

Gloria Videla de Rivero - Coordinadora

# LITERATURA DE MENDOZA

**ESPACIO, HISTORIA, SOCIEDAD.**

**Tomo II**

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

**LITERATURA DE MENDOZA**  
**Espacio, historia, sociedad**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
CELIM

*Gloria Videla de Rivero*  
(Coordinadora)



# LITERATURA DE MENDOZA

## Espacio, historia, sociedad

### Tomo II

Gloria Videla de Rivero  
Fabiana Inés Varela  
Hebe Beatriz Molina  
Marta Elena Castellino  
Dolly Sales de Nasser  
Víctor Gustavo Zonana

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

*Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad.*  
Gloria Videla de Rivero, Marta Castellino, Hebe Beatriz  
Molina, Dolly Sales de Nasser, Fabiana Inés Varela, Víctor  
Gustavo Zonana. Coordinadora Gloria Videla de Rivero.  
Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.  
Facultad de Filosofía y Letras, 272p., 21 cm.

- I - LITERATURA
- II - LITERATURA HISPANOAMERICANA
- III - LITERATURA ARGENTINA
- IV - LITERATURA MENDOCINA
- V - CRÍTICA LITERARIA



© Copyright by **Centro de Estudios de Literatura de Mendoza**  
Todos los derechos reservados

**ISBN 950-774-095-3**



**Impreso en la Argentina - Printed in Argentina**  
*Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723*

**Centro de Estudios de Literatura de Mendoza**  
marta@logos.uncu.edu.ar  
zonanag@logos.uncu.edu.ar

El presente volumen ha sido editado con un subsidio de la SECyT  
de la Universidad Nacional de Cuyo

## ÍNDICE

Prólogo. <i>Gloria Videla de Rivero</i> .....	7
Una mirada inglesa sobre Mendoza y los Andes: <i>Narraciones del viaje por la Cordillera de Los Andes</i> (1825), de Roberto Proctor. <i>Gloria Videla de Rivero</i> .....	13
Otra mirada inglesa sobre Mendoza y Los Andes: <i>Viaje a Chile a través de Los Andes</i> (1824), de Peter Schmidtmeier. <i>Gloria Videla de Rivero</i> .....	35
Literatura e historia: relatos del terremoto de 1861. <i>Fabiana Inés Varela</i> .....	53
Literatura e historia: la poetización del terremoto de 1861. <i>Fabiana Inés Varela</i> .....	81
La sociedad política mendocina según la pluma de Leopoldo Zuloaga. <i>Hebe Beatriz Molina</i> . ....	107
<i>Flechas de papel</i> de Alejandro Santa María Conill o los dardos de la sátira social. <i>Marta Elena Castellino</i> .....	133
Espacio y sociedad en <i>Álamos talados</i> y <i>La viña estéril</i> de Abelardo Arias. <i>Dolly Sales de Nasser</i> .....	169
La ciudad: Fundaciones poéticas de la lírica mendocina. <i>Víctor Gustavo Zonana</i> .....	219
Autores .....	261

**Impreso en los Talleres gráficos de la Facultad de  
Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo  
En Mendoza, en el mes de enero de 2002 por**



**Centro Universitario - Parque Gral. San Martín  
Casilla de Correo 345 - 5500.  
Mendoza - República Argentina  
Fax: 00-54 0261-4380457  
E-mail: [editor@logos.uncu.edu.ar](mailto:editor@logos.uncu.edu.ar)  
Internet: <http://fyl.uncu.edu.ar/editorial>**

**Impreso en la Argentina - Printed in Argentina  
*Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723***

## PRÓLOGO

Hace poco más de un año, en mayo del 2000, presentamos el primer tomo de *Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad*, proyecto amplio del cual entregamos ahora el segundo volumen colectivo, que analiza la literatura de Mendoza desde las perspectivas enunciadas en el subtítulo. En el último de los volúmenes entregaremos conclusiones generales y diseñaremos las grandes líneas de sentido y de estilo, constantes y variables que se configuran en nuestras manifestaciones literarias desde los ángulos de análisis que hemos privilegiado.

Para lograr nuestros objetivos en el primer volumen, se seleccionaron textos que van desde el siglo XVII hasta fines del XX, aunque predominaron los del pasado siglo. Se analizaron las crónicas de Ovalle y Lizárraga, del siglo XVII; relatos de viajeros del siglo XIX; obras de Manuel Olascoaga (de comienzos del XX pero aún con la fuerte impronta del siglo anterior); textos de J. Alberto Castro, de Alfredo Bufano, de Miguel Martos, de Lucio Funes, publicados entre la década del veinte y la del cuarenta, y la última obra de Abelardo Arias aparecida en 1995. Personalidades políticas del siglo XIX y principios del siglo XX, parajes característicos como El Challao o Puente del Inca, se estudiaron en el primer tomo según las representaciones peculiares de cada texto y en función de su papel para la conformación de la memoria cultural de Cuyo.

En el presente volumen se amplía este *corpus* incorporando el análisis de dos relatos de viajeros ingleses que —desde sus miradas europeas e imperiales— dejaron testimonio de nuestro paisaje, de nuestra historia y de nuestra sociedad: Roberto Proctor y Peter Schmidtmeier, que pasaron por nuestra provincia entre 1820 y 1824, cuando todavía las expresiones literarias

cuyanas no habían alcanzado una madurez o difusión que les permitiera aportar por sí mismas estos testimonios. Estos relatos, influidos por la obra del sabio naturalista Humboldt, por el romanticismo y por los intereses políticos y económicos de Inglaterra en nuestra América, permiten reconstruir un interesante momento de la vida mendocina e imaginar el cruce de los Andes a lomo de mula, que permitía una cuidadosa observación del paisaje, de su flora, de su fauna y de otros fenómenos naturales. Los textos brindan además un valioso material para indagar la índole y los posibles patrones estructurales del género "relato de viajes".

El terremoto que destruyó la ciudad en 1861, ya pudo ser narrado y poetizado por escritores afincados en Mendoza o en otros lugares del país, particularmente en Buenos Aires. Brindamos en este tomo dos capítulos que analizan una importante selección de los principales textos, ya en prosa, ya en verso. La mayoría proceden de escritores letrados, como Juan Gregorio, Félix Frías, Santiago de Estrada, Paul Groussac, Cristóbal Campos, Calbar, Olegario V. Andrade, en el siglo XIX y Juan Draghi Lucero, Miguel Martos o Abelardo Arias, en el siglo XX. Algunas veces proceden de cantores populares, transmitidos por tradición oral desde el siglo XIX al XX, cuando fueron fijados en el *Cancionero popular cuyano* por Juan Draghi Lucero, aunque un examen pormenorizado permite captar un vaivén, un tránsito complejo entre lo popular y lo letrado. Estos testimonios registran la dramática secuencia de los hechos que conformaron la catástrofe así como el triunfo de la vida a través de la voluntad de reconstrucción de los mendocinos. Uno de los méritos de estos dos capítulos es la labor heurística previa a la sistematización y al análisis e interpretación de los textos, realizada por la autora en el periódico decimonónico *El Constitucional*, o por quienes proporcionan algunas fuentes (Curia, Draghi), procedentes de archivos o de la tradición oral.

Otros autores que conforman el *corpus* de este segundo tomo son Leopoldo Zuloaga, del siglo XIX (aunque se trabaja



sobre una edición póstuma, aparecida en 1927) y Alejandro Santa María Conill, de quien se analiza *Flechas de papel*, de 1953, que recoge textos publicados en periódicos en 1938. Ambos libros representan una línea que constituye una constante en la literatura de Mendoza: la sátira social (para la que se ha acuñado el rótulo de "sociología criolla"). En el primer tomo habíamos analizado otra de sus manifestaciones: la novela *Ranita*, de J. Alberto Castro, que satiriza con poco disimulo la época del lencinismo. Zuloaga critica mediante la sátira a los gobiernos de Laureano Nazar y de Emilio Civit. Si bien este escritor tiene ingenio, una pluma fluida y buena inspiración para versificar, la inmediatez de la pasión política, el combate a personas con nombre y apellido (apenas disimulados en la segunda versión de *La logia civitista*, que deviene: *gubernista*) le quitan universalidad y vuelo estético. Pienso, por ejemplo, contrastivamente, en el *Tirano Banderas*, de Valle Inclán, o en *El Señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias, que —aunque puedan tener modelos individuales—, retratan innominadamente a todos los tiranos y denuncian los vicios generales de la política latinoamericana. Sin embargo, no sería justo pedir a la aún incipiente literatura mendocina del siglo XIX el mismo grado de madurez de las obras mencionadas. El capítulo que analiza los textos de Zuloaga brinda, además, datos biográficos y contextuales que contribuyen al conocimiento del autor y su tiempo.

Alejandro Santa María Conill, con certero instinto estético, desdibuja en *Flechas de papel* (como también lo hizo en *La ciudad de barro*) a los personajes de carne y hueso a quienes satiriza, aunque podamos inferir laboriosa e hipotéticamente, por medio del cotejo con datos históricos, algunos de sus modelos. Por ello resulta muy útil el laborioso rastreo hemerográfico realizado por la autora del capítulo, en periódicos de los años treinta del pasado siglo, así como los detallados datos biográficos y contextuales que nos brinda, que serán una contribución cuando llegue la hora de hacer una historia de la literatura mendocina, más amplia y actualizada con respecto a las ya existentes. Se

completa el estudio con un análisis textual que estudia los recursos propios de la sátira en la conformación de los textos.

Dos novelas de Abelardo Arias: *Álamos talados* y *La viña estéril* brindan un excelente material literario para el análisis del paisaje, las costumbres y la conformación social del sur mendocino (San Rafael). La autora analiza los diferentes modos que asume la descripción del paisaje sanrafaelino, desde el mero marco geográfico a la dimensión simbólica, pasando por una serie de grados de compromiso con el carácter y los sentimientos de los personajes. En este capítulo se observa, además, cómo las dos novelas textualizan la problemática social del momento, la reacomodación de criollos e inmigrantes en los espacios sociales y el surgimiento de la sociedad moderna y tecnológica en reemplazo de la sociedad tradicional.

