero, incólume:

“Juan Lucero se ajustó el poncho. El Nevado no tenía su sombrero de nubes. Junto al primer estribo del puente, el caballo se le espantó.

—¡Ánimas benditas! —soltó, afirmándose en los estribos”
(p. 253).

⁷⁵ A. Arias. *Minotauroamor*. Ed. cit. p. 154.

RESUMEN

En la narrativa del escritor mendocino Abelardo Arias, al menos en tres de sus novelas más logradas –Álamos talados (1942), La viña estéril (1968) y Minotauroamor (1970)– resulta evidente la presencia de elementos míticos provenientes del mundo clásico, pagano, e imágenes de clara raigambre bíblica.

Esta imagería es explícita –por ejemplo– en Álamos talados, construida alrededor de la idea directriz del Paraíso perdido/recobrado, mientras que –ya desde el título– en Minotauroamor es el mito helénico el que suministra la materia narrativa, que se adensa al cargarse de un nuevo, patético sentido. Pero es en La viña estéril donde ambas series aparecen en cierto modo contrapuestas, en una antítesis que enriquece y complica sus posibilidades significativas. Así, para el estudio de este texto, y a partir del tema de la obsesión por la pureza y por la culpa (de naturaleza sexual) se impone naturalmente la relación con las imágenes bíblicas del Jardín del Edén y, a través de ellas, con una serie de figuras míticas.

LA NIÑEZ MENDOCINA DE NORAH LANGE EN “COLONIA ALVEAR”

Dolores M. Comas de Guebbe
Universidad Nacional de Cuyo

La niña que mira con miedo y asombro tiene cinco años, ojos verdes o azules e intensos cabellos rojos. La mujer que la interroga con la mirada y está en la otra mesa cenando, es la mujer del circo, la que puede sostener entre sus dientes a tres acróbatas. La niña lo sabe y piensa que esos dientes pueden triturarla. Se llama Nora Berta Lange Erfjord y está con sus padres y hermanos en el comedor de un pequeño hotel en Monte Comán, camino a General Alvear¹, adonde su padre, Gunardo Lange², ha sido destinado para dirigir la colonia que fundara Pedro Christophersen, también noruego de origen.

¹ Pedro Santos Martínez en su *Historia de Mendoza* (Buenos Aires, Plus Ultra, 1979), informa que “el 12 de agosto de 1914 la Legislatura de la Provincia de Mendoza, sancionó la ley N°. 635, por la cual se crea el Departamento de General Alvear. Hasta el momento de su fundación el actual Departamento de Alvear formaba parte de San Rafael con la denominación de “Colonia Alvear” (p. 331). La denominación establece un justo homenaje al héroe de la guerra con el Brasil, el vencedor de Ituzaingó, General Carlos María de Alvear. Casi cuarenta años después, el 19 de setiembre de 1953, la villa cabecera, la entonces Colonia Alvear fue elevada al rango de ciudad por disposición del Decreto Provincial 2215.

² El padre de Norah se desempeñó durante varios años como administrador de la Colonia Escandinava, fundada por Pedro Christophersen, cercana a la actual ciudad. En memoria de sus múltiples trabajos e investigaciones por el desarrollo de esas tierras incultas, una de las calles principales lleva hoy el nombre de Gunardo Lange.

A pesar de que el viaje en tren –de más de un día– de Buenos Aires a Mendoza podía haberlas agotado, esa noche Irma, Haydée, Chichina, Nora y Ruth tardaron en dormirse. Muy cerca estaba el dormitorio de la mujer más fuerte del mundo. A la mañana siguiente dos breaks transportan a la familia hasta su nuevo destino. Cinco hijas vestidas de marinera blanca que la tierra y el barro del arroyo que vadean motearán al azar. Los barquinazos cesarán al atardecer cuando llegan a una vieja casa que abre su portón a un jardín lleno de árboles, enredaderas, y que es también nido de arañas, vinchucas, lauchas, murciélagos, como podrán comprobarlo esa misma noche³. La familia vivirá por un tiempo en esa casa lóbrega, llena “de partes desunidas y misteriosas” hasta que terminan la nueva, enorme y limpia, con una espléndida terraza para contemplar la lejanía azul y verde del paisaje sureño, las tierras antiguas que pertenecieron al Cacique Goico.⁴

Cuando Norah Lange⁵ revive estos recuerdos tiene treinta años. Al año siguiente, en 1937, los reunirá en *Cuadernos de infancia*, su libro más leído y menos discutido, ya que fue uniformemente bien recibido por la crítica e incluso obtuvo el reconocimiento oficial: los prestigiosos Primer Premio Municipal y el tercero Nacional. Sin duda este libro inaugura una etapa diferente de la escritora, poeta ultraísta inicialmente, narradora excéntrica y hasta escandalosa en *La voz de vida y 45 días y 30 marineros*, de 1927 y 1933 respectivamente.

³ Para llegar a Colonia Alvear había una sola huella, hoy Ruta 188, nos dice en su *Relatos con nostalgia* Francisco Valdivieso, nota autobiográfica que publicara Ediciones Culturales Mendocinas en 1994, en *Vidas que hacen historia*.

⁴ El Departamento de General Alvear dista 320 Km de Mendoza y recibe las aguas del río Atuel, para irrigar una superficie de más de 30.000 Km². Los bañados del Atuel, donde se levanta la actual ciudad capital, pertenecieron al cacique Goico, que tenía allí su toldería. En 1884, don Diego de Alvear adquiere esas tierras para formar en ellas una colonia agrícola. Años más tarde se inicia la colonización con la radicación de inmigrantes del más diverso origen.

⁵ En 1926 Nora había agregado una h final a su nombre por sugerencia de Guillermo de Torre.

Con la escritura de estas memorias infantiles acierta a contar una historia segura, aquella de su niñez. Para ello define formalmente su libro reacomodando la realidad privada en constelaciones de recuerdos y fundando, al mismo tiempo, un lenguaje despojado, altamente sensorial. La historia así reconstruida y evocada actúa como un espejo autorreflectante de este nuevo programa escriturario sirviendo, al mismo tiempo, de ancla de sentido de la propia identidad.

Es éste, sin duda, su libro de tono más íntimo y confesional, trabajado a conciencia, en donde aboga por lo sencillo, ciñéndose voluntariamente a lo minúsculo. Como la misma Norah aclara no es que desconociera las convenciones en boga, ni los problemas de la época, pero la orientación expresiva de un realismo a ultranza no era el modo que consideró adecuado para manifestar la delicadeza de la vida naciente, de la niñez que descubre el mundo. Por otra parte tampoco consideraba que la retórica que seguía la huella dejada por el ultraísmo conviniera para expresar la inocencia de este descubrimiento. Además, ya había padecido el fracaso de *Voz de vida*. Por eso afirma con vehemencia su decisión en este sentido:

“Esta frustración irremediable me indujo a despojarme de los alambicamientos y de las distorsiones estilísticas, como también a servirme de lo vocablos más simples y esenciales, cuando me propuse comunicar una visión del pasado que sólo sufriese la ineludible transformación del recuerdo. A pesar de los recelos que siempre me inspiraron las memorias infantiles, atiborradas, por lo común, de protagonistas atestados de una precocidad y de una cultura intolerable, surgió *Cuadernos de infancia*, donde debí renunciar a toda frase enrevesada, a casi toda imagen y hasta a los vocablos más recorridos de sortilegio, /.../ Achaco a todas estas renunciaciones, y aunque no sea imprescindible creerme, el hecho de que haya sido el libro que más me ha costado escribir”⁶.

⁶ Discurso recogido en el Boletín de la SADE. Período 1959-1960.

A estos renunciamientos se suma una línea de trabajo, ocho horas diarias, custodiadas y vigiladas por Oliverio Gironde para alcanzar el rigor de la palabra justa. Rigor que podemos apreciar desde la primera estampa evocada con que se abre Cuadernos:

“Entrecortado y dichoso, apenas detenido en una noche, el primer viaje que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza, surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla empañada”⁷.

El hecho exterior narrado, el viaje, está sutilmente valorado a través de los adjetivos iniciales —entrecortado, dichoso— que remiten tanto al modo de recordar, fragmentariamente, como a las duermevelas propias de los largos viajes y a la dicha de lo inesperado, la aventura. Vivencias muy nítidas que todavía la acompañan. El último adjetivo —empañada—, acierta a definir el carácter difuso de todo recuerdo. Suma además a este cuidadoso trabajo de reconstrucción algunas precisiones temporales, como la del párrafo siguiente en donde afirma que en la tarde que llegaron a Monte Comán tenía tan sólo cinco años.

Poco a poco la casa nueva, en un paraje denominado Los Campamentos, se llena de voces y trajines cotidianos. La tierra salitrosa de los comienzos, sabiamente curada, comienza a verdecer en alamedas y jardines. Esta familia numerosa va concretando, hacia fines de 1910, su propio paraíso. Muy lejos están las festividades del Centenario que Buenos Aires celebra, muy lejos la agradable y ordenada vida de la casa de la calle Tronador. Un nuevo ritmo organiza los días del hogar. Dentro de la casona están todas las comodidades que sólo una familia de muy buen nivel económico podía tener: muchos dormitorios, de los niños, de los padres, de la insti-

⁷ Norah Lange. *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires, Losada, 1957. p. 9. En adelante citaré por esta edición mencionando solamente número de página.

tutriz, del personal de servicio (cocinera, mucama, niñera); escritorio del padre, salita de costura de la madre; el inmenso comedor, lavandería, una máquina con rodillos que se manejaba manualmente para secar la ropa. Máquina que está unida a doloroso accidente: los rodillos aprisionan el pequeño dedo de su hermana Marta. Cada habitación, como cada una de las personas que viven en la casona tendrá, en el recuerdo de la escritora, su lugar en el afecto.

Cerca está la quinta de Mme. Lagrange, quien será la profesora de francés de la prole, y que también vive más al modo europeo que de acuerdo con las toscas costumbres de los inmigrantes españoles, italianos y también rusos que se establecieron particularmente en Bowen. Pedro Santos Martínez anota en su *Historia de Mendoza* que es justamente la civilización de General Alvear una de las más originales de nuestra provincia, por el tesón y la capacidad de emprendimiento de esas jóvenes familias que formaron las primeras comunidades del sur mendocino⁸. Todos ellos construyeron su propia vivienda -ranchos de barro y paja- de modo solidario, apoyándose unos a otros y aviniéndose a comer de los escasos productos que daba esa tierra en la primera década del siglo. Sólo después de 1920 se plantaron diferentes frutales, luego la vid, y se cultivaron variadas hortalizas.⁹

El conjunto es un oasis dentro de la Colonia Alvear todavía incipiente en sus logros. Logros que se acrecientan gracias al "Rincón del indio", primera toma de agua que llevará agua al caserío.

⁸ Pedro Santos Martínez sostiene que para el desarrollo económico del Departamento ha sido fundamental el aporte de los inmigrantes de todo origen que hacia 1920 llegaron huyendo de una Europa afectada por la Gran Guerra.

⁹ Las primeras experiencias fracasaron hasta que fueron individualidos los cultivos que prosperaban (duraznos, damascos, ciruelos, vid, etc.) Los iniciadores de esta comunidad se sobrepusieron a los Zondas, la falta de agua, las vboras, y crearon un departamento pujante.

Esta hijuela de regadío contribuyó a alimentar la tierra y con ella a las familias que iniciaron sus primeros huertos.¹⁰

Desde una de las ventanas de la casa se alcanzaba a ver, a través del ramaje de la arboleda, uno de estos ranchos. De allí vendría tal vez el podador de la finca cuyas manos llamaron tanto la atención de la pequeña Norah. Hombre callado y atento que cuida con destreza el jardín cada vez más perfumado. Más allá, la avenida de álamos que llevaba al portalón de la entrada y diferentes árboles que su padre hizo traer especialmente. Estos árboles tendrán también su lugar en una de las estampas más conmovedoras: una de sus hermanas, siendo bebé, se tragó una hojita.

La casa es el centro de este oasis-jardín, desde la cual los ojos de una niña observan: las cabalgatas cotidianas de su padre, el perfil luminoso de la madre cuando lo acompaña, la entrada rítmica de un break que anuncia a un visitante, la triste andadura del carruaje que iniciará el viaje de retorno de miss Whiteside a su Inglaterra natal, el partido de croquet que juegan sus hermanas, mientras ella, recostada la cabeza en el regazo de la madre, sufre todavía por el color de sus cabellos, y la agonía y la muerte del tordillo que montaba su padre. Estampas nítidas que al ser rememoradas siguen conservando el color de la vivencia primera. Tan sólo unas pocas fechas precisan la edad de la joven protagonista en los momentos que registra, ya que la Norah escritora resuelve en Cuadernos sus primeros años y un corto lapso de la adolescencia, como pausas en la infinitud, sometiénolos al gozo de la intemporalidad. Los recuerdos así convocados adquieren presencia al ser tamizados por la memoria y la reflexión. La vida familiar se desnuda de fechas y se encierra en los límites de su propia existencia privada alejada del mundo.

¹⁰ El oasis quedaba a 18 Km de distancia; en un paraje llamado Los Campamentos, denominado así porque en esa zona se establecieron los ingenieros que llegaron para planificar la colonización de estos campos. Cuando llegaron allí todo era monte, con una huella apenas marcada. Se tuvo que desmontar el lugar antes de intentar algún trabajo agrícola.

La presentación de este mundo autosuficiente es un refugio sabiamente ordenado por la madre, quien dispone los diferentes horarios de clases diarias con Miss Whiteside (inglés, geografía, historia, religión), con Mme Lagrange –cuatro veces por semana– de francés, o de las lecciones de piano, o el organizado ritual de las comidas, aparte de los adultos. También permite los paseos, con un vestido nuevo los domingos, cuando van al club o a caminar por la Avenida del Nevado y se detienen en la plaza del pueblo con medallones salitrosos, y la incursión al primer cinematógrafo con su “cinta cómica” y donde pueden disfrutar de un té y papas fritas. Pero, convoquemos la propia voz de la autora en su relato:

“Lo que más nos atraía en la Avenida del Nevado era el cinematógrafo, al que sólo concurríamos cuando algún circo realizaba una matinée. Al pasar frente a él, siempre nos deteníamos ante sus anuncios, en espera del momento en que nos permitieran penetrar en esa sala conocida, cuando la llenara esa oscuridad que presentíamos misteriosa, apretada y distinta a cualquier otra.

Una tarde en que se estrenaba una cinta cómica, la madre decidió, por fin, dejarnos ir a ver una película.

Cuando regresamos, nuestro entusiasmo sobrepasaba todas las previsiones. Lo comentábamos todo; las mesitas situadas al lado de los palcos, donde nos sirvieron té acompañado de grandes platos de papas fritas, el pequeño estremecimiento cuando se apagaron las luces sin que pudiésemos distinguir dónde se hallaba Miss Whiteside; el instante maravilloso en que la pantalla se iluminó y vimos que una mujer avanzaba hacia nosotros, mirándonos todo el tiempo.

Esa noche, para festejar el acontecimiento, nos permitieron cenar con los mayores [...]” (p. 44)

El recuerdo que a continuación transcribo nos permite reflexionar y conocer otros aspectos:

“Durante el invierno, Miss Whiteside nos llevaba a pasear, dos o tres veces por semana.

Vestidas todas iguales: una pollera azul, una tricota roja o verde, con un gorro del mismo color, antes de llegar al pueblo nos recomendaba, en un inglés engollado: –‘Recuerden la sangre azul y pórtense de acuerdo con ella’, pero al avanzar las cinco rodeando a la institutriz, por la Avenida del Nevado, esa advertencia jactanciosa no impedía el comentario con que la gente nos señalaba: ‘Allí viene la familia colorada, la familia verde [...]’

Otras veces recorríamos una avenida muy ancha, sin adoquinar, que aún conserva el nombre de ‘Algarrobo Bonito’, [...]” (p. 30)

Se pueden observar claramente definidas las diferencias de clases con respecto a los pobladores locales. Las acompaña una institutriz, quien les recuerda su linaje –“sangre azul”–, el modo de vestirse señala más la moda europea trasladada a Buenos Aires y de allí a General Alvear, gracias a las publicaciones periódicas que recibía la familia, en inglés y en francés. Se evidencia también la diferente capacidad económica y la diferente cultura, pues la institutriz se dirige a ellas en inglés.

Las dos cabecitas rubias y las dos cabecitas rojizas se cubren además con una boina en invierno y en el verano, cuando pasean en el break, con unas enormes capelinas. El contraste con los niños de otra condición social, familias criollas o de inmigrantes, es notorio. En la misma estampa se hace referencia a un niño que ven siempre muy quietecito en un cajón que le sirve de cuna.

Más adelante, en otra estampa, se hace una muy vívida descripción de la pobreza. Un matrimonio joven llega a vivir en un rancho cercano. La mujer muere, y el esposo pide “un alfiler de gancho para abrocharse el cuello de la camisa pues le parecía indecente velarla con la garganta descubierta”. (p. 36.)

Esta es la vivencia de la pobreza que más tocó el corazón de su

niñez, a tal punto, que la incluyó en el libro. Junto a estas imágenes de desvalimiento otras de gran ternura diluyen la tristeza. Es así como describe a su hermano Eduardito:

“Cuantos pasaban ante nuestra casa tenían algo que decir de la dulzura de su rostro, de sus rulos, de sus grandes ojos azules”. (p. 38)

Si bien *Cuadernos de infancia* no ha sido concebido como un cuadro de costumbres, es también posible realizar una lectura en este sentido y a partir de ella recomponer, con el auxilio de otros textos, la progresiva transformación de la Colonia Alvear naciente. Esta realidad referencial, prudentemente calculada, es un reservorio dinámico de posibilidades que teje en el libro estampas coloridas de la geografía del poblado sumadas a las estampas de la vida privada y familiar. En éstas incorpora detalles de una geografía exótica cuyo compendio es el escritorio de su padre, en el que, junto al globo terráqueo, se amontonaban flechas, arcos, pipas y collares que los indios le habían regalado, junto a la salita de costura de la madre con sus moños y puntillas. Afuera, mirando a través de las ventanas, la geografía de un jardín y más allá, hasta donde alcanza la vista, la entretenida granja privada —el corral de los chivos, de las vacas, los caballos, patos y gallinas—. El recorrido no se detiene en el portalón de la casa quinta, sino que avanzando en un break, al calor de una manta en invierno o protegidas con un sombrero en verano, rememora la geografía de esa tierra inculta y cultivada a la vez, en donde todavía no hay un hospital, pero sí un solo médico y una enfermera que son los únicos auxilios de la fiebre tifus que casi todos padecen. Francisco Valdivieso en sus *Relatos con nostalgia* también recuerda que, siendo él niño, en Colonia Alvear había sólo algarrobos y chañares, un sólo bolichito construido con adobes, pero que al poco tiempo se contó con luz eléctrica y servicio médico.

La estrategia utilizada en este recorrido atemporal y caprichoso es siempre la misma. Unos ojos espían. Lo expresado está siempre a la altura de los ojos, en la distancia cercana, adecuada para el diálogo,

o la distancia más lejana de la contemplación y del asombro. En Norah Lange, este aspecto no es solo una mera estrategia que como escritora realiza para acercar este universo de la niñez, sino que responde a su modo primero de aprehender el mundo. En este sentido es particularmente ilustrativo su comentario:

“Desde muy pequeña me gustaba mirar con mucho detenimiento a la gente. A los seis años, ésta ya era una costumbre bien arraigada en mí. Después me reía; me reía tanto, que la madre hubo de prevenir a los que visitaban la casa que yo era muy ‘cheeky’. Aunque, en inglés, esto quiera decir insolente, yo sé que no era insolencia ni agresividad, porque ese hábito me siguió hasta que tuve más años y pude analizarlo”. (p. 24)

Además estimula al lector a que también mire la realidad referida desde el yo autobiográfico de la autora. Este ritual del espionaje es a la vez creativo y extravagante, pues cuando un rostro acapara su atención se imagina a sí misma dentro de la cara y simula con su cuerpo, incluso hasta la contorsión, el perfil de quien observa. El juego termina abruptamente cuando una de esas personas que ella parodió muere dos meses más tarde y la niña de seis años, por un largo tiempo se imagina acostada en su cajón. Esta mirada receptiva, como una cámara errante, se desplaza en el pasado de la vivencia y espía en sus memorias, apuntando cada vez a un recuerdo diferente, con la clara intención de examinarlo y revelarlo al mismo tiempo.

Si bien Norah en estas memorias sin autoengaños, dibuja a la niña que ella fue, con su urgencia por espiar, con sus temores a la oscuridad, su atracción por lo extraño y discordante, y la temprana experimentación con las palabras por su sonido y por cómo se forman en la boca como un aire envolvente y misterioso, pone en práctica una inusual forma de relacionar sus recuerdos: dentro-fuera, casa-jardín, padres-hermanas-institutriz-poblado. En ningún caso transgrede la posible formulación que de estas vivencias podría tener a tan temprana edad. Sus palabras, como las del poeta, son esenciales.

No es accidental que los primeros recuerdos de infancia hayan sido escritos por autores de ficción, particularmente poetas, ya que la mirada introspectiva no es un mero registro actualizado sino un retorno a la morada del ser que alcanza en la escritura su voz, su propia voz. Desde esta perspectiva podría leerse Cuadernos de infancia como una formalización propia del romanticismo tardío, y también, ateniéndonos a los inicios de Norah Lange como poeta, como el resultado de sus convicciones vanguardistas. Sin embargo, estas vivencias infantiles no pueden de ninguna manera considerarse producto de un mero collage ni de una experimentación estética, ya que la voz modulada de la intimidad se vierte en vocablos simples y esenciales y en unas formas sabiamente calculadas que siguen un lógico esquema que, con algunas variantes, se atiene a esta formalización: 1-imagen síntesis –cuasi estática– in media res de una instancia temporal (índole contemplativa del recuerdo), 2-ruptura de la instancia y dinamización con un diálogo que incluye sensaciones y sentimientos como respuesta a la situación presentada y descripción externa de la situación, 3-frase de cierre del diálogo con una reflexión de Norah-niña y finalmente, 4-retorno al corte estático de la estampa y dilución de la imagen.

El libro abarca desde los cinco a los catorce años, momento en el que la protagonista abandona su infancia y manifiesta ritualmente este paso con el corte de sus cabellos. Sin embargo, los años destinados a Mendoza están marcados por un símbolo específico: el viaje de Buenos Aires a Mendoza y su retorno, luego de la muerte del padre. La historia de *Cuadernos de infancia* encierra nueve años, convocados en ochenta y dos estampas, de las cuales tan sólo cuarenta y ocho están dedicadas a los cinco años transcurridos en Colonia Alvear. Las estampas restantes memoran el regreso de la madre y los hijos a la casa de la calle Tronador. En todas ellas la precisa organización discursiva articula lo temático y lo estilístico, de tal manera que consigue transmitir su íntima pena. Veamos un ejemplo de neta factura expresionista:

“Afuera, la noche –tristeza de los trenes que se van hacia otra sombra más apretada y desconocida– se agarraba a los cristales, mientras yo me distraía mirando a mis hermanas reflejadas en ellos”. (p. 109)

Es también significativa la frase que cierra la estampa XLVIII¹¹ y que marca el fin de la estancia en Colonia Alvear:

“Un tren que se va, otro que vuelve. Nuestra niñez se quedaba inmóvil junto a una estación del pueblo”. (p. 109)

Las cinco hermanas llegaron vestidas de marinera blanca. Vestidas de oscuro retornan. “Entre un tren de ida y otro de vuelta el nacimiento de Esthercita, la muerte de mi padre”. Nora prosigue así:

“Acodadas en las ventanillas, seguíamos el pastito acurrucado junto a los rieles de la vía contraria; recobrábamos, en alguna curva, el perfil brumoso de la cordillera.

–¡Allí está, otra vez! –exclamaba alguna. En ese momento, ella existía para nosotras, con esa ternura peculiar de las despedidas, en que uno recorre, largo tiempo, la cubierta del barco para recoger, un instante más, uno solo, la imagen familiar que va borrando la distancia”. (p. 108)

En esta despedida aparece por vez primera la visión de la cordillera, *su perfil brumoso* luego de alguna curva. Mientras vivió en Mendoza, la cordillera era lo cotidiano, lo que a fuerza de saber que allí está, ni se observa ni se comenta. Pero, al alejarse definitivamente, vislumbra la montaña y con ella percibe su mundo interior humilde y desamparado como esas cumbres.

En *Cuadernos de infancia*, Norah, que siempre se interesó en descubrir los secretos más ocultos de las personas, quiso especialmente

¹¹ La autora no ha titulado ni numerado sus imágenes. La numeración que consigno ha sido realizada con una finalidad didáctica para este trabajo.

revelarse a sí misma. Para ello auscultó con tenacidad sus sentimientos y vivencias infantiles. Se prometió no traicionarlos y, aislada en su escritorio, modeló en un lenguaje preciso, sin distorsiones estilísticas, esas primeras miradas a los seres y a las cosas, con las que aprendió a poseer y amar el mundo. Un mundo que tiene una geografía y un nombre preciso: Colonia Alvear. Han transcurrido más de sesenta años desde la publicación de su libro, pero con la lectura de sus páginas nos adentramos en ese universo simple y virginal en el que los seres, observados y también vigilados con su mirada infantil, tienen solamente el perfil de la inocencia. Revivió su infancia y la enmarcó en ese límite de contornos muy precisos y, al mismo tiempo, la transformó en el paraíso de su niñez.

Bibliografía

- Dolores Comas de Guembe. "Cuadernos de infancia" de Norah Lange. Una ventana al pasado". En: *Los recuerdos de infancia. Una forma literaria autobiográfica.* (Norah Lange, Eduardo González Lanuza, Jorge Vocos Lescano, Victoria Ocampo). Tesis doctoral inédita.
- María Esther de Miguel. *Norah Lange. Una biografía.* Buenos Aires, Planeta, 1991.
- Juan Carlos Ghiano. *Poesía argentina del siglo XX.* México, Fondo de Cultura Mexicana, 1957.
- Pablo Lacoste. (Comp.) *General Alvear. Historia y Perspectivas.* Mendoza, Diario Uno/ Universidad de Congreso, 1996.
- Norah Lange. *Cuadernos de infancia.* Buenos Aires, Losada, 1957.
- Sylvia Molloy. "A game of cutouts: Norah Lange's *Cuadernos de infancia.*" En: *At face value: autobiographical writing in Spanish America.* Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 126-136.
- Beatriz de Nóbile. *Palabras con Norah Lange.* Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
- Juan Pinto. *Breviario de la literatura argentina contemporánea.* Buenos Aires, La Mandrágora, 1958.
- Pedro Santos Martínez. *Historia de Méndocina.* Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.

- Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Francisco Valdivieso. "Relatos con nostalgia". En: *Vidas que hacen historia*. Mendoza, Ediciones Culturales Mendocinas, 1994.
- Roberto Yahni y Pedro Orgambide. *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

RESUMEN

Cuadernos de infancia (1937) inaugura en la literatura argentina un modo original de autorreferencia. En sus recuerdos de infancia en la naciente "Colonia Alvear", la juvenil musa del ultraísmo se desprende de los cánones estilísticos de la década del '20 y del realismo de la década posterior para recuperar las primeras miradas a los seres y las cosas que poblaron su niñez. El viaje que junto a su familia realiza en los primeros meses de 1910, cuando sólo tenía cuatro años y la posterior estancia en la Colonia Escandinava administrada por su padre, conforman cuarenta y ocho estampas que revelan en un lenguaje preciso sus sentimientos y vivencias infantiles. Transcurridos más de sesenta años desde la publicación, Cuadernos de infancia es un noble documento de esa geografía sureña que comienza a adquirir un nuevo rostro y de la indagación tenaz de la escritora que acertó a auscultar y transcribir la curiosa mirada de la niñez.

NOTAS

VIAJEROS INGLESES EN MENDOZA:
SAMUEL HAIGH

Elena Duplancic de Elgueta
Universidad Nacional de Cuyo

Introducción

Los textos de viajeros extranjeros que visitaron nuestro territorio han despertado y siguen despertando el interés de lectores e investigadores. Un registro prolijo y exhaustivo de los mismos aparece en la conocida *Bibliografía de viajeros a la Argentina* de Susana Santos Gómez¹. Numerosos historiadores y estudiosos de la literatura han dedicado sus esfuerzos a este ámbito textual². El reciente libro de Adolfo Prieto³ es una nueva muestra de la vigencia del interés por estos escritos. En los tomos de la *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* se pueden encontrar diversos ar-

¹ Susana Santos Gómez. *Bibliografía de viajeros a la Argentina*. Buenos Aires, Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1983, 2 t., 650 pp.

² Sobre este particular véase mi artículo "Bibliografía argentina sobre la literatura de viajes". En: *Boletín de Literatura Comparada*, año XIII-XV, Centro de Literatura Comparada, 1988-1990, pp.185-200.

³ Adolfo Prieto. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996, 189 pp.

títulos sobre viajeros en referencia específica a nuestra provincia⁴. Entre estos viajeros extranjeros especial atención han merecido los de nacionalidad inglesa que fueron los más numerosos y los más activos para publicar sus impresiones. Entre ellos deseo tomar en cuenta ahora sólo a un nombre, futuras investigaciones podrán centrarse en otros viajeros de la interesante nómina.

El presente artículo tiene como propósito proponer algunas reflexiones comparatistas sobre el texto de un viajero inglés que visitó nuestra provincia durante la primera parte del siglo pasado. Se trata de Samuel Haigh, joven empleado de una firma londinense de quien pocos datos personales se pueden obtener aparte de los mencionados en sus escritos. Así, Ricardo D. Salvatore lo menciona como ejemplo de “agente comercial”⁵, mientras que Adolfo Prieto lo define como “agente de intereses comerciales británicos” y luego de proponer que su postura como redactor de informes sobre sus viajes resulta un “ejercicio de intertextualidad” con los escritos de Francis Bond Head, concluye otorgándole “un grado de sensibilidad extremo para captar las expectativas de una audiencia”⁶. A través de sus relatos de viajeros podemos saber que estuvo en nuestra ciudad varias veces en su camino de ida o de vuelta a Chile donde mantenía intereses comerciales. Me propongo abordar su texto desde una doble perspectiva: la antropológica por un lado y la literaria por el otro, según lo sugieren los estudios clásicos de literatura de

⁴ Véase Gloria Videla de Rivero, Ada Julia Latorre y Fabiana Inés Varela. *Índices de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. (Años 1938-1991). Mendoza, Junta de Estudios Históricos de Mendoza - Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, 1996, 225 pp.

⁵ Ricardo D. Salvatore, “Los viajeros y sus miradas”. En: *Todo es historia*, n.315, octubre de 1993, pp.8-23, p.11.

⁶ Adolfo Prieto, *op. cit.*, pp. 55-58.

viajes⁷. Me referiré especialmente a los fragmentos que describen a la ciudad y sus habitantes, ya que los que relatan el paso de los Andes constituyen un corpus diferente⁸. El abordaje antropológico tendrá como objeto iluminar ciertas circunstancias que rodearon la experiencia viajera y que produjeron marcas textuales. La perspectiva literaria analizará más específicamente dichas marcas textuales.

Samuel Haigh

Este joven inglés arribó a nuestro país en 1817 y se dirigió a Chile donde representó por cerca de once años (con algunos intervalos para regresar a Londres) los intereses comerciales de una firma de un pariente. Luego se dirigió a Arequipa donde permaneció por algunos meses dedicado al mismo quehacer comercial. En 1829 publicó en *Londres Sketches of Buenos Aires and Chile* (James Carpenter and Son), libro al cual se agregó la sección *Voyage to Perú* en la edición de 1831. La traducción completa de esa segunda edición hecha por Carlos Aldao en 1920 para Vaccaro es la que se utiliza en las citas de este trabajo.

⁷ Véase al respecto: Daniel-H. Pageaux. "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire" En *Précis de Littérature Comparée. Sous la direction de Pierre Brunel - Yves Chevrel*. Paris: P.U.F., 1989, p. 135. Alvaro Manuel Machado; Daniel-H. Pageaux. *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*. Lisboa, Edições 70, 1981, capítulo "Literatura de viagens e viagens literárias" pp.27-39. Thomas Bleicher. "Einleitung: Literarisches Reisen als literaturwissenschaftliches Ziel" (Introducción: "El viajar literario como meta de la investigación literaria"). En : *Komparatistische Hefte*, Bayereuth, n.3, pp.3-10.

⁸ El conjunto de textos de viajeros que cruzaron la cordillera el siglo pasado por el paso de Uspallata fue motivo de mi exposición en el congreso comparatista de Munich: "Across the Andes through the Uspallata Pass. In the View of some 19th Century Travelers". En: *Proceedings of the XII Congress of the ICLA*. Munich, iudicium, 1990, pp. 378-383.

Por su larga estadía, además de ser un viajero podríamos considerarlo un inmigrante temporario de Sudamérica. En su paso por Mendoza en distintas ocasiones tuvo oportunidad de ver transcurrir la historia por la vida de algunos de sus habitantes. En su etapa americana conoció personalmente a San Martín, Monteagudo, O'Higgins, Bolívar, Las Heras, Bustos, Belgrano. Tomó el partido de los patriotas durante la lucha por la independencia en Chile y presenció la batalla de Maipú. Se supo adaptar deportivamente a las dificultades de las largas travesías y a los toscos alojamientos que debió frecuentar. Aunque no nombra la fuente de sus citas textuales, y sus alusiones literarias no son muchas, se demuestra un buen conocedor de Shakespeare⁹, y lector de Ossian¹⁰.

⁹ Haigh alude en variadas ocasiones a personajes shakespearianos. En el prólogo, se compara con Macbeth “[...]cuando fue proclamado barón de Cowder [sic], por encontrar a la Fortuna abrochada inesperadamente a mi espalda;[...]”, p.12. En una ocasión compara por el porte a un cacique indígena que ve en Buenos Aires con un actor, John Kemble, intérprete de *Coriolano*.

¹⁰ A su paso por San Luis, comenta haber ofrecido y entregado a Monteagudo, para aliviar su destierro, en junio de 1819, el ejemplar de “Los Poemas de Osián” en inglés. Dato sugerente que evidencia una recepción del prerromanticismo inglés en las lecturas de nuestros patriotas mucho tiempo antes del triunfo de ese movimiento literario en el Río de la Plata. Al respecto es interesante citar aquí las investigaciones de Rafael Alberto Arrieta quien documenta la mención de los poemas de Ossian en 1822 de este modo: “La entrada del libertador San Martín en Lima, en 1822, obtuvo el reconocimiento poético del Estado de Buenos Aires con el encargo de cantar el triunfo, que el ministro don Bernardino Rivadavia hizo al sargento mayor de artillería y poeta de otros fastos patrios, don Esteban de Luca. Cumplida esta misión [...] y premiado el autor con ‘una de las mejores ediciones de las poesías de Homero, de Osián, de Virgilio, del Tasso y de Voltaire’. Este último nombre representaba allí la oposición al segundo del quinteto, cosa que el selector debió ignorar; tampoco nadie imaginó entonces que la inclusión de las dudosas versiones de Macpherson pudiera significar una avanzada prerromántica en nuestra literatura incipiente”. Rafael Alberto Arrieta. “Notas sobre literatura argentina”. En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, t. XXV, n.º 97, julio-septiembre de 1960, pp. 305-316, pp.313-314. Véase también nota 16.

El relato de su viaje por Mendoza

Aspecto antropológico

El recorrido

Samuel Haigh menciona a Mendoza en tres ocasiones. La primera, en forma más extensa abarca casi todo el capítulo IV y corresponde a su estadía en 1817. La segunda, se centra en el personaje de San Martín, a quien visita para entregarle correo, en ocasión de volver desde Valparaíso, camino a Londres, vía Buenos Aires, en mayo de 1819. Las escasas dos páginas pertenecen al capítulo XII. La última ocasión ocurre en el otoño de 1825 cuando vuelve por tercera vez a América. En dos páginas del capítulo XIV relata los cambios que observa en Mendoza y en sus viejos conocidos.

Su primer recorrido mendocino comienza al cruzar el río Desaguadero, en la cuarta de las once páginas del capítulo IV, luego de haber comentado su estadía en la Punta de San Luis, la travesía hasta llegar al río y su cruce. El relato termina en el final del capítulo, antes de su partida a Chile. Las intenciones comerciales del viaje de nuestro autor determinan la interrupción de su agradable estadía en Mendoza para continuar su recorrido hacia Valparaíso, la meta definitiva. El hecho de ser Mendoza una ciudad de tránsito y la circunstancia de encontrarse al pie de los Andes ofrece al viajero no sólo la posibilidad de detenerse algunos días en los preparativos para la difícil travesía (arrieros, mulas, cargamentos), sino que también le da al autor la oportunidad de agregar detalles sobre las características económicas de nuestra ciudad. Haigh cierra el capítulo sobre Mendoza comentando el tráfico de frutas y vinos y la apropiada locación que permitía a los mendocinos importar, ya por Buenos Aires, ya por Chile.