El último capítulo del libro analiza una recreación literaria de la fundación de la ciudad de Mendoza. La importancia de lo urbano en la identidad latinoamericana ha generado múltiples tradiciones literarias en la Argentina, entre ellas la de textos líricos que recrean el episodio fundacional, generando una importante serie de textos referidos a las fundaciones de Buenos Aires (Borges), de Salta (Anzoátegui), de San Luis (Aguero, Saguí), de Jujuy (Calveti), entre otros. Los poemas fundacionales resaltan el simbolismo del origen y lo exponen como clave para entender el presente del sujeto evocador o de la ciudad misma. De los textos referidos a la fundación de la ciudad de Mendoza, el autor de este capítulo ha elegido el poema de Alfonso Sola González: "Pedro del Castillo funda Mendoza"; del mendocino Abelardo Vázquez analiza una fundación utópica: la "Tercera fundación de Buenos Aires". El estudio de estos poemas permite ver cómo se articula la tradición nacional desde este espacio regional y reconocer convergencias y divergencias con respecto a la serie textual seleccionada. El análisis general de estos textos pondera el manejo poético de la materia histórica, el punto de vista escogido para la reconstrucción del hecho, el tratamiento del tiempo, la recuperación de los aspectos simbólicos del proceso de fundación.

**Los métodos críticos utilizados a lo largo del libro (estudios culturales, comparatismo, estilística, estructuralismo, semiótica, historiografía literaria, hermeneútica, estudios sociológicos, entre otros) son variados, ya que respetan la especificidad de los textos y tienen en cuenta el estado actual del desarrollo de nuestra historia literaria, entre otros condicionamientos. En todos los casos nuestros métodos están guiados por una concepción humanista, que busca comprender al hombre a través del arte, en relación con su entorno físico, histórico y social, con sus condicionamientos ideológicos y su proyección espiritual.**

**Gloria Videla de Rivero**

# **UNA MIRADA INGLESA SOBRE MENDOZA Y LOS ANDES : NARRACIONES DEL VIAJE POR LA CORDILLERA DE LOS ANDES (1825), DE ROBERTO PROCTOR**

**Gloria Videla de Rivero**

## **1. Introducción**

Analizaré el relato de un viajero inglés que pasó por Mendoza y cruzó la cordillera de los Andes en el siglo XIX: el de Roberto Proctor: *Narraciones del viaje por la cordillera de los Andes y residencia en Lima y otras partes del Perú en los años 1823 y 1824*<sup>1</sup>. Dentro de él, focalizaré de modo más detenido, las partes que se refieren a Mendoza y al cruce de los Andes. Mis objetivos fundamentales son ver en qué medida este relato contribuye a configurar la conciencia espacial e histórica de la región, en qué medida la mirada del viajero está condicionada por factores culturales o sociopolíticos, en qué medida y de qué forma el relato se vincula con lo literario, superando o diferenciándose así del carácter de mero documento histórico, observaré también hasta qué punto se puede abstraer de este relato un patrón o modelo narratológico que sea propio del género.

---

<sup>1</sup> Trad. y prólogo de Carlos A. Aldao. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1920, 239 p. Primera edición: *Narrative of a Journey Across the Cordillera of the Andes and of a Residence in Lima and Other Parts of Peru, in the Years 1823 and 1824*. Londres, Archibald Constable, 1825.

Los relatos de viajeros constituyen testimonios ricos y multifacéticos sobre la realidad. Son documentos escritos con mayor o menor grado de literariedad, abiertos a los estudios culturales, a la interpretación geográfica, histórica, sociológica, antropológica o propiamente literaria. Una prueba de la multidisciplinariedad de este género es el fruto que de él obtienen estudiosos formados en diversos campos<sup>2</sup>. Para los historiadores, por ejemplo, los relatos de viajeros, expedicionarios o aventureros pueden ser considerados como "fuentes al ser utilizados para el conocimiento integral del pasado de una región, del territorio y de sus habitantes"<sup>3</sup>.

Si focalizamos la perspectiva literaria, es evidente el creciente interés de los estudiosos por los relatos de viajeros. Si bien

---

<sup>2</sup> Baste recordar que la *Bibliografía de viajeros a la Argentina* de Susana E. Santos Gómez (Buenos Aires, FECIC, 1983, 2 vols.), que constituye un punto de partida básico para el estudio de los testimonios de viajeros que han recorrido o pasado por la Argentina (o por el Río de la Plata), si bien tiene su más remoto origen en las vivencias de infancia de la autora, hija de un marino, surgen como inquietud bibliográfica y sistematizadora, de las clases de Arqueología Americana y Argentina que el Profesor Francisco de Aparicio dictaba en el antiguo Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires (Cf. "Introducción". *Ibid.*, p. 15). El período comprendido por la Bibliografía abarca desde la dominación española hasta el siglo XX. Posteriormente, la autora, elaboró una bibliografía sobre "Viajeros que han escrito sobre Mendoza", publicado en la *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Mendoza, 2a. época, N° 7, T. II, 1972, pp. 613-617.

Como define Teresa Giamportone "en ellos se refleja la vida de un pueblo, sus costumbres urbanas y campesinas, su gente y sus tradiciones, sus personajes más sobresalientes, la riqueza de su suelo y sus minerales, las inclemencias climáticas y hasta los accidentes geográficos" (Teresa Alicia Giamportone. "Mendoza a través de los viajeros 1820-1850". En: Adolfo O. Cueto y Viviana C. Ceverino (compiladores). *Los hombres y las ideas en la historia de Cuyo*. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, T.II, p. 193. Sin embargo, también a los historiadores les sería útil una observación desde el ángulo literario para determinar el grado de confiabilidad del documento, su porcentaje de ficcionalización, entre otros aspectos.

podría enunciarse amplia bibliografía al respecto, mencionaré uno de los libros que más influencia ha tenido sobre los análisis e interpretaciones de este género: *Ojos imperiales; Literatura de viajes y transculturación*, de Mary Louise Pratt<sup>4</sup> (escrito desde la perspectiva de los estudios culturales) y dos libros que han sido, para mis propósitos, de gran importancia: el de Adolfo Prieto sobre *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*<sup>5</sup> y el de Sofía Carrizo Rueda: *Poética de los relatos de viajes*<sup>6</sup>. Con respecto a los análisis sobre relatos de viajeros que han pasado por Mendoza, desde una óptica literaria, éstos surgen sobre todo de dos Centros Investigación con sede en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo: el Centro de Literaturas Comparadas y el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza<sup>7</sup>, que en ocasiones intercambian sus aportes en el ámbito de sus respectivas publicaciones<sup>8</sup>. En efecto, la perspectiva comparatista es una de las más adecuadas para analizar y juzgar estos documentos, que con tanta frecuencia surgen del choque de culturas, de lo que podríamos lla-

---

<sup>4</sup> Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1997, 385 p. Título original: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.

<sup>5</sup> Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1996, 189 p.

<sup>6</sup> *Poética del relato de viajes*. Kassel, Reichenberger, 1997. Un anticipo resumido del mismo se encuentra en "Hacia una poética de los libros de viajes. A propósito de Pero Tafur". En: *Incipit*, Buenos Aires, vol. XIV, 1994, pp. 103-144. Citaré por este artículo.

<sup>7</sup> Los historiadores nos han precedido en esta tarea. Tiene particular importancia pionera el artículo de Edmundo Correas. "Mendoza a través de sus viajeros". En *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, Mendoza, 2a. época, N° 7, 1972, p. 543-575.

<sup>8</sup> Cf. *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, UNCuyo, FFL, CELIM, N° 5, 1997-1998 y N° 6, 1999-2000.

mar —con palabras de Baquero Goyanes—: “perspectivismo y contraste”, de la mirada curiosa de un viajero que —procedente de determinada cultura, generalmente europea y en nuestro caso particular, inglesa— observa realidades para él sorprendentes, a las que considera dignas de ser consignadas y comunicadas a otros europeos, a previsibles o imprevisibles lectores contemporáneos o a la posteridad.

María Luisa Pratt sostiene que fue el sabio naturalista Alexander von Humboldt (1769-1835) quien estableció los lineamientos para la reinención ideológica de América del Sur en su período de independencia con respecto a España. Sostiene que los viajeros noreuropeos posteriores a Humboldt se inspiran en él y apuntan con sus relatos a reimaginar América, en relación con sus necesidades expansionistas para los capitales, la tecnología, las mercancías y los sistemas de conocimiento europeos<sup>9</sup>. El enfoque de Prieto es, en parte, heredero del de Pratt, pero en él pesan más los intereses literarios que abrevan en un amplio humanismo y en los métodos comparatistas. Prieto parte de varias hipótesis, la principal de ellas sugerida en el título del libro: los relatos de viajeros ingleses influirían en la emergencia de la literatura argentina<sup>10</sup>. No es esta hipótesis la que me interesa para mi análisis, que persigue otros propósitos, como enuncié antes. Pero sí me han sido útiles algunas otras propuestas contenidas en la Introducción del libro. Prieto opina, como Pratt, que los viajeros ingleses y —en general— los europeos modernos, configuran sus relatos teniendo en cuenta el patrón establecido por Humboldt quien organizó los materiales y anotaciones recogidas

---

<sup>9</sup> Cf. *Op. cit.*, pp. 197-200.

<sup>10</sup> Esta hipótesis es heredera también de la de Pratt, ya que ella sostiene que la reimaginación de la América que se independizaba fue también útil para los criollos ilustrados que debían diseñar un modelo cultural diferente del fraguado por España y los criollos pre-independistas.

en sus viajes a América según un proyecto cuyas bases metodológicas se resumen en la fórmula de “tratar estéticamente los supuestos de la Historia natural”<sup>11</sup>. Humboldt dice: “Quiero que el viaje esté escrito de modo de atraer a las gentes de buen gusto” y se propone registrar “todo lo que concierne al físico del país, a las costumbres, al comercio, a la cultura intelectual, a las antigüedades, a las finanzas y a las pequeñas aventuras de los viajeros”<sup>12</sup>. Es decir, hay confluencia de la intención racionalista-naturalista de documentar, de registrar datos, con otra más literaria, que no desdeña el tratamiento estético de la narración-descripción ni el relato de las peripecias personales. Sobre este patrón, los viajeros ingleses de la tercera década del siglo XIX articulan el discurso racionalista con el romántico, que aporta sobre todo la visión literaria de la naturaleza<sup>13</sup>.

Desde otra perspectiva metodológica, la de la narratología semiótico-estructural, Soffa Carrizo Rueda hace exitosos aportes para el diseño de una poética del relato de viajes y para su caracterización como género con rasgos propios que lo diferencian de géneros afines como la crónica, la biografía, la novela de aventuras, entre otros. Carrizo, desde la teoría y la crítica literaria coincide con la intuición creadora de Humboldt: el relato de viajes tiene una constitución bifronte que conjuga lo documental con una serie de rasgos que se reconocen como propios de la literaturidad, término tomado de Paul Ricoeur, que la define como

---

<sup>11</sup> Sus principales obras son: *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente* (1807), *Consideraciones sobre la naturaleza* (1808), *Visión de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810) y *Kosmos, síntesis de todos los conocimientos de la época en ciencias naturales*. Cf. Prieto, p. 16.

<sup>12</sup> *Cartas...*, cit. por Prieto, p. 24.

<sup>13</sup> En los relatos de estos viajeros influyen escritores como Bernardín de Saint-Pierre y su “Carta sobre los viajeros y los viajes” o Chateaubriand con su *Atala* (1801).



una creación de un mundo imaginario textual a través de la construcción y ordenación de los hechos<sup>14</sup>. Para mis propósitos prefiero el término *literariedad*; término que acentúa la dimensión estética o –dicho con palabras de Humboldt– la escritura que tiene como destinatario a “los hombres de buen gusto”. Aunque Carrizo tiene como punto de apoyo el análisis de relatos de viajeros del siglo XV castellanos, sus conclusiones pueden ser también válidas para los relatos modernos, procedentes de autores de variada nacionalidad, que documentan realidades de diversos ámbitos. Tiende, pues, al establecimiento de un modelo genérico, con submodelos. Caracterizaciones previas de este tipo de relatos (basadas en el contenido) tienen en cuenta las siguientes características: a) el relato se articula sobre el trazado y recorrido de un itinerario; b) se superpone a este trazado, un orden cronológico que da cuenta del desarrollo del viaje; c) los núcleos del relato son las descripciones de ciudades; d) abundan las digresiones<sup>15</sup>; e) en este género la narración de las circunstancias del viaje dominan sobre la experiencia protagonista del viajero<sup>16</sup>.

Carrizo avanza sobre la formulación de un modelo, acentuando no ya los contenidos sino las estructuras literarias, destacando, entre otros aspectos, la importancia y funcionalidad que tiene en el género la descripción<sup>17</sup> y señalando la necesidad de

---

<sup>14</sup> Cf. S. Carrizo Rueda. *Op. cit.*, p. 124.

<sup>15</sup> Cf. *Ibid.*, p. 106.

<sup>16</sup> Cf. *Ibid.*, p. 107.

<sup>17</sup> Ésta radica en que el mismo relato asume con frecuencia una configuración particular que lo acerca más a las técnicas descriptivas que a un proceso narrativo (p. 109). Carrizo propone –basándose en otras opiniones– superar la tradicional separación entre narración y descripción, que adjudica a la primera un valor verbal y a la segunda un valor nominal (“disociación de la cual proviene el considerar la descripción como un paréntesis dentro de la actividad narrativa”, p. 111). Se puede

observar la interacción entre el contenido informativo y los aspectos ficcionales, las sutiles diferencias que separan a estos relatos de géneros similares y que determinan su especificidad. En resumen y simplificando la enunciación de sus aportes, Carrizo destaca algunas notas principales caracterizadoras del género: 1) la función descriptiva del relato; 2) la subordinación de todo proceso humano al espectáculo del mundo recorrido; 3) la presencia de momentos "climáticos" en el devenir narrativo-descriptivo del relato (p. 140), la aparición de peripecias existenciales durante el viaje. Señala también la presencia de intertextos ficcionales, de "topoi" (o situaciones arquetípicas), de digresiones, entre otras notas<sup>18</sup>. Trataremos de reconocer si algunos de estos rasgos están presentes en nuestro relato.

## 2. El autor y el libro

El inglés Roberto Proctor llegó a Buenos Aires en 1823, cruzó el país hasta Chile y pasó de allí al Perú. Presenció importantes sucesos históricos y conoció interesantes personajes polí-

---

concebir la acción como espectáculo, se puede atribuir al relato una función descriptiva (p. 111). "Los libros de viajes, que asumen una función descriptiva incluso al presentar las acciones, requieren de los receptores una actitud contemplativa. Pero dado que esta imagen no aparece congelada en el espacio sino que se va desarrollando en el tiempo, posee necesariamente momentos en los que crece la tensión, momentos de 'clímax', 'situaciones de riesgo' que se relacionan con expectativas histórico sociales de la sociedad receptora" (pp. 139-140). De allí la alternancia de lo descriptivo documental con el relato de peripecias existenciales durante el viaje.

<sup>18</sup> Además de las perspectivas enunciadas (y que podrían ser ampliadas bibliográficamente, sobre todo la vertiente comparatista), sería muy útil un estudio diacrónico de los relatos de viajeros, incluidos algunos géneros afines, como las crónicas y las biografías, desde la época colonial hasta nuestros días, para ver cómo evolucionan los intereses que guían la observación.

ticos y militares. Tomó notas y apuntes y a su regreso a Inglaterra escribió sus *Narraciones del viaje por la Cordillera de los Andes*, publicado por vez primera en inglés, en Londres, en 1825. ¿Quién era Proctor? No tenemos de él más datos que los que él mismo aporta en su relato<sup>19</sup>, demasiado escuetos, casi inexistentes<sup>20</sup> y nos quedan algunas dudas acerca de si dijo toda la verdad. Por lo pronto, él llega a América en compañía de su esposa, un hijito, dos sirvientas y un criado. De esta compañía, Edmundo Correas deduce que se trataba de un hombre pudiente<sup>21</sup>. ¿Qué lo movía a enfrentar penosos y peligrosos desplazamientos por los caminos argentinos, chilenos y peruanos? Proctor confiesa muy escuetamente una misión: tratar en Perú asuntos vinculados a un empréstito (Adolfo Prieto deduce que se trataba de un empréstito al Gobierno peruano)<sup>22</sup>. Lo cierto es que no viene para cumplir una misión breve y puntual: la compañía de su familia, a la que somete a penosas travesías, el nacimiento de su segundo hijo en Lima, hablan de un propósito que requería larga permanencia. Por otra parte, está siempre vinculado a los más altos poderes políticos y militares de cada lugar, sobre todo a los representan-

---

<sup>19</sup> No figura, por ejemplo, en la *Enciclopedia británica*.

<sup>20</sup> Quizás el más explícito, que poco nos dice, sea el siguiente: "Como visité Trujillo por asuntos relacionados con el presidente y el Congreso, daré buena noticia de algunos sucesos ocurridos durante mi estada allí" (p. 128). (El Presidente era, por entonces, José de la Riva Agüero). Carlos Aldao, traductor de la obra al castellano, no agrega mucho cuando nos dice en su prólogo: "Mister Proctor es uno de los numerosos súbditos británicos que, en el primer cuarto del siglo pasado, recorrieron nuestro país y otros de Sud América estrechamente relacionados con la guerra de que surgieron la libertad e independencia del Continente austral" (ed. cit., p. 7).

<sup>21</sup> Cf. Edmundo Correas. *Op. cit.*, p. 556.

<sup>22</sup> Proctor pudo estar vinculado al empréstito inglés para la financiación de las guerras de la Independencia, cuyos intereses de intereses se acabaron de pagar en 1988.

tes de la causa independentista, para quienes siempre porta cartas de presentación. Visita en Mendoza al General San Martín, en Santiago a Bernardo O'Higgins, en Perú conoce y trata con los jefes políticos y militares, incluido Simón Bolívar. En Lima se le abren las puertas de la más alta sociedad, de las fiestas más elegantes y lujosas y participa de todos los entresijos del poder y de la política. Su ideología es claramente liberal, antihispánica, anticlerical<sup>23</sup>. Finalmente, podemos agregar que Proctor era un hombre culto: su libro está muy bien escrito, aunque obedezca a una intención más memorialista, testimonial y político-económica que literaria. No es un escritor *naïf* ya que él mismo alude a sus lecturas de otros relatos de viajes. En el capítulo XII, en el que describe el cruce de los Andes, cita unos versos de Campbell sobre estas montañas<sup>24</sup> y alude a otras lecturas previas: "ciertamente pensaba por lo que había leído en narraciones de otros viajeros, que dilataría mi mirada sobre Chile" (p. 61).

Esta breve alusión a la personalidad del autor no es irrelevante, ya que el contexto donde surge este relato también lo condiciona. No es el relato inocente de un viajero turista e ingenuo sino que está sesgado por los intereses políticos y económicos de Inglaterra, escrito por un hombre comprometido con motivacio-

---

<sup>23</sup> Sus referencias al clero de Mendoza y —sobre todo— del Perú, son siempre críticas y negativas. Véase, por ejemplo el capítulo XXXI, sobre el clero peruano. Los sacerdotes, en efecto, nunca son mencionados como abnegadas personas que sirven a una causa espiritual, con connotaciones de elevación humana sino que —por el contrario— son siempre presentados como defensores del oscurantismo, manipuladores de las conciencias, interesados en el dinero y poco ascéticos en sus costumbres.

<sup>24</sup> "Donde el Ande gigante de la estrella occidental, / desplegado al viento su estandarte meteórico, / domina desde su trono de nubes la mirada del mundo". ("Where Andes, giant of the western star, / With meteor-standard to the winds unfuried, / Looks from his throne of clouds o'er half the world". Estos tres versos pertenecen al extenso poema de Thomas Campbell: "The Pleasures of Hope", publicado en 1789. En un cuadro alegórico del universo, el poeta imagina el lugar donde los Andes, desde un trono de nubes, dominan con la mirada la otra mitad de la tierra.

nes que justifican los mil riesgos e incomodidades pasados, desde los insectos repugnantes de las postas al peligro del cruce en mulas por los estrechísimos desfiladeros de los Andes. Nuestra observación con respecto a este relato del siglo XIX coincide con la hipótesis de Pratt sobre "los ojos imperiales". Y también, desde una postura crítico-metodológica divergente, con lo observado por Sofía Carrizo Rueda en los relatos del siglo XV, sobre la importancia de lo contextual y del horizonte de expectativas que el narrador supone en sus lectores como factores que condicionan fuertemente el relato de viajes<sup>25</sup>.

El libro consta de un Prefacio y cuarenta y seis capítulos. Desde la perspectiva del testimonio sobre Mendoza y —particularmente— del cruce de los Andes, podemos dividir estructuralmente al libro en tres grandes núcleos: seis capítulos que abarcan desde la partida desde Inglaterra hasta la aproximación a Mendoza. Un capítulo de transición que se refiere a la salida de la provincia de San Luis y el ingreso a la de Mendoza, siete capítulos —desde el séptimo al décimo tercero— que se refieren a Mendoza y al cruce de los Andes (el último contiene descripciones del lado chileno de la cordillera) y los treinta y dos capítulos restantes que se refieren a Chile y al Perú, país donde permaneció cerca de un año, y que se cierran con la narración de su huida rumbo a Inglaterra. Esta división, insisto, responde a nuestra focalización, ya que podrían hacerse otras divisiones si variáramos el objeto principal de la observación.