Sus primeras palabras sobre nuestra provincia son positivas: “Los caminos ahora eran mejores, los caballos más lindos y el campo más boscoso y nivelado...” Estas expresiones son, posiblemente, el resultado de su experiencia negativa inmediatamente anterior: una mala noche en un rancho sucio donde el fuerte viento hacía entrar polvo y arena, donde se vieron obligados a colar el agua salo-

bre y fangosa del río Desaguadero para poder beber, y donde, finalmente, fue atacado, toda la noche, por una fiebre alta. Estas circunstancias adversas condicionan la primera imagen de Mendoza como tierra de promisión. Los acontecimientos siguientes, un duelo gaucho entre dos de sus acompañantes y la muerte de un caballo de carga a puñaladas por haberse empacado, impresionan al viajero pero no impiden que al llegar al puesto aduanero en la Retama (actual Junín), ya muy cerca de la ciudad, registre la más idílica de las imágenes:

“La Retama es lugar delicioso y muy fértil, abundante en toda clase de frutas y legumbres, el país bien regado con acequias y plantado con altos álamos que hacían el efecto más agradable después del paisaje pobre y sin interés que habíamos pasado. Nos refrescamos y dormimos siesta, y en la tarde, a la oración, nos detuvimos frente a la casa de don Manuel, situada en el centro de Mendoza”¹¹

Su segunda llegada a Mendoza se produce desde Chile, en junio de 1819 y se centra en dos figuras, por un lado el general San Martín, por el otro su viejo conocido don Manuel. La razón de la visita a San Martín es entregarle dos cartas. Llama la atención el modo en que presenta la visita, los gestos de agrado del héroe al leer las cartas y el hecho de que a continuación comente que poco después San Martín fue nombrado al mando del ejército de Chile y de la campaña al Perú. Estos hechos dejan en el lector la sensación de que Haigh desea presentarse como intermediario en el centro de los acontecimientos patriotas revolucionarios. La intermediación continúa al servir él de correo a San Martín para enviar cartas a Bs.As., a su esposa y amigos. Con respecto a Manuel Valenzuela, Haigh narra la desventura doméstica que había destruido la felicidad de su

¹¹ Samuel Haigh. *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú*. Buenos Aires, Vaccaro, 1920, p.50.

hogar. El autor demuestra afecto por su amigo y por la ciudad. Para concluir esta segunda visita nos expresa: “[...] una vez más dije adiós a la dulce Mendoza [...]”¹².

La tercera visita de Haigh a nuestra ciudad tiene lugar en el año 1825 desde Córdoba y en paso hacia Chile. El hecho de haberse producido una revolución y cambio de autoridades, el deterioro físico en el que encuentra a don Manuel, el reconocer en la bella y encantadora anfitriona, su hija, a la niña que viera en su primera visita, le arrancan melancólicas reflexiones sobre el paso del tiempo, que ilustra incluso con una cita poética de corte byroniano.

Intermediarios

En las tres visitas a Mendoza que Haigh relata aparece un personaje mendocino, don Manuel Valenzuela, a quien Haigh ya había presentado como compañero de viaje al relatar la primera partida desde Buenos Aires. Desde el punto de vista comparatista don Manuel es un intermediario, es decir, aquel personaje que establece y, a veces, condiciona la relación con el lugar por conocer. En el texto de Haigh relativo a su primera visita a Mendoza podemos observar no sólo a este intermediario mendocino, clave para la buena relación con el medio, sino también a otros intermediarios de habla inglesa, residente en la provincia uno, Mister Appleby, y viajero de pasada como él, el otro, Mr. Robinson.

Don Manuel era en ese momento, según cuentan los viajeros, un rico comerciante de la ciudad que mantenía una excelente relación con los extranjeros, en especial con los ingleses. La valoración positiva que Haigh realiza de él comienza en el viaje, pero se profundiza a lo largo de la estadía en Mendoza. Los elementos favorables que menciona nuestro autor en la imagen que nos brinda de don Manuel son varios. Primeramente, su generosidad, ya que lo invita

¹² *Ibidem*, p. 136.

a alojarse en su casa. Enseguida, las características de la residencia, no sólo espaciosa y limpia sino de acuerdo con el gusto francés e inglés. Luego, las diversiones de música y baile que tenían lugar en la casa por las noches en la semana que Haigh se alojó allí. En párrafos especiales el autor menciona las abundantes y apetitosas comidas y las comodidades del dormitorio. Como elementos distintivos de confort destaca: el mosquitero, las finas y adornadas sábanas, y la costosa cama. Haigh las contrapone a las duras y pequeñas camas de las pampas, a sus vinchucas y telarañas.

El vínculo positivo con nuestra ciudad se establece paulatinamente en el reconocimiento de elementos de su misma nacionalidad. Así, lo que comienza con una alusión en general al “buen gusto, en estilo francés e inglés” con el que estaba alhajada la casa de Manuel Valenzuela, se hace más intenso cuando aparece en su cuarto un amigo inglés, quien lo saluda en su idioma desde la puerta a la cual él daba la espalda. Seguramente sugerido por el nombre, Haigh presenta a su amigo con la alusión literaria correspondiente:

“El sonido de mi idioma me sobrecogió casi tanto como a Robinsón Crusoe el rastro de un pie y, dándome vuelta, vi a mi amigo Mr. Juan Robinsón [...] a quien yo creía en los cerros y lejos”¹³.

Este amigo que, en camino a Chile, se había detenido en Mendoza para esperarlo y así cruzar juntos la cordillera, se convierte en intermediario para conocer a otro inglés, Mr. Appleby. Este personaje es prácticamente un caso de inmigración, habiéndose casado con una mendocina, habitaba ya desde tiempo en “Sud América” y era llamado por los lugareños “el gaucho inglés”, debido a su pericia como jinete.

Durante su segunda visita a Mendoza Haigh no menciona a ningún personaje inglés que haya conocido o frecuentado. Sin embargo es interesante destacar que en su breve presentación de rasgos

¹³ *Ibidem*, pp. 51-52.

biográficos sobre San Martín menciona como hecho importante en su formación militar que en España sirviera a las órdenes de Wellington. Como vemos, aparece el necesario referente inglés como generador de prestigio.

En el texto que describe su tercera visita a Mendoza Haigh menciona que vivían aquí dos o tres ingleses y un norteamericano. Este último, el doctor Ringold, comenta a Haigh que ha elegido a Mendoza por razones de salud, ya que sólo en su clima pudo superar el asma. Haigh utiliza este testimonio para autorizar su alusión a las bondades del clima en relación con esta dolencia. Aunque además aprovecha la oportunidad para mencionar la enfermedad del bocio (con descripción de los síntomas y posibles orígenes), lugar común negativo de muchos viajeros por Mendoza, resulta importante, sin embargo, destacar que nuevamente un personaje de habla inglesa le sirve de intermediario con aspectos favorables de nuestra ciudad.

Costumbres

El comentar “una carrera a la gaucha” entre Mr. Appleby y el hermano de su huésped, le brinda a Haigh la oportunidad para una nota costumbrista. La velada danzante, de “gran gala” y “mucho etiqueta”, donde puede apreciar la belleza femenina y la gracia de las danzas “con figuras más delicadas y refinadas” que las que había observado en San Luis, le permite describir someramente momentos sentimentales: el cuchicheo cómplice de enamorados o los gestos tiernos de las parejas. Descripciones en las que aparece, una vez más la alusión literaria:

“En ocasiones podía verse algunos que murmuraban suaves tonteras al oído de su enamorada, mientras otro, acaso menos sentimental, recibía alimento más sólido que ambrosía, de la punta del tenedor de su dulcinea”¹⁴.

¹⁴ *Ibidem*, p. 53.

Al comentar las costumbres para el brindis, Haigh hace alusión a la ideología republicana independentista imperante en ese momento en nuestra provincia y con la cual él simpatiza:

“[...] muchos brindis patrióticos tales como ‘a la patria’, libertad, igualdad, y a los derechos del hombre [...]”¹⁵.

Dentro de las descripciones de sus paseos, no está ausente la Alameda, donde, al placer de disfrutar “los helados y las deliciosas brisas vespertinas” se agrega la belleza femenina y el “templo de arquitectura griega”. El efecto general que producen en Haigh las costumbres mendocinas son los pilares de su imagen positiva de la ciudad:

“Así pasé una semana de continuas diversiones que me proporcionaron los amables habitantes de esta deliciosa ciudad, bailando, cabalgando, cazando y paseando”[...]”¹⁶.

Durante su tercera visita a Mendoza, Haigh deja en evidencia su racismo al hacer referencia al general negro que dirigía a las tropas que habían depuesto al gobernador. En ocasión de presenciar un baile en el que este general de color danzaba con la joven blanca más hermosa, el disgusto que experimenta Haigh le mueve a sentimientos de tristeza y a un juicio condenatorio de las revoluciones periódicas que generaban desigualdades tan notorias movidas por intereses personales. Es tan profundo el disgusto que transforma su visión idílica de nuestra ciudad:

“Mendoza, considerada siempre por mí como un pequeño paraíso, no fué ya lo mismo,[...]”¹⁷.

¹⁵ *Ibidem*, p. 53.

¹⁶ *Ibidem*, p. 53.

¹⁷ *Ibidem*, p. 161.

Perspectiva literaria

Hemos mencionado en la nota 8 que el autor muestra en su conocimiento de Ossian una filiación prerromántica¹⁸, deseamos agregar a estos factores la ya referida presencia de Shakespeare, de escenas sentimentales, las notas costumbristas que aluden a lo ideológico ligado a las ideas de libertad, el gusto por los monumentos antiguos (al menos en su réplica mendocina), así como escenas que siendo grotescas resuman exotismo, (es el caso del duelo gaucho presenciado al entrar a la provincia). Todos estos factores se añan para mostrarnos una personalidad literaria prerromántica en el autor.

Por otra parte, el análisis de aspectos antropológicos del viaje que podemos deducir del texto, como la presencia de intermediarios, nos permite comprender la imagen positiva de la ciudad. El autor elabora cuidadosamente esta imagen con el auxilio de citas literarias. No sólo su amigo inglés, Mr. Robinson, o el gaucho inglés, Mr. Appleby, sino principalmente el amable y adinerado mendocino amigo de los ingleses, Manuel Valenzuela, son los responsables de la vivencia agradable que Haigh experimenta en nuestra ciudad y registra luego en su libro.

“Si hubiera de alcanzar la edad de los pelícanos, no me olvidaría de la dulce Mendoza, [...]”¹⁹.

¹⁸ Seguimos a Paul Van Thieghem en el concepto de prerromanticismo en su obra *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris, Albin Michel, 1969, 536 pp. En el apartado específico referido a los poemas ossianianos dice: “Le rôle des anciennes légendes scandinaves dans le préromantisme européen reste peu important si on le compare à celui qu’ y ont joué les poèmes ossianiques. A ceux qu’ avait publiés Macpherson de 1760 à 1763, [...] il faut ajouter ceux que son imitateur le Rév. John Smith donna en 1780 comme tirés d’ autres sources gaéliques, [...]. L’ ossianisme est un élément de première importance dans le préromantisme européen”. p.80. La referencia a las diferentes ediciones de los poemas de Ossian en esta cita puede servir para aclarar la parcial acusación de anacronismo que hace Prieto a Haigh: “Su afición por un texto que circulaba desde 1760 puede considerarse anacrónica, pero fue, en todo caso, un anacronismo ampliamente compartido: con excepción de Byron, “Ossian” fue el poeta de mayor popularidad en Inglaterra durante buena parte del siglo XIX”. En: A. Prieto. *Op. cit.*, p. 91.

¹⁹ Samuel Haigh. *Op. cit.*, p. 63.

Así comienza la presentación general de Mendoza, llena de frases hechas que traen a la mente reminiscencias shakespearianas. En la escena iv del acto III de *El Rey Lear*, éste se refiere a sus hijas como a “hijas de pelícano”. Aunque ahí el sentido es peyorativo ya que con ello las tilda de rapaces, sin embargo, teniendo en cuenta la longevidad de quien pronuncia la frase es posible relacionar ambos textos, ya que Haigh quiere, evidentemente, afirmar que aún siendo tan anciano como era Lear no olvidaría a Mendoza.

Más adelante, la descripción idílica de la ciudad al pie de la cordillera incluye toques románticos al mencionar las montañas:

“La gigantesca cordillera se extiende de Norte a Sur hasta donde alcanza la vista, sus cimas cubiertas en manto perpetuo de pureza virginal, reluciendo todo el día con la brillante radiación de un cielo sin nubes, del azul más intenso; y en la noche estrellada presentando una blancura deslumbrante, sobre el cielo oscuro, iluminado en ocasiones por la ‘luna inconstante’[...]”²⁰.

En el acto II, escena ii de *Romeo y Julieta*, mientras conversan los dos enamorados, Julieta no desea que Romeo jure su amor por la inconstante luna ya que siempre está cambiando de fases²¹. Como vemos no existe una relación directa entre las imágenes del sitio visitado y la alusión literaria, sólo podemos deducir que, viviendo agradables veladas en la primavera mendocina, este joven romántico se remitía a la más “romántica” de las escenas shakespearianas.²²

²⁰ *Ibidem*, p.63.

²¹ “Julieta. -¡Oh! No jures por la luna, por la inconstante luna, que cada mes cambia al girar en su órbita, no sea que tu amor resulte tan variable”.

²² Una remota relación podría establecerse con la historia sentimental del gran amigo mendocino de Haigh, Manuel Valenzuela, a quien su esposa le fuera infiel, y esta presentación de la luna mendocina. El hecho de ser una elaboración posterior en varios años a la vivencia del viaje justifica la asociación, ya que la imagen de Mendoza en el recuerdo de Haigh, en el momento de escribir su libro, es el fruto de las sucesivas visitas realizadas. La historia de don Manuel se fue desarrollando a lo largo de dichas visitas, en forma progresiva.

Finalmente al referirse al agua de las acequias que “esparce exuberante frescura en el aire y verdor en el suelo”, parece hacerse eco de las frases de *La tempestad* expresadas por Adrián y Gonzalo en el acto II, escena i, al describir el aire y el verdor de la isla donde los ha depositado la tempestad elaborada por Próspero. La presentación completa de los riachuelos de montaña descendiendo hasta convertirse en las acequias ciudadanas es un buen ejemplo de locus amoenus, coincidente con la visión idílica del Nuevo Mundo que muchos textos de viajeros habían presentado tradicionalmente desde 1492, y de los cuales también *La tempestad* se hizo eco²³.

Conclusiones

El estudio desde la literatura de viajes de las páginas que Samuel Haigh dedicara a Mendoza en su libro sobre América del Sur nos permite establecer algunas conclusiones. Dentro del texto general la imagen de Mendoza resulta privilegiada con una gran abundancia de referencias literarias así como la mención de sentimientos personales del autor fuertemente arraigados. La imagen positiva de nuestra ciudad se ve condicionada por un marco previo de dificultades en el camino. El vínculo positivo se establece a través de la presencia de intermediarios de filiación o simpatía inglesas. La figura de San Martín, como héroe patriota, centrada en Mendoza, le brinda a Haigh la oportunidad de presentar su propia figura en un rol distinguido en la lucha por la independencia y los ideales democráticos por los que sentía afecto. Desde el punto de vista literario la presencia de este texto evidencia un gusto prerromántico bien definido, en una cierta anticipación con respecto a otros antecedentes.

²³ Reconozco mi deuda de gratitud a la Dra. Laura Leo de Belmont en cuanto al posible origen de las citas textuales que con excepción de la de *Romeo y Julieta* me fueron sugeridas por ella.

RESUMEN

El presente artículo sobre el texto de Samuel Haigh, viajero inglés que visitó Mendoza durante la primera parte del siglo pasado, propone algunas reflexiones comparatistas, desde una doble perspectiva: la antropológica por un lado y la literaria por el otro. En las páginas del viajero la imagen de Mendoza resulta privilegiada con una gran abundancia de referencias literarias así como con la mención de sentimientos personales fuertemente arraigados. La imagen positiva de la ciudad se ve condicionada por un marco previo de dificultades en el camino. El vínculo positivo se establece a través de la presencia de intermediarios de filiación o simpatía inglesas. La figura de San Martín, como héroe patriota, centrada en Mendoza, le brinda a Haigh la oportunidad de destacar su propio papel en la lucha por la independencia y los ideales democráticos por los que sentía afecto. Desde el punto de vista literario este texto evidencia la presencia de un gusto prerromántico entre los patriotas y los extranjeros que los acompañaron, en una cierta anticipación con respecto a otros antecedentes.

MENDOZA Y LOS MENDOCINOS EN UN EPISTOLARIO

Mercedes García Saraví
Universidad Nacional de Misiones

Desde hace un tiempo venimos trabajando en el epistolario de Gustavo García Saraví (La Plata, 1920- Buenos Aires,1994) como en un ancla ordenada en el caos del paquete de manuscritos, borradores, libretitas, y papeles que constituyeron nuestra “pesada herencia”. Las más de 3000 cartas que integran el corpus nos han permitido, entre otras cosas, visitar el campo intelectual argentino a lo largo de 50 años (1944-1994) desde un ángulo poco frecuentado por la crítica y desprender las señales de una metapoética explícita o implícita.

El meticuloso cuidado puesto por G.S. en conservar el vasto material epistolar, al guardar gran parte de las copias de las cartas escritas y muchísimas de las recibidas, facilita adentrarse en el territorio de dos intimidades conectadas.

Lo epistolar, en la vertiente genérica “primaria”, según la organización propuesta por Bajtin¹, trasciende por la voluntad productiva del escritor, a una dimensión secundaria. Si las pensamos en este sentido, muchas de las cartas de este epistolario superan sus límites de comunicación iniciales y valen como textos literarios. Cada producción se autosostiene, modelo del propio modelo intangible.

¹ Mikhail Bajtin. “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI,1985, pp. 248 y ss.

No queremos dejar de señalar la polifunción de estos textos que se desprenden de su sentido inicial –íntimo, familiar, informal, que a veces roza lo fáptico– y se erigen en documentos particulares y colectivos. Las cartas exhiben una situación comunicativa por excelencia, en la que el emisor y el receptor instituidos por la teoría toman cuerpo y nombre.

Las cartas, pues, textos del “en viviendo”, implican simples actos de lenguaje: pedido, ruego, agradecimiento, invitación, pregunta, narración, descripción, anuncio, por nombrar los más frecuentes, pero al combinarlos y englobarlos, los superan. Pueden implicar una retórica estructurante estricta o navegar en un laxo océano de convenciones salteadas.

El constante contacto con las cartas nos ha llevado a intentar acercarnos más a la historia y evolución de un género marginal/central que ha zigzagueado en alternativas incorporaciones al ámbito literario.

Cabría acá una digresión brevísima sobre la categoría de género. La misma, cómo no, nos lleva a Aristóteles, quien establece, en la Retórica, un triple sistema de clasificación genérica, según: a) el contenido (por presentar hombres mejores, semejantes o peores a los de la vida cotidiana) b) la forma (verso/ prosa; si verso, cuál, según conveniencia/convencción) y c) lo discursivo (si, por ejemplo, apela al relato o al diálogo).

Estaremos, entonces, frente a textos que trasladan al papel hombres (mujeres) semejantes a los reales –la resignificación parte de la mirada osada con que las traemos a colación y leemos la voz autoral que encabalga a veces res gesta con res ficta²– que usa preferentemente la prosa³ y que corporiza en hojas distintas –y en tiempos distintos– las alternancias en los turnos del diálogo.

La reflexión sobre lo metadiscursivo (sobre la carta, sobre la escritura en general), nos aproxima al terreno en el que han hecho camino

² Cfr. Wolfgang Raible. “¿Qué son los géneros?”, en: AAVV: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco, 1988. p. 334.

³ Se pueden señalar excepciones, todas en cartas recibidas: textos en verso.

algunas Epístolas memorables que tomaron lo preceptivo como su objeto. Nótese que hemos apelado ya al nombre “oficial” de la carta, partida de nacimiento que señala su entrada al mundo de lo literario. Adquiere entonces una jerarquía que la hace digna de un trato más respetuoso⁴.

Lexis y praxis coexisten en un circuito que recorre el itinerario decir/hacer (escribir) o hacer /decir (escribiendo).

La insistencia de G.S. en el tópico de que escribe cartas para recibir otras, las coloca en un sitio privilegiado que permite situarlas a la vez entre los bienes de uso y los bienes de cambio. Conviene recordar que Claude Levi-Strauss⁵ organizaba las formas universales del intercambio en: objetos, mujeres y signos. Las cartas, en este corpus, son signos mayores, (como el dinero, el otro papel que se cambia por cualquier cosa) y engloban y sustituyen otros dones. Instituyen un sistema de trueque, y también de compra y venta. Plurifacéticas, son desde la letra, un género hipercodificado y devorador: todo puede contenerse en estos actos que establecen un diálogo discontinuo entre un trío insolente: un par de correspondientes y el vértice atrevido del tercero que sorprende y atisba sus palabras.

La carta personal, a pesar de ser un género privado, convoca a un público; parece obligar al curioso impertinente a la práctica de un voyeurismo literal. Lo conmina a internarse por los meandros existenciales de dos vidas próximas y lejanas a la vez. La primera mano de las páginas incita el morbo exploratorio de asistir al despliegue de una biografía sorprendida *in fraganti*. No se puede soslayar la necesaria prudencia con la que el crítico –convidado de piedra– debe manejarse en este ménage à trois. Las colecciones de cartas sustituyen el secreto deseo de espiar las vidas ajenas. Ni la biografía –menos la autobiografía– ni la historia revelan ese conjunto de detalles (in)trascendentes que hacen a lo cotidiano de una vida. Más allá de la cuidada

⁴ Cfr. Alastair Fowler. “Género y cánón literario”, en: AAVV. *Teoría...* p. 100.

⁵ Claude Levi-Strauss. *Antropología estructural*.

atención que los interlocutores despliegan en construir(se) como figuras públicas, en algunas de las cartas se “distraen” y revelan sus ángulos íntimos y vulnerables. Los epistolarios constituyen un sistema que opera como una red de papel que envuelve otras textualidades y también engloba peripecias vitales que acercan a los corresponsales al territorio de la gente de la calle.

En el análisis, no consideramos a los enunciados como hechos y como verdades, sino que planteamos el estudio de las prácticas que tienden a construir relaciones y asociaciones respecto de la expectativa y de la tentación del escritor por ser reconocido y “amado”.

Cabe señalar que este trabajo lo encaramos en el marco general de la crítica genética⁶, a través de la cual es posible avanzar hacia otros horizontes de interpretación.

Cada texto es un producto histórico, es decir que en él se relacionan –filtradas por una serie más o menos numerosa de mediaciones estético culturales– la situación personal del autor, su concepción del mundo, las tensiones en los distintos campos en los que interactúa, el posicionamiento del escritor y el grado de adhesión o rechazo a toda clase de convenciones de su tiempo y de la comunidad a la cual pertenece. El estudio debe contemplar la visión compleja a través del aporte del material paratextual: en este caso, el epistolario que mantiene relación con el proceso de edición, pero también con los pares, con los lectores y con el propio discurso. Todo este recorrido en el mosaico de textos que se entrecruzan debe indagarse en el marco de las relaciones con los cánones vigentes y con la circulación de los textos en el seno de la vida social. Al ocupar una posición diferente, dominada, respecto a la centralidad porteña, en los campos de producción cultural, los poetas establecen juegos e interacciones que al mismo tiempo rechazan y reproducen.

En la correspondencia se evidencian las estrategias del escritor para facilitar la circulación de sus textos y establecer su posición en un

⁶ Incluimos al final una sugerencia bibliográfica.

campo intelectual. Pierre Bourdieu⁷ subraya que el proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces se contradicen la necesidad de la obra de proseguirse, mejorarse, terminarse y las restricciones sociales que la orientan desde afuera. La vocación es la metamorfosis ideológica de la relación que se establece entre una categoría de agentes y un estado de la demanda del mercado de trabajo⁸.

En todo proyecto creador se destaca como central la necesidad de circular: circular de los textos y circular -metonímicamente- del escritor. El afán de hacer público el discurso provoca un despliegue de variadas estrategias de intercambio con los colegas: visitas, conferencias, notas, reportajes...

Para este trabajo recortaremos las cartas que conectan con Mendoza y los mendocinos. Las 45 cartas rescatan diversos modos de relación de escritores "marginales" en un campo intelectual complejo. Curiosamente, los contactos atraviesan esos 50 años que cubre el corpus: conservamos cartas desde 1944 a 1994 y las que provienen o se destinan a Mendoza casi tocan esos límites temporales. Cabe aclarar que hemos incluido a los mendocinos que viven fuera de la provincia: tal el caso de la carta que abre el conjunto, la de Abelardo Arias -gran amigo del poeta, pero del que queda esta única huella en el epistolario- que acusa recibo y pondera la obra lírica que abre la carrera de G.S. Tres poemas para la libertad, publicada en 1955⁹. El cierre es una carta de marzo de 1994 -el poeta murió el 19 de mayo de ese año- de Silvia Pont, directora de la Casa de Mendoza en Buenos Aires,

⁷ Cfr. los siguientes trabajos de Pierre Bourdieu: "Espacio social y génesis de las 'clases'", en: *Espacios*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, N° 2, 1985, pp. 24-35; *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983, pp. 11-35. "Campo intelectual y proyecto creador", en: *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1971, pp. 134-182.

⁸ Cfr. Pierre Bourdieu. *Campo de poder y campo intelectual*, pp. 11-35.

⁹ La carta carece de fecha y de lugar de emisión. Arias utiliza el papel de Bibliotecario de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA, pero no escribe en ese carácter, ya que tacha el membrete.

quien lo invita a la presentación de los libros *Detrás del grito* y *La enlutada*, de Iverna Codina.

Entre ambas, un conjunto de misivas ilustra el juego de relaciones que diseñan un tablero en el que cada uno de los interlocutores busca –solapadamente o no– llevar agua a su propio molino.

Las cartas son naipes y hasta figuritas que se cambian según un esquema de valores particular atravesado por un sentido económico que no aprecia lo monetario.

Pero antes de entrar en estos vericuetos, optamos por hacer una amable pausa en la geografía mendocina, en sus paisajes privilegiados, en su aire luminoso. Una corresponsal –que sospechamos también aprendiz de poeta– que no hemos podido identificar dedica largos párrafos a descripciones que logran recrear el ambiente adecuado

“[...] el otoño es maravilloso, con sus 24° y sus lentas explosiones amarillas. Trate de imaginar un azul transparente, algo como un ovillo de azul, como la porcelana. Y al lado un amarillo que casi grita, como una población de girasoles por el aire. Conoce la tonada: “ No es lo mismo el otoño en Mendoza:/ hay que andar con el alma hecha un niño./ Comprender el adiós de las hojas/ y acostarse con su sueño amarillo./ Para quien no ha vivido en Mendoza/ otoño son cosas/ que inventó el amor...”¹⁰

Al adentrarnos en el recorte propuesto, es posible una selección “antológica” de los nombres que se presentan con mayor frecuencia: Graciela de Sola, Iverna Codina¹¹, Manuela Mur, Abelardo Arias, Alfredo Manfredi, administrador de *Los Andes*, Guillermo Kaúl, Ana Selva Martí, Emilio Descotte.

¹⁰ Carta sin fecha, archivada bajo el código : s/f. 50R.

¹¹ En la única carta que se conserva de la escritora - de 1956- , firma Iverna Codina de Giannoni, sin embargo, su nombre aparece mencionado a manera de “coartada” en muchas de las misivas de los otros corresponsales . Los consagrados actúan de avales o coartadas. Según este mecanismo, los valores atribuidos a uno de los términos –el más conocido y prestigioso– se atribuyen al otro.

Creemos interesante detenernos en dos "paquetes" que pueden aislarse y que constituyen, a nuestro criterio, una "correspondencia". Son las cartas de Antonio Di Benedetto y las de Américo Calf, colegas que ocupaban posiciones equivalentes en el campo intelectual mendocino a la que G.S. ocupaba en el platense. Hipotéticamente, los agentes que ocupan posiciones semejantes, sometidos a condiciones semejantes, tienen todas las posibilidades de tener disposiciones e intereses semejantes y de producir prácticas y tomas de posición semejantes.

Las cartas de Antonio Di Benedetto

Contabilizamos cinco cartas de A. Di B. y una de G. S. Hay una de Sigfrido Radaelli de 1975, en la que aparece el nombre del mendocino en membrete como integrante del Club de los XIII.

Las cartas de Di Benedetto se caracterizan por el laconismo; son breves, en general carecen de fecha; siempre aparecen mecanografiadas, y la firma, predominantemente con lápiz azul, es un breve trazo, volátil, como reforzando la urgencia de la comunicación.

Las cuestiones tratadas refieren, en general al intercambio de bienes simbólicos : acuses de recibo y ponderaciones de las obras publicadas y solicitudes de colaboración en la Revista de Educación de la Provincia de Buenos Aires, que a la sazón dirigía G.S. El platense pide ser invitado a dar charlas o conferencias en Mendoza para lo cual reactualiza brevemente un currículum que ha "engrosado considerablemente". Se agregan envíos de recortes y datos de editoriales. Di B., por su parte, cuando alarga su discurso, se refiere a los detalles de un concurso en el que G.S. hubiera deseado a participar, aunque según las bases, estaba destinado a cuyanos. En la misma misiva, sugiere la posibilidad de un comentario en *El Día* de La Plata, zona descubierta para Zama. En carta posterior, también sin fecha pero ubicada por G. S. en una carpeta que agrupaba textos de 1957, agradece el comentario sobre la novela e insiste, entre ponderaciones, en su aparición en el diario platense.

También conservamos una carta de Di Benedetto sin fecha ni lugar de origen. En ella pondera los poemas premiados por *La Nación* - dato que nos permite ubicarla presuntamente en 1963, año en que G. S. obtuvo este premio - lamenta que no haya podido asistir a la Feria del Libro, y largamente discurre acerca de las perspectivas de las fechas de visita. Las estrategias de “planificación de actos culturales” combinan la previa difusión de datos biográficos del disertante, alguna nota en los diarios, un reportaje radial...¹².

Corroboramos así la hipotética línea solidaria de colaboración entre pares que describe teóricamente Bourdieu. Las cartas confirman la existencia de un sistema alternativo de difusión y circulación que deja de lado la capitalidad porteña. La Sociedad Anónima de poetas vivos se sostiene por el intercambio de notas, artículos, reportajes, críticas.

Las cartas de Américo Calí

A lo largo de 20 años G. S. y Calí sustentaron una amistad epistolar y personal. La mayoría de las cartas conservadas proceden de Calí. Sólo se conserva una de G.S., en la que solicita colaboración para una futura (y nunca concretada) *Antología de la poesía patriótica* que preparaba en los alrededores de 1974. La lectura ordenada de las misivas permite asistir al nacimiento y progreso de la relación que surge -conjeturamos- desde una “presentación” de Iverna Codina. La amistad entre escritores se construye, entre otras manifestaciones, por el intercambio de títulos y calificativos (sustitutivos de los que otorga el Estado) y por el cruce de publicaciones:

“Por las palabras afectuosísimas con que Ud. habla de mi *Laurel*”, veo que es hombre generoso e infinitamente bueno. De toda suerte gracias por tanto estímulo verdadero. / Desde el pri-

¹² Ver reproducción de la carta al final del artículo.

mer minuto de nuestro encuentro tuve la sensación de que éramos amigos de cien años aunque sólo nos faltase conocernos.../ Debo a la mediación de Iverna el haber ganado un amigo de exquisita calidad, cuya labor le acredita como un poeta aparte./ Soy bien sincero.- No sé hablar de otra manera.- Las composiciones que integran el bellissimo cuaderno que Ud. puso en mis manos denuncia al propio tiempo que a un gran defensor de la libertad, a un poeta de cuño legítimo.-/ Pocas veces he visto tanta limpieza, tanto rendimiento lírico y tanta salud artística a la vez como en sus romances”¹³.

Asimismo, documentamos posteriormente el paso del fórmal “usted” al tú de mayor confianza en el plano de las relaciones personales y verificamos la plurifacética actividad de un intelectual de provincias: docencia secundaria, ejercicio de la abogacía, colaboración con la Universidad, cultivo de la literatura...

Las visitas a la ciudad de Mendoza de otros escritores, César Fernández Moreno, María de Villarino, Bernardo Canal Feijóo, contribuyen a un ejercicio de la memoria grupal y la evocación del amigo ausente. Los escritores nombrados actúan de avales o coartadas. La (re)presentación del autor es acompañada por la campana protectora de la representación que cada receptor tiene de los otros términos. Esta actitud revela la constitución de una especie de “familia cultural” que siembra sus raíces genealógicas en el terreno de lo consagrado.

Se verifica, por otro lado, el intercambio bibliográfico entre ambos poetas y el cruce ponderativo crece y se sincera en relación directa con el progreso de la amistad. Las cartas de poetas que releemos permiten atisbar la condición autoral en falsa escuadra, al sesgo. No se olvidan

¹³ En nuestra organización lleva el número: I)1956.R110. carpeta 1956. La carta de Américo Calf concluye de la siguiente manera: “Le aguardo, pues, por Mendoza. Me dijo el Dr. Descotte que al aproximarse su arribo hablaría conmigo. Espero el llamado./ Cuénteme su viejo camarada y sepa que me honro en ser su muy afmo. Américo Calf./ El libro que reúne trabajos sobre López Merino me será más que útil para mis quehaceres de averiguador de cosas sobre letras argentinas./ El soneto a máquina, hermoso”.

los interlocutores de su compromiso con la letra y su uso del lenguaje es siempre distinto del cotidiano. A caballo entre lo público y lo privado, el epistolario autoriza a que lo coloquemos a uno u otro lado de la línea divisoria. Responde a una necesidad de comunicación articulada con un compromiso con la inmediatez de lo vivido. Es una autobiografía en proceso que se ata rizomáticamente con la historia. La búsqueda de la fruición en destinatarios particulares es lo que nos habilita a pensarlas en los bordes de lo literario.

Las referencias personales siempre contenidas se acercan pudorosamente a la intimidad familiar. Calí menciona una operación de su niñita en octubre de 1956 en Buenos Aires, al anunciar un viaje y la lectura de poemas en el Instituto del Libro Argentino. En otra misiva de 1974 comenta acerca de la muestra de una sobrina en Lowe y le pide el auxilio de una nota periodística.

Corroboramos así la hipótesis de que los intercambios de bienes simbólicos acercan a los poetas amigos y refuerzan el proyecto de un campo intelectual alternativo que busca aproximarse a los centros de poder.

Las propias producciones como veíamos al principio de este artículo producen niveles de reflexión que rozan las metadiscursividades y se aproximan a la modestia protestada en pro de un estímulo afectivo:

“De mí poco: diez horas diarias en la tarea del pleito, y sólo para el ejercicio de la vida, sin otros márgenes./ Tengo trabajos listos. Lo más inmediato, un nuevo poemario (oh, término inocente). Me parece muy avanzada la época para imprimirlo. Gómez de la Serna advertía: “Los libros, y menos los de poesía, no deben salir en verano”. Alfonso Reyes, a su vez, señaló: “Los libros en este lado del Continente (estaba en la Argentina) viven de abril a noviembre”./ ¿De qué me preocupo? . En mi caso, ¿qué más da? . Fuera de los amigos, ¿quién se acuerda de uno?.- / Contigo siempre. Saludos para los tuyos. / Un abrazo fraternal”¹⁴.

¹⁴ Carta nº 4) 434R, del 8 de septiembre de 1975.

Hemos podido constatar ciertas constantes en las cartas entre G. S. y los escritores mendocinos:

* Alianzas de diverso grado frente a la centralidad porteña para facilitar la circulación y mantener los capitales simbólicos en movimiento.

* Valores atribuidos al viaje como medio de difusión, menosprecio del capital económico, importancia de los diarios como agentes de 'publicidad'.

* Abandono de la "división del trabajo": el escritor centraliza las actividades de agente literario y distribuidor de su propia producción.

Este breve recorrido nos ha permitido curiosar –impertinente– en mundos privados que construyen contextos autorales enriquecedores de la posibilidad de lectura de los escritores.

Carta de Antonio Di Benedetto

Amigo García Saraví:

Siempre he considerado que su poesía tiene un sentido positivo para la literatura argentina, pero lo que más me admiró es el conjunto de versos que le distinguió La Nación. Creo que ese premio le ha dado una expansión que seguramente está apreciando ante diversos públicos y no dudo de que Mendoza, al respecto, no será una excepción./ Es una lástima que no haya venido durante la Feria del Libro que, en cierto modo, era el "marco adecuado", quiero decir que el ambiente estaba más creado. Incluso anunciamos su viaje; luego tuvimos que decir que no venía./ Ayer recibí su carta. Inmediatamente me comuniqué con Manuela Mur, directora de la Biblioteca San Martín, en la convicción de que es quien mejor puede organizar su conferencia o lectura de poemas, sobre todo porque ella es además quien realizó la Feria del Libro y propició su viaje, según tengo entendido recogiendo una sugestión de Ana Emilia Lahitte./ Bueno, Manuela Mur me dijo que le había llegado carta suya y ya le había respondido, indicándole que ella viajará dentro de pocos días a Buenos Aires y desde allí se conectará con us-

ted. Me explicó también que como el 17 y días inmediatos ella no estará en Mendoza le iba a proponer que usted venga a fines de abril o principios de mayo, con el objeto de que la conferencia y algún programa anexo relativo a su permanencia se hallen bajo su cuidado personal. Me parece muy acertado y me inclino a aconsejarle que suspenda el viaje de acuerdo a ese plan que lo hará mejor y más satisfactorio./ Se me ocurre que es más conveniente que venga hacia la primera semana de mayo, porque ese "fin de mes" de abril puede encimarse demasiado al fin de semana que abarca un viernes primero de mayo inactivo y sin diarios, un sábado poco alentador para conferencias y un domingo que lo es menos./ De todos modos, decida usted lo que decida, venir el 17 o a fin de abril o a principios de mayo, no dude de que de mi parte será recibido con la más favorable disposición./ Le pido que en cuanto tenga una fecha firme me la comunique y que me haga llegar datos biográficos completos - hasta minuciosos, le diría - y una foto suya a fin de estar preparado para anunciar su presencia y disertación si la hay./ Muy cordialmente,/ Antonio Di Benedetto. Entre Ríos 155, Mendoza.