La totalidad del viaje relatado comienza con el embarque en Gravessend (Inglaterra), el 8 de diciembre de 1822 y acaba en fecha no precisada, a mediados de 1824<sup>26</sup>. Se observa una cons-

---

<sup>25</sup> Los lectores potenciales en quienes pensaba prioritariamente Proctor al escribir su libro eran los ingleses de su época, particularmente los interesados en negocios e inversiones en la América Hispánica.

<sup>26</sup> En los seis primeros se narra y describen el viaje marítimo, la llegada a Buenos Aires (el 9 de febrero de 1823), los preparativos del viaje por tierra, los medios de

tante que se ha señalado en los relatos de viajeros ya desde la Edad Media: la descripción de las ciudades por las que se pasa, salvo Buenos Aires, que considera ya suficientemente descrita por viajeros anteriores (cf. p. 15). Pero, en lugar del modelo retórico del *laudibus urbium* de los relatos medievales y renacentistas, esas descripciones tienen en el relato de Proctor otros matices, generalmente más despectivos, con excepción de la descripción de Mendoza<sup>27</sup>. En estos capítulos iniciales y —en general— en todo el libro, observamos la presencia de la mirada del europeo proveniente de una avanzada civilización, cuyos “ojos imperiales” detectan la casi permanente presencia de la “barbarie”. Por ello el protagonista se siente tan cómodo entre las agradables familias inglesas para quienes, con frecuencia, lleva cartas de presentación. En cambio, su mirada detecta el primitivismo de los caminos, de las postas, de los hábitos de los nativos y de otros múltiples aspectos, por lo que es frecuente en su estilo la utilización del adjetivo “salvaje”. Por ejemplo, como síntesis del viaje realizado entre Buenos Aires y Mendoza dice: “una sola observación es aplicable a todo el camino, a saber, que todo lo que se encuentra es salvaje, el país, el ganado y los habitantes” (p. 42). Por otra parte, aunque este primitivismo en las pampas, desier-

---

transporte, las pampas y sus habitantes, los gauchos, sus aficiones al juego, el suelo y clima del país, algunas costumbres (como la boleada de avestruces), la precariedad de las postas y otros albergues, las invasiones de indios, algunas peripecias —como un accidente en un arroyo— y el ingreso a las principales poblaciones. Con respecto a Buenos Aires, se limita a afirmar: “Buenos Aires ha sido tan a menudo y exactamente descrito, que por mi parte sería superfluo incurrir en una simple repetición” (p. 15). Completa la referencia con una alusión al cordial recibimiento de las familias inglesas.

<sup>27</sup> Cuando se refiere a San Luis hace la siguiente narración descriptiva: “Pasamos por varias calles de míseros ranchos de barro dispuestos, sin embargo, en cuadrados como si reclamaran el derecho a llamarse ciudad, y entramos a todo galope en la posta (quizás la casa más ruin de aquel lugar) entre las miradas de todos los vecinos, que se daban vuelta para presenciar el espectáculo” (cap. VII, p. 38).

tos, poblados y ciudades recorridas fuera, en general, real, no podemos ignorar que las misiones civilizadoras e independentistas de los ingleses en el Nuevo Mundo tenían fuertes motivaciones económicas. Como ha señalado Prieto, era necesario crear en los ascéticos habitantes de nuestros países hábitos de consumo que permitieran la expansión del comercio inglés fuera de la isla.

Los capítulos referidos a Chile y al Perú aportan datos históricos y costumbristas de gran importancia, tanto para geógrafos como sociólogos e historiadores, en los cuales no puedo detenerme. Ya focalizando los capítulos que hemos seleccionado para profundizar nuestro análisis, los que se refieren a Mendoza y al cruce de los Andes, señalaré que nos encontramos ante una estructura lineal, en la que la materia narrativa sigue el orden cronológico y se van consignando sin saltos las diversas etapas del itinerario<sup>28</sup>. El 7 de abril tienen, nos dice, “el regalo de nuestra primera visión de la Cordillera de los Andes” (pp. 40-41). A medida que avanzan, la narración-descripción se dulcifica: “comenzamos a notar algún aspecto de comodidad y cultivos” (p. 41), la llamada “casa del Retamo”, donde se alojan, es presentada con descripciones agradables y amigables (p. 41), actitud positiva que se acentúa cuando se describe la ciudad de Mendoza, que sí podríamos encuadrar en la tradición del *laudibus urbium*, de modo simplificado con respecto a los antecedentes literarios y tal vez con cierto grado de idealización:

La entrada en esta ciudad es bellísima; en el claro estaban los campos verdes de alfalfa y trébol, mezclados con viñas

---

<sup>28</sup> En el capítulo VII se narra lo acontecido el 5, 6 y 7 de abril de 1823. La salida de la ciudad de San Luis hacia Laguna de Chorrillos, el encuentro con un inglés que venía de Chile y que los informa de que “había nevado” en la Cordillera (pp. 39-40), el cruce del río Desaguadero, en el límite entre San Luis y Mendoza, son algunos de los acontecimientos del 5 y 6 de ese mes.

dobladas por su carga purpúrea y regadas por innumerables corrientes de agua que bajan de las montañas en todas direcciones; sobre este rico país se veía la ciudad de Mendoza, con torres y minaretes alzándose del brillante verdor de los álamos que los rodean. Estos también contrastaban bellamente con la majestuosa cordillera que se erguía orgullosamente en el fondo con nobles masas de luz y sombra, mientras las cumbres nevadas de los Andes dominaban todo.

Mendoza parece ocupar esta situación como delicioso lugar de descanso para el viajero que ha recorrido mil millas del país quizás menos interesante del mundo; pocos objetos de curiosidad se presentan para poblar el tedio de los perpetuos llanos despoblados (p. 42).

Esta descripción responde seguramente a una vivencia personal del viajero, pero también a un logrado propósito estético, literario, ya que por medio del contraste acentúa el efecto de remanso, de oasis en medio de los desiertos, de ruptura en la interminable monotonía del camino recorrido y en el salvajismo general observado. Por estos contrastes señalados, toda la página, de la que extractamos sólo algunos párrafos, es antológica. El final del capítulo, funciona como resumen de lo narrado y descrito desde la partida de Buenos Aires hasta el momento: "Mendoza, por consiguiente, es saludada como un objeto bello, y su recuerdo se graba en la mente, más agradable y forzosamente, por el contraste que ofrece con la tristeza e identidad de las Pampas" (p. 42). La intención documental y la estética se funden acabadamente en estos párrafos.

En el capítulo VIII se acentúan los aspectos narrativos por sobre los descriptivos, aunque también lo narrado se ofrece al lector como un espectáculo. El viajero permanece en la ciudad sólo pocos días, aunque el comentario de un inglés encontrado en el camino le había hecho temer que debería permanecer en Mendoza todo el invierno. En estos días se aloja en la casa de un médico inglés ("un caballero inglés", dice el narrador), el Dr.



Gillies<sup>29</sup>, aunque la fonda, afirma, “es muy buena” (p. 43)<sup>30</sup>. Toma tres o cuatro días de descanso y se prepara, nos dice “para el sublime pasaje de la cordillera”. Destaco el uso del adjetivo: “sublime”, como otro posible signo de literariedad en este género afín con lo documental. La idea de lo sublime tiene larga tradición literaria y tuvo un especial desarrollo en Inglaterra en el siglo XVIII y posteriormente entre los románticos y su saga<sup>31</sup>; si bien lo podríamos considerar en este caso como un simple adjetivo que alude a lo excelso y elevado, a lo inmenso, a lo que excede la medida del hombre, también el sentimiento de lo sublime es definido como un estado de ánimo ambiguo entre el terror y la admiración, que se despierta ante configuraciones naturales grandiosas y amenazadoras y ha inspirado múltiples páginas literarias<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Este médico también es mencionado en su relato por Schmidtmeier —que lo conoció en Chile—, lo cual indica que los viajeros ingleses tenían contactos comunes. ¿Estaría tal vez Gillies cumpliendo funciones de apoyo a la causa independentista, como tantos ingleses que se establecieron en América y se relacionaron con los Libertadores, por ejemplo el General Miller?

<sup>30</sup> Destaco aquí un nuevo contraste con las fondas descritas a lo largo del itinerario a través de “las Pampas”.

<sup>31</sup> Cf. M. H. Abrams. *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid, Visor, 1992. Allí dice que Wordsworth en “El preludio” adaptó las categorías teóricas ya sistematizadas en el siglo XVIII: la polaridad entre formas naturales “sublimes o bellas”. En general lo bello es de escala reducida, ordenado y tranquilo, produce placer en el espectador y se asocia con el amor. Mientras que lo sublime es vasto (sugiere infinitud) salvaje, tumultuoso, peligroso, está asociado con el dolor y evoca sentimientos ambivalentes de terror y admiración (p. 91-92). Abrams remite a su vez a Samuel Monk. *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*. New York, 1935, pp. 227-232.

<sup>32</sup> Cf. una buena síntesis sobre “la mirada sublime” en Gustavo Zonana. “La representación literaria del paisaje en Aconcagua (1926), de Alfredo R. Bufano”. En: Gloria Videla de Rivero (Coordinadora). *Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad*. Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2000, T.I, pp. 220-223 (contiene amplia bibliografía).

En este capítulo, el narrador amplía la descripción de la ciudad de Mendoza, aproximando la mirada del observador, que en el capítulo anterior era panorámica, describiendo el trazado español de la ciudad, las casas, el número de sus habitantes (por entonces, según Proctor, alrededor de diez mil) y su nivel cultural. Allí nos dice:

Bajo los auspicios liberales del General San Martín y el cuidado científico del doctor Gillies, es un ejemplo de progreso para las otras ciudades sudamericanas. Se estableció una escuela de Lancáster cuando yo estaba allí, y se abrió una biblioteca pública y, por añadidura, se editaba un periódico por algunos jóvenes del lugar, que era canal para difundir los principios liberales en todo el continente. Las utilidades se destinaban para costear la escuela, a que estaba anexo un teatro rústico, donde los mismos jóvenes representaban. Se había hecho mucha oposición a estas instituciones por personas fanáticas, en especial por el clero, pero el patrocinio del general San Martín fue suficiente para silenciar el clamor de estos retrógrados enemigos del progreso (p. 43).