BIBLIOGRAFÍA

- Julian Barnes. "Afilando las plumas: la correspondencia entre Nancy Milford y Evelyn Waugh", en: *La Nación*, Buenos Aires, 9 de marzo de 1997, Suplemento "Cultura".
- Jean Bellemin-Noel. *Le texte et l'avant-texte*. Paris, Larousse, 1972.
- Alberto Blecuá. *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia, 1983.
- Yves Bonnefoy. "Prefacio a Mallarmé: Correspondence. Lettres sur la poésie", Gallimard. Paris. Traducción de Blas Matamoro. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 571, enero, 1998.
- B. Cerquiglini. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Rizoma*. México, Premia Editora/ La Red de Jonás, 1983.

- Jacques Derrida. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós/ ICI/UAB, 1987.
- _____. *Posiciones*. Valencia, Pretextos, 1987.
- G. Falconer. "Genetic criticism", en: *Comparative Literature*, University of Oregon, v. 45, Nº 1, Winter, 1993, pp. 1-21.
- Antonio García Berrio; Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*. Madrid, Cátedra, 1995.
- A. Gresillon. "Ralentir: travaux", en: *Génesis*. Paris, Archivos, Nº 1, 1992, pp. 9-31.
- Eduardo Grüner. *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, presencias e intromisiones*. Rosario, Homo Sapiens, 1996.
- L. Hay (Comp.). *La naissance du texte*. Paris, José Corti, 1989.
- J-L Lebrave. "La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?", en: *Genesis*, op. cit., pp. 33-72.
- H. Nyssen. *Du texte au livre, les avatars du sens*. Paris, Nathan, 1993.
- C. A. Salles. *Crítica genética: uma introdução; fundamento dos estudos genéticos os manuscritos literários*. São Paulo, EDUC, 1992.
- Andréa Sánchez Robayna. "En la práctica del 'diario'", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Nº 560, 1977, p. 39.
- Amos Segala; Giuseppe Tavani (Resp.). *Methodologie et pratique de l'édition critique des textes littéraires contemporains* (Collection Archives). Université de Paris X Nanterre. Centre de Recherches Latinoaméricaines. Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, del Caraibes et Africaine du XX^e siècle. Amis de Miguel Angel Asturias. Janvier 1985. Cahier nº 8.
- Joseph T. Shipley. *Diccionario de la literatura mundial*. Crítica - Formas- Técnica. Tr. de Rafael Vázquez Zamora. Barcelona, Ediciones Destino, 1973.
- F. Rastier. "Thématique et génétique", en: *Poétique*, Paris, Du Seuil, Nº 90, avril, 1992, pp. 205-228.

- Tzvetan Todorov. *Los géneros del discurso*. Traducción de Jorge Romero León. Caracas, Monte Ávila, 1991.
- VV/AA. *Théorie et pratique de l'édition critique*. Collection Archives, Roma, Bulzoni Editore, 1988.
- . *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.
- . *Les Leçons du manuscrit: questions de génétique textuel*, en *Études françaises*. Université de Montréal. Québec, Canada, 1992.
- . *Génesis e memória*. IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições, São Paulo, 1994.
- . *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco, 1988.

RESUMEN

El trabajo sobre el epistolario de Gustavo García Saraví (La Plata, 1920 Buenos Aires, 1994) permite, entre otras cosas, visitar el campo intelectual argentino a lo largo de 50 años (1944-1994) desde un ángulo poco frecuentado por la crítica.

La transcripción y el comentario de cartas de Gustavo García Saraví con Américo Calí y Antonio Di Benedetto permite reconocer ciertas constantes en la correspondencia con autores mendocinos: el establecimiento de alianzas de diverso grado frente a la centralidad porteña para facilitar la circulación y mantener los capitales simbólicos en movimiento; la valoración del viaje como medio de difusión de la obra y de los diarios como agentes de publicidad; la centralización del trabajo del escritor que actúa además como agente literario y distribuidor de su propia obra.

EL ABSURDO EXISTENCIAL EN LA OBRA DE ANTONIO DI BENEDETTO*

Dolly Sales de Nasser
Universidad Nacional de Cuyo

La lectura de la obra de Antonio Di Benedetto, por un lado, y de los ensayos de Camus acerca del absurdo¹, por el otro, nos han permitido entrever una serie de elementos en la obra del autor mendocino que guardan correspondencia con las disquisiciones del escritor y pensador francés².

Con el fin de analizar la relación existente entre los presupuestos teóricos de Camus y la obra de Di Benedetto, hemos centrado nuestra mirada en algunos cuentos de *Absurdos*³, puesto que en esta pu-

* El presente trabajo es la ampliación de un estudio preliminar publicado por Ediciones del Canto Rodado –“Aproximaciones a la cuentística de Antonio Di Benedetto. *Absurdos*”– que fue el que motivó mi interés por profundizar el tema allí expuesto.

¹ Albert Camus. *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Versión castellana: Luis Echávarri. Buenos Aires, Losada, 1957.

² Malva Filer, a propósito de Zama, destaca, entre otros existencialistas, la influencia de Camus en Di Benedetto. Cfr. M. Filer. *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México, Oasis. 1982. p. 74.

³ Antonio Di Benedetto. *Absurdos*. Barcelona, Pomaire, 1978. [En adelante citaré por esta edición con la sola mención del número de página]. Si bien en todos los cuentos está presente, de alguna manera, el absurdo existencial, haremos referencia específicamente a aquellos en los que este elemento adquiere una nitidez tal que el lector no puede dejar de reflexionar acerca de él.

blicación, ya desde el título mismo se nos pone en contacto con uno de los planteos más fuertes de la filosofía existencial.⁴

Absurdos es el título del libro que reúne quince cuentos, once de los cuales se editaban por primera vez en la colección y cuatro que pertenecían a su producción anterior: "Caballo en el salitral", "El juicio de Dios", "Pez" y "Los reyunos".

Si bien cada relato es un cuento acabado, el agrupamiento de los mismos en un único libro responde a su marcada unidad establecida por diferentes aspectos. Entre ellos, podemos señalar, la plasmación de un espacio recurrente: el campo cuyano, en cuyo marco se textualiza el drama de la existencia confinada a un espacio que parece no pertenecer al mundo, y que se vuelve, a menudo, en contra de aquellos que lo habitan⁵; la presencia de personajes marcados por una honda vocación de soledad e inclinados a esperar el pequeño o gran milagro que puede cambiar su existencia; la correspondencia que se establece entre hombres y animales, o bien, el aspecto que nos ocupa: la presencia del absurdo que asiste la vida cotidiana de hombres sencillos y que se modula con diferentes matices en cada uno de los cuentos de la colección.

Ahora bien, la palabra, "absurdos", nos plantea la necesidad de determinar el alcance del término. En el diccionario encontramos las siguientes acepciones: "Contrario y opuesto a la razón.// Chocante, contradictorio.// Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado"⁶, pero estos sentidos, si bien permanecen implícitos en el término, no alcanzan a definir la real significación de la palabra en el contexto de la obra de Di Benedetto. Consideramos que se acerca más a un con-

⁴ Sin duda, la filosofía existencial forma parte del substrato ideológico de la mayor parte de la obra de Di Benedetto. Dejamos para futuros trabajos el análisis específico de las mismas.

⁵ También aparece el ámbito urbano en el que el hombre se ve acosado por una serie de situaciones que, no por ser triviales, dejan de ponerlo a prueba

⁶ *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. T.I, 21ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1992, p.14.*

cepto estrictamente filosófico que nos remite inmediatamente al Existencialismo⁷. Si a esto unimos otras notas de la obra dibenedettiana como son el tema de la “espera”, en la que se ven sumergidos sus personajes y la “angustia” que se apodera de ellos, se hace evidente y casi inevitable referirnos al escritor mendocino como un escritor influido por esta filosofía. De hecho, en cada uno de sus cuentos, Di Benedetto explora las vivencias de hombres y mujeres en situaciones extremas, en las que el personaje se enfrenta con sus propias limitaciones que son las que se imponen y determinan su destino. El lector se convierte en el testigo impotente del personaje cuya cautela es burlada por el rayo fatídico que termina con su vida; de la búsqueda infructuosa de un caballo que muere de hambre persiguiendo el olor del alimento que arrastra consigo; de la absurda situación en que se ve envuelto el “jefe de estación” cuando es víctima de un equívoco que podría ser fatal; de las angustiantes vivencias de una mujer postrada que no puede defenderse de la voracidad de un perro hambriento, o bien, de la vida de Jonás, peregrino que se dirige “a ninguna parte”⁸ y cuya historia “embelleció la nada”⁹.

Surge, de estas situaciones, lo que Camus ha dado en llamar “el sentimiento del absurdo” que se genera por “el divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decoración”¹⁰, “lo absurdo —dice el escritor francés— nace de la confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo”¹¹. Según este concepto lo “irracional” está dentro del mundo y se impone al hombre quien

⁷ La filosofía existencialista forma parte del contexto cultural que marcó a la generación del Di Benedetto (la generación del 55).

⁸ A. Di Benedetto. *Op. cit.*, p. 189.

⁹ *Ibidem*, p. 246.

¹⁰ A. Camus. *Op. cit.* p. 15

¹¹ *Ibidem*, p. 31

experimenta esa confrontación a la que se refiere el francés, entre lo que espera de la “realidad” y lo que el mundo le impone¹²:

“la absurdidad surge de la comparación de un estado de hecho y de cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera. Lo absurdo es esencialmente un divorcio. No está ni en uno ni en otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación”¹³.

Hasta aquí, y en cuanto al concepto de absurdo se refiere, podemos afirmar que la mayoría de los personajes de los cuentos que nos ocupan pueden ser encuadrados perfectamente dentro del existencialismo de Camus. Veamos en los textos, algunas de las confrontaciones que generan situaciones absurdas:

- En “Caballo en el salitral”, la confrontación se da en dos de los personajes, por una parte, Pedro Pascual que intenta salvaguardarse de la tormenta pero es alcanzado por un rayo y muere. Su “refugio” se convierte en su tumba:

“Pedro Pascual deja el pescante. No quiere abandonar el caballito; pero el monte es achaparrado y apenas cabe él, en cuclillas. El animal humilde, obediente a una orden no pronunciada, se queda en la huella con el chaparrón en los lomos”.

¹² En el *Diccionario de la lengua española, ed. cit.*, encontramos las siguientes acepciones del término “confrontación”: “Cotejo de una cosa con otra.// Desus. Simpatía, conformidad natural entre personas o cosas”. De estas definiciones podemos inferir que la acción de cotejar dos hechos o realidades, supone una cierta conexión entre las partes- La ausencia de esta relación entre los estamentos cotejados que, independientemente tiene su “razón” de ser, daría lugar al “sentimiento del absurdo” del que nos habla Camus, puesto que, enfrentadas, ambas “realidades” se vuelven irracionales, y por lo tanto, absurdas.

¹³ A. Camus. *Op. cit.*, p. 32.

“Entonces sucede. El rayo se desgarras como una llamada blanca y prende en el alpataco de ramas curvas que daban amparo al hombre. Pedro Pascual alcanza a gritar, mientras se achicharra. Ruido hace, de achicharrarse.” (p.15-16)

Por otra parte el caballo es también presa del absurdo puesto que, obligado a vagar solo por el desierto con su carga de pasto, muere precisamente de hambre por no lograr alcanzarla:

“Ahora percibe el olor a pasto, de pasto pastoso, jugoso, de corral. Lo ventea y mastica el freno como si mascara pasto. Masca, huele y gira para alcanzar lo que imagina que masca. Está oliendo el pasto de su carro, persiguiendo enfierecido lo que carga detrás. Ronda una ronda mortal”. (p. 19)

En “El juicio de Dios” don Salvador Quiroga, jefe de la estación de trenes de San Rafael, debe socorrer a un tren que ha quedado detenido en el desierto entre Mendoza y San Rafael. Agobiado por el sol y el calor del desierto mendocino detiene su marcha y se dirige a unos campesinos para solicitarles un poco de agua con la cual mitigar la sed que padecen él y sus ayudantes. Sin embargo, al interpelar a una abuela que estaba con su pequeña nieta, es sujeto de un equívoco¹⁴ que casi le cuesta la vida:

“Don Salvador está admirado: ¡ahora se confiesan ellos! De modo que... la Juana se fue, ellos están furiosos porque perdieron a la hija, la hermana y la mujer de trabajo, y desean recuperarla; en cuanto al hombre, lo precisan sólo a fin de saber dónde está ella, y en cuanto a sí mismo, poco es seguramente, lo que falta para quitarse de encima las sospechas que despertó. Pero... se equivoca”. (p. 36)

¹⁴ “Don Salvador declara que lo quieren hacer padre de la criatura, pero que él no es el padre”, en: A. Di Benedetto. *Op cit.*, p.45.

Don Salvador será sometido a juicio, “el juicio de Dios”, de cuyo resultado dependerá que sea condenado o absuelto.

En “Málaga Paloma”, la confrontación está dada por la ilusión del “Tonto de la Paloma” que pretende manejar la realidad del mismo modo que domina a Alba, su paloma. Ama a Málaga y su imaginación la hace suya, pero la realidad termina imponiéndose y, entonces, se confiesa, “[...] era la esposa de otro, y yo apenas podía tener, sobre ella, los derechos de la veneración a distancia y una ilusión de amor”¹⁵.

En “Aballay”, el personaje —que ha matado al padre de un niño— pretende purificarse con una penitencia impuesta a sí mismo: vivir montado para siempre en su caballo así como los *estilitas* de la antigüedad lo hacían sobre las pilastras de las ruinas de los antiguos templos. Sin embargo la realidad que se le va imponiendo es otra —“no había arreglo con el gurf”— la penitencia llevada a cabo durante años, no es suficiente, debe responder con su propia vida:

“Aballay, tendido en el polvo, se está muriendo, con una dolorosa sonrisa en los labios”. (p. 93)

En el primero de los cuentos del “Tríptico zoo-botánico”, “Vizcachas”, se establece un paralelismo a nivel de la conciencia de Ryan, el nieto, entre los últimos momentos de la vida de Ryan O’Hara, el abuelo (en el pasado), y las vizcachas que está cazando (en el presente). En esta superposición de planos temporales se establece una concentración de vivencias absurdas: el abuelo había huido de los indios para salvarse, y encuentra la muerte de manos de sus propios subordinados:

“Ryan Barba Roja ha escuchado la caballada que se acerca. Conjetura: tanto pueden ser indígenas como blancos (la

¹⁵ A. Di Benedetto. *Op. cit.*, p. 63.

muerte o la vida, para él). Son un grupo de civiles armados, sus subordinados o secuaces hasta aquella tarde. Pero no acuden para acordarle una prolongación de la existencia¹⁶. El escondido lugar y la autoría sencillamente atribuible a los indios servirán para la venganza -de acumulados rencores- sin riesgo de punición". (p. 99)

De esta manera tanto para el hombre como para las vizcachas, su refugio se convierte en su tumba.:

"Una que otra vizcacha, tal vez agónicas pero con suficiente vitalidad, ganan la cueva que será su sepulcro". (p. 99)

Tanto un caso como el otro, no hacen más que confirmar el absurdo de toda existencia -humana o animal-, que trasciende las fronteras del tiempo y alcanza al mismo narrador.

En "Sargazos" la confrontación se da en la existencia de una anguila cuyo "elemento es el agua", y la realidad no deseada, que le demuestra que ha sido sustraída de ella para saciar el hambre devastadora del hombre:

"... unas cuantas, sustraídas de las aguas por los pescadores, llegamos a conocer el fuego: la llama y la brasa con que se nos cuece. Tributo al depredador, al hambre del hombre, amo de la tierra". (p. 103)

"Conejos", el último cuento del tríptico, trata al absurdo desde otra perspectiva puesto que no nace de la confrontación entre lo deseado y la realidad sino entre lo no deseado y lo imaginado. Florence Taylor, "austera soltera pasiva o paciente, resignada", ha nacido con dos dones: el de los recuerdos y el de la maternidad. Sumergida en un plano de irrealidad -los recuerdos la invaden, recuerdos del pa-

¹⁶ En este episodio es evidente la textualización del "divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona" (Cfr. A. Camus, *op. cit.*, p. 46)

sado y del futuro—, sacia su ansias maternas con la adquisición de un conejo totalmente blanco que “no es para la mesa sino para la falda. ‘Lo tiene de hijo y de mimado como a un gato’”. Mientras discurren sus pensamientos y se superponen los tiempos, llega la hora de almorzar. Teme que el plato sea conejo (temor que comparte el lector que ha ido siguiendo el discurrir de Florence Taylor). Pero esta incertidumbre pronto quedará disipada por la respuesta de la criada:

“Florence, con tono distraído, sin interés real, sólo por gentileza con la humilde servidora, averigua: ‘¿Qué has preparado para esta noche?’, al tiempo que la atraviesa la aguda aprensión de que Azucena le anuncie el plato que hace tiempo debió tener la precaución de prohibir en su cocina: guiso de conejo.

Pero no. Azucena mitiga el dolor del presentimiento con la inocencia de su declaración:

-Chuletas de cordero, señorita”. (p. 109)

En este tríptico importa destacar que, si bien el absurdo alcanza especialmente a la vida de los animales, quienes necesariamente deben morir por la acción depredadora del hombre, ellos son, ni más ni menos, que un espejo de lo que el mismo hombre padece: si bien tiende a vivir, el tiempo lo devora irremediabilmente¹⁷.

En “Hombre invadido”, asistimos al intento de un artista por deshacerse de una rata que ha invadido su casa y su mente:

“[...] resolví eliminarla porque representaba una invasión, de mi casa y cosas; no me daba tregua ni campo para pensar,

¹⁷ “[...] Asimismo, y durante todos los días de una vida sin brillo, el tiempo nos lleva. Pero siempre llega un momento en que hay que llevarlo. Vivimos del porvenir: ‘mañana’, ‘más tarde’ [...]. Estas inconsecuencias son admirables, pues, al fin y al cabo se trata de morir. [...] El hombre [...] pertenece al tiempo, y con ese horror que se apodera de él reconoce en aquél a su peor enemigo. El mañana anhelaba el mañana, cuando todo él debía rechazarlo. Esta rebelión de la carne es lo absurdo”. (pp. 20-21)

para crear, tampoco ahora. Hace que yo me sienta un hombre, un ser, invadido. Por eso debe morir". (p. 115)

Sin embargo, no logra matarla. El azar se interpone y sólo le permite sacarla de su casa pero no de su vida de su mente (¿obsesión?). Así lo advierte su novia, Irene, quien "Ardida de vehemencia, [le] querella":

-“¡Tienes ratas en los ojos!” (p. 118)

En "Pez", se textualizan las vivencias de una mujer que se halla postrada en una cama y que depende absolutamente, al igual que los animales que la rodean, de su marido para subsistir. Todo el relato gira en torno de su lucha por sobrevivir, pero sólo la muerte se pone en su camino. Apremiada por necesidades de orden biológico aguarda el retorno del esposo ausente. La confrontación se establece cuando, finalmente, llega borracho:

"El hombre gatea hasta el lecho, lo escala como puede, prendiéndose de las curvas de hierro del respaldo, al tumbarse medio aplasta a la mujer pasiva, y sin preparativos lo fusila el sueño". (p. 139)

Pero ese sueño iniciado se transforma en un sueño sin fin, puesto que muere de un paro cardíaco al lado de su mujer:

"[...] lo examina con una mirada prolija y un ánimo receloso y precavido. Permanece vestido, encogido y destapado. Y, ahora que lo observa mejor descubre que la mano izquierda se queda casi en el aire, medio apoyada en el pecho, curvos los dedos, como si ahí, en el lugar del corazón, se le hubiera encendido una brasa y él llevara el ademán de arrancarla.

Después, Lumila entiende". (p. 140)

Más adelante la misma Lumila hallará la muerte de una manera absurda para su estado. Obligada por la sed acuciante, decide arras-

trarse, como pueda “donde se saciará de líquido”. Sin embargo, en el intento se lastima con un vidrio roto (tirado por la fuerza destructora de un Zonda), y pierde el sentido. Lo recupera por las lamidas del único perro que ha quedado al lado de ellos “Fiel” (los demás se han desbandado obligados por la hambruna). Lumila agradece esta acción del perro hasta que:

“[...] una evolución acelerada en la forma de lamerle la carne sangrante, abierta por el filo del espejo, la punza de alarma. La lengüetada se ha vuelto áspera, golosa, voraz.

Lumila yergue la cabeza, en busca de algo que desmienta lo que está presintiendo. Se encuentra con unas fauces, unos ojos que la fuerzan a doblarse y gemir:

-Fiel, vos sos mi fiel... No me fallés, perrito.

Pero más se le incendia la mirada al poderoso can.

-¡No me hagás daño, Fielito!

Se lo dice con espanto, sumisa, como de rodillas”. (p. 149)

En “Onagros y hombres con renos”, la confrontación está dado por la experiencia de Jonás, peregrino del desierto, que vaga sin rumbo fijo hacia “ninguna parte” con la actitud existencial de aceptar ese absurdo en el que se ha visto inmerso y le obliga a vivir sin más expectativas que la de atender a los llamados de la supervivencia.

–“No hay plan –dice mi padre, alza otro huevo y lo agita con esmero, para mezclar clara y yema–. No hay plan. Hay hambre y tenemos que sobrevivir”. (p. 178)

Ahora bien, el absurdo como confrontación se entiende, en estos cuentos, en tanto experiencia individual. Lo que resulta absurdo para un personaje podría no serlo para otro porque es desde el subjetivismo desde donde se evalúan los hechos. Por lo tanto, en la creación literaria es sólo la lectura –que revela el carácter del personaje y la contextualización de los hechos–, la que hace evidente para el lector, esta idea del absurdo. El lector de *El extranjero* llega a experimen-

tar, de algún modo, el tedio y la apatía de Meursault; el lector de *Absurdos* queda perplejo, como los personajes, ante el desacomodo que se produce entre el individuo y el mundo que se le vuelve hostil, aun en los hechos más triviales.

Hasta aquí, la correspondencia entre los presupuestos de Camus y la configuración del absurdo en los cuentos se nos aparece claramente manifiesta. Sin embargo, cuando nos enfrentamos, renglón tras renglón, con los personajes y el drama existencial en el que se ven envueltos, nos parece percibir notas distintivas en Di Benedetto respecto de los postulados teóricos del escritor francés. Creo que la diferencia está dada por el modo en que los personajes encaran los presupuestos existencialistas. De hecho para el existencialista el absurdo tiene como origen el vaciamiento de sentido de todos los conceptos que hacen a la esencia del hombre. La *nada* es lo que se erige como fundamento y fin de cada principio. El hombre mismo está determinado por la *nada*. Por lo tanto, conceptos como el de *libertad* o *trascendencia* (entre otros), pierden sentido y significación, se vuelven *absurdos*¹⁸. La existencia misma se despoja de sentido. En este marco, entonces, la esperanza no tiene lugar, puesto que *nada* hay que esperar. Es la conciencia del absurdo existencial¹⁹ lo que genera la *angustia* inherente a esta doctrina.

¹⁸ Régis Jolivet al referirse al existencialismo sartreano aclara: "más allá de la libertad no hay *nada*, y la libertad misma, es decir, la existencia de la realidad humana, es esa nada por la que se escapa a la pesadez y al determinismo del en-sí y construye su propia esencia. Por eso la existencia como tal y como historia, no lleva consigo, dentro de sí, ni tensión, ni impulso, ni atracción, ni empuje, ni potencialidad, ni virtualidad. En realidad, no tiene interior; su posible es su acto puro, es decir, en este caso, dato puro y finitud absoluta." En: *Las doctrinas existencialistas. Desde Kierkegaard a J.P. Sartre*. Madrid, Gredos, 1950, p. 23.

¹⁹ Un absurdo entendido en un sentido ontológico al modo sartreano: "el ser es fundamentalmente absurdo", o bien como resultado "del conflicto del hombre y del mundo, de las exigencias racionales del hombre chocando constantemente (y especialmente por la muerte) contra la irracionalidad del mundo", al modo de Camus. (Cfr. R. Jolivet. *op. cit.*, p. 10)

¿Cuáles son, precisamente, las diferencias que podemos establecer entre la concepción del absurdo existencial de Camus y la textualización de la misma operada por Di Benedetto? Dos son los términos o locuciones con los cuales el francés, define y caracteriza al “absurdo”:

“El absurdo es una confrontación y una lucha incesante. [...] Y llevando hasta su término esta lógica absurda, debo suponer que esta lucha supone la ausencia total de esperanza (que nada tiene que ver con la desesperación), el rechazo continuo (que no se debe confundir con la renunciación), y la insatisfacción creciente (que no se debería confundir tampoco con la inquietud juvenil) Todo lo que destruye, escamotea o sutiliza estas exigencias arruina lo absurdo y desvaloriza la actitud que se puede proponer entonces. Lo absurdo no tiene sentido sino en la medida en que se lo consiente”²⁰.

Ya nos hemos referido al absurdo en tanto confrontación y hemos señalado cómo en este concepto, Di Benedetto comparte la visión de Camus. No ocurre lo mismo con el segundo elemento de la definición –y aquí se generan las modulaciones–, puesto que los tres elementos que supone la “lucha continua” no se plantean del mismo modo en los cuentos que nos ocupan.

En primer lugar, todos los personajes de Di Benedetto –tanto del corpus analizado como en los demás cuentos de la colección– están fuertemente marcados por la *esperanza* que llega, en muchos casos, a la *desesperación*: Pedro Pascual espera salvarse de la tormenta; Salvador Quiroga espera que el tren no choque y que se compruebe su inocencia; el “Tonto de la Paloma” espera a Málaga, espera el amor; Aballay espera redimir su culpa; el “hombre invadido” espera deshacerse de la rata; el personaje de “Cínico y ceniza” espera descubrir el misterio que envuelve la muerte de su amigo; Lumila espera al marido y con él, la posibilidad de sobrevivir; en “Felino de In-

²⁰ A. Camus. *Op. cit.*, p. 33.

días”, los dos animales esperan lograr subsistir a pesar de haber sido abandonados en parajes desconocidos; Rubén espera el derrumbe la catástrofe, su muerte; el investigador de “Los reyunos” espera develar la causa de la desaparición de Fermín Reyes, quizá como método útil para descubrir las causas de su prematura horfandad; finalmente, “Ítalo en Italia”, busca descansar y luego espera recuperar el dinero que le robaran. Sin duda los personajes dibenedettianos ponen sus expectativas en algo que *esperan* que ocurra, y la espera se convierte en el móvil de sus acciones. Así es que viven y actúan con un fin preciso ya sea inmanente o trascendente, pero en el que creen, no dudan de su existencia, y lo buscan como meta de su accionar. La espera en Di Benedetto, a diferencia de la existencialista²¹, se reviste de sentido, los personajes la cargan de significación.

Por otra parte, más que un “rechazo continuo” y una “insatisfacción creciente”, los personajes revelan una tenacidad constante para el logro de sus expectativas, luchan contra sus propios límites²². Nada tiene que ver que esas expectativas se vean frustradas. Esto es sólo una consecuencia, lo que importa es el fundamento de la acción, que es lo que hace a un personajes verdaderamente existencialista al modo de Meursault, o no, al modo de los de Di Benedetto.

Además, cabe señalar que, según Camus, “la sensación del absurdo no es lo mismo que la noción de lo absurdo. La fundamenta y nada más. No se resume en ella sino durante el breve instante en que juzga el universo. Luego tiene que ir más lejos”²³. En este sentido queda claro que, la mayor parte de los personajes de los cuentos por ser hombres de campo, sencillos, privilegian el sentimiento, las sen-

²¹ “La elisión típica, la elisión mortal –dice Camus–, es la esperanza, esperanza de otra vida que hay que ‘merecer’, o engaño de quienes viven no para la vida misma, sino para alguna gran idea que la supera, la sublima, le da un sentido y *la traiciona*” en: *Op. cit.* p.17.

²² En cambio para Camus el absurdo es, justamente, “la razón lúcida que comprueba sus límites” (Cfr. A. Camus, *Op. cit.*, p.45).

²³ *Ibidem*, p.31.

saciones²⁴, por lo tanto su relación con el absurdo que se manifiesta en su vida cotidiana queda en este nivel, en *la sensación*, no llegan a elaborar el concepto, la noción del absurdo que surge de descubrir y reconocer que “este mundo, en sí mismo, no es razonable”²⁵, a la que se refiere el pensador francés.²⁶

“Si tengo por cierto este absurdo que rige mis relaciones con la vida, si me empapo en esta sensación que se apodera de mí ante los espectáculos del mundo, de esta clarividencia que me impone la busca de una ciencia, debo sacrificar todo a estas certidumbres y debo mirarlas de frente para poder mantenerlas. Sobre todo, debo ajustar a ellas mi conducta y seguir-las en todas sus consecuencias. Hablo aquí de honradez, pero quiero saber antes si el pensamiento puede vivir en estos desiertos”²⁷.

Camus se refiere a la aridez de una existencia signada por el inmanentismo, por la desesperanza, por la falta de sentido, por la ausencia de toda razón que justifique la vida, pero que, a pesar de ello, el hombre existencialista se propone vivirla con una aceptación racional del sinsentido que la envuelve y la determina.

A su vez, muchos de los personajes dibenedettianos están ligados al desierto (Pedro Pascual, Salvador Quiroga, Aballay, Ryan O’Hara, las vizcachas, los conejos, Lumila, Jonás y Renato.). Un desierto que se les impone como espacio vital y por qué no, también espiri-

²⁴ Abelardo Arias, al referirse en una de sus novelas a la gente humilde, dice, por boca de uno de sus personajes: “ellos no saben pensar, pero tienen algo muy precioso: el sentimiento. Ellos pueden equivocarse en años, nunca a través de los siglos[...].” En: *La viña estéril*. Buenos Aires, Sudamericana, 1976, pp. 197-198.

²⁵ A. Camus. *Op. cit.*, p. 26.

²⁶ En el caso de personajes ejercitados en la actividad intelectual —como el personaje de *Los suicidas*—, la noción de lo absurdo y su aceptación se hace clara y manifiesta.

²⁷ A. Camus. *Op. cit.*, p. 26.

tual. Sin embargo, al contrario de lo que propone Camus, estos personajes, encuentran en ese ámbito un desafío que intentan salvar. De este modo el desierto como espacio adquiere una dimensión simbólica que trasciende la mera alusión geográfica.

La *angustia* también está presente: la angustia del que espera una muerte injusta, la angustia del que se siente desfallecer de hambre, la angustia del que teniendo todo a su alcance es incapaz de acceder a ello por un impedimento de orden físico... Angustia, sí, pero no angustia existencial, no angustia por la certeza de que la nada es lo que nos rodea. Se trata de una angustia signada por lo cotidiano que surge de algo muy concreto, y está determinada por la espera, o por la conciencia de la imposibilidad de conseguir un objetivo concreto que, muchas veces, puede estar o está efectivamente, al alcance de la mano.

Conclusiones

Podemos decir, entonces, que si bien Antonio Di Benedetto comparte con los pensadores existencialistas la creencia en lo absurdo fundamental de la existencia y del mundo, no habría una aceptación rigurosa de los fundamentos que cimientan esta doctrina. De allí el peculiar matiz que toma en su obra y que sin duda tiene que ver con esa "originalidad" –tantas veces elogiada por sus pares²⁸–, del estilo, de la temática, del mundo focalizado y descubierto por la mirada intuitiva y profunda del destacado autor mendocino.

En tal sentido creemos que el existencialismo vivido hasta sus últimas consecuencias, tal como lo propone Camus, supone la vivencia de una experiencia afectiva desgarradora: la Segunda Guerra Mundial, en cuyo contexto se explica el éxito de las filosofías del ab-

²⁸ En este sentido Juan José Saer ha afirmado: "Entre los autores de ficción de este idioma y de este siglo, Di Benedetto es uno de los pocos que tiene un estilo propio, y que ha inventado cada uno de los elementos estructurantes de su narrativa". En: "Antonio Di Benedetto" del libro *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 56.

surdo y de la desesperación. Sin duda, el retorno al subjetivismo que proponen dichas filosofías tienen su origen en el clima de inseguridad radical, generado por una especie de desmoronamiento de todos los valores hasta entonces respetados.

“El mundo parecía entregado a la locura; el universo, desprovisto de sentido; la vida, radicalmente absurda, centrada sobre la nada; el universo, vacío de Dios”³⁹.

Consideramos que la ausencia de esta experiencia vital es la causa de las diferentes modulaciones y moderaciones que la filosofía existencial toma en Di Benedetto así como, también, en otros autores argentinos de su generación.

RESUMEN

La lectura de la obra de Antonio Di Benedetto y de ciertos ensayos de Albert Camus acerca del absurdo –El mito de Sísifo– ha permitido entrever una serie de elementos en la obra del autor mendocino que guarda correspondencia con las disquisiciones del escritor y pensador francés.

Con el fin de analizar la relación existente entre los presupuestos teóricos de Camus y la obra de Antonio Di Benedetto se ha centrado la mirada en algunos cuentos de Absurdos, puesto que en esta publicación, ya desde el título mismo, se pone en contacto al lector con uno de los planteos más fuertes de la filosofía existencialista.

El análisis de los textos seleccionados intenta establecer las coincidencias y modulaciones que se operan a partir de la filosofía de base con el fin preciso de determinar su plena significación en el texto de Di Benedetto.

³⁹ R. Jolivet. *Op. cit.*, p. 28.

JORGE ENRIQUE RAMPONI: NOTAS BIOGRÁFICAS

Gloria Videla de Rivero
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

Nació Jorge Enrique Ramponi el 21 de agosto de 1907, en la provincia de Mendoza, en Lunlunta (localidad del departamento de Maipú, próxima al río Mendoza, que mezcla en su paisaje río, cerros y cultivos, sobre todo viñedos). El río, en esa zona, ensancha su pedregoso cauce, se divide en múltiples riachos y abre una vista sin obstáculos hacia la cordillera de los Andes.

Su padre se dedicó a la agricultura. Su madre, Herminia Morales de Ramponi, ejerció la enseñanza primaria. Una escuela de la Villa Nueva (Guaymallén) lleva actualmente su nombre. Ambos eran argentinos; el padre, hijo de italianos, la madre, de raíz hispano-criolla.

Ramponi hizo estudios secundarios en la Escuela Normal de Bachillerato "República de Chile", situada en el Departamento de Rivadavia, en el Este de la provincia. Su educación posterior fue asistemática, con lecturas sobre todo de poesía: románticos, posrománticos, simbolistas, modernistas, posmodernistas, vanguardistas, autores hispanoamericanos y españoles, sobre todo los de la "generación del 27". Aunque quienes lo conocieron afirman "que no fue un hombre libresco" frecuentó a Góngora, Rimbaud, Lubicz Milosz, Lugones, Herrera y Reissig, Supervielle, Rilke, Valery, García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, los románticos y posrománticos ingleses, el norteamericano Emerson, entre otros.

De su infancia y adolescencia sabemos poco, sólo algunas anécdotas reelaboradas poéticamente en sus primeros libros. Juan Pinto narra con pormenores el episodio del niño sorprendido por una tormenta, que siente en medio de su terror la sedante presencia del Ángel de la Guarda¹. También destaca las vivencias del campo cultivado: "Mi infancia estuvo saturada de efluvios vegetales, vides, durazneros, nogales, cosa que nunca olvido"².

A los catorce años comenzó a escribir poesía. Muy joven se inició también como periodista en el diario *La Palabra*, fundado en 1916. En 1928 publica *Preludios líricos*³ e integra el grupo "Megáfono" que, liderado por Ricardo Tudela y con la activa participación de Vicente Nacarato, Emilio Antonio Abril y otros, se propuso introducir los movimientos poéticos de vanguardia en Mendoza⁴. Ramponi participa con algunos poemas en la antología que testimonia parte de la producción literaria de este grupo, titulada *Megáfono: un film de la literatura mendocina de hoy*⁵.

La obra éditada del poeta no es muy vasta. Una parte quedó inédita o parcialmente publicada. La tendencia a perfeccionar lo escrito, el temperamento melancólico de Ramponi, la vida en provincia, pudieron influir en esta limitación. Sus publicaciones principales, después de *Preludios líricos* son: *Colores del júbilo* (1933)⁶, *Corazón terres-*

¹ Cf. Juan Pinto. *Jorge Enrique Ramponi*, Buenos Aires, ECA, 1963, p. 50.

² *Ibid*, p. 49.

³ Sobre este libro, véase mi artículo "La obra inicial de Jorge E. Ramponi: *Preludios líricos* (1928)", en *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, N° 28, 1995-1996, pp. 19-34.

⁴ Cf. mi artículo "Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza. El grupo Megáfono", en *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, N° 18, 1985, pp. 189-210.

⁵ Buenos Aires, Gleizer, 1929, 91 p.

⁶ Mendoza, Biblioteca Almafuerte, 1933, s. p.

tre - Maroma de tránsito y espuma (Anticipaciones) (1935); *Piedra infinita (1942)*⁸ y *Los límites y el caos (1972)*⁹.