Munido de cartas de presentación, conoce y frecuenta a San Martín y traza un elogioso y vívido retrato del prócer, destacando su cariño e integración con Mendoza y con los mendocinos y el apego que éstos sienten hacia él. Describe también lugares de la ciudad (como la Alameda) y de sus alrededores, así como algunos tipos y costumbres (los paseos por la Alameda, el hábito de tomar helados, entre otros). Se refiere también a sus viñedos, a sus vinos y a sus mujeres, “despejadas y donosas”, si bien muy desfiguradas por el “coto” (el bocio que afectó a los mendocinos hasta que se decidió yodificar la sal y que, por entonces, se atribuía al “beber el agua de nieve que descende de la cordillera”, p. 45). Describe luego los preparativos para el viaje: el alquiler de trece mulas, la contratación de arrieros, la preparación de la ropa de abrigo, de los comestibles y útiles necesarios para

la travesía y hasta explica detalladamente los pasos de la preparación del "charqui", la carne desecada que servirá de alimento a los peones.

Como síntesis de este capítulo, podemos decir que Proctor posee el arte de la pincelada. Con pocos trazos describe la ciudad, su grado de evolución, las principales características de su comercio, de su agricultura, de su industria, de su nivel cultural, de algunas de sus costumbres y nos da algunos brochazos de su historia. Lo documental una vez más se ha unido a la elaboración estética. La ideología liberal está fuertemente presente en el capítulo, aunque en menor medida que en los capítulos en los que, más adelante se describirá Lima y otros sitios del Perú. A pesar de la simpatía manifestada por Mendoza, la mirada del narrador es siempre altanera (desde arriba), la de alguien que aprueba o desaprueba, desde la óptica de un "civilizado" o según los valores e intereses de la ideología y del Imperio<sup>33</sup>.

El 15 de abril inician el viaje a la cordillera, por la ruta de Villavicencio. Las descripciones demuestran un agudo don de observación. Hoy, casi dos siglos más tarde, y a pesar de las transformaciones traídas por el tiempo, podemos reconocer espacios y accidentes geográficos, como el trayecto que hoy llamamos "la recta" hacia Villavicencio y entonces se llamaba "la travesía"<sup>34</sup>. Describe luego la internación en los primeros cerros y la escasa flora. No obvia alguna observación que pone de mani-

---

<sup>33</sup> El capítulo IX relata el inicio del viaje, el 14 de abril, hacia una chacrita de los alrededores, hasta donde los acompaña el doctor Gillies y donde "después de tomar té, nos dejó una vez más en este ancho y, ciertamente, puedo decir, salvaje mundo" (p. 46).

<sup>34</sup> "Dos leguas después de dejar la ciudad, el país es mero desierto arenoso, no humedecido por una gota de agua, lo que hace la marcha sumamente fatigosa para hombres y bestias, especialmente porque la superficie nivelada refleja los rayos solares con tal fuerza que produce calor casi insoportable" (p. 46).

fiesto la barbarie de los nativos: ante cierto riachuelo de aguas escasas “los peones se echaron de bruces lamiendo el líquido, mezclados con las mulas que lo chupaban al mismo tiempo” (p. 47). Describe también Villavicencio, por entonces sólo una deplorable choza. Destaco la narración de un episodio ocurrido con anterioridad, protagonizado por la esposa de John Miers, otro viajero inglés:

La choza de Villavicencio está a dos leguas de la entrada de un valle angosto, es la excusa más deplorable de una casa compuesta de cocina y un dormitorio, unidos por un corredor, semitechados para librarse de la intemperie; el conjunto está toscamente construido con barro y piedras.

Fuimos bastante afortunados de encontrar sitio para tender la cama en la chocita; pues, como todavía no habíamos dormido al aire libre, creíamos preferible el abrigo más desdichado.

Este apartamento sirve a los moradores habituales de despensa, sala y dormitorio, y podría hacerse un curioso catálogo de ropas, barriles de vino, zoquetes de carne, cebollas, etc., que colgaban adentro en confusión.

La esposa de un caballero con quien después trabé conocimiento, allí había dado a luz un niño. Se le había aconsejado no salir de Mendoza, pero esperaba tener tiempo suficiente para llegar a Chile; sin embargo, luego de llegar a este lugar, la señora se sintió mal, sin asistencia médica, y después casi falleció allí, pues estuvo tres semanas, parte de las cuales pasó con mucha fiebre.

Sin embargo mejoró como para soportar el viaje de regreso a Mendoza, llevada en litera a hombros, durante cuarenta y cinco millas en ese camino tan penoso [...].

A este sitio llegamos a las 5.30 de la tarde con las mujeres tan cansadas, que apenas podían caminar [...].

El arriero nos trajo un plato de charqui caliente, que no pudimos saborear, pero encontramos más reconfortante una

pava llena de ponche de vino blanco mendocino, que bebimos caliente antes de acostarnos<sup>35</sup>.

Proctor debió conocer la peripecia de Mrs. Miers por vía oral ("la esposa de un caballero con quien después trabé conocimiento", p. 47), pues, por la fecha de publicación, no es posible que conociera el intertexto de John Miers: *Travels in Chile and La Plata*, publicado en Londres en 1826<sup>36</sup>. Esta narración anecdótica rompe la casi total linealidad del relato, al evocar algo sucedido en un pasado próximo, intercala una de las peripecias biográficas que matizan la intención documental y contribuye a mostrar el primitivismo de la zona y, sutilmente, la repugnancia inglesa ante ciertos alimentos. Testimonia también la interrelación entre los diversos viajeros ¿interrelación casual o motivada?

El relato del cruce de los Andes ofrece interés por su descripción de accidentes geográficos, de flora y fauna, de caminos, de hábitos<sup>37</sup>, y de huellas históricas. Entre ellas tiene particular interés su descripción del valle de Uspallata, adonde señala la existencia de los "restos de un villorrio importante" (p. 50), probablemente habitado en un pasado que no se precisa por trabajadores mineros. Destaco también la referencia a Puente del Inca (cf. capítulo XII)<sup>38</sup>. El narrador transmite la ambivalencia de la

---

<sup>35</sup> Roberto Proctor. *Op. cit.*, pp. 47-48. Puede verse además el interesante libro de Fernando Morales Guinazú. *Villavicencio a través de la historia*. Mendoza, Peuser, 1943, 139 p. (Dice Mendoza en la portada, Buenos Aires en el pie de imprenta). El libro recopila y transcribe, en orden cronológico, testimonios, grabados y fotografías sobre Villavicencio, desde la Conquista hasta el siglo XX. Aporta, además, otros valiosos datos.

<sup>36</sup> Londres, Baldwin, 1826, 2 vols. Reimpreso en Nueva York, AMS Press, 1970.

<sup>37</sup> Como el de tomar vino y comer cebollas "para preservarse del frío y del soroche" (p. 60).

<sup>38</sup> Sobre este tema, véase el artículo de Gustavo Zonana "Puente del Inca como paisaje". En: *Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad*. Ed. cit., T.I, pp. 233-269.

experiencia andina, que muestra panoramas magníficos, montañas de “grandiosidad salvaje” (p. 50), pero también inclemencias climáticas, peligros ciertos, como el cruce de tres desfiladeros por el que apenas cabían las mulas. Podríamos reconocer en estas partes las situaciones que amenizan el relato y crean “clímax” narrativos. En éste, como en otros relatos de viajeros ingleses, se va configurando un anecdotario que llegará a constituir tópicos reiterados como, por ejemplo, el de ingleses que han sido robados (a veces asesinados)<sup>39</sup> en ciertos lugares del camino, o la caída de la mula o del caballo, o las cruces en el camino que muestran el lugar donde otros viajeros han muerto (p. 52), o el refugio en las “casuchas cordilleranas”. De todos los tópicos enumerados, me interesa rescatar la referencia a estas “casuchas de la cordillera”, que han sido testimoniadas por pintores y escritores como Rugendas, Schmidtmeier, Sarmiento y hasta Julio Verne<sup>40</sup>. Se trataba de unas casuchas de ladrillo, de un solo cuarto, con techo abovedado, sin ventanas, levantadas a seis pies del suelo para que la nieve no las cubriera. Fueron mandadas a construir por el Virrey O’Higgins para que sirvieran de refugio durante las noches y las tormentas (pp. 56-57).

En general, la descripción de la cordillera participa de la ambivalencia atribuida a “lo sublime”. Se habla, por ejemplo, de un “sitio grandioso y tremendo”, se afirma que “adelante la vista era todavía más espantosa y sin esperanza” (p. 61), se recuerda a la montaña como inamistosa, refiriéndose al “orgullo ceñudo aunque estéril de la cordillera”. Con evidente alivio, del lado chileno, reencuentran el verdor, un paisaje más agradable y dejan atrás “la región estéril e inhospitalaria” (p. 65).

---

<sup>39</sup> Cf. capítulo XII. Proctor testimonia que son muchos los ingleses “que recorren el camino en cualquier época y de todas maneras” (p. 59).

<sup>40</sup> Cf. *Los hijos del Capitán Grant*, cap. XII y XIII. Se refiere en estos capítulos a una casucha construida a la altura de Neuquén.

### 3. Algunas conclusiones

Nos hemos adentrado en este interesantísimo relato sin agotar las posibilidades de análisis ni siquiera desde el acotado punto de mira que nos hemos propuesto. Sirvan estas calas, sin embargo, como motivación para su lectura, como prueba de que “los ojos imperiales” condicionan la visión, la perspectiva y los contrastes destacados. Sirvan también como testimonio (que se afianza con la lectura de otros relatos complementarios, como los de Schmidtmeyer o Miers), de que los viajeros ingleses constituían una madeja de relaciones, tal vez al servicio de la Corona británica o de una sociedad económica<sup>41</sup> o secreta, ya que se leen mutuamente, se conocen entre sí y ninguno es muy explícito con respecto a los objetivos del viaje.

Sirvan también mis calas para probar que se encuentran en este relato muchos de los elementos que se postulan como propios del género, tanto desde el punto de vista del contenido como de la estructura: linealidad, orden cronológico, digresiones, descripción de ciudades como núcleos del relato, importancia de la descripción que se funde a menudo con la narración, interacción del contenido informativo con los aspectos literarios, narrativos-biográficos o históricos (ya que en apariencia no hay ficción en este relato), presencia de momentos “climáticos” en la narración, peripecias existenciales, entre otros elementos señalados por Carrizo Rueda como constitutivos del relato de viajes modélico. Un análisis más pormenorizado y, sobre todo, en relación con otros relatos de la época, nos permitiría establecer con más precisión constantes y variantes genéricas.