Participó activamente de la vida literaria de su época¹⁰. Cuando en 1934 se creó el "Círculo de Escritores de Mendoza", Ramponi se unió al grupo y colaboró con una monografía titulada "Estudio sobre la enseñanza de las Bellas Artes en Mendoza", junto a otros escritores (Vicente Nacarato, Luis Codorniú Almazán y Serafín Ortega). No fue éste ni el primero ni el último intento de agrupación de nuestros escritores. Sabemos que el "Círculo de Periodistas", creado a fines de la década del 20, fue un lugar de encuentro (allí se gestó, en parte, el grupo "Megáfono")¹¹. En 1933 se fundó la Academia Provincial de Bellas Artes; en 1938, la Academia Cuyana de Cultura; en 1942, la filial Mendoza de la Sociedad Argentina de Escritores y la Universidad Nacional de Cuyo; en 1953, la Sociedad Mendocina de Escritores (presidida por Alejandro Santa María Conill). Es ésta una enumeración incompleta y heterogénea de entidades que constituían polos de encuentro y proyección de escritores y artistas. A estos centros debemos agregar las redacciones de los periódicos y de las revistas culturales, la imprenta de Gildo D'Accurzio y las mesas de café, verdaderas usinas de muchas de estas empresas.

⁷ En *Oeste; Boletín de Poesía*, Mendoza, N° 1, 1935.

⁸ Mendoza, Edición de Amigos para Amigos, 1942, 52 p.

⁹ Buenos Aires, Losada, 1972, 196 p. A estas publicaciones hay que agregar las incluidas en la antología de Pinto y otras dispersas en periódicos y revistas.

¹⁰ Algunos de estos datos fueron aportados por Laura Alastra y por Patricia Gueli, alumnas de la Facultad de Filosofía y Letras, que entrevistaron en 1985 a la esposa del escritor, con motivo de realizar un Seminario de Introducción a la Investigación, por mí dirigido. Cf. Laura Inés Alastra. *Algunas consideraciones sobre Jorge Enrique Ramponi y su obra poética*, Mendoza, FFL, UNCuyo, 1985, 16 p. y Patricia Viviana Gueli: *Los elementos vanguardistas en tres poesías de Jorge Enrique Ramponi*, Mendoza, FFL, UNC, 1985, 18 p. (inéditos). Ambos se encuentran en el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.

¹¹ El Círculo publicó la valiosa revista *La Linterna*, que apareció desde 1927 hasta 1928.

El nombre de Ramponi aparece con frecuencia ligado a este movimiento cultural. Colaboró, entre otras, en las siguientes revistas: *La Quincena Social; Revista de Artes, Literatura, Teatro, Crítica, Mundo Social, Sport, Modas y Variedades* (1919-1957), dirigida por Leonardo Napolitano; *Antena; Revista de la Nueva Generación* (1930), dirigida por Emilio Antonio Abril, de orientación vanguardista; *Cuyo-Buenos Aires; Miraje Intelectual Suramericano. Volante Mensual de Literatura, Arte, Crítica* (1931-1932), que apareció en San Rafael, dirigida por José Parada Juantos; *Huarpe; Revista Mensual de Literatura* (1930), que fue suplemento de la *Revista Mendocina de Ciencias Naturales y Pedagógicas; Oeste; Boletín de Poesía* (1935-1937), creada y dirigida por Ricardo Tudela; *Pámpano* (1943-1944), dirigida por Abelardo Vázquez; *Versión* (1958-1966), dirigida por Félix Della Paolera (Nº 1), por Alberto Rodríguez (Nº 2) y por Manuela Mur (Nos 3 al 5); *Azor* (1959-1961), dirigida por Graciela de Sola y Elena Jankarik¹².

Ramponi ejerció funciones docentes en la Academia Provincial de Bellas Artes y fue durante quince años su Director. Pero el eje fundamental de su vida, su meta primaria, fue la poesía. Consta en un testimonio periodístico la siguiente afirmación: “Yo soy un *poeta auténtico*. Y eso que tuve cargos en la Academia Superior de Bellas Artes”¹³.

¹² Cf. más información sobre estas revistas en los libros de Arturo Roig. *Breve historia intelectual de Mendoza*, Mendoza, Ed. del Terruño, 1966; *Idem. Los diversos aspectos de la vida cultural de Mendoza entre 1915 y 1940*, Mendoza, Fasanella, 1966; Hebe Pauliello de Chocholous. *El mundo de las letras en revistas mendocinas*, Mendoza, UNCuyo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1993 (Prólogo de Gloria Videla de Rivero); Héctor Lafleur y colaboradores. *Las revistas literarias argentinas; 1893-1967*, Buenos Aires, CEAL, 1968; Gloria Videla de Rivero. *Revistas culturales de Mendoza* (de próxima aparición), entre otros.

¹³ “Figura protagónica de la poesía nacional fue Ramponi”, en *Los Andes*, Mendoza, 3 de noviembre de 1977. El subrayado es mío.

Por su trabajo y por su matrimonio con la pintora Rosa Stilerman, el poeta tuvo gran vinculación con el importante grupo de artistas plásticos de Mendoza. Por una parte, la Academia de Bellas Artes era un ámbito donde se encontraban representantes de las bellas artes y de la literatura. Por otra parte, esta relación entre artistas y escritores fue un fenómeno cultural y humano propio de la época: así lo testimonian las revistas literarias, con frecuencia ilustradas con reproducciones pictóricas y escultóricas de Roberto Azzoni, Víctor Delhez, Sergio Sergi, Lorenzo Domínguez, Julio Suárez Marzal, Fidel de Lucía, Hernán Abal, Vicente Lahir Estrella, Miguel Angel Ramponi (hermano del poeta), entre otros. Cuantos lo conocieron destacan su poca inclinación a los viajes. Necesitaba permanecer en su Mendoza natal. Pensaba que los desplazamientos lo dispersaban de su verdadero oficio poético. Según testimonio de su esposa, la pintora Rosa Stilerman, temía los viajes como si ellos pudieran ahuyentar a un dios personal que le dictaba las palabras. Esta característica psicológica, de naturaleza fóbica, se fue acentuando hasta constituir una aversión hacia los viajes y espacios abiertos. Necesitó gradualmente la clausura. Entre los pocos viajes realizados se mencionan algunos a Chile y a Buenos Aires. En la Capital visitó la SADE en dos oportunidades; fue presentado por Vicente Barbieri y por Bernardo Canal Feijóo, respectivamente. Allí leyó fragmentos de *El denodado* (libro largamente proyectado que luego integró en *Los límites y el caos*).

Thomas Simpson nos hace una pequeña crónica de esos ocasionales viajes del poeta a Buenos Aires:

“[...] los amigos organizaban con premura las reuniones sagradas, a veces en una casa particular, otras en una fonda convertida en templo para la voz de un oráculo impaciente. Venía con los bolsillos inundados por sus oceánicos poemas. Como un niño inhábil para el disimulo, no podía enmascarar su impaciencia por recitar cuanto antes [...]”¹⁴.

¹⁴ Thomas Simpson. “Adiós a Jorge Enrique Ramponi”, en *La Nación*, Supl. Cultural, Buenos Aires, 8 enero 1978.

Los profesores de la Academia de Bellas Artes también narran la tendencia del Director a leerles sus poemas en su despacho, con tono oracular, semejante a las lecturas hechas por Neruda, de las que afortunadamente han quedado registros grabados.

Thomas Simpson registra otra anécdota experimentada en ocasión de una juvenil visita a Mendoza, que contribuye a retratar a Ramponi. Se alojó entonces en la casa del poeta, en una pequeña habitación que daba a los fondos. A medianoche, en la oscuridad total, vio dos grandes ojos fosforescentes e inmóviles: eran los de un búho que poseía Ramponi. El relato es significativo porque, para el poeta, el pájaro tenía valor simbólico, representaba su misión: mirar en la oscuridad, bucear en el misterio nocturno. Recordemos la exhortación del poeta posmodernista mejicano Enrique González Martínez: "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje/ ... Mira al sapiente búho...". Simpson observa cierto parecido físico del poeta mendocino con el pájaro "que anuda entre sus cejas la tiniebla y el éxtasis". Como el búho de González Martínez, procura Ramponi leer desde lo alto "el misterioso libro del silencio nocturno". La aproximación simbólica entre ambos seres se hace explícita en *Los límites y el caos* (1972): allí el ave se presenta como ejecutora de un culto sombrío y el poeta es mártir y oficiante de su liturgia poética.

La casa de Ramponi y Rosa Stilerman, situada en Belgrano 7, en el límite entre la Capital mendocina y el Departamento de Godoy Cruz, permanece en el recuerdo de los visitantes, con su aire algo extravagante y bohemio, arreglada con estilo informal (butacones de cuero y mantas artesanales argentinas), con su sala de estar de techo muy alto (semejante a un *loft*) que comunicaba con la planta alta. En ella se encontraba el taller de Rosa, con pinceles tirados por el suelo y libros desparramados, el estudio-escritorio del poeta y el dormitorio. Un pequeño jardín al frente y otro más amplio al fondo, arbolado y silvestre, constituían el entorno inmediato de la casa, muy frecuentada por poetas jóvenes -sobre todo a partir de 1950-, que acudían para oír su prédica sobre la poesía. Así lo testimonia Hugo Acevedo, quien describe el estado de trance que se producía en el poeta cuando recitaba sus poemas:

“El aseguraba que leía, pero en verdad recitaba, y en esa acción, a la que se entregaba como poseído, olvidado sin remedio del oyente, hacía estribar íntegra, limpia de fisuras, su verdad. A medida que pasaban los versos, levantaba la voz, entonaba con un dejo trágico, imprimía a los acentos una tonalidad de sollozo imposible, mientras su rostro, transformado, de ojos que miraban extraviados hacia una selva en llamas y sin límites, era la imagen casi aterradora del fanático que se hunde en el espanto... hasta que su voz, ceceosa, casi inhumana o al borde de la destrucción, descendía en la última sílaba hacia un silencio lacerante...”¹⁵.

Acevedo hace otras consideraciones sobre el carácter de Ramponi, a quien conoció a partir de 1948: “El encierro, la inmovilidad, la inmersión en sí mismo lo habían sensibilizado hasta desarrollar muy dentro de su naturaleza, que al salir al mundo había sido fuerte y sana como un fruto de la tierra, cierta extraña víscera imbuida de susceptibilidad”¹⁶. La tendencia al encierro tuvo, como hemos dicho, condicionamientos psicológicos, pero también físicos. Padecía una enfermedad cardiopulmonar –agravada por su hábito de fumar– caracterizada por la fatiga, las palpitaciones y la tos.

Después de jubilarse en la Academia de Bellas Artes aumentó su clausura, no salió casi de su casa, pero gustaba de las visitas. Otros poetas jóvenes, además de Hugo Acevedo, buscaban su magisterio: Armando Tejada Gómez, Fernando Lorenzo, Graciela Maturo, Alberto Cirigliano... Tuvo también influencia en Chile, país hacia el que derivaba buena parte de los ejemplares de sus libros. Ecos de su

¹⁵ Hugo Acevedo. “Escritores”, en *Cuadros de una exposición*, Buenos Aires, Nuevo Meridión, 1985, p. 64. Ramponi deseaba hacer conocer su obra con su propia voz porque- según él- concedía al texto su propia cadencia y su connotación exacta.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67. La lectura de sus poemas en orden cronológico corrobora la descripción de la evolución psicológica realizada por Acevedo. Los textos dejan traslucir estados anímicos cada vez más sombríos, salvo excepciones en las que se atisba esperanza o sublimación.

Piedra infinita hay en *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda (aunque el talante poético tan diferente del chileno transforma notablemente las connotaciones de la piedra)¹⁷.

Rosa Stilerman ha narrado los pocos hábitos o costumbres indispensables que constituían la rutina cotidiana: “fumar, tomar mate, escribir en voz alta y ser fiel amante de la poesía”¹⁸. Rosa admiraba profundamente a su marido como creador. A su vez, Ramponi consideraba que su mujer era una de las más grandes pintoras argentinas, relegada –como él mismo– por su vida en provincia. Otros rasgos de su carácter, según personas que lo trataron, eran la inteligencia, la independencia de juicio, el histrionismo, la convicción subjetiva de ser un seductor, la necesidad de ser centro de toda reunión. Con frecuencia relataba cómo eran sus raptos de creación: se sentía bruscamente invadido o transportado por un dios poético que lo obligaba a traducir sus sentimientos en palabras. Esos momentos, que se le imponían por sobre sí mismo, se acompañaban de manifestaciones físicas (palpitaciones, transpiración, aumento del número de pulsaciones, intensificación de su habitual dificultad respiratoria).

Traducir el oráculo, encontrar la palabra precisa para el poema, le requerían un proceso psico-espiritual, intelectual y físico muy costoso, pero esta poesía tan dolorosamente conseguida le generaba un gran orgullo personal. Tenía la convicción de que su obra era muy valiosa y de que el oficio de los críticos era prescindible (aunque se quejaba por el insuficiente reconocimiento en este nivel).

El poeta murió en Mendoza, el 2 de noviembre de 1977. Su biografía no es rica en hechos externos. Probablemente haya volcado en su correspondencia -por ahora dispersa- parte de su biografía interior

¹⁷ Sobre este tema, véase mi artículo “Un caso de fecunda interrelación literaria sur-sur: Pablo Neruda y Mendoza (1925-1946)”. En *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. University of Pittsburgh, 1995, t. I, p. 79-84 y en *Piedra y Canto* N° 2, Mendoza, CELIM, 1994, pp. 71-78 (con el título: “Pablo Neruda y Mendoza”).

¹⁸ Véase Seminario inédito de Laura Alastra, citado *supra*.

y, sobre todo, de su concepción poética, que constituía su principal preocupación¹⁹.

He querido, sin embargo, rescatar algunos testimonios orales y escritos, incluyendo lo anecdótico, recuerdos de recuerdos (no conocí personalmente al poeta), que nos aproximan a una vida, a una personalidad (sin agotarla, sin acabar de comprenderla, sin pretender fijarla definitivamente), con la convicción de que, en el proceso de textualización lírica, el “yo biográfico”, el autor, tiene numerosos vasos comunicantes con el “yo lírico”.

RESUMEN

Se hace una aproximación biográfica al autor mendocino Jorge E. Ramponi (1907-1977). Se enumeran sus principales obras publicadas, desde Preludios líricos (1928) hasta Los límites y el caos (1972). Se enuncian algunas de sus lecturas; se señala su conexión con el periodismo y con los grupos e instituciones culturales de Mendoza. Se destaca su actuación como Director de la Academia Provincial de Bellas Artes y su matrimonio con la pintora Rosa Stilerman. Se describe su casa, frecuentada por los poetas más jóvenes; se recogen algunos testimonios de amigos o discípulos que tienden a diseñar una semblanza: su poca afición por los viajes, su tendencia a leer en voz alta sus poemas, sus principales hábitos, su pasión por la poesía, que constituyó el principal eje de su vida.

¹⁹ Algunas de estas cartas son citadas parcialmente por Juan Pinto y por Jaime Correas en sus respectivos estudios sobre Ramponi, que incluyen datos biográficos de interés. Cf. Juan Pinto. *op. cit.* y Jaime Correas. “Ramponi: la construcción del infinito”, estudio preliminar a *Piedra infinita*, ed. facsimilar, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991.

ARTES PLÁSTICAS Y LITERATURA EN MENDOZA. DIÁLOGO CON LUIS QUESADA

Víctor Gustavo Zonana
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

Introducción

La historia de las artes revela múltiples formas de una fecunda relación entre plástica y literatura¹.

¹ Para el estudio de estas relaciones remito a: Jane P. Bowers. "Experiment in Time and Process of Discovery: Picasso Paints Gertrude Stein; Gertrude Stein Makes Sentences". *Harvard Library Bulletin*, Harvard, New Series, vol. 5, number 2, Summer, 1994, pp. 5-29; Eugenio Carmona. "Pintura y poesía en la generación del '27. Seis aproximaciones". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 514-515, abril - mayo, 1993, pp. 103-116; Claus Clüver. "On Intersemiotic Transposition". *Poetics Today*, Jerusalem, vol. 10, N° 1, Spring 1989, pp. 55-90; Edmond Couchot. "Résonance. La condition d'intelligibilité de l'image". *Littérature*. Paris, N° 87, Octubre, 1992, pp. 65-76; Mariana Genoud de Fourcade y Víctor Gustavo Zonana. "La pintura de El Bosco en dos poetas contemporáneos: Olga Orozco y Rafael Alberti". *Actas de las II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Boletín de Literatura Comparada*. Mendoza, año XIX-XXII, 1994-1997, vol. I, pp. 367-386; Aron Kibédi Varga. "Criteria for Describing Word-and-Image Relations". *Poetics Today*, Jerusalem, vol. 10, N° 1, Spring 1989, pp. 31-54; Jean-Gérard Lapacherie. "Typographic Characters: Tension between Text and Drawing". *Yale French Studies*. Yale, N° 84, 1994, pp. 63-77; François Lecerle. "L'apprentissage de la cécité". *Littérature*, Paris, N° 87, Octubre, 1992, pp. 31-44; José Ricardo Morales. "Un mito dramático en *La tempestad* de Giorgione", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, N° 44, abril, 1994, pp. 73-124; Martine Reid "Editor's Preface: Legible/ Visible". *Yale French Studies*. Yale, N° 84, 1994, pp. 1-12; Antonio

La plástica mira la literatura, por ejemplo, en cuadros que dan cuerpo figurativo a relatos míticos o bíblicos², en miniaturas que iluminan manuscritos, en grabados que ejemplifican con vistas urbanas o paisajísticas textos de viajeros o enciclopedias.

La literatura verbaliza e interpreta los objetos plásticos en el comentario admirado o erudito de escritores, en la práctica de la tradicional *ekphrasis*³ o de la moderna *bildgedicht*⁴.

Ambas formas del arte interactúan en el emblema o la historieta. Ensayos literarios como los *carmina figurata*⁵, el caligrama y los experimentos de la poesía concreta buscan una forma de integración: el ordenamiento de la palabra en el espacio tipográfico adquiere un enorme peso semántico y plástico a la vez.

Risco. "Notas sobre la pintura de Alberti", *Hispanic Review*, vol. 55, N° 4, autumn, 1987, pp. 475-489; Tamar Yakobi. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". *Poetics Today*, Duke, vol. 16, N° 4, Winter, 1995, pp. 599-649.

- ² Al respecto, señala Luis Scafati: "[...] la historia del arte está plagada de préstamos de este tipo. ¿Cuánto le deben la Capilla Sixtina o Miguel Ángel a la Biblia?". En: Valeria Méndez. "La metamorfosis de KaScafati". Diario *Uno*. Mendoza, 17 de noviembre, 1996, Suplemento "El altillo de la cultura", N° 177, p. 8.
- ³ Forma tradicional y retórica de la descripción verbal de obras de artes plásticas. Puede ser una obra concreta descrita en detalle o varias obras aludidas en general. Para estas formas de la *ekphrasis* ver: A. Kibedi Varga. Op. cit.; T. Yakobi. Op. cit.
- ⁴ Recreación verbal libre de un texto plástico. *Ibid.*
- ⁵ Se trata de una forma de la poesía medieval que explota el valor simbólico del significante verbal. De acuerdo con Paul Zumthor, los *carmina figurata* pueden caracterizarse del siguiente modo: "[...] los versos, létricamente iguales, se escriben en forma tal que contengan, en lugares determinados, letras que -extraídas de las palabras a las que pertenecen y reunidas unas con otras - forman una frase reveladora del sentido oculto del poema. Una vez que descubre esta posibilidad de lectura de segundo grado, el ojo sigue estas frases y constata que la línea diseñada por la sucesión de las letras clave constituye un signo geométrico (de valor más o menos esotérico) o una imagen emblemática. El uso de una tinta de distinto color facilita el desciframiento". *Langue, Texte, énigme*. Paris, Du Seuil, 1975, p. 27. La traducción es mía. El maestro en la práctica del *carmen figuratum* es el monje Rábano Mauro (ca. 780-856).

Los mismos creadores anhelan superar los límites que los distintos sistemas de simbolización les imponen. William Blake, F. García Lorca, Rafael Alberti, Enrique Molina se atreven a expresarse creativamente por medio del lenguaje plástico. Miguel Ángel y, en la contemporaneidad, De Chirico y Salvador Dalí, se ensayan en la escritura poética. Todos estos cruces atestiguan el anhelo de una profunda unidad entre las artes.

En la cultura mendocina, el diálogo plástica/ literatura puede estudiarse a través de las revistas literarias y mediante la consideración de las ilustraciones incluidas en textos poéticos de autores contemporáneos.

Las revistas culturales de Mendoza dan testimonio de encuentros entre plásticos y escritores con firme voluntad de integración artística⁶. Saúl Borobio y Roberto Azzoni, por ejemplo, colaboran en *Antena. Revista de la Nueva Generación* (1930). En *Cuadernos de Cultura de Cuyo; Ensayo de Valoración de una Región Argentina* (1942-1943), dirigida por Sixto C. Martelli y Oscar D. Vicchi, se incorporan ilustraciones de esculturas de Lorenzo Domínguez, pinturas de Ramón Subirats, xilografías de Adolfo Bellocq y Víctor Luciano Rebuffo, dibujos de Raúl Soldi y Alejandro Sirio. La ilustración de las tapas de *Pámpano* (1943-1944) es de Antonio Ruiz, y Julio Suárez Marzal colabora también con las viñetas interiores. Y en *Azor. Revista de Poesía* (1959-1961) se incluyeron ilustraciones de Enrique Sob-sich y Zdrawko Ducmelic. En estas y otras revistas culturales de Mendoza, es posible también encontrar artículos críticos sobre los artistas plásticos locales⁷.

⁶ Agradezco a Gloria Videla de Rivero el préstamo de su estudio en prensa *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*. Las apuntaciones que efectuó a continuación están extraídas de este valioso trabajo.

⁷ Tal como lo plantea Eugenio Carmona para la relación entre escritores y pintores del '27 español (*op. cit.*, p. 104), cabría preguntarse si los encuentros regionales trascienden el anecdótico y responden a una postura estética compartida que influye de diverso modo en las correspondientes prácticas artísticas. Dejo la resolución de este interrogante para un estudio posterior. Por el momento, creo que las apuntaciones realizadas por el prof. Quesada permiten una respuesta provisoria en sentido afirmativo.

En lo que se refiere a la ilustración de textos literarios, la relación no ha sido menos fructífera. En 1935, 1937 y 1938, las ediciones del "Salón del poema ilustrado mendocino", organizadas por la Biblioteca San Martín y la Academia de Bellas Artes, promueven la labor creativa conjunta de plásticos y escritores⁸. En el de 1935, el primer premio fue otorgado a "El hombre triste", trabajo de Roberto Azzoni y Jorge Enrique Ramponi.

Roberto Azzoni y Julio Ruiz López colaboran además con xilografías para la primera edición de *Piedra infinita*, Mendoza, Ediciones de Amigos para los Amigos, 1942⁹. La segunda edición del poema, aparecida en Buenos Aires bajo el sello de Botella al Mar en 1948, lleva una viñeta de Lino Enea Spilimbergo y un dibujo del mismo Ramponi¹⁰. Ya en la década del '70, el poema despierta la imaginación de Raúl Capitanni.

Pero también otros artistas líricos han encontrado en la ilustración una apoyatura ideal de su poesía. Armando Tejada Gómez incorpora en *Antología de Juan*¹¹ dibujos de Carlos Alonso y en *Ahí va Lucas Romero*¹², de Enrique Omar Sobisch. Carlos Alonso colabora con sus

⁸ Arturo Andrés Roig. *Los diversos aspectos de la vida cultural de Mendoza entre 1915 y 1940*. Mendoza, Fasanella, 1966, pp. 30-33.

⁹ Con respecto a esta contribución, señala Nelly Perazo que, antes de la llegada de Víctor Delhez (1940) y Sergio Sergi (1943) "[...] el público local conoció estampas grabadas a partir de 1935, cuando coincidiendo con la Fiesta de la Vendimia, pudieron verse obras de Abraham Vigo, Mauricio Lasansky, Alberto Nicasio, Víctor Rebuffo y también de Pompeyo Audivert y de Lino Enea Spilimbergo. Movilizados por estas exposiciones, artistas locales iniciaron sus incursiones en estas técnicas como es el caso de Fidel de Lucía que hizo aguafuertes en Santa Fe bajo la dirección de Alfredo Guido, Roberto Azzoni y Julio Ruiz López quienes ilustraron el poema *Piedra infinita*, de Jorge Enrique Ramponi". "El grabado en la Argentina (1920-1948)". En: AA/VV. *Historia general del arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 141-188. La referencia corresponde a la p. 161.

¹⁰ Gloria Videla de Rivero. *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*. Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1985, p. 38.

¹¹ Mendoza, Ediciones Patrimonio, 1958.

dibujos para la ilustración del poema "A una muchacha que murió en el mar"¹³. Por su parte, José Bermúdez ilustra los poemas de *Reunión con Poe*, de José Luis Menéndez¹⁴.

Un caso digno de mención es la serie *Los infiltrados*, de Luis Scafati¹⁵. El poema "El cubo venerado y corbatas sin aire", de Alfonso Sola González, transpone y sintetiza mediante un lenguaje surrealista y alusivo, los nueve dibujos de Scafati.

Ciertos plásticos mendocinos, como Raúl Capitani, han sentido particularmente el llamado de los textos literarios. Capitani realiza en 1976 la serie de grabados titulada "Tango Imágenes", sobre tangos de Horacio Ferrer y Horacio Schiavo, en 1978 *Piedra Infinita*, inspirada en el poema homónimo y en 1986 "Poeta en Nueva York", sobre los poemas del libro de García Lorca¹⁶.

Piedra infinita muestra elocuentemente las posibilidades expresivas que la relación plástica/ literatura puede generar. Tal como señala Adolfo de Nordenflycht –de acuerdo con testimonios del propio Ramponi– la técnica del trabajo escultórico de la piedra constituye un análogo del proceso de constitución textual. Técnica que el poeta conoció por sus conversaciones con Lorenzo Domínguez¹⁷.

Estos ejemplos se circunscriben al espacio de la poesía lírica. Sin embargo, también la narrativa ha despertado el interés de los plásti-

¹² Mendoza, Ediciones Voces, 1963.

¹³ Plaquette, Mendoza, Ediciones Romance/ Galería Giménez, N° 5, junio, 1955. Edición al cuidado de los poetas Fernando Lorenzo, Hugo Acevedo y Víctor Hugo Cúneo.

¹⁴ Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1995.

¹⁵ Córdoba, Burnichón, 1974.

¹⁶ *Seis artistas argentinos. Mendoza. Catálogo*. Mendoza, Galería Dube, Barcelona, 1997, s.p.

¹⁷ Adolfo de Nordenflycht. "Canto/piedra. Lectura de Piedra infinita, de Jorge Enrique Ramponi". Piedra y Canto. *Cuadernos de Estudios de Literatura de Mendoza*, Mendoza, N° 2, 1994, pp. 61-69. La referencia corresponde a la p. 68.

cos. Tal es el caso de los grabados de Víctor Delhez que ilustran la edición de 1953 de *Las mil y una noches argentinas*, de Juan Draghi Lucero, editada en Buenos Aires en los Talleres Gráficos de Guillermo Kraft Limitada.

En el contexto de estas relaciones cabe destacar la labor del Prof. Luis Quesada. Su proyección en el medio se realiza por su trabajo en el taller como pintor, grabador, escultor y orfebre. Pero también, mediante la docencia y la gestión en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo¹⁸. Para conocer las modalidades de la relación plástica/literatura en su vida artística conviene cederle la palabra. Prof. Quesada:

– **¿Cuándo y dónde nació?**

– Nací en Santa Rosa, Mendoza, El 23 de julio de 1923.

– **¿Qué formación sistemática o informal recibió como artista plástico?**

– Informal, desde los doce años, cuando se despierta mi vocación e inicio mis primeros trabajos en este campo. En cuanto a la formación universitaria, después de un camino azaroso por razones políticas, egresé de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo en 1958.

¹⁸ En 1971 el Departamento de Diseño, dirigido por Luis Quesada, se incorpora al cuerpo directivo de la Escuela Superior de Artes. Esta modificación de la estructura académica de la Escuela le permite reforzar la planta docente y constituye un paso importante para la transformación del Departamento en Escuela Superior, hacia 1975. Ver: Marcelo J. Vernhes. "Escuela de Diseño". En: AA/VV. *Universidad Nacional de Cuyo. Libro del Cincuentenario 1939-1989*. Mendoza, EDIUNC, 1989, pp. 259-263. El Prof. Quesada se desempeñó además como Decano Normalizador de la Facultad de Artes durante la gestión del Dr. Isidoro Busquets (1983-1986).

– ¿Cuándo y cómo se inician sus vínculos con la literatura?

– Estos vínculos se inician fundamentalmente por la lectura y son muy tempranos. Yo vivía en el campo, y por esas razones de la actividad en el campo, me dejaba tiempo libre para leer, sobre todo de noche. Cuando vengo a Mendoza, conozco, entre otros a un muchacho llamado Víctor Hugo Cúneo, con el cual tuve una profunda amistad. Él ya era ese personaje extraño, casi imposible en el mundo en que vivíamos. Y con el trabajo de diagramación que hicimos para su libro *El nacimiento del ciudadano* (Mendoza, D'Accurzio, 1952) inicio mis colaboraciones en la edición de libros poéticos. El libro estaba ilustrado con dibujos de Carlos Alonso.

Hacia fines de 1952 y principios de 1953, por negarme a concurrir a los cursos de “formación política”, me veo fuera de la Universidad. Por ese entonces conozco a Armando Tejada Gómez. La nuestra, fue durante años una amistad fuerte. Tal vez yo haya sido el responsable de que él se identificara con las ideas de izquierda que yo profesaba, pero con una situación curiosa: cuando él entraba, yo salía.

Con Tejada Gómez tiene lugar mi segundo encuentro con la literatura a través de la impresión. Colaboré en la de su libro *Pachamama* (Mendoza, D'Accurzio, 1954)¹⁹. Éste fue mi primer trabajo verdaderamente concreto de “ilustración” para un libro. La tapa llevaba una pequeña figurita americana con aires de arte precolombino –era una cosa insignificante, puesta en el centro del plano de la tapa–. Me encantó que Tejada Gómez, que incorporaba en la edición dos dibujos, uno de Juan Carlos de la Mota y otro de Enrique Omar Sobisch, no rechazase esa pequeña ilustración, que manifestaba los cambios que en mí se estaban produciendo en relación con la política y con la estética del “realismo socialista”. Buscaba ya desentenderme de la realidad como temática de la pintura.

¹⁹ En junio de 1954, Armando Tejada Gómez publicó un fragmento del poema con el título de *Pacha Mama, poema de la tierra*. Mendoza, Ediciones Romance/Galería Giménez, con un dibujo de Marcelo Santángelo.

– Este cambio se advierte en la edición del libro de Luis Ricardo Casnati *De avena o de pájaros* (Mendoza, D' Accurzio, 1965). ¿Podría referirse a la génesis de esta colaboración y a su nuevo sentido estético?

- En cierto modo, yo señalaba mi evolución en la solapa del libro, al referirme a las ilustraciones como frutos del *Taller de grabado* (1955). Allí afirmaba, “[...] queremos que [estos frutos] nos representen y digan de nosotros sobre la medida de nuestra contribución a la humanización de la vida por la cultura y la belleza. De aquí que, hemos agregado, y aquí está, otro tipo de comunicación, la que surge de un libro de versos, acompañado por la presencia de estampas, que pretenden ser su equivalente gráfico”.

La propuesta de *De avena...* nos lleva nuevamente a la feliz conjunción del impresor D' Accurzio con un poeta y un plástico. El punto de partida fue una idea mía. Por el ánimo de Casnati terminó siendo un libro de grandes dimensiones, con afiches enormes, con *clisés* en color, con trabajos sobre las mayúsculas iniciales de cada poema, que modificaban parcialmente la armonía tipográfica, con una profusión de impresiones dentro de las páginas. Tal vez él hubiese querido una ilustración más descriptiva y figurativa de sus poemas. Pero para entonces, yo ya no estaba dispuesto a rever mis posibilidades de representar plásticamente. No estaba dispuesto a realizar dibujos alusivos a la realidad del texto poético. A la ilustración yo opuse la ornamentación. Mi idea consistía en ornamentar el libro con el objetivo de producir un interés visual en las imágenes que allí se disponían. Cada una de las cuatro secciones del libro estaba encabezada por una lámina. Casnati, como sucedería también con los trabajos que realicé para incorporar en sus casas, siempre me permitió una entera libertad de acción.

El trabajo de ornamentación me diferencia de otros colegas mendocinos que exhiben una mayor inclinación hacia la ilustración de los textos literarios. Carlos Alonso, por ejemplo, que es uno de los principales artistas vinculados con la literatura, presenta una gran capacidad al ilustrar textos como *El Quijote o Martín Fierro*. Otro que ilus-

tra, con la gran destreza gráfica que caracteriza el mundo de sus grabados, es José Bermúdez. Raúl Capittani recupera el mundo del tango como temática de su obra plástica. Ducmelic, entusiasmado por los laberintos, vuelca a la imagen el mundo de Jorge Luis Borges.

– **El principio compositivo de la abstracción se proyecta en uno de sus últimos trabajos para libros de Casnati. Tal es el ejemplo de *Las palabras del sésamo* (Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1995).**

– Efectivamente. La tapa de este libro está ilustrada con un óleo que he titulado *El nacimiento de la palabra*. La idea matriz del cuadro consiste en considerar las letras por su valor plástico, como dibujo. A partir de allí, la composición se va armando mediante la modificación sutil de las formas de las letras, dispuestas en cierto modo que subrayen la impresión de un ritmo visual especial.

– **¿Siempre ha procedido con esa libertad en sus colaboraciones para libros?**

– No siempre. En general, el escritor te entrega el libro y espera que uno encuentre una imagen que de algún modo presida o sintetice el mundo interior del libro. Por eso, mi conciencia se tranquiliza rápidamente cuando efectivamente encuentro la imagen que puede tener esa forma de presencia, esa capacidad de representar que le permite al lector identificar por la ilustración lo que se dice en los textos poéticos. En este sentido, Gustave Doré siempre me ha maravillado como ilustrador. Porque traduce el texto literario de una manera muy curiosa, muy perfecta. Cada imagen de sus ilustraciones para *El Quijote* o *La divina comedia*, por ejemplo, es como la secuencia de una película o de una historieta. Doré es capaz hacer con una sola ilustración la representación de una secuencia de acciones, de un capítulo, de una totalidad.

– **Además de las ya mencionadas, ¿podría destacar otras colaboraciones?**

– Sí. Por ejemplo, las tapas de *Vendimia sin tiempo* (Mendoza, Zeta Editores, 1994) y *Tiempo de oro* (Mendoza, Zeta Editores, 1996) de Elena Garzón.

– En las ediciones arriba aludidas, el nombre de Gildo D'Accurzio aparece como una constante. ¿Podría señalar qué papel desempeñó el impresor en la publicación de estas obras y en su formación?

– A través de la literatura también pude relacionarme con Gildo D'Accurzio. Fue una relación providencial. ¿Cómo hacíamos los libros? Como podíamos. Pero podíamos porque don Gildo resolvía todos los obstáculos, principalmente los económicos. No nos preguntaba cuánto dinero teníamos, sino que se ponía a trabajar y nosotros alcanzábamos, a través de él, una obra terminada. A su desprendimiento, hay que sumar su noble celo en el trabajo de impresión. Con don Gildo, trabajé haciendo folletos y otras cosas que me servían para ganarme la vida y ejercitar mi oficio.

– ¿Considera que algunas técnicas son más apropiadas que otras para la ilustración u ornamentación del libro?

– Por una sencilla razón de perfeccionamiento tecnológico, el grabado ha resultado desde el Renacimiento la técnica gráfica por excelencia para ilustrar un libro. Recién en un momento bastante avanzado de nuestra época, con la aparición de la litografía, se alcanza cierta fidelidad en la reproducción de pinturas. Personalmente, he empleado ambas.

– El emprendimiento de Ediciones Bermejo constituye una nueva contribución al vínculo entre plástica y literatura. ¿Cuándo surge y en qué consiste?

– La propuesta se relaciona con el círculo de artistas que nos reunimos, desde principios de los años '90, en la zona de Bermejo,

Guaymallén, por el hecho de tener allí nuestros talleres y de hallar un espacio para el encuentro y la exposición de nuestras creaciones. Ediciones Bermejo ha publicado ya catálogos (por ejemplo, de Carlos Alonso para la revista *Serie Científica* y de José Bermúdez). También carpetas con series de grabados de Ramiro Quesada. En la actualidad, se editan un cuento y un grabado por mes. Se han publicado ya relatos de Marcelo R. Santangelo, Haydeé Magnani, Sergio Hocevar, Hortencia Acevedo de Greci, entre otros. Dibujos de Ramiro Quesada, Sergio Hocevar, Fernando Rosas, y míos. Todas las publicaciones se reconocen por el logotipo de la “estrella de Bermejo”, que las encabeza.

RESUMEN

La historia de las artes manifiesta en su desarrollo múltiples cruces entre plástica y literatura. En la presente entrevista se registran las fecundas manifestaciones de este encuentro en la cultura mendocina. En el contexto de estas relaciones, se destaca la labor del Prof. Luis Quesada. Sus comentarios ofrecen importantes aportes sobre la edición de obras de Víctor Hugo Cúneo, Armando Tejada Gómez y Luis Ricardo Casnati. También, sobre las formas de interrelación entre palabra e imagen.