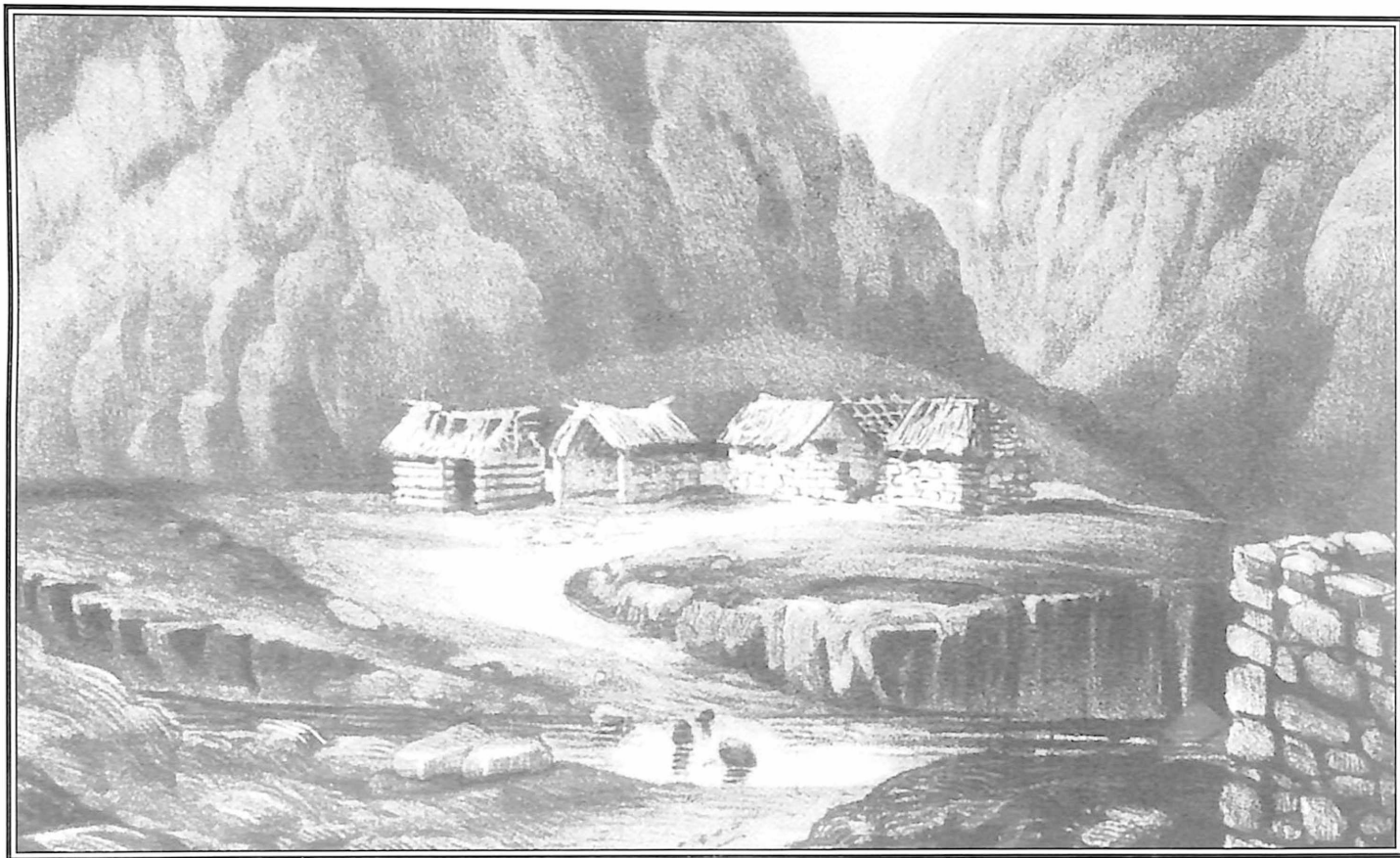
---

<sup>41</sup> Adolfo Prieto dice que “en 1825, el mismo año en que estalló la fiebre especulativa en la Bolsa de Valores de Londres con las promesas de las riquezas minerales de la América hispánica, tres viajeros ingleses arribaron al Río de la Plata con similares encargos: Francis Bond Head, Joseph Andrews y Edmond Temple”. (*Op. cit.*, p. 37). Éstos fueron comisionados para informar sobre las posibilidades de explotación de minas de oro y plata en la Argentina y Chile.

Con respecto al influjo de Humboldt, diré que, aunque no hay en este libro una mención directa al sabio naturalista (lo que sí ocurre en Schmidtmeier) sí se observa un afán por la descripción detallada de flora, fauna, costumbres y paisajes; hay una confluencia de la intención racionalista-naturalista de documentar con otra más literaria. Es evidente además el influjo epocal del romanticismo en la visión de la naturaleza y de lo sublime. También el costumbrismo —una de las vertientes del romanticismo— influye en la presentación de tipos y costumbres, enfoque que alcanzará sus mejores páginas entre las que se dedican a Lima. La dicotomía “civilización-barbarie” está siempre presente, a veces explícita, a veces tácita u oblicuamente y será un antecedente importante de todos aquellos que esgrimen esta dicotomía entre los escritores argentinos.

Los testimonios sobre Mendoza y los Andes en 1823 aportan una documentación preciosa para conocer aquel espacio, aquella sociedad, en aquel determinado tiempo (el concepto bajtiniano de “cronotopo”, esa categoría que supone una conjunción indivisible del tiempo y del espacio, muestra una vez más su validez). Ciertamente, la ideología y el talante personal del escritor, el punto de vista, el movimiento literario, condicionan el documento. El relato ha rescatado del tiempo y del olvido esa etapa mendocina y nos ofrece estampas vívidas de una ciudad, según Proctor bella, y de sus habitantes. San Martín es en el relato un ser viviente, querido y respetado por los mendocinos, con autoridad moral sobre la sociedad para respaldar ideas liberales y progresistas.





La posta de Villavicencio en 1819, según dibujo de la obra de John Miers, *Travels to Chile over the Andes* (1826).  
(Fuente: Fernando Morales Guñazú. *Villavicencio a través de la historia*. Buenos Aires, Peuser, 1943).

**TRAVELS INTO CHILE,**

**OVER THE ANDES,**

**IN THE YEARS 1820 AND 1821,**

**WITH SOME SKETCHES OF THE PRODUCTIONS AND AGRICULTURE; MINES AND  
METALLURGY; INHABITANTS, HISTORY, AND OTHER FEATURES, OF  
AMERICA; PARTICULARLY OF CHILE, AND ARAUCO.**

**Illustrated with Thirty Plates:**

**PLANS OF SANTIAGO, THE CAPITAL OF CHILE, AND OF THE POST ROAD  
ACROSS THE PAMPAS; ITINERARIES, &c.**

**BY PETER SCHMIDTMEYER.**

**London:**

**PRINTED BY S. MOGALL, CO. BRADSHAW STREET.**

**FOR THE AUTHOR,**

**AND PUBLISHED BY LONGMAN, HURST, REES, ORME, BROWN, & GREEN.**

**Patent Office.**

**1824.**

*Reproducción de la portada de la edición inglesa del año 1824 de "Viaje a Chile sobre los Andes", ejemplar perteneciente a la Biblioteca del Dr. Edmundo Correa, de Mendoza, por cuya gentileza podemos ofrecer la presente versión a los lectores de habla castellana.*



*Handwritten signature or scribble on the left side of the page.*

# **OTRA MIRADA INGLESA SOBRE MENDOZA Y LOS ANDES: VIAJE A CHILE A TRAVÉS DE LOS ANDES (1824), DE PETER SCHMIDTMEYER**

**Gloria Videla de Rivero**

## **1. Introducción**

Me aproximaré al libro de Peter Schmidtmeier: *Viaje a Chile a través de los Andes* (1824)<sup>1</sup>, con el propósito de hacer un análisis complementario del realizado sobre el libro de Roberto Proctor: *Narraciones del viaje por la cordillera de los Andes* (1825). Mis objetivos son semejantes a los enunciados en el capítulo anterior, pero deseo además hacer una comparación entre ambos libros y determinar algunos de los matices diferenciales entre las dos miradas sobre nuestras realidades. Las diferencias entre ambos textos determinarán, también, algunas diferencias metodológicas, aunque los interrogantes que guían la observación sean los mismos. No obstante, las hipótesis de Mary Louise Pratt sobre “la mirada imperial europea” y las de Sofía Carrizo Rueda

---

<sup>1</sup> Buenos Aires, Claridad, 1947, 350 p. illus. (Colección de viajes, memorias y aventuras, v. 1). Es traducción de *Travels into Chile over the Andes, in the Years 1820 and 1821; With Some Sketches of the Productions and Agriculture; Mines and Metallurgy; Inhabitants, History, and other Features, of America; Particularly of Chile and Arauco; Illustrated with Thirty Plates: Plans of Santiago, the Capital of Chile; and the Post, Road Across the Pampas, Itineraries*. London, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown & Green, 1824.

sobre las características genéricas del relato de viajes, seguirán operando, aunque con matices distintos en los resultados.

## **2: El autor**

Como ocurre con Proctor, tampoco tenemos datos sobre Peter Schmidtmeier, su personalidad, los objetivos de su viaje, salvo los que se infieren de su relato. Como Proctor, es muy cauteloso para presentarse a sí mismo. ¿Por qué tanto silencio? Hay silencios muy sugestivos, muy decisivos. Enrique de Gandía, en las solapas de la edición que manejamos, con la mirada del historiador y muy lejos de la corriente de los estudios culturales en los que se enmarca Mary Louise Pratt, observa, sin embargo, lo siguiente: "Schmidtmeier se revela un observador sagaz y minucioso, cualidades que sin duda contribuyeron para acentuar en Inglaterra el conocimiento de nuestras latitudes, sus posibilidades para la expansión colonial, las rutas de su futura política con respecto a nuestro país y la apertura de una vía para el impulso comercial y financiero de la City en apogeo". ¿Era Schmidtmeier un enviado del gobierno o de los poderes económicos de Inglaterra? Para la época de este viaje (1820-1821), aún se oía el rumor de las armas, aún no se había consolidado en todo el Continente la independencia con respecto a España, aún las políticas de las nuevas naciones estaban por definirse. ¿O era el viajero sólo un curioso investigador naturalista que, bajo el influjo de Humboldt, deseaba ampliar el corpus de los conocimientos europeos sobre estos confines del mundo? Aunque, según la moda de la época o el signo de esos tiempos, esta motivación no está ausente en su viaje, él mismo desmiente que sea el principal objetivo, al presentarse al presunto lector como un hombre cuyo "objeto al ir a Sudamérica no es la observación científica" (p. 21).