LITERATURA Y POLITICA EN MENDOZA (La Guerra Civil Española)

Enrique Zuleta Alvarez
Universidad Nacional de Cuyo

Ideología y literatura

La ideologización de la literatura es un hecho característico de nuestro tiempo. Desde el Romanticismo hasta lo que llaman el Posmodernismo, la invasión de las ideologías ha sido abrumadora, hasta en los escritores que querían apartarse de las tendencias políticas y, en nuestra América, la tradición católica española de privilegiar el sentido ético de la cultura, se manifestó por la unión de la política y la literatura, ya fuera la del Liberalismo romántico del siglo XIX como la del socialismo revolucionario que postuló el *compromiso* de Jean Paul Sartre¹.

Este proceso fue más significativo y persistente en la Izquierda de Europa y América, sobre todo después de 1930 y, en particular, cuan-

¹ Mario Vargas Llosa ha analizado con acierto las razones diversas que explican este tipo de literatura en Hispanoamérica. Cfr. *La utopía arcaica; José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. Especialmente las pp. 16 a 29.

do el comunismo lanzó la consigna del *antifascismo*, bajo cuyo signo quedó la orientación intelectual al llegar la Guerra Civil española (1936-1939)².

Esta breve consideración encuadra la relación entre política y literatura en la Argentina, donde no faltan referencias a los escritores que, de una u otra manera, optaron por la Izquierda, mientras que faltan las relativas a los escritores que se inclinaron por la Derecha y, más francamente, por el Nacionalismo y aun el filofascismo. La verificación de estas posiciones no implica juicios de valor sobre la obra literaria y, en nuestro caso, sólo busca informar sobre aspectos de la historia literaria o, mejor dicho, sobre los aspectos políticos de la biografía de algunos escritores.

Una guerra ideológica

Después de la Primera Guerra Mundial (1914-1919) y de la Revolución Soviética de 1917 surgió la amenaza de la teoría y la práctica de una revolución violenta impulsada por el Estado Soviético y surgieron reacciones como las del Fascismo italiano (1920) y el Nazismo alemán (1933). Irrumpieron entonces otras ideologías que abarcaban la cultura, el arte, las ideas y todas las formas de la vida individual y social. Se rechazó el relativismo y la política se convirtió en un choque violento entre concepciones absolutas, irreconciliables e intolerantes, que despreciaban la neutralidad y sólo buscaban el aniquilamiento de los enemigos.

En España después de la proclamación de la República en 1931, los intentos revolucionarios de la izquierda, la sangrienta subleva-

² La centralización de estas campañas por el núcleo que operaba desde París, ha sido estudiada con criterio y documentación en dos obras: François Furet. *El pasado de una ilusión; Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX*. Trad. cast. México, Fondo de Cultura Económica, 1995 y Stephen Koch. *El fin de la inocencia; Willi Münzenberg y la seducción de los intelectuales; Prólogo de François Furet*. Trad. cast. Barcelona, Tusquets, 1997.

ción anarquista de Asturias en 1934 y, finalmente, la aparición del Frente Popular en 1936, hicieron estallar la frágil experiencia del sistema democrático y desencadenó la sublevación militar del 18 de julio que pronto encabezó Francisco Franco.

La República española convocó a sus partidarios para la Guerra Civil y se inició un proceso que sigue siendo un objeto de polémicas y agrias discusiones ideológicas. El conflicto se internacionalizó porque Italia y Alemania apoyaron militarmente a los rebeldes, mientras que Rusia lo hizo en favor de los Republicanos. En suma, el *anti-comunismo* fue la gran consigna que, en la Argentina y en otras partes del mundo, movilizó a quienes apoyaron la rebelión de Franco. A su vez, la izquierda vio la amenaza del fascismo y la otra gran consigna movilizadora de los partidarios del gobierno Republicano fue el *anti-fascismo*. Dos grandes bandos internacionales con ideologías cuyo simplismo esquemático buscaba prevalecer por la fuerza de las armas.

La Guerra Civil en la Argentina

Hacia mediados de 1930 la ideologización y las consignas internacionales polarizadas por los extremismos de izquierda y derecha no dejaban margen para las posiciones neutrales, moderadas o equidistantes. En la Argentina, junto a la Unión Cívica Radical, el Partido Demócrata Nacional, el Partido Socialista y el Demócrata Progresista, el Partido Comunista aumentaba su poder en los medios culturales, intelectuales y periodísticos, mientras que en la Derecha estaban los Nacionalistas y católicos más o menos inclinados al filofascismo, como extremos entre los cuales se movían los partidarios del Liberalismo democrático.

Cuando llegó la noticia de la Guerra Civil española, ya estaba madura la polarización de las fuerzas que apoyaban a uno y otro bando. El gobierno Republicano, sobre la base de su Embajada en Buenos Aires, convocó a un sector formado por Radicales, Socialistas, Comunistas y muchos liberales democráticos, mientras que el bando

Nacionalista alineó a los Conservadores, Nacionalistas y católicos.

El apoyo al movimiento de Franco se manifestó en lo que llamaríamos la Derecha, para utilizar una expresión ambigua e imprecisa pero muy gráfica. El clima ideológico había sido preparado por el Nacionalismo, que actuaba desde 1928 y que al comenzar la década de 1930 ya tenía una personalidad definida, a la cual había contribuido Ramiro de Maeztu, Embajador de España en Buenos Aires entre 1927 y 1930, y autor de *Defensa de la hispanidad* (1934), obra que tuvo una decisiva influencia en la maduración de estas ideas.³

El gobierno Conservador argentino mantuvo un neutralismo formal pero la mayoría de sus partidarios simpatizaban con la causa de Franco —con algunas excepciones—, sobre todo porque en España los republicanos eran arrastrados por Socialistas y Comunistas.

Después del golpe de Estado de 1930 había tenido una fugaz aparición el filofascismo, con varias agrupaciones como la *Legión Cívica* y otras similares y en las colectividades italiana, alemana y española había grupos afines a los movimientos de sus países de origen. España gozaba de una consideración especial en razón de las afinidades culturales con la Argentina y las nuevas ideas políticas se fusionaron con la tradición de la Iglesia hasta constituir lo que se llamó el *Nacionalismo católico*, que tuvo partidarios, instituciones y publicaciones de gran significación.

En este sector se seguían con apasionamiento los acontecimientos españoles, sobre todo después de la proclamación de la República, cuando comenzaron en España las persecuciones religiosas, el incendio de iglesias y otras manifestaciones revolucionarias. La Iglesia estaba, pues, muy atenta a lo que ocurría en España y cuando se

³ Cfr. Enrique Zuleta Alvarez. *El Nacionalismo argentino*, 2 tomos, Buenos Aires, La Bastilla, 1975; *Idem*. "América en el pensamiento de Maeztu", *Atlántida*, Madrid, III, 14, mar-abr. 1965, 1-19; *Idem*. "Tradición y renovación en el pensamiento de Ramiro de Maeztu", *Boletín de Estudios Políticos y Sociales*. UNC., Mendoza, 20, 1977, 11-36; *Idem*. "España en la obra de Julio Irazusta", *Razón Española*, Madrid, 63, ene-feb. 1994, 7-32; "España y el nacionalismo argentino", *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, 23-24, 1990-1991, 5-34.

produjo el alzamiento militar ya estaba preparada para apoyar a los rebeldes, para lo cual disponía de una red institucional de alcance nacional y de una influencia espiritual con tradición y prestigio. En el Nacionalismo católico también se conocieron las ideas de la *Falange Española*, organización filofascista fundada en 1933 por José Antonio Primo de Rivera, las cuales tuvieron una difusión amplia y entusiasta.

En la colectividad española surgió una agrupación denominada, precisamente *Falange Española, Tradicionalista y de las JONS*, la cual, con el liderazgo de un joven español, Nicolás Quintana, adoptó todas las características de la organización para-militar de la *Falange*: camisa azul con el emblema bordado en rojo del yugo y las flechas, pantalón negro, boina roja o birrete, correa militar y saludo con el brazo derecho en alto, “a la romana”, típico de todos los fascismos. Esta agrupación inició la publicación de periódicos como *Falange Española y Arriba*. También se fundaron la *Agrupación Monárquica Española*, y *Acción Española*, más apegadas al monarquismo de significación mayoritaria en España.

En agosto de 1936, en Santa Fe, se organizó la *Falange argentina de las juventudes nacional-sindicalistas* y lo mismo ocurrió en otros lugares del país. Eran agrupaciones nacionalistas que surgían estrechamente vinculadas al Falangismo español, compartiendo ideas, organización, dirigentes y militantes. Así sucedió en Córdoba y en San Juan, donde el Nacionalismo contaba con la dirección del médico Dr. Carlos Lloveras; igual actividad tendrá lugar, como veremos, en Mendoza donde funcionaron filiales de la *Falange Española*.

Siguiendo el hábito de agrupaciones de este carácter y con el objeto de recolectar fondos, se organizaban comidas colectivas sobre la base de un “plato único”. Junto a estas convocatorias se realizaron numerosos actos públicos en plazas, teatros y estadios y, desde luego, misas y celebraciones religiosas de todo tipo, tanto en Buenos Aires como en otras ciudades de Provincias.

El apoyo al movimiento de Franco se hizo explícito y entusiasta en numerosos grupos políticos Conservadores y Nacionalistas y en diarios y revistas como *El Pueblo*, *La Fronda*, *Crisol*, *Bandera Ar-*

gentina, Sol y Luna y Criterio. Los grandes diarios como *La Nación*, *La Prensa* y *La Razón*, mantuvieron una posición equidistante, con alguna simpatía por los rebeldes. Se sumaron políticos, intelectuales, empresarios y un amplio sector de la sociedad tradicional de Buenos Aires, gracias a lo cual se puso en marcha la recolección de fondos, de ropas, alimentos y material de sanidad para mandar a España.

Soledad Alonso de Drysdale fundó los *Legionarios Cívicos de Franco* y contribuyó con dinero y todo tipo de recursos, al igual que las mujeres de *Patria y Hogar*, Julia Martínez de Hoz, Marquesa de Salamanca y la princesa María Pía de Borbón, promotora de la *Organización monárquica española de beneficencia*, entre muchas otras.

También se produjo una división ideológica entre las numerosas sociedades de la colectividad española. Las que tenían una definición regionalista más marcada –vascos, catalanes y gallegos–, se sumaron al bando republicano, mientras que otras, como el poderoso *Club Español* de Buenos Aires apoyaron al movimiento de Franco. También se alistaron voluntarios para ir a combatir, aunque en mucho menor proporción que los convocados por la izquierda para engrosar las *Brigadas internacionales*, organizadas por el Comunismo⁴.

La Guerra en Mendoza

Mendoza estaba gobernada por el Dr. Guillermo Cano, del Partido Demócrata y al igual que lo que sucedía en el orden nacional, los Conservadores tenían una clara simpatía por las formas autoritarias,

⁴ Cfr. Mark Falcoff. "Argentina", en Mark Falcoff y Frederick Pike (Ed.) *The Spanish Civil War. 1936-39; American Hemispheric Perspectives*. Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1982. 291-357. También: Enrique Pereyra, "La guerra civil española en la Argentina", *Todo es Historia*, Buenos Aires, 110, jul. 1976; Ernesto Goldar. *Los argentinos y la guerra civil española*. Buenos Aires, Contrapunto, 1986; Víctor Trifone y Gustavo Svarzman. *La repercusión de la guerra civil española en la Argentina (1936-1939)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

con buenas relaciones con la Iglesia católica en tanto que institución de orden y jerarquía. También repudiaban la agitación democrática e izquierdista que los atacaba sin cesar, y el anti-comunismo de sus dirigentes nacionales -como el Senador Matías Sánchez Sorondo- recibió el apoyo de intelectuales mendocinos⁵.

La gran mayoría de los funcionarios y personalidades del Conservadorismo se manifestaron, pues, en favor del bando rebelde, con escasísimas excepciones y auspiciaron las actividades de los Nacionalistas, en la medida en que no comprometieran su posición oficial y asistían a los actos culturales, religiosos y políticos convocados para apoyar a los rebeldes. El 11 de abril de 1937, por ejemplo, se realizó en Mendoza un almuerzo Falangista de "plato único", al cual asistieron el Coronel Edelmiro J. Farrell y el Dr. Francisco Manrique, junto a los Cónsules de Chile y Alemania. En esta ocasión y para recolectar fondos, se rifó una guitarra de la Casa Núñez, de Buenos Aires, importante comercio que contribuía a los recursos de este movimiento⁶.

Un incidente notable se produjo cuando el gobierno republicano detuvo, en Málaga, al periodista y poeta Eduardo Lloset Marañón, que había vivido algunos años en Mendoza como periodista del diario *La Libertad*. Por encima de diferencias políticas se suscitó un movimiento de adhesión de los escritores de Mendoza, quienes reclamaron y obtuvieron la libertad de Lloset, quien pasaría, más tarde, a militar activamente en el movimiento de Franco⁷.

⁵ Cfr. Pablo Lacoste. *Los gansos de Mendoza; Aportes para el estudio de los partidos provinciales y del modelo conservador en Argentina (1880-1943)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

⁶ Trifone-Svarzman, *op.cit.* 54-55.

⁷ Cfr. Silvana Gil, "La inmigración española en Mendoza durante el período de la Guerra Civil; Características y repercusiones generales", en: Consulado General de España. *La inmigración española en Mendoza ; Cuatro estudios monográficos*. Mendoza, 1989, pp. 113-143.

También se deben señalar los actos públicos con motivo de las visitas que hicieron a Mendoza españoles como Eugenio Montes, Eduardo Marquina, Rafael Duyos, el General Millán Astray y otros, en giras organizadas por el Gobierno de Burgos y su representante en Buenos Aires Juan Pablo de Lojendio.

Pero en Mendoza también había una fuerte actividad política democrática e izquierdista. El Partido Socialista era una agrupación importante y aguerrida y había asumido el liderazgo de la lucha en favor de la República con el apoyo de radicales, comunistas y españoles que respaldaban a dicha bandería. Este sector también era muy activo en la organización de actos públicos y contaba con un fuerte respaldo popular. Estas manifestaciones tenían un fuerte cariz opositor, la policía estorbaba sus actividades y solían concluir con diversas formas de violencia⁸.

Por otra parte, en la colectividad española de Mendoza había un sector de gran importancia económica por su peso en el comercio y la industria. Su figura principal, Manuel Díez, junto a otros como Manuel Ruano, Paulino Peñalva y Rafael Pérez Gutiérrez —para no citar más nombres— se habían definido a favor del movimiento de Franco por razones políticas y sobre todo religiosas. Representaban, pues, un sector significativo de la opinión pública que el gobierno debía tener en cuenta.

A Mendoza arribó el Nacionalismo doctrinario y filofascista, insertado en un anti-marxismo exacerbado por la Guerra Civil española (1936-1939) y luego la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Las primeras manifestaciones Nacionalistas fueron vistas con simpatía por muchos Conservadores de Mendoza, en razón de que tenían enemigos comunes. Desde 1936, en Godoy Cruz, el Padre Arce, convocó a un grupo de jóvenes para confrontar con el socialismo que predominaba en ese departamento y la primera agrupación política fue el "Nacionalismo Argentino", fundada por el Dr. Juan V. Sánchez

⁸ Cfr. Pablo Lacoste. *El socialismo en Mendoza y en la Argentina*. 2 t. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

y liderado por Rafael Funes, autocalificado como "Jefe" de esta agrupación, muy minoritaria pero entusiasta y activa que entre 1936 y 1938 publicó un periódico, *Nueva Argentina*.

En este periódico se exponían las ideas y doctrinas propias de este movimiento que no escatimaba críticas severas y agresivas contra los partidos políticos Liberales y democráticos, incluido el del gobierno provincial, a los cuales acusaba de blandura e hipocresía por no definir la lucha anti-comunista en los términos extremos con que lo planteaban los Nacionalistas. Estos Nacionalistas atacaban a la "Derecha liberal-conservadora" y a los "burgueses panzones" que sólo se preocupaban por el poder político y por su afán de lucro egoísta y desmedido⁹.

En *Nueva Argentina* colaboraban, pero sin firma, algunos jóvenes mendocinos que hacían sus primeras armas ideológicas en esta tendencia. Uno de ellos fue Osvaldo M. Osorio, personalidad original y talentosa que se distinguiría años después aunque en circunstancias muy distintas.

Un poeta hispánico en Mendoza

La otra personalidad singular en ese grupo fue un joven poeta, Abelardo Vázquez (1918-1986), nacido en Mendoza e hijo de padres españoles que volvieron a España en 1930 para radicarse en Granada donde Vázquez hizo sus estudios secundarios. Era un momento de particular brillo intelectual de aquella ciudad simbolizado por la presencia creadora de Manuel de Falla.

La vocación literaria de Vázquez despuntó muy temprano y junto con otros jóvenes que lideraba Emilio Orozco Díaz, un gran maestro granadino de arte y literatura, publicó un fugaz periódico, *Arco*. De esos años vino su pasión por la literatura española: los clásicos, como Garcilaso, Lope, Quevedo y Góngora, y los contemporáneos

⁹ "La obra de las derechas", *Nueva Argentina*, Mendoza, I, 18, 12-6-1937, 2.

como Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Jorge Guillén y, muy especialmente, Pedro Salinas. Es decir, los líderes de la renovación poética de la llamada “Generación de 1927”, que están presentes en los primeros poemas de Vázquez, escritos en España.

En Granada conoció a Federico García Lorca, figura central de un grupo de escritores jóvenes congregados en torno a la renovación poética que representaba el autor de *Romancero gitano* y en la tertulia que éste convocaba en el “Café Suizo”. Por allí pasaron los principales escritores de la España de entonces y muchos hispanoamericanos, entre los cuales estuvo, como recordaba Vázquez, el argentino Roberto Arlt.

Entre sus amigos estaban los hermanos Rosales y mientras Luis desarrollaba con una obra original –su primer libro, *Abril*, apareció en 1935–, Gerardo revistaba entre los fundadores de la *Falange Española*. Como muchos de sus jóvenes amigos Vázquez, adhirió entusiastamente a estas ideas políticas que, para él, guardaban coherencia con un programa renovador de la vida española.

En esa etapa de su vida leyó intensamente a José Ortega y Gasset y frecuentó las grandes revistas españolas de entonces como la *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya* y *La Gaceta Literaria*, con el grupo de escritores como José Bergamín y Ernesto Giménez Caballero. Por su proximidad a la *Falange* también tenía predilección por prosistas como Eugenio Montes y Rafael Sánchez Mazas que también participaban de la renovación literaria española.

El estallido de la Guerra Civil obligó a los Vázquez a regresar a Mendoza, Abelardo tenía 19 años y junto a su conocimiento y familiaridad con la nueva literatura trajo las ideas Falangistas que, para él, resumían una voluntad renovadora y joven en la España de entonces.

La Falange en Mendoza

Sobre la base de los españoles partidarios de Franco que se congregaban en el *Club Español*, de los incipientes grupos del Nacionalismo que proliferaban en Mendoza desde 1930 como epígonos de la

“Legión Cívica” y, sobre todo, del apoyo de algunos sacerdotes, animados por el carácter de “cruzada” anti-comunista que había asumido el movimiento del 18 de julio, se organizó en 1936 la filial de *Falange Española*. Uno de los principales animadores de esta actividad fue el ya citado Párroco de Godoy Cruz, el P. Arce.

Se adoptó la organización semi-militar característica, con sus uniformes, consignas y símbolos. Bajo una Jefatura Territorial había militantes y “flechas”, como se denominaba a los más jóvenes. Tenía una sede social donde se realizaban reuniones políticas y de adoctrinamiento, se recogían las colectas de dinero y recursos para enviar a España. Esta filial de la *Falange* tenía un Capellán, el Padre Generoso García, Cura Párroco de Rodeo de la Cruz, en el Departamento de Guaymallén, vecino a la ciudad de Mendoza. Cuando en dicha sede se entronizó el Sagrado Corazón de Jesús, asistió a la ceremonia el Obispo de Mendoza, Mons. José Anibal Verdaguer, como signo del apoyo que la Iglesia de entonces prestaba a estas actividades.

La personalidad política más relevante de esta *Falange* fue el Sub-Jefe de Milicias, el joven Enrique Ribes, argentino e hijo de españoles. Su padre fue Francisco Ribes Giner, su madre Vicenta Ferrer y tuvo tres hermanos: Pedro Sebastián y Francisco. Desde el primer momento, Ribes adhirió entusiastamente a estas ideas y fue el animador principal de la *Falange*.

Su acción siguió los patrones habituales de esta agrupación, uno de los cuales era la presencia activa en las celebraciones religiosas más importantes. Una fue la de la fiesta de Corpus Christi, cuya procesión se celebraría el día 20 de junio de 1937 en la Iglesia de Rodeo de la Cruz, de la cual era Párroco el Capellán de la *Falange*, el ya mencionado Padre García. La participación consistía en la asistencia de quince militantes de la agrupación con sus uniformes e insignias.

Concluyó la ceremonia y a las 17 y 40 del mismo día y cuando los Falangistas regresaban en un camión a Mendoza, al pasar por la esquina de un almacén, en Rodeo de la Cruz, fueron asaltados por un grupo enemigo de socialistas —“anarco-comunistas” los denominaron más tarde los Falangistas—, mucho más numeroso. Se detuvo el

camión y los Falangistas se trabaron en lucha con sus desafiantes, pero en medio de la refriega se encontraron rodeados por aquéllos y comenzaron a usarse armas de fuego. Ribes se había tomado a golpes de puño con uno de los atacantes, fue derribado y al levantarse otro de los enemigos le disparó por la espalda. El balazo, que le atravesó los pulmones, le destrozó el corazón y aunque consiguió levantarse y dar unos pasos, cayó muerto, como se constató cuando sus camaradas y un policía lo llevaron a la Asistencia Pública. En medio de la refriega también murió uno de los atacantes¹⁰.

Al otro día fue enterrado Ribes con una gran ceremonia a la cual asistieron todas las agrupaciones Nacionalistas y su oración fúnebre fue pronunciada por el Capellán de la *Falange*, el P. García.

El asesinato de Ribes provocó una gran conmoción en Mendoza. El diario *Los Andes* condenó el hecho pero señaló que la presencia Falangista con sus uniformes y actitudes había constituido un acto de provocación que hacía temer ese final. La investigación del crimen tuvo éxito y se descubrió que el asesino era Antonio Ginart, quien fue procesado por ese hecho, aunque no hemos podido establecer cuál fue el final del juicio criminal.

En *Nueva Argentina* se dedicó mucho espacio a la actividad de la Falange española y designaron a Ribes como el “primer mártir de la *Falange*, como también lo denominaron los periódicos de esta tendencia que se publicaban en Buenos Aires y en otras ciudades del país. Numerosas notas y artículos se dedicaron a señalar la importancia del hecho, pero uno de los textos más significativos lo escribió Abelardo Vázquez, artículo que, sin duda, es una de las primeras prosas del poeta durante aquella olvidada militancia juvenil:

“Ha muerto el primer Falangista de Mendoza. Las hordas marxistas lo han asesinado traicioneramente.

Y la sangre joven de sus venas ha teñido la primera cami-

¹⁰ “Ha caído el primer mártir de la Falange en tierra argentina”, *Falange Española*, Buenos Aires, I, 38, 26-6-1937, 3.

sa azul, ha dado su primer crespón de luto al banderín rojo y negro de esta Falange.

Cumplía con su deber y lo mataron cobardemente por la espalda. ¡Es cobarde toda esta gentuza criminal que nos persigue!

Mirad Nacionalistas: él también era argentino. Sabía que luchando por la Causa española luchaba con vosotros por la de la Argentina. Que muriendo por Falange moría también por la bandera Azul y Blanca. Haciendo con lo más puro de su vida —el alma, la sangre generosa— esta historia difícil y vertical de la Patria.

Los camaradas del caído os pedimos que esta sangre fructífera que nos indica el sentido de la vida del que prefiere morir con gloria, caiga purificadora también sobre vosotros y que este mismo deber se os imponga en la lucha por el ideal de la Nueva Argentina.

Ya sabéis hasta donde llega la criminalidad de nuestros enemigos, ya sabéis de sus cobardías. Y ya sabéis el camino que nos traza este héroe caído que está también en los cimientos de la patria Argentina.

Acudid a ocupar su puesto de primera línea en esta lucha contra el comunismo. Y alzando la mano con nosotros, camaradas del Nacionalismo Argentino, frente al que hace la guardia eterna en los luceros.

Camarada Sub-Jefe de Milicias de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS: Enrique Ribes. ¡Presente! Todo por la patria. ¡Arriba España!"

La muerte de Ribes no significó el final de la actividad de la *Falange Española* ni tampoco la del Nacionalismo argentino. Pero a medida que triunfaba Franco, se consolidaba la representatividad de este sector en la vida de Mendoza. El *Club Español* adquirió una im-

" Abelardo Vázquez, "¡ Camaradas ! Habla Falange", *Nueva Argentina*, ya cit.,

portancia mayor en la acción de la colectividad y el grupo de españoles que militaban en estas ideas también amplió el radio de sus actividades hasta prevalecer por completo. Acción que se consolidó cuando el Consulado General de España en Mendoza fue asumido por las nuevas autoridades, en consonancia con el reconocimiento que el gobierno nacional hizo del gobierno del Generalísimo Franco.

Conclusión

Cambiaron las circunstancias políticas y muchos de los militantes de *Falange Española* emigraron a otras posiciones, similares o distintas, pero la figura del Falangista Enrique Ribes y su muerte se deben recordar como las de tantos otros sacrificados por ideales que, aunque desaparecidos, reclaman su comprensión en aquel lejano contexto histórico.¹²

Abelardo Vázquez, por su parte, se alejó de las actividades políticas, se entregó totalmente, a su gran vocación poética y, en 1942, publicó su primer libro: *Advenimiento*, al cual siguió una actividad estrictamente literaria reflejada en su revista *Pámpano* (1943-1944). Ingresó al periodismo gráfico y radial y más allá de todo compromiso político, logró un gran reconocimiento popular con su verdadera invención de las numerosas *Fiestas de la Vendimia* que renovó hasta niveles que jamás se han repetido por su originalidad e imaginación.

Generoso y abierto a todo lo que enriqueciera su sensibilidad, jamás incurrió en el sectarismo ideológico y mucho menos en el cierre a otras actitudes literarias, aunque éstas vinieran de sectores muy alejados de aquellos ideales primeros. De sus lecturas y viajes a Chile, por ejemplo, trajo la admiración por Pablo Neruda y Juvencio Valle, del mismo modo como en la Argentina y en Mendoza mereció la amistad fraternal de Miguel Angel Asturias.

¹² Agradecemos a la familia Ribes, de Mendoza, que guarda la memoria del Falangista Enrique, el suministro del material periodístico y documental que ha permitido nuestro estudio.

A través de la relación con escritores como Julio Cortázar, Daniel Devoto y Juan Rodolfo Wilcock, a quienes conoció cuando vivieron en Mendoza, su personalidad y su obra alcanzaron el reconocimiento nacional y en Mendoza mantuvo una amistad admirativa por artistas plásticos como Lorenzo Domínguez, Sergio Sergi y Roberto Azoni.

Los valores literarios tuvieron para Vázquez un predominio absoluto y la desilusión y el escepticismo que le trajeron los años, se manifestaron por un irónico desdén por las figuras menores de las letras locales y en un elegante despego de todo lo que no fuera auténtico en el orden literario. Pero su entusiasmo estaba abierto a todos los aportes estéticos, como se advierte en sus grandes libros posteriores: desde *La danza inmóvil* (1950), *La segunda danza* (1959) y *Poemas para Mendoza* (1959) hasta *Buenos Aires en las malas* (1963).

Vázquez nunca volvió a España ni a Granada pero conservó intacto el recuerdo de sus años juveniles y la admiración por los prosistas y poetas españoles, a los cuales leía y releía con fruición ejemplar. Tampoco renegó de aquellos entusiasmos, para los cuales conservó una fidelidad profunda que, sin embargo, sólo manifestaba en su intimidad cuando la efusión de la amistad permitía gozar de la inagotable riqueza espiritual del gran poeta. Hemos querido recordar la lejana experiencia política de su juventud y reproducir un texto olvidado sin otro propósito que contribuir al conocimiento de la biografía de uno de los grandes poetas argentinos de nuestro tiempo.

RESUMEN

La presente consideración encuadra la relación entre política y literatura. Aporta datos sobre la formación intelectual y política de Abelardo Vázquez. En particular, el papel de su estancia en Granada entre 1930 y 1936, que le permitió contactarse con personalidades como Emilio Orozco Díaz, Federico García Lorca, los hermanos Gerardo y Luis Rosales. Ofrece también referencias sobre su toma de posición con respecto a la Guerra Civil Española.

ACTOS CULTURALES

PRESENTACIÓN DE *LAS PALABRAS DEL SÉSAMO* DE LUIS RICARDO CASNATI

Mariana Genoud de Fourcade
Universidad Nacional de Cuyo

Estamos aquí hoy para presentar el undécimo libro de Luis Ricardo Casnati, *Las palabras del sésamo*¹. No creo que “presentar” sea, en este caso, la expresión más adecuada, si tenemos en cuenta que la magnífica portada de este volumen puede admirarse en más de una librería mendocina y que ya un grupo de lectores ha disfrutado de estos poemas. No podemos olvidar, además, que este libro ha recibido un Premio Nacional por la excelencia de su edición y ha sido objeto de una reseña bibliográfica en un matutino de nuestra ciudad. En resumen, *Las palabras del sésamo* ya es noticia entre los interesados en la poesía y más aún entre los seguidores de un poeta de la envergadura de Casnati.

Pero como la poesía requiere un contacto de intimidad entre el lector y el hablante lírico, una reiteración de lecturas que vaya impregnándonos, sin condicionamientos, ni comentarios previos, quisiera, solamente, en esta ocasión, despertar en ustedes el deseo de

¹ Luis Ricardo Casnati. *Las palabras del sésamo*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1995. 117 p. Colección Libros del Cuyum. En adelante citaremos *Sésamo*. La presentación del libro tuvo lugar el 2 de agosto de 1996 en la Enoteca de las Artes del Centro de Congresos y Exposiciones, auspiciada por el Instituto Provincial de la Cultura del Gobierno de Mendoza.

leer estos 101 sonetos y compartir el goce estético que produjo en mí *Las palabras del sésamo*, a través de un recorrido por los sonetos más significativos de este volumen. La lectura de los poemas², en la voz del mismo Casnati, se alternará con los ecos que los sonetos despertaran en mí, una lectora, que intentará ahora mostrar los valores de un libro de poemas que merece ser leído.

La mejor presentación para *Las palabras del sésamo* será, reitero, la lectura, atenta a las sugerencias de las palabras del poeta, que no pueden, ni deben, ser reemplazadas por la glosa o desmenuzadas en el exceso del comentario crítico, cuya función esencial es iluminar, en la medida de lo posible, el texto u ofrecer un ángulo de percepción.

Vamos, pues, a nuestro recorrido por *Las palabras del sésamo*, que comenzará, paradójicamente, por el Colofón. Ya es habitual en los libros de Casnati que él mismo nos dé algunas señales para la comprensión cabal de sus libros. Aquí, además de agradecer a Ediciones Culturales de Mendoza, que posibilitó a estos sonetos salir del “polvoriento sueño de los libros que esperan ver la luz un día”, y de allanar todo análisis relativo a la métrica, nos ubica en el momento de elaboración de este conjunto lírico: hace nueve años.

Este dato nos tienta a seguir el camino de lo biográfico, a internarnos en la búsqueda del referente externo que incitó a la creación.

Tentación que se acrecienta en el encuentro con el primer soneto: “Nada sucede”

“Y uno sigue igual. Con los caminos
tan cercenados o bloqueados como
los que ya caminó: sin un asomo
de cambio. Ve los días asesinos de

² En el acto de presentación, Luis Ricardo Casnati leyó los poemas que vamos a mencionar en su versión completa. Por razones editoriales, citaremos algunos poemas en forma fragmentaria.

los meses, los meses de los años,
los años de la vida. El horizonte
visible es como aquel Jano bifronte
de la mitología: desengaños

hacia adelante y hacia atrás olvido.
Todo parece vano y sin sentido
y dado a luz por la melancolía.

Y uno con su reloj de arena cruenta,
mirando cómo el tiempo se alimenta
de un día y otro día y otro día”³.

El título reúne el tono y el sentimiento total del poema. La vida se presenta al hablante lírico como una rutina sin salida, en donde se enseñoera la falta de sentido, la melancolía. El tiempo ofrece su faz más destructora: en una escala ascendente los días son “asesinos” de los meses, de los años, de la vida, la arena del reloj es “cruenta”, hasta que el tiempo devora al hombre: “el tiempo se alimenta de un día y otro día y otro día”.

Esta concepción del tiempo evoca fuertemente a Quevedo y es un tópico de la poesía de todos los tiempos. El tono de agobio, de pesadumbre, nos sorprende en Casnati quien ha calificado a su poesía de melancólica y nostálgica, pero esto es más que melancolía o nostalgia, es hastío, tedio. Un estado de ánimo que no es frecuente en esta voz lírica que ha sabido exaltar los goces vitales, en especial el del amor. Bucear en lo biográfico quizá podría despejar la clave del dolor que sume al poeta en este desencanto vital. Me resisto a este recurso porque resuenan en mí las palabras de Francisco Umbral en *Mortal y rosa*:

³ *Sésamo*. p. 11.

“Hay una especie de antropofagia intelectual, de canibalismo cultural, que siempre me ha preocupado. Las masas no devoran libros, canciones, historias o imágenes. Las masas devoran seres vivos. El hombre necesita comerse al hombre. [...] No basta con los libros. Interesa el autor”⁴.

No quiero cometer “antropofagia intelectual”. El soneto que hemos leído sugiere un momento de crisis, de sufrimiento, de desencanto... Todo hombre puede pasar por momentos semejantes en su vida. Lo diferente, lo que realmente interesa, es que el poeta busca refugio en la poesía y en ella objetiva su dolor en un intento de superación.

Hay un vaivén entre esta amargura que linda con el agobio y el denodado esfuerzo del poeta por reencontrarse con el goce vital a través de la creación .

El poeta se siente impulsado, ante la adversidad, a recurrir a la palabra, en este caso a *Las palabras del sésamo*, sugerente título del conjunto que connota simultáneamente el origen –la semilla del sésamo– y el misterio: “¡Sésamo ábrete!”, expresión mágica de “Las mil y una noches” mediante la que se abrían las puertas del tesoro oculto.

Las palabras del sésamo, son las palabras del origen, pero también las palabras mágicas para acceder al misterio. ¿El poeta ruega a la palabra para que le entregue sus tesoros, para que no se le niegue la expresión exacta de lo que siente? ¿O invoca a la palabra-semilla para reencontrarse con su origen?

Las connotaciones significativas se abren aún más, si nos remitimos a la simbología de los pueblos orientales, para quienes el sésamo era un elemento purificador en las ceremonias funerarias que confería inmortalidad, protección y resguardo. Los aceites que se obtenían del sésamo eran, además, prolongadores de la vida y fortalecedores del espíritu.

⁴ Francisco Umbral. *Mortal y rosa*. Barcelona, Ediciones Destino, 1979. p. 180.

Creemos que toda esta simbología se adecua a *Las palabras del sésamo*: la invocación al misterio, el anhelo de que el encuentro con el origen fortalezca al espíritu en crisis y de que la obra poética sea perdurable.

La tapa reproduce un óleo de Luis Quesada –“El nacimiento de la palabra”– en un juego de significados que se entrecruzan: buscamos con palabras el origen, el germen de nuestro ser y con imágenes asistimos al nacimiento de la palabra.

En los sonetos de *Las palabras del sésamo*, se vuelca la lucha interior contra el hastío mediante la recuperación del origen en el recuerdo amoroso de los antepasados –los portadores de la semilla, del sésamo– que se alterna con el homenaje a los amigos y a hombres admirados del arte y de la historia.

Desde la evocación, nostálgica y agradecida, de las raíces familiares inmediatas –los sonetos “Mi madre”, “Mi padre”, “La hermana”– el poeta se adentra en la búsqueda del pasado remoto y dedica, por citar un caso, uno de los sonetos a “Claude-Etienne Guyot”, “el abuelo de mi bisabuelo”.

Las raíces familiares, que arraigan al hombre a su tierra, aunque provengan de otras tierras, son insuficientes para quien ha hecho del arte y de la cultura una forma de vida. En medio de la soledad y el sinsentido, se refugia también en sus raíces culturales e históricas. Este es el sentido de los poemas dedicados a hombres de letras: Bécquer, Poe, Cervantes, Shakespeare, García Lorca, Borges, Erasmo, Horacio, José Pedroni, Neruda, Verlaine, Jean Giono, Rilke, Darío, sin olvidar a Bufano...

Músicos y pintores están presentes en *Las palabras del sésamo* en las figuras de Scarlatti, Vivaldi, Mozart, Van Gogh. La música, en el soneto dedicado a Antonio Vivaldi, será “la salvación por la belleza”.

De la historia surgen figuras paradigmáticas, modelos admirados: San Martín, Napoleón, Sarmiento, Yrigoyen, César.

Los amigos son un componente importante en este viaje a la semilla. No importa su notoriedad, sino lo vívido del recuerdo que se erige ahora nuevamente en reconfortante compañía.

También desfilan ante nosotros Gardel, el tango, lo de Hansen. Estos “mitos” argentinos, son una apertura desde el terruño hacia otros ámbitos y hábitos de su patria.

Casnati ha acentuado, con orgullo, el modo en que su padre, un extranjero, adoptó a esta tierra mendocina como propia. Así lo expresa en el último terceto de “Mi padre”:

“y mi orgullo raigal por lo que es nuestro
me vienen sólo de él, de ese maestro
criollo que había nacido en Lombardía”⁵.

De su padre nos da una imagen siempre unida a la figura del criollo: “El padre era la viga de quebracho” en “Mi hermana”, lo recuerda “con poncho, estribos, manos, caballo” en “Contemplando un daguerrotipo con mi padre a caballo” o enseñando y leyendo el Martín Fierro.

Nos concentraremos ahora en algunos sonetos, para mostrar el vaivén entre pesar y recuperación de la dicha, la evocación del origen y la creación poética como paliativo de la soledad.

Después de inaugurar el libro con “Nada sucede”, el péndulo se inclina hacia la esperanza: la vida puede volver a ser luminosa, como lo sugiere “El diamante”, segunda composición del libro

“ [...] Son pesados los infiernos
terrestres. Sin embargo, en un instante

cambia de signo el cenagal tirano,
y vemos que la vida, en nuestra mano,
resplandece otra vez como un diamante”⁶.

⁵ *Sésamo*. p. 19

⁶ *Ibid.*, p.12.

En “Saboreo de ver”, logra Casnati una fusión sinestésica por demás singular y significativa. La percepción detenida y deleitosa del sabor se traslada al deleite visual. Se entremezclan todos los sentidos en la percepción de la realidad en un juego dinámico que se resuelve en el “delirio luengo” del último terceto. Este adjetivo poco frecuente, cambia el ritmo del poema para remitirnos al tempo lento que implica el saborear:

“Saboreo de ver, delirio luengo
de cosechar mirando, yo que tengo
nada más que los ojos de la cara”⁷.

“Casi Felicidad” parece encontrar la clave para paliar el “dolor difunto”: reencontrar el asombro ante las realidades cotidianas y el refugio en la creación desinteresada y a la vez, indispensable, para seguir viviendo

“No pensar demasiado: ver el cielo
como siempre, asombrándome del hondo
azul; saber que por llegar al fondo
de cierta pena, ya estoy libre y velo

alegremente mi dolor difunto;
gloriarme por el álamo y el agua;
recordar el dulzor de aquella enagua
tenue por la que casi descoyunto

mi vida; desgranar fotografías
viejas; ejercitar ciertas manías;
encontrarme en la paz de una mirada.

⁷ *Ibid.*, p. 13

Y dorando la vida (esa doctora
en sombra y luz), seguir con lo de ahora:
escribir para nada y para nadie”⁸.

El sintagma que cierra el soneto: “escribir para nada y para nadie”, es expresión acabada del vaivén entre pesar y esperanza: del asombro inicial ante el azul del cielo, llegamos al desaliento de la creación sin destinatario. La repetición de sintagmas encabezados por verbos, da a la composición el ritmo de la enumeración, de la realización de actividades sucesivas para vencer la sensación de sinsentido que embarga al hablante lírico.

He insistido varias veces en la óptima selección de los vocablos que creo es una de las características más notables de esta poesía. En “Casi felicidad”, nos llama la atención el uso de “descoyunto” en posición final de verso.

El impacto se produce más en lo visual que en lo auditivo por la disposición gráfica. En lo semántico, tiene más fuerza que cualquier otro sinónimo. ¿El efecto sería análogo si sustituyéramos descoyunto/mi vida por destruyo o aniquilo, pierdo, arruino, destrozo, desarmo? Porque descoyuntar es desencajar los huesos de su lugar, es también desazón del espíritu y hay cierto aire cuyano en el uso de ese verbo.

En la solapa del libro, unas palabras de Emilia de Zuleta aluden con concisión a este talento poético que tratamos de describir: “Casnati ha sabido descubrir la infinita ambigüedad de las palabras para situarlas en el lugar exacto, en su perfil más sugerente y para dejarlas resonando con esa música esquiva que nos arrastra, sin sentirla casi, hacia una comprensión que va más allá de lo que la razón puede alcanzar. Quizá porque el poeta mismo ha convertido en sustancia lírica una íntima experiencia inaccesible al análisis racional”.

⁸ *Ibid.*, p. 14

Cuando en “Castigo de soñador” leemos: “Están gastadas las palabras del sésamo”, nos instalamos en la desolación total. ¿Habrá algo más terrible para un poeta que sentir agotada la materia de la creación perdurable?

En el octavo soneto –“Mi madre”– se inicia, concretamente, el viaje a la semilla que se emprende en el afán de recuperar el pasado en la evocación, para reencontrar el rumbo perdido.

Se establece un contraste entre la pareja: el padre que se arraiga y que traspasa al hijo su amor por esta tierra y las dificultades de la madre a la que le es difícil el abandono de sus orígenes franceses y transmite al hijo otra cultura:

“[...] Me dio a Balzac, a Hugo,
a Chateaubriand. Mi padre, en manso yugo,
pudo volverla al fin un poco criolla”.

Existe, sin embargo una empatía madre-hijo, que se manifiesta en “Octubre imposible”, donde el poeta evoca a la madre en un diálogo que alude, sin sentimentalismos, al anhelo imposible de poder compartir los gozos que los unían. Su madre es también un refugio mientras al poeta “lo comen los quebrantos”.

Todo es válido para vencer al tiempo y al olvido. Más de una vez recurre a las fotografías –“Mirando viejas fotografías”– que hacen retroceder artificialmente al tiempo.

Tiempo y recuerdo, son los ejes sobre los que gira el conjunto de sonetos. La evocación es el único escape a la soledad. Situación que se reitera una y otra vez, con formas siempre distintas en todo el poemario.

En el recuerdo del terruño sanrafaelino estamos otra vez ante el vaivén entre la felicidad y la decepción. La vista del paisaje cercano al río Atuel nos devuelve imágenes de paz y belleza:

⁹ *Ibid.*, p. 18.

“Río Atuel, pez azul, río paterno.
 Agua que entre gobierno y desgobierno
 sueña un barco imposible en su cintura.

Yo digo su recuerdo y su fragancia,
 que vienen desde el fondo de mi infancia
 a mojar me otra vez en su hermosura”¹⁰.

El tono de “Viaje al pueblo natal II” produce un cambio contrastante con el poema dedicado al Atuel,

“Con los ojos bien abiertos,
 melancólicamente derrotado,
 sé en el alma que he vuelto a mi pasado
 sólo para codearme con los muertos”¹¹.

Hacia el final el libro se abre a la esperanza. En “La clave”, sin dejar de reconocer las dificultades que acechan, se recupera la confianza en la palabra poética y se atisba un nuevo inicio:

“[...] Pero sé una clave
 para que mi fortuna se destrabe:
 encontrar la palabra que coincida

conmigo mismo y con el universo
 e hilar con ella el humo de mi verso.
 Y le sonrío entonces a la vida”¹².

En esta línea se inscriben “Las cerezas” y “Mozart”. Los frutos rojos, brillantes encienden los sentidos del poeta y, entonces, surgen las imágenes que invitan al goce vital tan propias de Casnati:

¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹¹ *Ibid.*, p.79.

¹² *Ibid.*, p.104.

“Definición sin mengua del verano,
 cerezas donde cantan los sentidos
 del mundo, breves cuerpos encendidos
 y habitados por un fulgor pagano

resuelto en púrpura y en escarlata
 y en carmesí y en bermellón de sueño,
 con qué eficacia, con que rojo empeño
 sintetizan el fruto que desata

para la vida lo que fue ilusión
 y suspirada expectativa con
 un cántaro de afanes y promesas.

Por eso el grito de mi juventud:
No quiero velas sobre mi ataúd.
Yo quiero una escudilla de cerezas”¹³.

“Mozart”, exhibe un virtuosismo lingüístico en la increíble sucesión de sustantivos (cuarenta y dos) que se agrupan de acuerdo con su campo semántico, para definir y ensalzar música de Mozart.

En varias composiciones anteriores, Casnati ha renegado de la posibilidad de renovación que es tópico obligado cuando se habla de la llegada de la primavera o de su mes, septiembre y de la fuerza de la palabra poética. El cambio que señalamos desde “La clave” se confirma en “Altos años”. Comenzamos esta presentación “al alimón” con la amargura de “Nada sucede”, nada mejor que finalizarla con la esperanza

“Con altos años todavía creo
 en la respuesta que tal vez me aguarda
 aquí o allá. No escucho la bastarda
 voz que ata la ilusión a su bloqueo

¹³ *Ibid.*, p. 107.

y su plomo. Y así ando por la vida:
todo el frescor de la esperanza late
semejante al de ayer. El acicate
me espolea, y sostengo yo la brida

como si fuera pluma o aire. Siento
libre el estímulo del sentimiento
y el pensamiento. Ignoro la frontera

de mi eventual vejez. Dedico un guiño
al sol diario, y me alegro como un niño
cuando veo llegar la primavera”¹⁴.

RESUMEN

Las palabras del sésamo, de Luis Ricardo Casnati, expresa a través de sus 101 sonetos, la vivencia estética de un tiempo de desencanto vital. En la presente nota se analiza el lugar de este poemario en la evolución expresiva del autor, sus temas predominantes, y el particular cuidado de la palabra como rasgo estilístico caracterizador de Casnati.

¹⁴ *Ibid.*, “Altos años”. p. 98.

**PRESENTACIÓN DE *NACER EN LA PALABRA*,
DE GRACIELA MATURO**

Víctor Gustavo Zonana
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

La publicación de *Nacer en la palabra* oficia una misteriosa condensación. Sintetiza en la espiral, el movimiento circular y lineal de la trayectoria poética de Graciela Maturo¹. Así, redime el tiempo a través de la palabra. Gracias a un penetrante sentido histórico –que es, como destacara T. S. Eliot, conciencia de lo permanente en el devenir²– nos recuerda que la conquista del verbo poético es un acto perpetuo, incesantemente renovado.

La consideración de ese “sentido histórico” nos anima a establecer la genealogía en la cual se inscriben los tres primeros libros de Graciela Maturo. Ya que en ellos se advierte la continuidad de un

¹ La presentación que aquí se reproduce formó parte de un acto realizado en la “Enoteca Giol”, Mendoza, 26 de mayo de 1997. El acto contó además con las disertaciones de Gloria Videla de Rivero y Luis Ricardo Casnati. Con el título de *Nacer en la palabra* Ediciones Culturales de Mendoza reedita los tres primeros libros poéticos de Graciela Maturo: *Un viento hecho de pájaros*. Córdoba, Laurel, 1960; *El rostro*. Montevideo, Cuadernos Julio Herrera y Reissig, 1961; *El mar que en mí resuena*. Buenos Aires, Ismael Colombo, 1965. Estos libros fueron publicados por la autora bajo el nombre de Graciela de Sola.

² “Tradition and Individual Talent”. *Selected Essays*. London, Faber & Faber, 1950, pp. 14-15.

élan lírico sumamente fecundo en el panorama de las letras argentinas. Nos referimos concretamente a una poética de cuño órfico que surge con plenitud en la década del 40. Una poética que abreva en el romanticismo alemán de Novalis y Holderlin, en la poesía francesa de fin de siglo, en la veta más genuina del modernismo hispanoamericano, en las voces telúricas y paradigmáticas de Carlos Mastronardi y Ricardo E. Molinari. La vitalidad y la persistencia de este movimiento se mide, por ejemplo, en las obras de Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Elizabeth Azcona Cranwell y María Julia de Ruschi Crespo.

El calificativo "órfico" se justifica, en primer término, por la recuperación de la imagen del vate como figura arquetípica, como "emblema del combate por la poesía"³. Su leyenda proclama el poder arrebatador del canto. Muestra la condición particular del poeta que se ofrece como un nexo entre el mundo de los vivos y los muertos, entre los hombres y los dioses. El mito se presenta además como una sublime parábola del amor humano.

En segundo lugar, se justifica por la recreación de los principios cosmovisionarios fundantes del orfismo tal como los conocemos hoy a través de Platón y del platonismo cristiano⁴. Por ejemplo, la conciencia de la caída del alma y la consideración de la existencia como camino de retorno a la unidad primordial con lo Absoluto.

La lectura de *Nacer en la palabra* nos muestra cómo Graciela Maturo ha animado con espíritu propio este esquema mítico funda-

3 Remito sobre este punto a: Jorge A. Dubatti. "Orfeo: emblema del 'combate por la poesía'". *Letras*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, N° XV-XVI, abril-agosto, 1986, pp. 42-63; Ricardo H. Herrera. *La ilusión de las formas*. Buenos Aires, El imaginero, 1988, pp. 54-55.

4 Sobre el orfismo ver: W. K. C. Guthrie. *Orphée et la religion grecque. Étude sur la pensée orphique*. (Traduit de l'anglais par S. M. Guillemin). Paris, Payot, 1956.

cional⁵. Consideremos las modulaciones del poderoso símbolo del viaje que estructura la cosmogonía órfica.

La imagen del viaje declara la condición del alma exiliada. La irrupción del tiempo es signo de la separación del yo con respecto al principio que la anima y la sustenta. El existir comporta una salida. Y, por ello, un destierro, un peregrinaje por tierras extrañas, ajenas al propio ser. Se entiende, entonces, el lamento de la poeta viajera:

“Corazón mío, hemos vivido demasiado tiempo desterrados.
Quiero volver, curar mis heridas,
y reclinarme un tiempo entre vosotros,
hermanos, hijos míos.
Dejadme así dormir en vuestro seno,
reconocer la casa de mi padre.
Ser algo más que huésped en la tierra”⁶.

Es un viaje metafísico de regreso a la patria celeste. Al contemplar este reino perdido, que a veces se identifica con la infancia, la

5 La inscripción de Graciela Maturo en el ámbito de la poesía órfica argentina no resulta gratuita. Especialmente si se tiene en cuenta que el mito de Orfeo aparecerá recreado en obras de edición posterior como *Canto de Eurídice*. Buenos Aires, Último Reino, 1981 y *Orfeo canta*. Concordia, Ediciones Río de los Pájaros, 1995. Desde un punto de vista teórico, esta inscripción se asume de acuerdo con el horizonte de un “humanismo cristiano”. La escritora se ha referido al sentido del mito en este marco conceptual en los términos siguientes: “[...] las fábulas de Apolo y Dafne, Ero y Leandro, Orfeo y Eurídice, recreadas o aludidas por vasta progenie artística, recobran su sentido religioso en una lectura humanística que tanto pudo ser la del siglo XVI como la nuestra. Se hace así comprensible el relacionamiento simbólico, no herético para los poetas, de Orfeo y Cristo - aún revalidado por Julio Cortázar en este siglo - como de Galatea y María, permitiendo así la oblicua referencia teológica a través de figuras mitológicas aparentemente no relacionadas con la simbólica cristiana. [...]”. Graciela Maturo. *La mirada del poeta. Ensayos sobre el conocimiento y el lenguaje poético*. Buenos Aires, Corregidor, 1996, p. 72.

6 Graciela Maturo. *Nacer en la palabra*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1997. “El mar que en mí resuena”. Segunda sección, N° VI, p. 105.

poeta rememora esa instancia inicial de comunidad con lo Absoluto, de contemplación en la inocencia:

“Acaso en algún tiempo conocimos
la luz naciendo en sus raíces incesantes,
acaso contemplamos desde la forma incólume
un puro ocaso nunca madurado.
Pero un oscuro signo
creció sobre remotas primaveras ardientes
y los frágiles ramos del tiempo nos agobian,
telarañas de tinieblas,
cercando nuestros ojos que recuerdan”⁷.

El viaje implica también un ejercicio de la memoria en su condición platónica de anámnesis. Sólo la memoria puede acercarla al “círculo de fuego” que le permite ver las señales de pertenencia al reino celeste y recuperar la inocencia perdida.

La separación, la caída en el tiempo implican un extrañamiento del mundo y del yo. Es preciso recordar, recordarse para disputar al olvido un saber que se sustrae. La viajera contempla el libro de la naturaleza. Reconoce en la criatura su carácter simbólico y se remite, con temor y temblor, al misterio del Creador. Por ello afirma:

“Los signos me acompañan
mis extraños amigos
fieles a una desconocida arquitectura
a la que estoy uncida desde el hueso.
Me miran rostros, pájaros, ramajes,
altas constelaciones.

⁷ “Elegía”. *Nacer en la palabra*, p. 36.

[...]

Siento el pavor de un reino que no me pertenece
pero busco sus huellas.
Señales, talismanes,
estamos anudados por un pacto secreto”⁸.

También el yo guarda este secreto. Por ello el viaje es ensimismamiento, búsqueda interior de la cifra que revela la clave de la existencia. El alma busca “con angustia la inicial de su sangre/ la secreta armonía que reúne sus tallos,/ el nudo estremecido de su imagen primera”⁹.

Como el de los poetas románticos visionarios, el peregrinaje del yo lírico se desarrolla en la noche. En el exilio, éste es el único refugio del alma. Por ello, la poeta afirma:

“[...] Éste es mi valle nocturno.
La jaula de hechizos desde donde creo
que alguien sueña por mí”¹⁰.

La quietud nocturna favorece la concentración del espíritu. La imagen del viaje no debe inducirnos a una concepción errónea. Ya que el periplo metafísico no supone un sumirse en el activismo dispersante. Antes bien remite a una actitud bivalente de contención y sosiego, de apertura y receptividad. Como una misteriosa flor noctur-

⁸ “El mar que en mí resuena”, N° IV, p. 76. Se trata de una imagen antiquísima, sumamente empleada en la Edad Media. San Buenaventura, por ejemplo, considera que el mundo creado es *quasi quidam liber in quo relucet [...] Trinitas fabricatrix*. (*Breviloquium*, II, cap. XII). Para la imagen del libro como símbolo ver. Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México, FCE, 1975, p. 450. La referencia de San Buenaventura está tomada de Curtius.

⁹ “Bestia incesante”, p. 28.

¹⁰ “El mar que en mí resuena”, II, p. 74.

na, como la flor azul de Novalis, el yo se abre en la noche. Espera un advenimiento, la manifestación del Ser que ocultan las apariencias del mundo fenoménico, del mundo de la cotidianidad¹¹. Esta actitud expectante induce a oír. La poeta nos confirma: “Estoy al borde, escucho./ Y temo ser el mar que en mí resuena”¹².

La noche es también cómplice de la búsqueda amorosa del yo. En su refugio la poeta logra retener al amado. Así, prepara el encuentro mediante la gestación de una atmósfera nocturnal:

“[...] Echo mis redes de ternura,
dispongo los aromas, los espejos,
cuidaré las maderas, el jardín de la aurora
que dispersa las aves oscuras de tu sueño.
Duerme ahora, niño-héroe.
La luna y las tinieblas son mis cómplices”¹³.

El poder de las “redes de ternura” determina que la experiencia del amor no se resuelva en la negatividad de la ausencia pura, del deseo no colmado, tal como se advierte, por ejemplo, en la obra de Alejandra Pizarnik¹⁴. La visión del hijo dormido da testimonio de los frutos del amor. Ofrece, además, un remanso porque rememora ese estado primordial de inocencia:

¹¹ Ver sobre estos aspectos Hugo Mujica. *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Madrid, Trotta, 1995, p. 18.

¹² G. Maturo. “El mar que en mí resuena”, N° XXII, p. 93.

¹³ *Ibid.*, N° XX, p. 91.

¹⁴ Sobre este aspecto de la poesía de Alejandra Pizarnik ver: Graciela Maturo. “Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 219, marzo, 1968, pp. 545-553; Cristina Piña. *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1981.

“Cuando un niño duerme
y el puro, vivo pájaro que en sus ojos anida
ha reclinado su cabeza,
cuando reposa, sí, tan indefensa
la suelta hermosura de sus miembros,
un aire delicado
vela la unida gracia de su frente imperiosa
y en mi brazo descansa todo su peso
confiado, no tocado por la angustia”¹⁵.

Y es éste, tal vez, el aspecto más original de la poesía de Graciela Maturo. Su voz atenúa la melancolía esencial de la lírica órfica argentina. Graciela tiene la certeza –la esperanza– de que el orden primordial no está definitivamente perdido para el hombre. De que el encuentro amoroso se sobrepone a la ausencia. Certidumbre que le permite vislumbrar el fin de la noche y la anima a afirmar:

“[...]Miro un cielo sin velos,
desnudo, abierto, mío
como es mío este mar de vegetales lazos,
esta heredad dichosa que por amor poseo.

Ya conozco el sentido de la luz que desciende”¹⁶.

¹⁵ Graciela Maturo. “Cuando un niño duerme”, p. 63. Sobre este aspecto de la poesía de Graciela Maturo ha señalado Oscar Grandov: “[...] La presencia de los niños, expresada a veces con un acento maternal que no es el corriente, ensancha la visión de la vida que nos ofrece Graciela. Por momentos se nos muestra una imagen querible de este mundo con el anhelo de su rescate hacia el otro, tema que ha sido objeto de tratamiento teórico en sus ensayos, y define a la autora como humanista. [...]”. “Aproximación a la poesía de Graciela Maturo”. *Atenea. Ciencia, Arte y Literatura*, Concepción, N° 472, año 1995, pp. 89-100. La referencia corresponde a la p. 91.

¹⁶ “En la luz de la lluvia”, p. 62.

RESUMEN

La poesía de Graciela Maturo se puede contextualizar en la corriente de la poesía órfica argentina contemporánea. En función de este horizonte de comprensión, se comentan los sentidos simbólicos que el esquema mítico fundacional del viaje y sus imágenes asociadas, adquieren en los tres primeros libros poéticos de la autora.

DOCUMENTOS

EL TERREMOTO DE MENDOZA, POR JUAN GREGORIO**Beatriz Curia***Universidad de Buenos Aires. CONICET*

El Archivo y Colección Andrés Lamas –Leg. 58, f. 175, Archivo General de la Nación, Buenos Aires– atesora un documento de real interés para la historia de la literatura de Mendoza. Se trata de una página in folio, impresa a cuatro columnas e ilustrada. Presenta un poema de 187 versos sobre el terremoto que sacudió la provincia el 20 de marzo de 1861. Se titula EL TERREMOTO DE MENDOZA y lleva como subtítulo: *Romance compuesto por JUAN GREGORIO para cantar à la guitarra, dando cuenta de los estragos producidos en la ciudad de MENDOZA, el temblor de tierra del día 20 de marzo de 1861, y lo demas que verá el curioso lector.*

Noticia y exhortación

Compuesto en clave elegíaca, constituye ante todo un testimonio noticioso y –hecho habitual, por desgracia, en la tumultuosa historia argentina (cf. Curia, 1997)– una exhortación a la fraternidad entre los partidarios de facciones en lucha (v. 127 y ss.). Esto último se explica porque 1861 es un año conflictivo. No sólo tengo en cuenta para aseverarlo el fenómeno telúrico que destruye Mendoza, sino que desde el 5 de julio vuelven a romperse las relaciones entre la Confederación y Buenos Aires, el 17 de setiembre se libra la batalla de Pavón,

Derqui renuncia a la presidencia de la Confederación (5 de noviembre) y se declara en receso el Poder Ejecutivo Nacional. El pretexto para la ruptura fueron acontecimientos en la provincia de San Juan. Asesinado el gobernador Virasoro (16 de noviembre de 1860), partidario de Urquiza, los liberales se hicieron cargo del gobierno, reemplazando al difunto gobernador por Antonino Aberastain, amigo de Mitre y Sarmiento. Derqui intervino la provincia y envió al coronel Juan Súa, quien derrotó a Aberastain en el Pocito. El ejército nacional estaba formado en parte por tropas de Mendoza. Aberastain fue fusilado un día después.

Fecha

La índole misma del escrito lleva a conjeturar que no fue compuesto mucho después de los acontecimientos que narra, mientras todavía era pertinente lamentarse y enterar a los lectores de lo ocurrido. Destaquemos que en *El Nacional* de Buenos Aires la noticia del terremoto -encuadrada por una orla negra- no aparece hasta el 1.º de abril y que en el mensual *La Revista de Paraná* -editada en Paraná-, que dirigía Vicente G. Quesada, no hay referencias al tema hasta el 30 de abril, aunque el número anterior había aparecido el 31 de marzo.

Del mismo modo, la referencia a San Juan y su fraterna ayuda, al Gobierno Nacional y a las otras provincias parece cobrar sentido en el contexto de los acontecimientos de 1860-1861 a que hice referencia más arriba. *El Nacional* da cuenta en su edición del 22 de marzo del asesinato de Aberastain, hecho del que culpa a Laureano Nazar, gobernador de Mendoza, y a Juan Súa. Las publicaciones de la época ofrecen reiterados ejemplos de la asociación que por entonces se efectuaba entre los destinos de San Juan y Mendoza. Sirvan como ejemplo estas palabras publicadas en el mismo diario el martes 2 de abril de 1861: "Mendoza y San Juan! como en el mapa geográfico sus dos nombres andan juntos en las hablillas de los pueblos, y en el estéril horror de sus destinos, San Juan víctima de la justicia de los hombres, Mendoza visitada por el azote de Dios!" (p. 2).

Autor

Juan Gregorio no se encuentra registrado en las fuentes históricas y literarias que he consultado. Es posible que se trate de un seudónimo y nada impide que el desconocido poeta haya compuesto su poema en Mendoza. Si no fuera mendocino, aparece al menos como testigo presencial del terremoto (*cf.* especialmente v.16-20) y proporciona muchos detalles -hora, duración, sentido del movimiento, viento, ruidos, frecuencia de los remezones- que avalarían tal carácter.

Su invocación a la Virgen del Rosario, patrona de la provincia de Mendoza, resulta coherente con la suposición de que Juan Gregorio fuera un habitante de la ciudad destruida.

Género

No se trata de un romance en la acepción corriente de serie indefinida de versos octosílabos, con rima asonante los pares. Sin embargo, ya el primer poema escrito en el Río de la Plata, el *Romance* de Luis de Miranda (*cf.* Curia, 1987), nos viene demostrando que el vocablo se ha aplicado entre nosotros a otras formas compositivas.

El poema se encuadra -de acuerdo con el título- en el doble estatuto del canto -"para cantar à la guitarra"- y la lectura -"verà el curioso lector"- . El popular octosílabo de las décimas se une a los endecasílabos y heptasílabos de la silva final que, aunque imperfectos, permiten vislumbrar -al igual que las fórmulas y los evidentes influjos de la poesía española- a un cantor letrado.

El vuelo imaginativo de *El terremoto de Mendoza* es pobre. El relato va uniendo algunos tópicos tradicionales con la información reciente, en estrofas imperfectas y pródigas en ripios. Mucho falta todavía hasta llegar a una elaboración literaria del nivel de "La noche de Mendoza" (1880), de Olegario Víctor Andrade (Andrade, 129-134).

Difusión

La nota final indica que el texto puede hallarse en la librería La Unión y en la de Morta, en Buenos Aires, y lleva a presumir que el editor quiso hacer llegar *El terremoto de Mendoza* a lectores de diversos estratos socioculturales. La librería La Unión, de Medina Hermanos, era uno de esos comercios que por entonces se dedicaban a la venta de ediciones populares, folletines y novelas por entregas, de predicamento entre clases humildes (Buonocore, p.88). En cambio, la librería de Paul Morta, bibliófilo francés que “poseía cierta cultura y era un espíritu liberal (*ibíd.*, p.53-54), se convirtió en sede de una tertulia a la que asistían prestigiosos intelectuales (*cf.* Arrieta, p.109-122). Por otra parte, la acotación “en Buenos Aires” induce a colegir que habría otro(s) lugar(es) de expendio en el país.

Texto

Transcribo el texto de acuerdo con las siguientes pautas:

- Respeto grafía y puntuación.
- Numero los versos de cinco en cinco y remito al número en mis notas.
- Los signos ‘{ }’ encierran mis agregados.
- Los números entre ‘()’ y ‘[]’ corresponden a notas del autor.
- Los asteriscos ‘*’ remiten a mis acotaciones a las notas del autor.

EL TERREMOTO DE MENDOZA

Romance compuesto por JUAN GREGORIO para cantar à la guitarra, dando cuenta de los estragos producidos en la ciudad de / MENDOZA, el temblor de tierra del dia 20 de marzo de 1861, y lo demas que verà el curioso lector.

1 Atencion noble auditorio,
 estén atentos, señores,
 y oigan los tristes clamores
 que dirige Juan Gregorio
5 á Mendoza en sus dolores.

 Vírgen Santa del Rosario
 concededme fortaleza,
 ayúdeme Vuestra Alteza
 dadme el valor necesario
10 y consuelo á mi tristeza.

 Mi espíritu está abatido,
 no tengo fuerza bastante
 ni me ayuda mi sentido
 para seguir adelante
15 el relato prometido.

 Pido á Dios con devocion
 que al relatar esta historia
 me conceda por su gloria
 sepa hacer la relacion
20 como quedó en mi memoria.

 “Del año sesenta y uno,
 y de Marzo el dia veinte,
 con calma y viento poniente,
 no habiendo temor ninguno
25 el peligro nadie siente.

Pasadas las ocho son,
los reloj {es} media dan,
cuando un terrible huracan
envuelve en gran confusion
30 á los que en la calle están{.}

Niños, mujeres y ancianos
cada cual su puerta cierra,
por librarse de la tierra
de aquel torbellino insano
35 que á la poblacion aterra.

Todos llenos de terror
á los santos se encomiendan
pidiendo que les defiendan
y los libren del temblor
40 pues ya las paredes tiemblan.

Tiemblan los cielos y tierra,
se estremece el firmamento,
ruje enfurecido el viento
y la poblacion se aterra
45 del horrísono elemento.

Crujen puertas y ventanas,
el pavimento retumba,
y diez mil almas humanas
en su hogar hallan la tumba
50 tantas víctimas cristianas.

Rasga huracan los espacios,
hiende riscos y montañas,
la tier{r}a abre sus entrañas,
se derrumban los palacios,
55 templos, casas y cabañas.

Esas montañas y colinas
oscilan de Sur á Norte,
la poblacion queda inerte,

60 todo es terror, todo ruinas
destrucción, espanto y muerte.

De luto y de terror lleno
queda la ciudad famosa,
aquí una madre llorosa
estrecha contra su seno
65 á sus hijos cariñosa.

Allá un desgraciado padre
con afanes bien prolijos,
abrazo á sus tiernos hijos
á porfia con la madre.
70 en el temblor todos fijos.

Tres minutos han bastado
al terremoto inhumano,
para destruir insano
lo que tanto habia costado
75 crear al americano.

De aquella ciudad famosa
de los Andes avanzada,
quedan ruinas, polvo, nada,
hoy es solo una gran fosa
80 de su suerte horrorizada.

.....

Del veinti uno la aurora
alumbra aquellos horrores,
uno gime, el otro implora,
se repiten los temblores
85 cada instante, cada hora.

Aquel que ha quedado sano
busca su hogar con afan,
corre, vuela, ¡pero en{ }vano!

90 porque el terrible volcan
destruyó todo ¡inhumano!

95 Aquí un lúgubre gemido
auxilio implora constante,
allá un hombre condolido
se apresura en el instante
á salvar al desvalido.

¡Oh rasgo de abnegacion!
este hombre con fe prolija
que auxilia sin distincion,
vá á su casa, salva á su hija
100 y á una nieta en la afliccion¹.

Veinti ocho religiosas
rogaban á Dios contritas
(de Jesus tiernas esposas)
y estas virgenes benditas
105 en el claustro hallan sus fosas.

Ocho salvan de las ruinas,
una queda emparedada
que con tijeras osada
rompe escombros, abre minas
110 y por fin se vé salvada².

En una posada estaban
veinte hombres alegremente,
todos contentos hablaban,
del peligro nada advierten
115 y muy alegres cenaban
cuando el terremoto sienten.

El sacudimiento aterra,
la habitacion queda á oscuras,
sus fáuces abre la tierra,

120 se traga á estas criaturas
y en el momento se cierra.

Pero en menos de un segundo
un aleman, ¡por clemencia!
y con espanto profundo,
125 lo salvó la Providencia
para que lo cuente al mundo³.

¡Oh Providencia divina!
que al castigar los mortales,
procuras dar la consina
130 para que amigos leales
corran de ciudad vecina.

Un vecino de San Juan
en Mendoza se encontró
al reventar el volcan,
135 y muy luego se ausentó
en su lijero alazan.

Despavorido, asustado,
á San Juan se dirigió,
donde llegó muy cansado,
140 del suceso cuenta dió
y el pueblo quedó asombrado⁴.

La autoridad diligente
preparó todos los medios,
á Mendoza mandó gente
145 llevando auxilios, remedios
y en dinero un contingente.

El Gobierno Nacional
y tambien los provinciales,
con cariño fraternal
150 concurren todos leales
á socorrer tanto mal.

Para tantas aflicciones
auxilian todos constantes
con ropas y suscripciones
155 de todos los habitantes
sin distincion de naciones.

Si de Mendoza el destino
dispuso la Providencia,
rogando á Dios de contino
160 pidamos con vehemencia
nos conceda mejor sino.{"}

INVOCACION

¡Pobre Mendoza! arena movediza
solo eres ya. Silencio y muerte
doquiera te rodea;
165 de la rica ciudad lujosa y fuerte
escombros quedan ya de lo que era!
Pero miento ¡gran Dios omnipotente,
que un templo queda de la gran ciudad!

y este templo ruinoso,
170 desde hoy ya milagroso,
es la capilla de la CARIDAD.

Esta Capilla humilde, abandonada
es la señal para que al mundo asombre
que ante el poder de Dios no somos nada
175 y cuando quiere castigar al hombre,
con un soplo lo extingue, lo anonada.

¡Oh pueblos Argentinos!
pedid á Dios clemencia!
180 que son certeros sinos
de que la Providencia
os marca los destinos.

Y pues que sois cristianos,
borrad todas las huellas
185 y dándoos las manos
olvídense querellas
de hermanos contra hermanos.

FIN

- ¹ Según una carta publicada en el "Nacional" el hombre de quien se hace referencia estaba fuera de su casa en el momento de la catástrofe. Pasado el primer espanto corrió á salvar su familia; pero no conociendo hacia qué parte estaba su casa, por ser todo ruinas, iba sacando de entre los escombros á los que encontraba, hasta que un vecino le indicó el sitio en que habia estado su casa. Trepa sobre los escombros, llama á su familia, oye gemidos, con sus uñas levanta escombros y salva á una hija con un niño de pecho.*
- ² La religiosa salvada de entre las ruinas tiene 80 años. Siete dias estuvo enterrada cabando la tierra con sus manos sin mas auxilio que unas tijeras, hasta que logró salir.**
- ³ El héroe que salvó de este lance, único que quedó para contarlo, refiere que al abrirse la tierra, de 20 personas que habia en la pieza, diez y seis fueron tragadas al volverse á cerrar, quedando algunas cabezas, brazos y piernas afuera de la tierra. De los cuatro que no trago la tierra, tres perecieron entre los escombros, salvándose el alemán providencialmente.
- ⁴ Encontrándose un vecino de San Juan en las orillas de Mendoza cuando se sintió el temblor, se arrojó al suelo, s{i}endo testigo de la destruccion de la ciudad, y el primero que á San Juan llevó la noticia.***

Se hallaràn en las librerias de la UNION, calle de Rivadavia, núm. 100, y en la de MORTA, calle de Bolivar, frente/ al Colegio, en Buenos Aires.

NOTAS

- v. 23 La Confederación, citada por *El Nacional* del 1° de abril, asevera que el cielo estaba sereno y la atmósfera pesada.
- v. 27 En el documento se lee: “los reloxmmedia dan,” (errata evidente). Restituyo el morfema del plural ‘-es’, justificado tanto por el sentido como por la versificación, y separo los dos vocablos.
- v. 40 El terremoto se produjo a las 20,36.
- v. 40 En el documento: ‘tiemblan,’ (errata evidente).
- v. 41 En el documento: ‘tierra.’ (errata evidente).
- v. 56 Este octoslabo mal medido –único en el poema– lleva a considerar la posibilidad de una errata. Si se sustituye ‘Esas’ por ‘Las’ se elimina la sílaba sobrante; sin embargo, como se pierde el matiz afectivo introducido por el déctico, estimo aventurada una corrección.
- v. 57 Sobre este punto hay datos contradictorios. *La Confederación*, p.e., consigna que el movimiento fue “de Poniente á Oriente”. *El Nacional* del 3 de abril indica que el movimiento se produjo de sur a norte, porque los péndulos de los relojes oscilaron en Buenos Aires en tal dirección.
- v. 89 Unos viajeros vieron en el camino de Uspallata una lluvia de cenizas (la información aparece en *La Revista de Paraná* del 30 de abril y en *El Nacional* del 3 de abril).
- v. 116 Este verso excede la décima.
- v. 161 Cierro las comillas abiertas en el verso 21.
- v. 171 ss. Aunque sin duda es posible dar a estos versos un alcance alegórico, no debe olvidarse que de modo directo el poema narra lo acontecido: “...dicen que mirando del Sauce de la Cañada para la ciudad, no se ve una sola casa ni torre á escepcion de la Capilla de la Caridad, en cuya plazoleta salvó el soldado que primero trajo la noticia” (*El Nacional*, 8 de abril de 1861. El 9 de abril se vuelve a hacer referencia al tema y se señala que la capilla se salvó como un símbolo).
- * La carta, que firma “Z. Z.”, fue publicada en *El Nacional* del 13 de abril de 1861, p. 2.

- ** El 22 de abril *El Nacional* publica esta información en la p. 2.
- *** *El Nacional* del 8 de abril da cuenta de estos pormenores. Quien llevó la noticia a San Juan fue un soldado sanjuanino "que había ido con diligencia" a Mendoza.

Bibliografía

Olegario V. Andrade. *Obras poéticas*. Estudio y texto de Eleuterio F. Tiscornia. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943.

Rafael Alberto Arrieta. *La ciudad y los libros. Excursión bibliográfica al pasado porteño*. Buenos Aires, Librería del Colegio, 1955.