Con respecto a su personalidad, se trasluce, sin duda, la formación de un hombre culto, con sus latines y lecturas literarias. Si en Proctor el conocimiento de von Humboldt es una hipótesis

muy probable, dada la gran popularidad que los escritos del prusiano alcanzaron en Europa, incluso con difusión periodística y dictado de múltiples conferencias<sup>2</sup>, este conocimiento es indudable en el caso de Schmidtmeyer, puesto que hace varias citas del naturalista alemán<sup>3</sup>. En comparación con Proctor, muestra también una mayor tendencia a la introversión, al examen subjetivo, a la autodefinición: “Esos grandes viajeros que han estado brincando desde Europa a Asia, de Asia a África y de regreso a Europa nuevamente por vía América, están como en su casa en todas partes; pero yo, un pequeño viajero, no me hallaba cómodo aquí<sup>4</sup>”. Su temperamento parece más suave que el de Proctor, sus opiniones menos tajantes, aunque sean también las de un civilizado que enfrenta “la barbarie”. El narrador se autodefine como un hombre de conocimientos más bien superficiales que profundos, confiesa “cierta traba en la palabra” (p. 21) que —observamos— no le impidió escribir trescientas cincuenta páginas pero que ciertamente quita claridad y fluidez a muchos de sus párrafos. El prologuista de la edición castellana, Enrique de Gandía, nos dice que el autor del libro “en el fondo es un poeta” (p. 12). La abundancia de lenguaje estrictamente informativo neutraliza esta afirmación, pero, como veremos, en algunos fragmentos Schmidtmeyer intenta desplegar imaginación literaria.

El autor del relato inicia su viaje en Inglaterra, se detiene en Buenos Aires, atraviesa las pampas<sup>5</sup> con escalas sino idénticas,

---

<sup>2</sup> Cf. M. Louise Pratt. *Op. cit.*, cap. VI (“Alexander von Humboldt y la reinención de América”), especialmente p. 213.

<sup>3</sup> Cf. por ejemplo, p. 178: “En el libro de Humboldt leemos sobre la vejación que a menudo se causaba en los establecimientos misioneros del Orinoco...”.

<sup>4</sup> Capítulo XI, p. 211.

<sup>5</sup> Toca, entre otros puntos: Luján, Arrecifes, diversos pueblos de Santa Fe (Esquina de la Guardia —un cuartel de fronteras—, Cruz Alta...), de Córdoba (Fraile Muerto, Punta de Agua, Portezuelo: “una aldea muy pequeña que yace en la extremidad más al sur de las montañas de Córdoba”), de San Luis hasta llegar al Desaguadero, la ciudad de Mendoza.

semejantes a las de Proctor, se detiene pocas horas en Mendoza en el viaje de ida, pues lo apura el avance del frío y de la nieve; cruza los Andes y permanece más largamente en Chile que Proctor, sin llegar al Perú. Vuelve al territorio argentino, pasa nuevamente por Mendoza, donde se detiene más tiempo que aquél, lo cual le permite observar mejor las costumbres; cruza nuevamente las pampas, para embarcarse en Buenos Aires, aproximadamente un año después de su llegada, según interpreto (hay, como diré, un juego temporal que ha confundido a otros estudiosos).

### 3. El libro

Este esquema del viaje no es fácilmente deducible, por el caprichoso manejo del tiempo y del espacio en la ordenación del relato, ordenación que escapa totalmente a la presunta linealidad de los relatos de viajeros ¿por razones de experimentación estética, curiosamente temprana con respecto a la ruptura de la linealidad narrativa que abundará en la literatura del siglo XX? ¿por un buscado desorden que respondería a los cánones estéticos del romanticismo? ¿por un método cientificista que salta de lo particular a lo general, del caso al conjunto de casos, de lo concreto y particular al principio abstracto, como después ejemplificaré? ¿por cierta inmadurez literaria que le impide un total dominio de la estructura de su libro? Creo que sobre todo las dos últimas razones se mezclan para dar como resultado el desorden o el curioso "orden" del texto.

Si el examen del relato de Proctor alentó la hipótesis de que exista un modelo estructural para los relatos de viajes, esta expectativa sería desbaratada por el libro de Schmidtmeier, ya que, a primera vista, no responde a su esquema básico. Sin embargo, cabe la pregunta: ¿los relatos de viajes obedecen, en consecuencia, a múltiples patrones o este libro no pertenece, en rigor, a ese género? Pensamos que el escritor, haciendo uso de su

libertad y en función de su propósito, mezcla los géneros entrecruzando, por ejemplo, el relato de su viaje (sus recuerdos, sus impresiones, sus apuntes) con una "guía para viajeros" (una especie de "Michelin" sudamericana, con especial orientación para futuros inversores) y una suerte de compendio enciclopédico sobre la región que visita, incluyendo datos sobre países sudamericanos que no visita, obviamente de fuente bibliográfica, no experiencial. El resultado de estos cruces genéricos es un libro atípico, cuya lógica hay que descubrir, aceptando que su estructura escape por momentos a la lógica.

El libro de Schmidtmeyer precede al de Proctor, se basa en los apuntes de viaje tomados en 1820 y 1821, probablemente estos fueron ampliados bibliográficamente durante 1822 y 1823, hasta su publicación en 1824. Es improbable que Proctor alcanzara a leer el libro de Schmidtmeyer antes de publicar el suyo, aunque no descarto algún contacto personal o la intermediación de conocidos comunes, establecidos en Inglaterra o en nuestros países. El Dr. Gillies y también John Miers son mencionados en ambos libros. Schmidtmeyer conoce personalmente a este último y nos informa que lo ha encontrado radicado en Chile<sup>6</sup>.

La estructura del libro, considerablemente más largo que el de Proctor, no se corresponde, como dijimos, con un relato lineal del viaje, ordenado cronológicamente, según el itinerario recorrido. El libro consta de XV capítulos, un Prefacio, una Introducción y un Apéndice con "Algunas notas meteorológicas y de otra clase". En la "Introducción" se dirige a un hipotético lector, el lector implícito. Aparentemente el autor no contaba como destinatario con misteriosos lectores de la posteridad, nativos de las tierras visitadas, sino con personas que harían un viaje más cómodo por

---

<sup>6</sup> Nos habla de un inglés que tenía un molino harinero en las cercanías de Quillota (p. 287). Eduardo Semino, traductor del libro, infiere que se trata de John Miers, comparando este párrafo de Schmidtmeyer con el libro de Miers. Éste era un "experto en minas". (Cf. Adolfo Prieto. *Op. cit.*, p. 30).

medio de la lectura o con hipotéticos futuros viajeros o inversores, de procedencia europea o, más precisamente, ingleses: “creo mi deber [...] presentarte [...] a quien se ofrece a llevarte a ese país y traerte nuevamente de vuelta” (p. 21).

Su estilo es, sin duda, menos logrado literariamente que el de Proctor, más amplificatorio (Proctor tiene la virtud de la síntesis y —como dijimos— de la pincelada rápida pero significativa). El prioritario propósito informativo de Schmidtmeyer, no solamente complica la estructura del libro sino que relega con mucha frecuencia a un segundo plano la narración y la descripción —pasibles de *literariedad*—, para dar cauce al mero lenguaje informativo. En efecto, si bien el primer capítulo responde a las características generales del relato de un viajero (se subtitula: “En el mar, desde Inglaterra a Buenos Aires”<sup>7</sup>), desde el capítulo II al VI se aportan “Algunos rasgos generales”, con abundantes datos históricos, geográficos y de variada índole referidos a toda Sud América. Éstos, si bien parcialmente se basan en la experiencia viajera, se deben en gran parte a una investigación bibliográfica realizada por el autor. El capítulo VII focaliza, según el subtítulo, las provincias de América del Sur que antiguamente constituían el Río de la Plata<sup>8</sup>, también con información basada en bibliografía, entremezclada con aportes de la observación personal. Desde el capítulo VIII retoma los rasgos propios del relato de viajes, con predominio de la narración y de la descripción: “Un inglés, dos alemanes y yo, partimos el 8 de mayo de 1820, en un coche de dos ruedas fabricado en Buenos Aires” (p. 151). Aquí el relato adopta una mayor linealidad, pero siempre el afán informativo hace que, a partir, por ejemplo, de la descripción de cier-

---

<sup>7</sup> Narra el largo viaje marítimo iniciado en enero de 1820 y terminado en Buenos Aires el 1 de mayo de ese año.

<sup>8</sup> Pero el afán informativo del autor hace que introduzca también datos sobre Brasil y otros países.



tas piedras, vuela como Ícaro hacia otro espacio (Chile) y hacia otro tiempo (futuro con respecto al momento de la observación inicial) para describir piedras observadas en distintos lugares de ese país, en un tiempo posterior al del momento que se estaba narrando. Luego el escritor decide volver al lugar y al tiempo que disparó su imaginación científica: su tránsito por el Portezuelo, en la actual Argentina.

Atenta también contra la linealidad las digresiones de opinión, por ejemplo, una de índole religiosa que se dispara a partir de la observación de la práctica de la "Oración" (probablemente el "Angelus", que los nativos rezaban dos veces al día, tras el aviso de las campanas). El tono de estas reflexiones, si bien crítico con respecto a la intolerancia religiosa, con indudable influjo liberal, es mucho más respetuoso que el observable en Proctor<sup>9</sup>.

Otra observación interesante se relaciona con la estimación que el viajero hace de los nativos, algo menos altanera que la de Proctor. Si bien también señala frecuentemente el primitivismo, la desidia y el "desaseo ofensivo" (p. 177) de nuestros habitantes y de nuestros países, nos devuelve otra faceta de "la cuestión del otro": cómo ven los chilenos y —en general, los americanos— a los extranjeros. El narrador siente que éstos son inferiorizados y explicita que los indios americanos los desprecian "como a ganapanes constantemente ansiosos de ganancias y muy inferiores a ellos" (p. 277). Varios párrafos del libro dejan traslucir "los ojos imperiales" que avizoran futuras inversiones: por ejemplo cuando al observar tierras chilenas dice que "parecen muy aptas para el cultivo [...] donde se podría desplegar la misma labor que en los Alpes" (p. 301).

El capítulo IX narra el viaje desde Portezuelo a Mendoza y

---

<sup>9</sup> Cf. p. 162. Tal vez por eso Enrique de Gandía afirma en su "Prólogo" a la edición en español del libro que Schmidtmeyer no es anticatólico ni antihispánico. Sin embargo, se observan ecos de la "leyenda negra" en algún pasaje referido a la evangelización de los indios.

da las primeras noticias sobre ríos, desiertos, paisajes, flora y llegada a la ciudad; el capítulo X se refiere principalmente a Mendoza; el capítulo XI narra el cruce de los Andes y la llegada a Santiago de Chile; en los capítulos XII al XIV se relatan otros viajes por Chile; en el capítulo XV se hace un bosquejo histórico, si bien centrado en Chile, también con referencias al Perú y a Cuyo; recopila además datos sobre terremotos y hace una conclusión. El libro se cierra con un apéndice que ofrece notas meteorológicas.