Domingo Buonocore. *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires, Bowker Editores, 1974.

Beatriz Curia. *Múdenos tan triste suerte. Sobre el Romance de Luis de Miranda*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.C., 1987.

_____ . "El individuo en la literatura argentina". En *Río de la Plata. Culturas*, Nº 17-18. París, Sorbona, 1996-1997, p. 57-67.

RESUMEN

El Archivo y Colección Andrés Lamas –Leg. 58, f- 175, Archivo General de la Nación, Buenos Aires– atesora un documento importante para la historia de la literatura de Mendoza. Se trata de una página in folio, impresa a cuatro columnas e ilustrada que presenta el poema titulado El terremoto de Mendoza, por Juan Gregorio. En el presente trabajo se reproduce el poema y se ofrecen las claves contextuales (momento histórico, autor, difusión) y textuales para la lectura e interpretación del mismo.

DOCUMENTOS

ENCUESTA A ESCRITORES DE MENDOZA*

Diego Francisco Pró

¿Cuándo y dónde nació?

Nací en la ciudad de Resistencia (Chaco), el 4 de junio de 1915.

¿Cree Ud. que las vivencias de infancia y el clima cultural o espiritual de su casa influyen en su obra? ¿En qué aspectos?

Mis padres (Juan Pró León y Catalina Mena de Benítez) eran españoles. He recibido el influjo de la cultura de mis antepasados a través de sugerencias y amor a la familia por vía materna y paterna. Mis abuelos quedaron en España, pero a ellos me ligó una correspondencia mutua. Además, participábamos de la lectura de obras españolas que se editaban en folletos, de cuyo contenido emanaban enseñanzas y moralejas que impregnaban a los cinco hijos que integraban la familia. La esencia religiosa católica influyó en los varones, tres, y mujeres, dos.

¿Qué educación sistemática o formal recibió?

Realicé mis estudios primarios y secundarios en mi ciudad natal. Desde 1935 hasta 1939 hice mis estudios superiores en Paraná, de cuyo Instituto Nacional del Profesorado egresé con el título de Pro-

* El modelo de la encuesta incluida en este número, se inspira en el utilizado en el Tomo IV de *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1981.

esor en Filosofía y Pedagogía. He realizado estudios de latín, griego y alemán. Y he seguido cursos de especialización con Rodolfo Mondolfo en Filosofía Antigua, con Giusseppe Pernice en Griego, con Francisco Francella en Latín y con Juan R. Sepich en Metafísica.

¿Cuáles han sido sus lecturas literarias predilectas?

Angel Battistessa, Emilio Carilla, Enrique Anderson Imbert; entre los franceses, Paul Valery, Paul Claudel, André Malroux; entre los españoles los clásicos de los siglos XVI, XVII y los de los siglos XIX y entre los contemporáneos y actuales Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset.

¿Considera que otros factores –religiosos, filosóficos, políticos, sociológicos, etc.– han influido en su personalidad y en su obra?

La formación recibida en la enseñanza sistemática : primaria, secundaria, superior y especializada, decidieron mi formación humanística en las letras, la filosofía y las ciencias de la educación.

¿Pertenece o pertenece a algún grupo literario?

Inicié mi actividad literaria en la Revista *Albores*, durante mis estudios secundarios, en 1933. El grupo editorial lo constituíamos alumnos destacados, dirigidos por el profesor de Literatura y el Director de la Escuela Normal Nacional. Luego publiqué artículos y monografías en la Revista *Estampa Chaqueña*, Resistencia, Chaco, durante un lapso de diez años, 1934-44. Integré, junto con otras mentes jóvenes e inquietas, el Fogón de los Arrieros en Resistencia, Chaco, a partir del año 1939. Fui miembro de la Sociedad Literaria "Domingo Faustino Sarmiento", con sede en San Miguel de Tucumán, desde 1948 - 55. Integré el "Ateneo Cultural", fundado por el Pbro. Ramón Rosa Olmos en la ciudad de Catamarca entre los años 1956 - 1959. Soy miembro de la Sociedad Argentina de Escritores, desde 1947. Mi labor ha merecido la distinción de Miembro Correspondiente de la Academia Argentina de Letras, en 1974.

¿Cuándo comenzó a escribir? ¿Qué piensa de su primer libro?

Respecto a mis primeros libros, son verdaderos y arduos trabajos de investigación que abarcan un amplio campo, que va desde el pensamiento de la antigüedad griega a estudios de autores argentinos y extranjeros contemporáneos de alta calidad y de artistas plásticos notables por sus obras e ideas.

¿Por qué y para qué escribe? ¿Cómo concibe la función del escritor?

Escribo porque estoy volcado a las disciplinas humanísticas desde mi primera juventud (17 años) hasta altos años (82) que vivo y escribo en la actualidad. Por estos días se encuentra en prensa, en la Facultad de Filosofía y Letras, mi libro *El ser de las correlaciones metafísicas*¹; por cierto que no será el último, dado que conservo inéditas otras obras.

¿Ha vivido en otras provincias o en el extranjero? ¿Ha viajado? ¿Considera que esas experiencias influyen en su obra?

Además de en mi ciudad natal, he vivido en Resistencia y Chaco; en Paraná durante mis años de estudios superiores; en las provincias de Buenos Aires, Mendoza, San Miguel de Tucumán y Catamarca. Realicé viajes de estudios y congresos a Río de Janeiro y Brasilia (Brasil), Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), en el extranjero. Y a Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca, San Juan, Chaco, Corrientes, Entre Ríos, Santa Fe, Rosario, Córdoba, San Luis, Buenos Aires, Bahía Blanca, La Plata, Bariloche, etc. dentro del país. Los viajes me enriquecieron con el trato de hombres y pensadores importantes.

Publicado con posterioridad a la realización de esta encuesta. Ver datos en la Bibliografía.

¿La literatura de Mendoza tiene matices propios?

Sí, los tiene por su tradición histórica, sus condiciones geográficas de contacto internacional, sus tópicos montañoses, etc.

¿Cómo escribe? ¿Hace planes? ¿Corrige? ¿Escribe de modo regular y sistemático o por épocas?

Una obra se planifica y se realiza teniendo en cuenta el tema, la situación, el tiempo, los elementos y personas que intervienen y las exigencias que requiere la búsqueda de la perfección y la belleza de la prosa escrita. La corrección es una exigencia de la perfección. El esfuerzo sostenido y la disciplina de trabajo que evidencian mis obras, son condiciones personales de mi vocación de escritor.

¿Cuáles son los temas, preocupaciones u otras constantes que aparecen con frecuencia en su obra?

Mis libros ahondan hasta el presente en los siguientes asuntos: 1) Estudios estéticos, biográficos y literarios; 2) Historia del pensamiento filosófico argentino; 3) Estudios sobre el pensamiento clásico, especialmente el griego; 4) Asuntos vinculados con las Ciencias de la Educación; 5) Estudios de Metafísica.

¿Qué otros datos de su biografía considera Ud. dignos de ser destacados?

Como docente, me incorporé en 1940 a la Universidad Nacional de Cuyo, por concurso. En la Academia de Bellas Artes dicté Filosofía del Arte y Pedagogía Artística, desde aquella fecha hasta marzo de 1948.

En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad mencionada, me desempeñé en las cátedras de Lógica y de Estética, desde 1941 hasta 1948. Fui Director y organizador del Instituto de Filosofía entre 1944 y 1948; y fundé la Revista *Philosophia*, que he dirigido por aquellos años y posteriormente entre 1960-1978.

Entré a formar parte del claustro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán en abril de 1948, donde atendí la cátedra de Lógica hasta 1956. Fui Director y fundador de la revista *Humanitas* de esa Facultad y Director del Instituto de Filosofía, entre 1951 y 1956. Decano de la misma Facultad entre 1952 y 1954. Y Vice Rector de aquella Universidad en el período 1952 -1954.

Desde 1956 hasta mayo de 1959 atendí cátedras filosóficas del Instituto Nacional del Profesorado de Catamarca.

Desde mayo de 1959 me volví a incorporar a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, previo concurso para la titularidad de las cátedras de Lógica y de Historia del Pensamiento Argentino. Dicté también la Cátedra de Filosofía de la Naturaleza y dirigí el Instituto de Filosofía Argentina y Americana.

Mi labor ha merecido la distinción de Miembro Correspondiente de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, desde 1974.

Soy Director del Centro Argentino de Estudios Interdisciplinarios (CAEDI), Mendoza, desde 1985. Profesor Honorario del Instituto de Ciencias Humanas de la Universidad de Urbino (Italia) desde 1969. Miembro de la Academia Mediterránea, Roma, desde 1969.

Académico de la Unión Cultural Europea. Roma, 1963. Miembro de la Sociedad Científica Argentina. Buenos Aires, 1974; Miembro de la Academia de Ciencias Sociales. Mendoza, 1982; Miembro de la Sociedad Argentina de Filosofía. Córdoba, 1979; Miembro de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza; Miembro del Consejo Editorial de *Cuyo. Anuario de Historia de la Filosofía Argentina y Americana*, FFyL, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1996. Actualmente me desempeño como miembro del Consejo Asesor de la revista *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM*.

He recibido las siguientes distinciones: Segundo Premio Nacional de Filosofía, durante el quinquenio 1968-1972, Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Buenos Aires, 1973; Premio Consagración Nacional (en Filosofía), correspondiente al año 1979, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Buenos Aires; Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza,

1981; Premio Consagración Filosófica. Sociedad Argentina de Filosofía, Córdoba, 1996.

Bibliografía

- Diego Francisco Pró. *Tres aspectos de la cultura*. Mendoza, D'Accurzio, 1942.
- _____. *Estudio de Filosofía*. Universidad Nacional de Cuyo, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, 1944.
- _____. *Conversaciones con Francisco Bernareggi; vida, obra y enseñanzas del pintor*. Tucumán, Ed. López, 1949.
- _____. *Filosofía realista de la educación argentina*. Tucumán, Ed. López, 1950.
- _____. *Lorenzo Domínguez. Vida y pensamiento del escultor*. Tucumán, Ed. López, 1952.
- _____. *Coriolano Alberini*. Mendoza, Ed. Valle de los Huarpes, 1960.
- _____. *Alberto Rougés*. Buenos Aires, Valles Calchaquies, 1957.
- _____. *Tiempo de piedra en Lorenzo Domínguez*. Mendoza, Ed. Comisión de Homenaje/ D'Accurzio, 1966.
- _____. *Alberto Rougés. Vida, pensamiento y obra del filósofo tucumano*. Edic. de la Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán, 1967.
- _____. *Rodolfo Mondolfo*. Buenos Aires, Losada, 1967-1968. Dos volúmenes.
- _____. *Angel J. Battistessa*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1968.
- _____. *Francisco Bernareggi. Vida, obras e ideas del pintor*. Buenos Aires, Amancay, 1969.
- _____. *Temas y motivos del pensamiento griego*. Buenos Aires, Amancay, 1971.

- _____. Clara Jalif de Betranou; Gloria I. Prada de Pardo. *Historia del pensamiento filosófico argentino*. Tomo I. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1973.
- _____; Clara Jalif de Bertranou; Gloria I. Prada de Pardo. *Historia del pensamiento filosófico argentino*. Tomo III. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1980.
- Diego Francisco Pró. *Entre la ontología y la antropología filosófica*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1980-1981.
- _____. *El ser de las correlaciones metafísicas*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- _____. *Mario Binetti: vida, pensamiento y obra de un poeta*. (En prensa).

El Prof. Diego Pró es autor además de numerosos artículos sobre filosofía, historia del pensamiento argentino, cultura y literatura.

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

JORGE E. RAMPONI: CONTRIBUCION PARA UNA BIBLIOGRAFÍA

Gloria Videla de Rivero
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

Libros

RAMPONI, Jorge Enrique. *Colores del júbilo*. Mendoza, Biblioteca Almafuerte, 1933. s.p.

—————. *Los límites y el caos; los textos del mártir; las herejías; los oráculos; los ritos; las consumaciones*. Buenos Aires, Losada, 1972. 196 p.

Contratapa de Bernardo Canal-Feijóo.

Incluye parte de un libro inédito anterior: *El denodado*, del cual sólo algunos poemas fueron publicados en páginas especializadas.

—————. *Piedra infinita*. Prólogo de Jules Supervielle. Mendoza, Edición de Amigos para Amigos, 1942. 56 p.

Con una xilografía original de Roberto Azzoni y otra de Julio Ruiz. Tapa con una xilografía de Azzoni. Versión definitiva. La versión básica del poema: 1935-36, tuvo circulación privada en la Argentina y Chile. Fragmentos aparecieron posteriormente en páginas especializadas.

_____. *Piedra infinita*. 2ª ed. Buenos Aires, Botella al Mar, 1948. 44 p.

Tapa con viñeta de Spilimbergo y una ilustración interna del mismo artista.

_____. *Piedra infinita*. 3ª ed. Buenos Aires, Albino Asociados, 1979. 70 p.

Ilustraciones con doce xilografías originales de Albino Fernández. Prólogo de Bernardo Canal-Feijóo. "De la piedra y el caos", pp. 7-8.

_____. *Piedra infinita*. San Rafael, Mendoza, Talleres Gráficos 77, 1978.

Carpeta con fragmentos del poema en nomenaje a Jorge E. Ramponi. Prólogo de Luis Emilio Soto. "Jorge Enrique Ramponi y sus poemas".

Grabados originales de Raúl Capitani Blanchart.

_____. *Piedra infinita; poema*. Edición facsimilar. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1990. 56 p. Xilografías de Roberto Azzoni y Julio Ruiz.

_____. *Piedra infinita; poema*. Edición facsimilar. 1ª reimpresión. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991. 56 p.

Prólogo de Jaime Correas: "Ramponi: la construcción del infinito". LIII p.

_____. *Preludios líricos*. Prólogo de Eduardo María de Ocampo. Mendoza-Buenos Aires, La Quincena Social, 1928. 87 p.

Obras del autor aparecidas en publicaciones periódicas

RAMPONI, Jorge Enrique. "Alias del vidrio en junio". *Oeste*. Mendoza, Nº 1, 1935. s.p.

_____. "La amante". *Azor*. Mendoza, Nº 1, 1959. s.p.

_____. "Los ángeles del tiempo: fragmento". *Oeste*. Mendoza, Nº 1, 1935. s.p.

_____. "Credo poético". *Espiga*. Rosario, Nº 14-15, 1951.

_____. "Colores del júbilo". *Oeste*. Mendoza, Nº 1, 1935. s.p.
Contiene los poemas: "Romance del huerto estrellado" y "Atleta".

_____. "Corazón terrestre. Maroma de tránsito y espuma (Anticipaciones)". *Oeste*. Mendoza, Nº 1, 1935. s.p.

_____. "La danza: fragmento". *Oeste*. Mendoza, Nº 1, 1935. s.p.

_____. "El denodado". *Espiga*. Rosario, Nº 13, mayo 1951.

_____. "El denodado". *Los Andes*. Mendoza, 20 de octubre de 1959.

_____. "Enero sopla por los rumbos del pulso". *Fábula*. La Plata, Nº 5, mayo-junio, 1937.

_____. "Fiesta patria". *Huarpe; Revista Mensual de Literatura*. Mendoza, Nº 1, mayo 1930, p. 54.

_____. "Guitarra". *Oeste*. Mendoza, Nº 1, 1935. s.p.

Ilustración de Roberto Azzoni.

_____. "Hereditad del hueso". *Versión*. Mendoza, Nº 1, 1958. pp. 51-56, Sección Poesía.

_____. "Maternidad". *Antena; Revista de la Nueva Generación*. Mendoza, Nº 1, marzo 1930, p. 36.

_____. "Mediodía". *Huarpe; Revista Mensual de Literatura*. Mendoza, Nº 5, setiembre 1930, p. 66.

_____. "Para el poeta Jorge Enrique Ramponi no existe crítica seria en América". *El Tiempo de Cuyo*. Mendoza, 2 de mayo de 1960, p. 12.
(Entrevista).

_____. "Poema tenor en registro de octubre". *Oeste*. Mendoza, Nº 1, 1935. s.p.

_____. "Romance de la nómada". *Antena; Revista de la Nueva Generación*. Mendoza, Nº 2, abril 1930, p. 48.

_____. "Romance de la nómada". *Los Andes*. Mendoza, 24 de agosto de 1930.

_____. "Signos de la danza". *Reseña*. Mendoza, Nº 3-4, julio 1968, pp. 41-45.

_____. "Tormenta". *Huarpe; Revista Mensual de Literatura*. Mendoza, Nº 2, junio 1930, p. 69.

_____. "Trasluz de setiembre; fragmento". *Pámpano*. Mendoza, Nº 1, oct. 1943. s.p.

_____. "Trompo en llamas". *Pámpano*. Mendoza, Nº 1, oct. 1943. s.p.

_____. "Vándalo dulce". *Oeste*. Mendoza, Nº 1, 1935. s.p.

Libros que incluyen poemas u otros escritos de Ramponi

ARA, Guillermo. *Suma de poesía argentina, 1538-1968; Crítica y antología*. Buenos Aires, Guadalupe, 1970. T. II, p. 162.

Incluye fragmentos de *Piedra infinita*.

ISAACSON, José y URQUÍA, Carlos Enrique. *40 años de poesía argentina: 1920-1960*. Antología. Buenos Aires, Aldaba, 1962. T. I: 1920-1930, p. 298.

Megáfono; un film de la literatura mendocina de hoy. Buenos Aires, Gleizer, 1929, 91 p.

Incluye los poemas "Mediodía", "Siesta" y "Verano", luego republicados con variantes en *Colores del júbilo*.

PINTO, Juan. *Breviario de la literatura argentina, con una ojeada retrospectiva*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1958, pp. 183 y 263.

_____. *Jorge Enrique Ramponi; precedido de un esquema de la literatura cuyana*. Buenos Aires, ECA, 1963. 157 p. (Colección del Sesquicentenario. Colección Antologías).

Las provincias y su literatura: Mendoza. Selección, introducción, notas y propuestas de trabajo: Hilda Fretes, Nélica Estela Crivelli de Calcagno y Blanca Gatica de Bari. Buenos Aires, Colihue, 1991. p. 71-77.

Reencuentro. Estudio preliminar y selección: Mario Ballario. Mendoza, Azor, 1985, pp. 293-302.

RAMPONI, Jorge Enrique. "Apuntes germinales para un acercamiento a las poesías de Cirigliano". En: CIRIGLIANO, Alberto. *Antología inédita.* Mendoza, Güentala, 1976. s.p.
Prólogo útil para conocer las ideas poéticas de Ramponi.

Bibliografía sobre Jorge E. Ramponi

ACEVEDO, Hugo. "Jorge Enrique Ramponi; una fuerte experiencia poética". *El Hogar.* Buenos Aires, Año LII, Nº 2.402, 2 de diciembre de 1955.

———. "Raíz y signo de un poeta". *Histonium.* Buenos Aires, marzo de 1952.

———. "Ramponi". *Cuadros de una exposición.* Buenos Aires, Nuevo Meridión, 1985, pp. 60-72.

BAJARLÍA, Juan-Jacobo. "Aleación de soledad, espacio y tiempo. *Los límites y el caos* de Jorge Enrique Ramponi". *Clarín. Cultura y Nación.* Buenos Aires, 16 de agosto de 1973, p. 3.

BENARÓS, León. "Jorge Enrique Ramponi y su *Piedra infinita*". *Los Andes.* Mendoza, 3 de octubre de 1947, pp. 7 y 13.

CAMBOURS OCAMPO, Arturo. *Teoría y técnica de la creación literaria*. Buenos Aires, Peña y Lillo, 1966, p. 16.

CANAL-FELJÓO, Bernardo. Prólogo: "De la piedra y el caos". *Piedra infinita*. 3ª ed. Buenos Aires, Albino Asociados, 1979, pp. 7-8.

_____. "En un lugar de honor". *Clarín. Cultura y Nación*. Buenos Aires, 28 de junio de 1979, p. 7.

_____. "Piedra infinita". *Sur*. Buenos Aires, Nº 177, julio de 1949, pp. 79-82.

CASTANY, Ernesto. "Jorge Enrique Ramponi. Fábula andina". *Mundo Argentino*. Buenos Aires, Año XLVI, Nº 2.355, 4 de abril de 1956.

CIRIGLIANO, Alberto. "Jorge Enrique Ramponi: un infinito en movimiento". *Los Andes*. Mendoza, 29 de octubre de 1978.

CORREAS, Jaime. "Ramponi: la construcción del infinito". En: RAMPONI, Jorge E. *Piedra infinita*. Mendoza, ECM, 1991, pp. I-LIII.

_____. "Poesía a fondo". *Plan*. Santiago de Chile, 17 de mayo de 1973.

DE PAOLA, Luis. "Jorge Enrique Ramponi: la poesía o el intento de lo infinito". *Boletín de la Universidad de Chile*. Santiago, Nº 92-93, junio-julio de 1969.

EANDI, Héctor I. "Piedra infinita". *Letras Argentinas*. s.f. Conferencia en el Círculo de la Prensa de Buenos Aires, 1947.

ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA ARGENTINA, dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Yahni. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

Incluye un artículo de P. O. y R. Y. sobre *Piedra infinita* y otro sobre el autor, de G. de S. (Graciela de Sola).

“Figura protagónica de la poesía nacional fue Ramponi”. *Los Andes*. Mendoza, 3 de noviembre de 1977.

FINGERIT, Marcos. “Un poeta junto al Ande-Piedra Infinita”. *Alfar*. Montevideo, Año XXVII, N° 88, 1949.

HADANDONIOU, Jorge. “La angustia y la iluminación en Jorge Enrique Ramponi”. *Primeras Jornadas Cuyanas de Literatura; San Luis-1990; Actas*. San Luis, Fondo Editorial Sanluiseño, 1992, T. II, pp. 133-141.

“Inhumaron los restos del poeta Jorge Enrique Ramponi”. *Los Andes*. Mendoza, 7 de noviembre de 1977.

Se transcribe un discurso de Luis Ricardo Casnati.

ISAACSON, José y URQUÍA, Carlos Enrique. “Jorge Enrique Ramponi”. *40 años de poesía argentina*. Buenos Aires, Aldaba, 1962, vol. I, p. 298.

LAFLEUR, Héctor René. “Introducción al mundo mineral”. *Contrapunto*. Buenos Aires, Año I, N° 1, diciembre de 1944.

MATURO, Graciela. “Jorge Enrique Ramponi, poeta cósmico”. *Último Reino*. Buenos Aires, Año V, N° 11, 1983, pp. 29-32 y en *Diario Mendoza*, Suplemento Cultural. Mendoza, 5 de febrero de 1984.

NORDENFLYCHT, Adolfo de. "Canto/ Piedra: lectura de *Piedra infinita* de Jorge Enrique Ramponi". *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, Nº 2, 1994, pp. 61-69.

ORGAMBIDE, Pedro. "El poeta de *Piedra infinita*". *Espiga*. Rosario, Año III, Nº 8-9, 1949, pp. 1-2 y 6.

PETRA SIERRALTA, Guillermo. "*Los límites y el caos* de Jorge Enrique Ramponi". *Mendoza en el Arte*. Mendoza, Nº 17, nov.-dic. 1973, pp. 8-9.

PINTO, Juan. *Jorge Enrique Ramponi; precedido de un esquema de la literatura cuyana*. Buenos Aires, ECA, 1963, pp. 49-92.

"Presentaron libro de Ramponi". *Los Andes*. Mendoza, 19 jun. 1990.

"Ramponi". *Reseña*. Mendoza, Nº 2-3, julio 1968, pp. 40-41.

"Ramponi; Poeta de Mendoza". *Los Andes*. Mendoza, 20 de abril de 1975. Libros y autores, p. 5.

SABELLA, Andrés. "*Piedra Infinita* de J.E. Ramponi". *Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 4 de enero de 1959.

SAGUÍ, Teresita. *Jorge Enrique Ramponi: palabra y memoria, ritual de los orígenes*. Mendoza, Reloj de Agua, 1983. 19 p.

SÁNCHEZ TRINCADO, J.L. "Un poeta del sur". *El Universal*. Caracas, 22 de abril de 1945.

SIMPSON, Thomas. "Adiós a Jorge Enrique Ramponi". *La Nación*. Suplemento Cultural. Buenos Aires, 8 de enero de 1978.

SOTO, Luis Emilio. Prólogo: "Jorge Enrique Ramponi y sus poemas". Prólogo a *Piedra infinita*. San Rafael, Mendoza, Talleres Gráficos 77, 1978.

SUPERVIELLE, Jules. "Carta-prólogo". En: *Piedra Infinita*. Mendoza, Edición de Amigos para Amigos, 1942.

TORRE, Antonio de la. "El tema de la montaña. Ramponi". En: *Itinerario poético cuyano*. San Juan, Dirección General de Cultura, 1980, pp. 77-80.

"Un poeta mendocino para el mundo. Jorge Enrique Ramponi; esfinge de sangre y arena". *La Libertad. Suplemento Vendimia*. Mendoza, 1949, pp. 14-15.

Incluye artículos breves de Alfonso Reyes, César Rosales, Bernardo Canal-Feijóo, Jules Supervielle, Luis Emilio Soto, Eduardo Mallea, León Benarós, entre otros.

VARELA, Fabiana. "Jorge Enrique 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, Facultad de Filosofía y Letras, Nº 2, pp. 119-136.

VIDELA DE RIVERO, Gloria. "Jorge Enrique Ramponi: notas biográficas". *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, Facultad de Filosofía y Letras, Nº 5, 1997-1998.

_____. "La obra inicial de Jorge E. Ramponi: *Preludios líricos* (1928)". *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, Nº 28, 1995-1996, pp. 19-34.

_____. "La poesía como celebración vital en dos textos de Jorge Guillén y de Jorge Ramponi". *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, N° 48, 1996, pp. 5-12.

_____. "La poética de Ricardo Tudela: sus filiaciones literarias posrománticas". *Piedra y Canto*. Mendoza, CELIM, FFL, UNCuyo, N° 4, (1996) pp. 45-72.

Incluye una comparación con la poética de Ramponi.

_____. "Simbolización de la montaña andina en *Piedra infinita*, de Jorge Ramponi y en *Alturas de Macchu Picchu*, de Pablo Neruda". *VII Congreso Nacional de Literatura Argentina; Actas, 18-20 de agosto de 1993*. Tucumán, FFL, UN de Tucumán, s/f (1994), pp. 51-64.

_____. "Tradición y vanguardia en *Colores del júbilo*, de Jorge E. Ramponi". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, T. LVI, jul.-dic. 1991, N° 222, pp. 467-481.

_____. "Un caso de fecunda interrelación literaria sus-sur: Pablo Neruda y Mendoza (1925-1946)". *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, University of Pittsburgh, 1995, T. I, p. 79-84 y en *Piedra y Canto*, N° 2 (con el título: "Pablo Neruda y Mendoza (1925-1946)". Mendoza, CELIM, 1994, pp. 71-78.

Se estudian relaciones literarias entre Ramponi y Neruda.

VILLALBA, Ana de. "*Piedra infinita*; reseña". *Letras*. Mendoza, Año II, N° 4, ag. 1990.

_____. "Poesía mendocina contemporánea; Jorge Enrique Ramponi: la nueva lírica". *Dialogismos. Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos*. Mendoza, EDIUNC, 1997, pp. 44-48.

RESUMEN

Esta bibliografía registra los libros publicados por el autor, sus obras aparecidas en publicaciones periódicas, los libros de otros autores que incluyen poemas u otros escritos de Ramponi y la bibliografía crítica encontrada sobre este autor.

RESEÑAS

María Eugenia Calí. *Américo Calí; semblanza, antología de poemas*. [Mendoza], Ediciones del Canto Rodado, [1998]. 29 p. (Cuadernos del Cuyum). Marta Elena Castellino. *Antonio Di Benedetto; renovador de la narrativa argentina, ensayo*. [Mendoza], Ediciones del Canto Rodado, [1998]. 20 p. (Cuadernos del Cuyum). Marta Elena Castellino. *Fausto Burgos; vida y obra, selección de cuentos*. [Mendoza], Ediciones del Canto Rodado, [1998]. 34 p. (Cuadernos del Cuyum). Carlos Levy. *La Palabra y sus Nombres*. [Mendoza], Ediciones del Canto Rodado, [1998]. 6 p. (Cuadernos del Cuyum). Ilustraciones de Alfredo Ceverino. Dolly Sales de Nasser. *Antonio Di Benedetto; estudio preliminar y selección de cuentos*. [Mendoza], Ediciones del Canto Rodado, [1998]. 29p. (Cuadernos del Cuyum).

Ediciones del Canto Rodado ha iniciado, a partir de noviembre de 1998, la serie "Cuadernos del Cuyum", colección dirigida por Marta Elena Castellino y destinada a rescatar diversos aspectos de la literatura mendocina así como autores de indudable proyección local y nacional. Un cuadernillo es el medio elegido para la publicación de breves textos críticos sobre temas, autores y obras de la literatura de Mendoza y antologías o selecciones de textos de autores locales, precedidas también de estudios de especialistas que brindan de modo ameno pero riguroso una visión completa del escritor elegido y de su obra. La colección permite acceder a obras muchas veces inhallables o de difícil acceso, de autores cuya presencia ha sido señera para las letras mendocinas como Américo Calí, Antonio Di Benedetto, Abelardo Vázquez, Antonio Sola González, entre otros.

Los títulos aparecidos hasta el momento son *Américo Calí; semblanza, antología de poemas*, de María Eugenia Calí; *Antonio Di Benedetto; renovador de la narrativa argentina, ensayo*, de Marta Elena Castellino, quien también es autora de *Fausto Burgos; vida y obra, selección de cuentos*. De Carlos Levy se publica: *La Palabra y*

sus Nombres y de Dolly Sales de Nasser, *Antonio Di Benedetto; estudio preliminar y selección de cuentos*. A continuación nos referiremos brevemente a cada uno de ellos.

María Eugenia Calí nos presenta, en la introducción a la antología de poemas de Américo Calí, una sentida semblanza biográfica que transmite vívidos recuerdos de su padre como el de “haber recorrido junto a él muchísimas librerías, mientras me recitaba, siempre, alguna copla por la calle...”. Junto a la evocación, la autora aporta interesantes datos que permiten la reconstrucción de los aspectos más importantes de la biografía de Calí: sus estudios, la labor en pro de la cultura de Mendoza, la intensa amistad con figuras de la cultura y de las letras y su pasión de bibliófilo. Los últimos párrafos de la introducción buscan definir la obra de Calí, caracterizada por su amor a lo clásico y su preferencia por temas líricos e intimistas.

Una selección de cerca de cuarenta poemas –entre sonetos y coplas– propone un breve recorrido expresivo que ahonda en los aspectos más destacados de su obra desde *Laurel de estío*, de 1946, hasta *Cantares de la duda*, de 1981, pasando por sus libros más representativos como *Coplas de amor en vano* (1960), *Capitán de ruiseñores* (1966) y *Herencia del árbol* (1972).

Marta Castellino contribuye a perfilar la figura de Fausto Burgos en *Fausto Burgos; vida y obra, selección de cuentos*. En primer lugar, presenta, a través de una sucinta semblanza, a este autor nacido en Tucumán y afincado en el sur mendocino luego de un extenso periplo por el país que le permitió la captación vivencial de las diversas regiones de la patria. A continuación aborda, en “Fausto Burgos y las regiones literarias argentinas”, los caminos de textualización que elige el autor para representar la diversidad regional de la Argentina. Para Castellino esta elección permite clasificar su obra de acuerdo con el modo de transposición literaria elegido, a partir de lo cual observa cuatro modalidades de lo regional: “lo regional entrañable”, “lo regional pintoresco”, “lo regional doloroso” y “lo extranjero en relación con lo propio”.

La selección de textos intenta ejemplificar cada uno de los aspectos señalados. Así los cuentos de *La cabeza de Huiracocha* (1932)

ilustran lo regional doloroso; los de *Naatuchic, el médico* (1932), responden a lo regional pintoresco y la vertiente de lo entrañable está ejemplificada con los textos extraídos de *Poman; estampas serranas* (1933). Finalmente el paisaje extranjero lo encontramos en “Aire de Toledo” y “Raíces hondas”, extraídos del libro *Paisajes y figuras de España* (1933).

También de Marta Castellino es el ensayo sobre Antonio Di Benedetto –*Antonio Di Benedetto; renovador de la narrativa argentina, ensayo*– que ahonda en la significación de este autor dentro de la narrativa argentina contemporánea. El ensayo se inicia con una semblanza de Di Benedetto. Ésta toma como punto de partida una breve nota autobiográfica de 1968, a partir de la cual Marta Castellino señala los núcleos más importantes de su biografía que iluminan su producción literaria: la conciencia de ser “hombre para la muerte”, la firme vocación provinciana y la labor como periodista.

A continuación, y luego de ubicar al autor en sus coordenadas generacionales, la autora indaga en su obra desde *Mundo Animal* hasta *Sombras... nada más*, a fin de completar un periplo expresivo que califica de “aventura creadora” y que permite una visión sintética pero profunda de la labor narrativa de Antonio Di Benedetto.

El último apartado –“Retorno al punto de partida”– recoge, a modo de conclusiones, los principales rasgos que conceden a Di Benedetto un papel clave como renovador de la narrativa argentina: especialmente aquellos que apuntan a una temática existencial y a la incorporación de nuevas técnicas y lenguajes al discurso narrativo.

También dedicado a Di Benedetto es el volumen firmado por Dolly Sales de Nasser: *Antonio Di Benedetto; estudio preliminar y selección de cuentos*. En el estudio preliminar “Aproximaciones a la cuentística de Antonio Di Benedetto, *Absurdos*”, la autora aborda el análisis de esta colección de cuentos publicada en 1978, por editorial Pomaire. En primer lugar, comenta los elementos que brindan unidad a este libro de cuentos que recoge, junto a páginas inéditas, material ya publicado. Tal unidad estaría dada, para la autora, por la textualización del espacio, el perfil de los personajes y la profunda correspondencia simbólica entre hombres y animales.

El estudio se completa con la presentación y breve análisis de los dos cuentos seleccionados para la ocasión: "Caballo en el salitral" y "Aballay", ambas piezas de antología y altamente representativas de la calidad que distingue a la obra de Antonio Di Benedetto.

La Palabra y sus Nombres, de Carlos Levy es un extenso poema con ilustraciones del artista plástico Alfredo Ceverino que, concebido a modo de homenaje, indaga con tono elegíaco, por el destino final de aquellos nombres que fueron construyendo, con su esmerada labor poética, la literatura - la Palabra - mendocina: Ricardo Tudela, Fernando Lorenzo, Jorge E. Ramponi, Víctor Hugo Cúneo, Alfonso Sola González, Américo Calí, Vicente Nacarato, Armando Tejada Gómez, Abelardo Vázquez, entre aquellos más representativos.

Para finalizar, destacamos la sobria presentación de estos "Cuadernos del Cuyum", el formato elegido y la utilización de papel reciclado que le brindan un cálido y elegante aspecto. Es de subrayar, por otra parte, la labor iniciada por esta colección que estimamos será un sólido y destacado aporte para un mejor conocimiento y difusión de la literatura de Mendoza, al ofrecer a los lectores, en un lenguaje accesible pero no por ello menos riguroso, un serio panorama de las letras de Mendoza y de sus principales hacedores.

Fabiana Inés Varela

Ana F. de Villalba. *Dialogismos. Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos.* Mendoza, EDIUNC, 1997, 162 p.

En distintos momentos y desde diversos espacios de nuestra cultura se ha afirmado la importancia de los estudios críticos sobre las regiones como una forma de enriquecer el mapa de los valores nacionales. Al respecto, resulta ilustrativa la siguiente observación de Zulma Palermo:

“Unidad en la diversidad, homogeneidad en la heterogeneidad, es cuestión que afecta a esta literatura nacional del mismo modo que al sistema mayor al que ésta se incorpora: la producción literaria de América Latina. La unidad se logra sobre ciertas marcas asentadas en la comunidad de una historia, de una lengua, de un comportamiento social; la diversidad se construye en el perfil de las regiones que no se dibujan dentro de los mapas territoriales sino en sus ‘ríos profundos’. Y es esta diversidad la que instala el carácter de la unidad, la que marca los tonos, la que hace resonar los arpegios, la que expande la real polifonía”¹.

En esta perspectiva que concibe a lo nacional como un friso en el que concurre la cultura de las regiones se inscribe *Dialogismos*. Ya que éste es el objetivo explícito del libro, según nos revela su autora en la indispensable “Advertencia”: efectuar calas en momentos significativos de la historia literaria de Mendoza para enriquecer el fondo cultural y servir de punto de partida a futuras investigaciones (p. 9).

Ana de Villalba cumple con este objetivo a través de un diálogo sostenido que establece con autores y obras de la literatura mendocina. Diálogo interior del que nos hace partícipes, movida por el deseo de conformar, como ella misma señala, una “conciencia crítica” que sólo se logra en el ejercicio de elegir libremente y de hacer partícipes a los demás de dicha elección. (*Ibid.*). Un deseo que, según leemos posteriormente, se halla también en la base de la conformación del Grupo Literario Aleph que ella denodadamente aglutina (p. 154).

El recorrido dialógico del libro se organiza mediante la adopción de focalizaciones particulares:

En el primer capítulo, la proyección literaria de lo raigal, de lo folklórico, es analizada según sus modos de manifestación en las obras de Juan Draghi Lucero, Abelardo Arias, Luis Ricardo Casnati y Juan Carlos Labat.

¹ Zulma Palermo. *De historias, leyendas y ficciones*. Salta, Fundación del Banco del Noroeste, 1991, p. 16.

Una mirada abarcadora y comprensiva a la poesía de las últimas décadas unifica las lecturas del segundo capítulo. Con verdadera pasión crítica Ana de Villalba nos acerca las voces de Ramponi, Abelardo Vázquez, Ricardo Casnati, María Inés Cichitti y Andrés Cáceres, Hugo Acevedo, Fernando Lorenzo, Julio González, Pedro Straniero y Patricia Rodón.

El tercer capítulo se inscribe en una línea de estudios ya tradicionales en el espacio de la crítica literaria: aquella que indaga sobre las pervivencias del mito en la cultura contemporánea. Ana rastrea estas matrices en la poesía de José Luis Menéndez, en la narrativa de Fernando Lorenzo y Mercedes Fernández.

En el cuarto, el motivo que nuclea la mirada crítica es la presencia del tema del exilio y sus distintos niveles de manifestación (autobiográfica, ontológica) en autores como Antonio Di Benedetto, Laura Moyano, y Oscar D'Ángelo.

Finalmente, el último capítulo da testimonio de intereses diversos: la pregunta por la renovación de los principios estructurantes en relatos de Danilo Albero y Raúl Silanes, la pregunta por la escritura femenina mendocina, la evocación iluminadora y sentida de la poesía de Alfonso Sola González y la intrahistoria del Grupo Literario Aleph.

Este variado recorrido se halla marcado por cierta tensión que suscitan ópticas críticas complementarias. Ya desde la "Advertencia" se nos plantea la oscilación entre la mirada estrictamente crítica y la mirada historiográfica. Ciertamente, Ana de Villalba no pretende efectuar una "historia parcial" de la literatura mendocina, pero la afortunada tentación de ofrecer miradas panorámicas y ordenadoras del corpus textual le se presenta en varias ocasiones.

Una oscilación similar se advierte en lo referido a los géneros tratados. La mirada focaliza los territorios de la narrativa y la lírica. Según mi opinión, es en éste último donde la penetración crítica de Ana alcanza mayor vuelo. Podría citar como ejemplo el penetrante panorama que nos ofrece de la poesía de Alfonso Sola González.

Un último juego de vaivén se advierte en la adopción de una perspectiva más técnica o más espontánea en lo que a lenguaje crítico se

refiere. Juego que está regido por una sabia opción metodológica anunciada explícitamente en la “Advertencia”: el reconocimiento de que el objeto de estudio sugiere la perspectiva crítica que le es más pertinente (p. 9).

Con *Dialogismos*, Ana de Villalba cumple las finalidades inherentes de la buena crítica literaria. Al incorporar sus miradas sobre nuevas voces que conforman el panorama de las letras provinciales y nacionales enriquece nuestra conciencia cultural. Y, de esta manera se incorpora a la serie de trabajos fundantes sobre la cultura y la literatura mendocinas como los de Fernando Morales Guiñazú, Arturo Andrés Roig, Nelly Catarosi Arana y Gloria Videla de Rivero. Pero también, y esto es lo más importante, establece y refuerza el vínculo entre las obras y sus lectores potenciales.

Víctor Gustavo Zonana

ÍNDICE DE LOS CINCO PRIMEROS NÚMEROS DE *PIEDRA Y CANTO*

Elena Baeza
Universidad Nacional de Cuyo

GENERALIDADES

008 CULTURA

1. CASTELLINO, Marta Elena. “*Del tiempo viejo* en el diario *La Libertad*”. (1996, n.4, p.199-265, st. Sección bibliográfica)
Este trabajo releva las colaboraciones de Juan Draghi Lucero en el diario *La Libertad*. Ellos muestran su siempre presente interés en el folklore y la historia comarcana.
2. CASTELLINO, Marta Elena. “*Mendoza en sus letras y en sus ideas*, de Arturo Andrés Roig”. (1996, n.4, p.267-276, st. Sección bibliográfica). (Reseña)
3. VIDELA DE RIVERO, Gloria. “Homenaje a Gildo D’Accurzio”. (1995, n.3, p.163-167, st. Actos culturales).
Se realza la labor del editor Gildo D’Accurzio, quien hizo una importante contribución a la cultura de Mendoza.

05 PUBLICACIONES PERIÓDICAS

4. BAEZA, Elena. "Índice de los cinco primeros números de *Piedra y Canto*". (1997-1998, n.5, p.237-263, st. Sección bibliográfica).
5. VIDELA DE RIVERO, Gloria. "Presentación de *Piedra y Canto*". (1993, n.1, p.10-15).
La directora de la revista presenta el primer número de *Piedra y Canto*, que será órgano de expresión de los integrantes del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza y de otros colaboradores. Se explica la razón del nombre elegido y, seguidamente, los antecedentes y la función del Centro.

061.3 CONGRESOS

6. SALES DE NASSER, Dolly. "Actas: *Primeras Jornadas Cuyanas de Literatura*, de AA.VV". San Luis, Fondo Editorial Sanluisenseño. Gobierno de la Provincia de San Luis, 1990, 2 t. (1994, n.2, p.217-219, st. Sección bibliográfica) (Reseña)

8 LENGUA Y LITERATURA

860(82) LITERATURA ARGENTINA

7. CALDERON DE CUERVO, Elena. "*Identidad y mito en novelas de Fausto Burgos y Tomás Eloy Martínez*, de María del Carmen Tacconi de Gómez". (1996, n.4, p.276-282) (Reseña)
8. MALLOL DE ALBARRACIN, Lía Silvia. "*Perspectivas religiosas en la poesía argentina: Alfredo R. Bufano, Francisco L. Bernárdez, María Rosa Lojo*, de Ana María Rodríguez Francia". (1996, n.4, p.276-280, st. Sección Bibliográfica) (Reseña)

860(82)-6 Epístolas en la literatura argentina

9. GARCIA SARAVIDE, Mercedes. "Mendoza y los mendocinos en un epistolario". (1999, n.5, p.107-120, st. Documentos). El trabajo sobre el epistolario de Gustavo García Saraví permite revisar el campo intelectual argentino a lo largo de 50 años -1944/1994-. La transcripción y el comentario de cartas del poeta con Américo Calí y Antonio Di Benedetto posibilita reconocer ciertas constantes en la correspondencia con autores mendocinos: el establecimiento de alianzas de diverso grado frente a la centralidad porteña; la valoración del viaje como medio de difusión de la obra y de los diarios como agentes de publicidad; la centralización del trabajo del escritor que actúa, además, como agente literario y distribuidor de su propia obra
10. VIDELA DE RIVERO, Gloria. "Carta de Alfredo Bufano a Alejandro Nicotra". (1994, n.2, p.151-155, st. Documentos). Se transcribe una carta de Bufano al poeta Alejandro Nicotra, precedida de un comentario sobre el estilo y el contenido.

860(82)-94 Memorias en la literatura argentina

11. DEVOTO, Daniel. "Mendoza, al canto". (1994, n.2, p.11-27, st. Testimonios). El autor recuerda los días vividos en Mendoza: sus actividades, su formación musical, el nacimiento de su quehacer filológico, su maestro Julio Perceval.

860 (825.1) LITERATURA MENDOCINA

12. VARELA, Fabiana Inés. "María Eugenia Calí. *Américo Calí; semblanza, antología de poemas. /Mendoza/, Ediciones del Canto Rodado, /1998/. 29p. (Cuadernos del Cuyum). Marta*

Elena Castellino. *Antonio Di Benedetto; renovador de la narrativa argentina, ensayo.* /Mendoza/, Ediciones del Canto Rodado, /1998/. 20 p. (Cuadernos del Cuyum). Marta Elena Castellino. *Fausto Burgos; vida y obra, selección de cuentos.*/Mendoza/, Ediciones del Canto Rodado, /1998/. 34 p. (Cuadernos del Cuyum). Carlos Levy. *La palabra y sus Nombres.* /Mendoza/, Ediciones del Canto Rodado, /1998/. 6 p. (Cuadernos del Cuyum). Ilustraciones de Alfredo Ceverino. Dolly Sales de Nasser. *Antonio Di Benedetto; estudio preliminar y selección de cuentos.* /Mendoza/, Ediciones del Canto Rodado, /1998/. p. (Cuadernos del Cuyum)". (1999, n.5, p.229-232, st. Sección bibliográfica). (Reseña).

13. VIDELA DE RIVERO, Gloria; VARELA, Fabiana Inés. "Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina (1984-1991)". (1993, n.1, p.205-303, st. Sección bibliográfica).
Bibliografía de autores de Mendoza, organizada por géneros literarios. Esta obra es continuación de la realizada anteriormente por Gloria Videla de Rivero y publicada en 1984.

860(825.1) (091) Historia de la literatura mendocina

14. ROIG, Arturo Andrés. "Apuntaciones sobre el despertar literario de Mendoza: acompañadas de la historia de tres textos". (1994, n.2, p. 41-60).
El autor traza la historia cultural de Mendoza desde principios del siglo XIX. Se manifiesta que la literatura mendocina nació con el periodismo y se destaca su importancia. Somero estudio sobre Joaquín de Sosa y Lima, José Rudecindo Ponce y Máximo Cubillos.

860(825.1).09 Crítica literaria

15. VIDELA DE RIVERO, Gloria. "El registro bibliográfico de la creación literaria y la crítica regional en Mendoza". (1993, n.1, p.143-151, st. Notas).
Se mencionan organizaciones, instituciones y bibliógrafos dedicados a los relevamientos bibliográficos. Posteriormente, se comenta la evolución de los estudios sobre la producción literaria de autores mendocinos.

860(825.1)-1.09 Estudios sobre poesía mendocina

16. BADUI DE ZOGBI, María Banura. "Infancia y adolescencia mendocinas en *Canto llano* de Antonio Pagés Larraya". (1995, n.3, p.93-108).
Somera presentación de Pagés Larraya. Comentario sobre su libro de poemas *Canto llano*, que refleja el amor del poeta por su tierra, presente en recuerdos, elementos físicos y costumbres .
17. CALDERÓN DE CUERVO, Elena. "*Una poética de solera y sol: los romances de Alfredo Bufano*, de Marta Elena Castellino". (1995, n.3, p.225-228, st. Sección bibliográfica). (Reseña)
18. CALDERON DE PUELLES, Mariana. "Sobre la poesía de Dolly Lucero". (1996, n.4, p.187-197, st. Notas).
Valoración del aspecto religioso en la poesía de Dolly Lucero. El análisis se centra en *La luz se vuelve llama y Dimensión del gozo*.
19. CASTELLINO, Marta Elena. "Presencia de Federico García Lorca en la poesía mendocina". (1993, n.1, p.35-58).
Bajo el enfoque de la crítica de la recepción, se estudia la relación entre el escritor español y los poetas Bufano y Draghi Lucero.

20. CURIA, Beatriz. "*El terremoto de Mendoza*, por Juan Gregorio". (1999, n.5, p.195-207, st. Documentos).
El Archivo y Colección de Andrés Lamas, del Archivo General de La Nación de Buenos Aires, atesora un documento importante para la historia de Mendoza: el poema *El terremoto de Mendoza*, por Juan Gregorio. En este trabajo se reproduce el poema y se ofrecen las claves contextuales y textuales para la lectura e interpretación del mismo.
21. NORDENFLYCHT, Adolfo de. "Canto/piedra: lectura de *Piedra infinita* de Jorge Enrique Ramponi". (1994, n.2, p.61-69).
Se aborda el problema de la estructura unitaria de *Piedra infinita*, cuya comprensión se ve dificultada por los quiebros sintácticos y la complejidad de las figuras del discurso vanguardista. Se interpreta el poema como una compleja arquitectura que despliega el enfrentamiento entre hombre y piedra.
22. ORDUNA, Lilia E.F. de. "Dos representantes de la lírica mendocina actual: Dolly Lucero Ontiveros y María Banura Badui de Zogbi". (1996, n.4, p.169-185, st. Notas).
Estudio sobre la trayectoria de dos representantes de la lírica mendocina actual: Dolly Lucero y María Banura Badui de Zogbi. Se destacan sus filiaciones literarias, las constantes temáticas y estilísticas en la obra de ambas autoras.
23. VARELA, Fabiana Inés. "Jorge Enrique Ramponi y la vanguardia en Mendoza: el Romance del ángel sagitario". (1994, n.2, p.119-135).
Se analiza un poema del libro *Colores del júbilo*, de Ramponi. Se destacan en él los aspectos vanguardistas, atribuyéndolos al contacto del poeta con las estéticas de vanguardia que llegaron a Mendoza hacia fines de la década del 20.
24. VIDELA DE RIVERO, Gloria. "Pablo Neruda y Mendoza (1925-1946)". (1994, n.2, p.71-78).

La autora estudia la relación entre Neruda y Mendoza, y entre *Alturas de Macchu Picchu*, del poeta chileno y *Piedra infinita* de Ramponi.

25. VIDELA DE RIVERO, Gloria. "Poesía *Entre dos puertas*: introducción a la obra de María Angélica Pouget". (1995, n.3, p.9-34).
Estudio sobre la obra poética de María Angélica Pouget, con un énfase temático y testimonial.
26. VIDELA DE RIVERO, Gloria. "La poética de Ricardo Tudela: sus filiaciones literarias posrománticas". (1996, n.4, p.45-72)
Se hace una breve presentación del autor y su obra. Luego se estudia la reflexión de Tudela sobre la poesía a través de sus ensayos agrupados en *El hecho lírico* y de otros textos. Se vincula su poética con las teorías románticas y posrománticas y se procura ubicarla en el marco de las poéticas argentinas del siglo XX.
27. ZONANA, Víctor Gustavo. "La elegía funeral en la lírica de Alfonso Sola González". (1994, n.2, p.101-117).
En este trabajo se intenta: determinar las constantes estructurales e imaginaria de la elegía como cauce genérico; efectuar el reconocimiento de los textos del corpus lírico de Sola González que se inscriben en dicho cauce y reconocer el modo de la asunción de la elegía en *La casa muerta*.
28. ZONANA, Víctor Gustavo. "La elegía funeral en la lírica de Alfonso Sola González. (Última parte)". (1995, n.3, p.55-77).
Se realizan diferentes abordajes a la lírica de A. Sola González, desde la perspectiva temático-formal de la elegía.
29. ZONANA, Víctor Gustavo. "Evocación poética de Max Jacob en la lírica de Alfonso Sola González". (1993, n.1, p.77-107).

El trabajo está estructurado en varios apartados: en el primero se contextualiza al poeta dentro de la Generación del 40 y se señalan las etapas de su quehacer poético; posteriormente se trazan algunas rasgos biográficos de Max Jacob, y, finalmente, se analiza el poema, atendiendo a su categorización como elegía funeraria, destacando sus principales recursos y tópicos, y valorándolo como la expresión de un triunfo espiritual.

30. ZONANA, Víctor Gustavo. "Tiempo y espacio en la poesía de Nélide Salvador". (1996, n.4, p.127-158).
Se señala la preocupación por el tiempo como una constante de la trayectoria poética de N. Salvador. La pregunta por el devenir temporal, suscita una importante dialéctica tempo-espacial, que es analizada en los libros de poesía *Tránsito ciego* y *Las fábulas insomnes*.

860(825.1)-2.09 Estudios sobre teatro mendocino

31. GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela. "Aportes para una historia del teatro en Mendoza (1925-1927)". (1993, n.1, p.121-130, st. Notas).
A partir de los datos aportados por el periodismo, se estudian los ámbitos teatrales, el público que los frecuentaba, los actores, directores, los grupos filodramáticos, el repertorio extranjero, nacional y mendocino y la repercusión del teatro en la crítica periodística.
32. VARELA, Fabiana Inés. "La actividad teatral en Mendoza entre 1874 y 1884". (1995, n.3, p.109-125).
A partir de la observación y análisis del material recopilado en el diario *El Constitucional*, la autora pone de manifiesto la importancia que tuvo entre 1874 y 1884 la actividad teatral en Mendoza. Se estudian los elencos locales y los foráneos y sus repertorios.

33. VARELA, Fabiana Inés. "La actividad teatral en Mendoza entre 1874 y 1884: catálogo". (1995, n.3, p.171-219, st. Sección bibliográfica).
Bibliografía de la actividad teatral en Mendoza, realizada en el diario *El Constitucional*.

860(825.1)-31.09 Estudios sobre novela mendocina

34. CASTELLINO, Marta Elena. "Imaginario bíblico y mítica pagana en la narrativa de Abelardo Arias". (1999, n.5, p.41-78).
Se denotan la presencia de elementos míticos provenientes del mundo clásico, pagano, e imágenes de clara raigambre bíblica en las novelas *Álamos talados* (1942), *La viña estéril* (1968) y *Minotauroamor* (1970), de Abelardo Arias.
35. CASTELLINO, Marta Elena. "Símbolos vegetales en algunas novelas mendocinas". (1994, n.2, p.79-99).
Para la autora la literatura mendocina es doblemente atractiva, por sus valores estéticos y porque textualizan la relación hombre/medio. Esta relación, y su simbolización, es estudiada en cuatro novelas: *La cabra de plata*, de Draghi Lucero, *El Gringo*, de Fausto Burgos, *Álamos talados* y *La viña estéril*, de Abelardo Arias.
36. GUNTSCHKE, Marina. "La epifanía sísmica en la novela de Mendoza". (1995, n.3, p.127-136).
Exegesis del valor funcional de las experiencias sísmicas noveladas, no como meros ornamentos descriptivos de la tierra provincial, sino como epifanías que reinstauran la heroicidad de los protagonistas. Se analizan novelas de J. Alberto Castro, Abelardo Arias y Mercedes Fernández.
37. ISRAEL, Daniel Adrián. "*Zama*: trayectoria de una huida". (1995, n.3, p.137-154)

Se reflexiona sobre las condiciones de productividad literaria que la novela de A. Di Benedetto supone en relación con un triple marco: regional, nacional y continental.

38. NALLIM, Carlos Orlando. "Aproximación a *Residencia del sueño*, de Miguel A. Guzzante". (1993, n.1, p.131-140). Breve caracterización de la novela policial y comentario de la obra de Guzzante.
39. SARMIENTO, Alicia Inés. "La narrativa de Javier Pacheco". (1993, n.1, p.59-75) Asedio a la obra narrativa de Enrique Díaz Araujo. Se comentan sus cinco novelas y se explicita su "ars faciendi".
40. VARELA, Fabiana Inés. "Aproximaciones al ser regional: *La cabra de plata*, de Juan Draghi Lucero". (1996, n.4, p.73-95). Se analiza la novela *La cabra de plata*, de Juan Draghi Lucero como punto de partida para la reflexión en torno al concepto de región. El marco teórico está dado por los estudios de Armando Raúl Bazán.
41. VIDELA DE RIVERO, Gloria. "*Termalia* (1927) de Carlos Ponce: la novela de Cacheuta". (1996, n.4, p.97-125). Estudio sobre la novela *Termalia*, de Carlos Ponce. Se privilegia el interés en el aspecto geográfico, histórico, epocal y moral. Se trazan algunos rasgos biográficos y bibliográficos del autor. También la autora expone algunos datos extratextuales sobre Cacheuta.

860(825.1)-32.09 Estudios sobre cuento mendocino

42. CALDERON DE CUERVO, Elena. "De la libertad condicional al hombre entero: a propósito de un cuento de *Las mil y una noches argentinas*". (1993, n.1, p.19-33).

Consideraciones sobre el cuento folklórico. Se analiza "El Media Res", de Juan Draghi Lucero, desde un punto de vista semiótico y estructural.

43. CASTELLINO, Marta Elena. "Inquietud religiosa y discurso parabólico en *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto". (1995, n.3, p.35-53).

Comentario referente al libro *Mundo animal*. Se destaca la presencia de una profunda inquietud religiosa en el autor (temática característica de la generación del 50), expresada en esta narración a través de un discurso parabólico.

44. CASTELLINO, Marta Elena. "Juan Draghi Lucero y la historia". (1996, n.4, p.11-43).

Se explora la vinculación que se establece entre literatura e historia en la narrativa de Juan Draghi Lucero. Se analizan la novela *La cautiva de los pampas* y el libro de cuentos *Andanzas cuyanas*. La autora ve en esta preocupación por la historia como otra faceta del interés central de Draghi por el folklore y el costumbrismo

45. MALLOL DE ALBARRACIN, Lía Silvia. "Predestinación, mesianismo: una lectura del cuento "Donde irás y no volverás" de Juan Draghi Lucero". (1994, n.2, p.137-147).

Se analiza el cuento mencionado, destacándose sus aspectos tradicionales y sus innovaciones.

860(825.1) A/Z Estudios sobre autores mendocinos

CALI, AMERICO

- 46 CALI DE DOEDDERER, Silvia. "Américo Calí: presencia cultural y poética de Mendoza". (1993, n.1, p.111-120, st. Notas).

Se traza una semblanza de Américo Calí y se reseña su actuación en el entorno cultural de la provincia. También se recuerda su concepción sobre la poesía y sobre la vida.

CASNATI, LUIS RICARDO

47. GENOUD DE FOURCADE, Mariana. "Presentación de *Las palabras del sésamo*, de Luis Ricardo Casnati". (1999, n.5, p.175-186, st. Presentaciones).

La autora afirma que *La palabras del sésamo*, de Luis Ricardo Casnati, expresa en sus 101 sonetos, la vivencia estética de un tiempo de desencanto vital. Se analiza el lugar de este poemario en la evolución expresiva del autor, sus temas predominantes, y el particular cuidado de la palabra como rasgo estilístico caracterizador de Casnati.

48. ZULETA, Emilia de. "Presentación de Luis Ricardo Casnati". (1995, n.3, p.137-154, st. Actos culturales).

Consideraciones críticas sobre la poesía y el quehacer poético de Casnati.

CICCHITTI, MARÍA INÉS

49. "MARÍA Inés Cicchitti". (1993, n.1, p.155-160, st. Documentos).

La escritora responde una encuesta sobre su vida, su obra, influencias, educación, etc.

CORTAZAR, JULIO

50. LUCERO ONTIVEROS, Dolly María. "Julio Cortázar, un mendocino ocasional (a través de su *Imagen de John Keats*)". (1996, n.4, p.159-168, st. Notas)

La autora evoca un período de la vida de Julio Cortázar en Mendoza. Se recuerdan sus clases y se evoca su personalidad.

DARACT DE REINA, NYDIA

51. "NYDIA Daract de Reina". (1993, n.1, p.161-166, st. Documentos).

Encuesta a la escritora sobre diferentes aspectos de su creación literaria y sobre su formación.

DI BENEDETTO, ANTONIO

52. SALES DE NASSER, Dolly. "El absurdo existencial en la obra de Antonio Di Benedetto" (1999, n.5, p.79-92, st. Notas). Se analiza la relación entre la obra de Di Benedetto y ciertos ensayos de Albert Camus acerca del absurdo. La autora ha centrado la mirada en algunos cuentos de *Absurdos*, ya que desde el título mismo, se pone en contacto al lector con uno de los planteos más fuertes de la filosofía existencialista.

DRAGHI LUCERO, JUAN

53. CASTELLINO, Marta Elena. "*La memoria y el arte: conversaciones con Juan Draghi Lucero*, de Daniel Prieto Castillo". (1995, n.3, p.221-224, st. Sección bibliográfica). (Reseña)

KAUL, GUILLERMO

54. "ENCUESTA a escritores de Mendoza: Guillermo Kaúl". (1994, n.2, p.157-165, st. Documentos). Se transcribe una serie de preguntas al poeta G. Kaúl, sobre su vida y su obra. Incluye una bibliografía de y sobre su obra.

LANGE, NORAH

55. COMAS DE GUEMBE, Dolores. "La niñez mendocina de Norah Lange en 'Colonia Alvear'". (1999, n.5, p.). Comentario sobre el libro de memorias *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, en el que la escritora recuerda su niñez en Colonia Alvear.

LÚQUEZ, CELIA E.

56. "CELIA E. Lúquez". (1993, n.1, p.167-172, st. Documentos). La poetisa mendocina revela algunos aspectos de su vida y de su trayectoria.

MATURO, GRACIELA

57. "GRACIELA Maturo". (1993, n.1, p.173-183, st. Documentos).

Reproducción de la encuesta a G. Maturo sobre su actividad como crítica, su formación y su obra. También se incluye una bibliografía de la autora.

58. ZONANA, Víctor Gustavo. "Presentación de *Nacer en la palabra*, de Graciela Maturo". (1999, n.5, p.187-194, st. Actos Culturales).

La poesía de Graciela Maturo se puede contextualizar en la corriente de la poesía órfica argentina. En función de este horizonte de comprensión, se comentan los sentidos simbólicos que el esquema mítico fundacional del viaje y sus imágenes asociadas adquieren en los tres primeros libros poéticos de la autora.

MAURE DE SEGOVIA, MARÍA ELVIRA

59. "ENCUESTA a escritores de Mendoza: María Elvira Maure de Segovia". (1994, n.2, p.167-178, st. Documentos).

Reproducción de las preguntas y respuestas realizadas a la escritora sobre su vida, su educación y su actividad como creadora. También se transcribe una bibliografía de su obra y de crítica sobre la misma.

PRO, DIEGO FRANCISCO

60. "ENCUESTA a escritores de Mendoza: Diego Francisco Pró". (1999, n.5, p.209-215, st. Documentos).

Se transcribe la encuesta realizada al escritor y docente Diego F. Pró sobre diferentes aspectos de su formación y su pensamiento. También el autor responde sobre sus actividades académicas y de escritor. Se incluye una breve bibliografía.

QUESADA, LUIS

61. ZONANA, Víctor Gustavo. "Artes plásticas y literatura en

Mendoza. Diálogo con Luis Quesada". (1999, n.5, p.147-157, st. Notas).

La historia de las artes manifiesta en su desarrollo múltiples cruces entre plástica y literatura. En esta entrevista se registran las fecundas manifestaciones de este encuentro en la cultura mendocina. En el contexto de estas relaciones, se destaca la labor del Prof. Luis Quesada. Sus comentarios ofrecen importantes aportes sobre la edición de obras de Víctor Hugo Cúneo, Armando Tejada Gómez y Luis Ricardo Casnati. También, sobre las formas de interrelación entre palabra e imagen.

RAMPONI, JORGE ENRIQUE

62. VIDELA DE RIVERO, Gloria. "Jorge Enrique Ramponi: contribución para una bibliografía". (1999, n.5, p.217-228, st. Sección bibliográfica).

Esta bibliografía registra los libros publicados por el autor, sus obras aparecidas en publicaciones periódicas, los libros de otros autores que incluyen poemas u otros escritos de Ramponi y la bibliografía crítica encontrada sobre el autor.

63. VIDELA DE RIVERO, Gloria. "Jorge Enrique Ramponi: notas biográficas". (1999, n.5, p.137-145, st. Notas).

Se hace una aproximación biográfica al autor mendocino Jorge E. Ramponi. Se enumeran sus principales obras publicadas, desde *Preludios líricos* hasta *Los límites y el caos*. Se enuncian algunas de sus lecturas; se señala su conexión con el periodismo y con los grupos e instituciones culturales de Mendoza. Se destacan diferentes aspectos de su vida: su matrimonio, sus hábitos, su casa, su pasión por la poesía, y se recogen algunos testimonios de sus amigos o discípulos.

SALVADOR, NÉLIDA

64. "BIBLIOGRAFÍA de Nélida Salvador". (1994, n.2, p.186-216, st. Sección bibliográfica).

Esta bibliografía, realizada por la misma N. Salvador, comprende dos grandes núcleos: el primero incluye obras de la autora, ordenadas por géneros y cronología. El segundo, registra trabajos críticos sobre la autora.

65. "ENCUESTA a escritores de Mendoza: Nélide Salvador". (1994, n.2, p.179-182, st. Documentos).
Se transcribe una serie de consideraciones de N. Salvador sobre su educación, creación literaria, viajes, lecturas, etc.
- SÁNCHEZ DE BUSTAMANTE, SAMUEL
66. "SAMUEL Sánchez de Bustamante". (1993, n.1, p.185-202, st. Documentos).
Se interroga al arquitecto y escritor sobre variados aspectos de su vida y de su actividad como escritor.
- SANTA MARÍA CONILL, ALEJANDRO
67. SANTA MARÍA, Raúl Alejandro. "Alejandro Santa María Conill, mi padre". (1994, n.2, p.29-37, st Testimonios).
Evocación de la figura del escritor Alejandro Santa María Conill. Se traza un panorama cultural de la Mendoza de principios de siglo y se recuerda algunas figuras del quehacer literario de ese momento.
- VAZQUEZ, ABELARDO
68. ZULETA ALVAREZ, Enrique. "Literatura y política en Mendoza (la Guerra Civil española)". (1999, n.5, p.159-173, st. Notas).
En este artículo se encuadra la relación entre política y literatura. Se aportan datos sobre la formación intelectual y política de Abelardo Vázquez, en particular, el papel de su estancia en Granada entre 1930 y 1936. También, se destaca su toma de posición con respecto a la Guerra Civil Española.

98 HISTORIA

69. CALDERON DE CUERVO, Elena. "Consideraciones literarias en torno a *El Paso de los Andes* de Gerónimo Espejo. (1999, n.5, p.13-40).
Se realiza un análisis de *El Paso de los Andes*, del Gral. Gerónimo Espejo abordando dos planos. En el plano estructural se estudia el comportamiento de la primera persona y su dimensión autobiográfica. En el plano del sentido se observa la presencia de dos temas rectores que dan cuenta de la intención del autor: el retrato heroico del Gral. San Martín y el aporte que la provincia de Cuyo hizo a la causa libertadora. Sobre la base de estos dos aspectos, Espejo erige el texto como un discurso contestatario que tiene por objetivo rectificar opiniones contrarias a San Martín y a las ciudades de Cuyo.
70. CALDERON DE CUERVO, Elena. "Mendoza y su entorno en dos cronistas del siglo XVIII: a propósito de las crónicas de Lizárraga y Ovalle". (1995, n.3, p.79-92).
A través de las crónicas de fray Reginaldo de Lizárraga y de Alonso de Ovalle, se rescatan diversos aspectos históricos, culturales y físicos de Mendoza en el siglo XVIII.
71. DUPLANCIC DE ELGUETA, Elena. "Viajeros ingleses en Mendoza: Samuel Haigh". (1999, n.5, p.93-106, st. Notas).
Este artículo tiene como propósito proponer algunas reflexiones comparatistas sobre el texto de un viajero inglés (Samuel Haig) que visitó Mendoza durante la primera parte del siglo pasado. Se aborda el texto desde una doble perspectiva: antropológica y literaria.

INDICE ONOMÁSTICO**A**

Arias, Abelardo. 34-36.

B

Badui de Zogbi, María Banura. 16, 22.

Baeza, Elena. 4.

Bazán, Armando Raúl. 40.

Bernárdez, Francisco Luis. 8.

Bufano, Alfredo. 8, 10, 17, 19.

Burgos, Fausto. 7, 12, 35.

C

Calderón de Cuervo, Elena. 7, 17, 42, 69-70.

Calderón de Puelles, Mariana. 18.

Calí, Américo. 9, 12, 46.

Calí, María Eugenia. 12.

Calí de Doedderer, Silvia. 46.

Camus, Albert. 52.

Casnati, Luis Ricardo. 47-48, 61.

Castellino, Marta Elena. 1-2, 12, 17, 19, 34-35, 43-44, 53.

Castro, J. Alberto. 36.

Ceverino, Alfredo. 12.

Cicchitti, María Inés. 49.

Comas de Guembe, Dolores. 56.

Cortázar, Julio. 50.

Cubillos, Máximo. 14.

Cúneo, Víctor Hugo. 61.

Curia, Beatriz. 20.

D

- D'Accurzio, Gildo. 3.
Daract de Reina, Nydia. 51.
Devoto, Daniel. 11.
Díaz Araujo, Enrique. 39.
Di Benedetto, Antonio. 9, 12, 37, 43, 52.
Draghi Lucero, Juan. 19, 35, 40, 42, 44-45, 53.
Duplancic de Elgueta, Elena. 71.

E

- Espejo, Gerónimo. 69.

F

- Fernández, Mercedes. 36.

G

- García Lorca, Federico. 19.
García Saraví, Gustavo. 9.
García Saraví, Mercedes. 9.
Genoud de Fourcade, Mariana. 47.
González de Díaz Araujo, Graciela. 31.
Gregorio, Juan. 20.
Guntsche, Marina. 36.
Guzzante, Miguel A. 38.

H

- Haigh, Samuel. 71.

I

Israel, Daniel Adrián. 37.

J

Jacob, Max. 29.

K

Keats, John. 50.

Kaúl, Guillermo. 54.

L

Lange, Norah. 55.

Levy, Carlos. 12.

Lizárraga, Reginaldo de, fray. 70.

Lojo, María Rosa. 8.

Lucero Ontiveros, Dolly María. 18, 22, 50.

Lúquez, Celia E. 56.

M

Mallol de Albarracín, Lía Silvia. 8, 45.

Martínez, Tomás Eloy. 7.

Maturo, Graciela. 57-58.

Maure de Segovia, María Elvira. 59.

N

Nallim, Carlos Orlando. 38.

Neruda, Pablo, seud. de Neftaly Ricardo Reyes. 24.
Nicotra, Alejandro. 10.
Nordenflycht, Adolfo de. 21.

O

Orduna, Lilia E.F. de. 22.
Ovalle, Alonso de. 70.

P

Pacheco, Javier, seud. de Enrique Díaz Araujo. v. Díaz Araujo, Enrique.
Pagés Larraya, Antonio. 16.
Perceval, Julio. 11.
Ponce, Carlos. 40.
Ponce, José Rudecindo. 14.
Pouget, María Angélica. 25.
Prieto Castillo, Daniel. 53.
Pró, Diego F. 60.

Q

Quesada, Luis. 61.

R

Ramponi, Jorge Enrique. 21, 23-24, 62-63.
Reyes, Neftalí v. Neruda, Pablo, seud. de Neftalí Ricardo Reyes.
Rodríguez Francia, Ana María. 8.
Roig, Arturo Andrés. 2, 14.

S

- Salvador, Nélica. 30, 64-65.
Sales de Nasser, Dolly. 6, 12, 52.
San Martín, José de. 69.
Sánchez de Bustamante, Samuel. 66.
Santa María, Raúl Alejandro. 67.
Santa María Conill, Alejandro. 67.
Sarmiento, Alicia Inés. 39.
Sola González, Alfonso. 27-29.
Sosa y Lima, Joaquín de. 14.

T

- Tacconi de Gómez, María del Carmen. 7.
Tejada Gómez, Armando. 61.
Tudela, Ricardo. 26.

V

- Varela, Fabiana Inés. 12-13, 23, 32-33, 40.
Vázquez, Abelardo. 68.
Videla de Rivero, Gloria. 3, 5, 10, 13, 15, 24-26, 41, 62-63.

Z

- Zonana, Víctor Gustavo. 27-30, 58, 61.
Zuleta, Emilia de. 48.
Zuleta Alvarez, Enrique. 68.

INDICE TEMÁTICO**A**

Alvear, Mendoza. 55.

Artes plásticas. 61.

B

Bibliografías. 1, 4, 13, 33, 57, 59, 62, 64.

C

Cacheuta. 41.

Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. 5.

Congresos. 6.

El Constitucional, d. 32-33.

Crítica literaria. 14.

Crónicas. 70.

Cuento

 mendocino, estudios sobre. 42-45.

 folklórico. 42, 45.

E

Elegía funeral. 27-29.

Encuestas. 49, 51, 54, 56-57, 59-61, 65, 66.

Ensayo mendocino. 26.

Entrevistas. 53, 61.

Epifanías. 36.

Epístolas. 9-10.

F

Folklore mendocino. 42, 44-45.

G

Guerra civil española. 68.

H

Historia. 69-71.

Homenajes. 3.

I

Identidad regional. 40.

L**Literatura**

argentina. 7-11.

chilena. 24.

de viajes. 71.

e historia. 44.

folklórica. 42, 44-45.

mendocina. 12-68.

, estudio sobre autores. 46-68.

, historia de la. 14.

regional. 40

y política. 68.

M

Memorias. 11.

Mendoza. 2, 11, 14, 23, 33. 46, 50,

cultura. 1-3, 14-15, 19, 32, 41, 61, 67, 70-71.

historia. 1-2, 19, 69-71.

N

Novela

argentina, estudios sobre. 7

mendocina, estudios sobre. 34-41, 44.

policial. 38.

P

Piedra y Canto, p.p. 4-5.

Poesía

argentina. 8.

chilena. 24.

mendocina. 12, 16-30, 46-48, 58.

Poética. 26.

Poéticas argentinas. 26.

Postromanticismo. 26.

Publicaciones periódicas. 4-5.

R

Recepción. 19.

Representaciones teatrales. 32, 33.

Romances. 17.

Romanticismo. 26.

P

Piedra y Canto, p.p. 4-5.

Poesía

argentina. 8.

chilena. 24.

mendocina. 12, 16-30, 46-48, 58.

Poética. 26.

Poéticas argentinas. 26.

Postromanticismo. 26.

Publicaciones periódicas. 4-5.

S

Siglo XIX. 32.

Símbolos. 35.

Sismos. 36.

T

Teatro

en Mendoza. 31-33.

historia del. 31

V

Vanguardias. 23.

Viajeros 71.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

d.: diario

n.: número

p.: página/as

p.p.: publicación periódica

st.: sector

Esta publicación se terminó de imprimir
en junio de 1999,
en los talleres gráficos de
ZETA EDITORES
Ituzaingó 1422, Mendoza, Argentina.

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

ZETAEDITORES

ISSN 0328-1094