No es mi propósito agotar las consideraciones genéricas ni la descripción del contenido y de la estructura general de la obra. Basten los apuntes que acabo de enunciar, que admiten mayor desarrollo y se abren a confirmaciones o controversias. Me centraré ahora en la documentación sobre Mendoza y los Andes (capítulos IX, X y XI).

La impresión que la ciudad de Mendoza causa a Schmidtmeier en 1820 (viaje de ida) y en 1821 (viaje de vuelta) es menos placentera que la testimoniada por Proctor: "Mendoza no presenta ese objeto pintoresco que se podía haber esperado al pie de cadena tan elevada" (p. 171). Con respecto a la fonda donde se aloja, si bien rescata la amabilidad del posadero, la asimila por su primitivismo a las otras ya transitadas desde su salida de Buenos Aires, con la misma técnica de asociación y comparación que despliega a partir de cada experiencia, constituyendo una larga digresión sobre fondas y postas en nuestro territorio. Siempre su intención de servir de guía a futuros viajeros lo lleva a la generalización más que a la individuación descriptiva. Dedicar a la descripción de Mendoza un capítulo: el X, aunque siempre la tendencia a lo panorámico y general hace confusa su focalización espacial y temporal. Cuando por momentos detiene su mirada en la ciudad, lo hace con desagrado: "Los terrenos adjuntos a las casas están cercados con tapias de barro, y los caminos y calles que corren entre ellos no ofrecen ninguna perspectiva agradable" (p. 182). Describe las casas, de una sola planta. Algunas están bien arregladas, con moblaje europeo, alfom-

bras, espejos e instrumentos musicales (p. 182). Unas pocas familias poseen la mayor parte de la riqueza, se encuentran algunas otras de clase superior, pero no opulentas. "Entre el resto de la población se ven muchos que por medio de su industria han adquirido una pequeña propiedad, y ninguno parece indigente, poseyendo casi todos porciones de tierra, más o menos considerables, que, con una porción moderada de trabajo dan para sus necesidades" (p. 185). Estima el número de habitantes entre seis y treinta mil almas, según diversas fuentes de información, aunque considera algo exagerada la última cifra.

Con respecto al nivel de cultura y a la modalidad de los mendocinos, dice que "son sencillos, bien dispuestos y hospitalarios. No obstante su falta de instrucción y educación, exhiben entre las clases más pobres, la práctica de una parte de buen sentido, sano juicio y maneras varoniles, que raramente se muestran en esta parte del mundo, demostrando un comportamiento general muy agradable al extranjero" (p. 185). La educación, nos dice, promueve la rectitud de conducta, "sin suscitar las facultades intelectuales más allá de lo indispensable". En las clases más altas, se cultiva el gusto por la música "y la habilidad de los habitantes principales se muestra en algunas piezas fáciles en el piano o la guitarra, y el acompañamiento de la voz. Se encuentran unas pocas bibliotecas particulares, que comprenden obras selectas, pero el conjunto de conocimientos que se posee es muy pequeño, y los ejemplos de una ignorancia extraordinaria que a veces asoma en la conversación ocasionan la mayor sorpresa del viajero, ya que presentan un contraste sorprendente con la apariencia y las buenas maneras de quienes proceden" (p. 185). Señala también la afición de los mendocinos por el baile: "No tienen o no saben qué hacer por las noches, y cuando el calor del día y la siesta han pasado, comienza el trato social, del cual, el baile, mezclado con un poco de música, es la diversión principal, participando personas de todas las edades" (p. 186).

Una vez hecha esta caracterización de costumbres, con muchas digresiones y generalizaciones que lo llevan, por ejem-

plo, a hacer la apología de la danza en general, el viajero observa que muchos mendocinos padecen de bocio (“se dice que las cuatro quintas partes de la población”, p. 188). Esta observación lo lleva a una larga digresión sobre la enfermedad, cuya causa no fue determinada hasta muy avanzado el siglo XX. Schmidtme yer lo atribuye, como Proctor, a la calidad de las aguas. Señalo esta coincidencia temática con el relato de Proctor, coincidencia que se dará también con los relatos de escritores mendocinos de las primeras décadas del siglo XX (Carlos Ponce, que llega a hacer una tipología de “los cotos”, J. Alberto Castro, Lucio Funes, entre otros)<sup>10</sup>.

El viajero se prepara para atravesar los Andes recurriendo a experimentados arrieros. Curiosamente —y en uso de esa libertad narrativa que hemos destacado—, antes de narrarnos el viaje a Chile, decide contarnos su regreso a Buenos Aires desde Mendoza, que se efectuaría casi un año después, en abril de 1821, viaje lleno de peripecias que no excluye datos sobre el pillaje y las tropelías realizadas en los caminos por los hombres comandados por Carrera.

El cruce se inicia el 27 de mayo de 1820 (época en realidad muy avanzada del año y arriesgada, por la acumulación de nieve y el peligro de tormentas). Las precauciones tomadas y los víveres preparados no difieren mucho de los realizados por Proctor: abundante abrigo (ponchos, botas de estambres gruesos), carne de vaca (charqui), pan, cebolla, azúcar, yerba, vino. El paso elegido para el cruce es el de la Cumbre. Describe el camino hacia Villavicencio, donde hicieron alto para pasar la noche (p. 296). Hace también referencia al episodio de la esposa de John Miers:

---

<sup>10</sup> Cf. mis artículos sobre Castro y sobre Funes en: Gloria Videla de Rivero (Coordinadora). *Literatura de Mendoza; espacio, historia y sociedad*. Mendoza, CELDM, 2000, T. I. (Hay en ellos también referencias a Ponce).

“Esta *ciudad*” [...] cuenta con dos ranchos en los que no encontramos habitante alguno, y un corral. Aquí hace unos años una dama inglesa fue obligada a guardar cama y tuvo que posponer el viaje sobre los Andes” (p. 207).

Schmidtmeyer ilustra su libro con algunos grabados que presentan los hitos principales del viaje andino: Villavicencio, el valle de Uspallata, Puente del Inca. En general, las montañas impresionan a este viajero como “toscas y sombrías”, “con uniformidad sombría” (p. 168). Se les niega incluso su grandeza: “las mismas rocas no asumen actitudes amenazantes, y sus cuerpos yacen uno encima del otro, en posturas torpes, suaves y casi diría dormidas” (p. 217), dice al describir las proximidades de Las Cuevas, cuando está cerca de uno de los montes más altos del mundo. Por excepción usa el adjetivo “soberbias” (p. 168). El viajero guarda en su memoria, como frecuente punto de comparación las montañas europeas, no sólo más vegetadas sino también, en su percepción, más majestuosas. Los Alpes, alguna vez las montañas de Cumberland (p. 219), vuelven recurrentemente a su memoria y a sus sueños. En la comparación con los Alpes, siempre los Andes resultan inferiores. El viajero relata, por ejemplo, duelos verbales con el arriero: “Había una especie de emulación entre él y yo. Cuando él nombraba a la cordillera era siempre con énfasis y evidentemente con el deseo de que la palabra produjera una gran impresión sobre nosotros; y yo otras tantas trataba de reunir tanto idioma español como para disminuir su cordillera y hacerle suponer que sus montañas no podían excitar sorpresa a uno que había visto y cruzado algunas partes de los Alpes” (p. 213).

Cuando nos está narrando sus impresiones de Uspallata, introduce un curioso ensueño. Empieza comparándose con los grandes viajeros que brincan por los cinco continentes, con imágenes verdaderamente precursoras de las composiciones cosmo-

---

<sup>21</sup> Subraya e ironiza.

politas del siglo XX, de un Apollinaire, de un Valery Larbaud o de un Huidobro<sup>12</sup>. Esos grandes viajeros, nos dice:

[...] se pararán con los pies descansando en el Popocatepetl y el Monte Blanco, sus manos sobre el Dhawalagiri y el Chimborazo, observando el Corcovado y las nuevas tierras del sur; se darán vuelta y mirarán el paisaje noroeste o el polo magnético y no sentirán sorpresa de lo que ven; pero yo experimenté un asombro considerable al pasar así la noche en esta antecámara volcánica de los Andes [...]. Parecía como si muchedumbres de ideas bailaran en mi mente, con asociaciones tan rápidas y figuras tan intrincadas que no podía comprender ninguna de las representaciones. Solamente sentía algo así como un sacudón silencioso y se oían algunos sonidos agradables (p. 211).

Esta introducción en el mundo de lo irracional prepara una descripción con vetas maravillosas o fantásticas. El narrador imagina o sueña cómo podría ser Chile, calificada como Paraíso en varias obras leídas por él:

A nuestro arribo a la cresta central, íbamos a oír el tintineo de campanas distantes, de tamaño extraordinario, hechas de oro y plata cuyos sonos eran tan llenos, tan suaves, tañían tan armoniosamente, que se suponía eran ángeles, no hombres quienes las repicaban (p. 211).

El ensueño continúa con la descripción de un espacio fantástico, en el que se alternan árboles de altura maravillosa, cimas soberbias vestidas de vegetación lujurante, edificios construidos

---

<sup>12</sup> Cf. Gloria Videla de Rivero. "Dos direcciones de la vanguardia. Poesía autónoma y cosmopolitismo". En: *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. 2a. ed., Pittsburgh, III, 1994, pp. 31-62.

en el pórvido más fino, acordes de música celestial, lagos y montañas bellísimos, habitantes hospitalarios, manjares y vinos exquisitos, entre otras maravillas (p. 212). Se incluyen, como aspectos ideales del paraíso chileno, paisajes de Europa (Chamonix, Fingal, el Rin). Hay en la descripción del ensueño evidentes toques del irracionalismo romántico y del paisajismo propio de este movimiento literario. ¿Fue esta visión extraordinaria un recurso literario fraguado a la distancia, en Inglaterra, mientras se escribía o respondió en alguna medida a un sueño experimentado? La hipótesis de una alucinación es menos probable, si bien hay muchos testimonios de visitantes de la alta montaña a quienes la altura, el enrarecimiento del aire y el frío provocan la aparición de estos estados de borrosas fronteras entre el sueño y la alucinación. Pero, por una parte, estas experiencias ocurren generalmente a mayor altura, en las inmediaciones del cerro Aconcagua; por otra parte, hay en el fragmento de Schmidtmeyer un importante grado de elaboración literaria. Quienes han tenido estas experiencias onírico-alucinatorias las describen de modo más esquemático y lineal.

Cualquiera sea la respuesta a nuestros interrogantes, esta extraña inserción imaginativa cumple una función de contraste, de antítesis literaria, que pone de relieve el "salvajismo" de nuestra cordillera, la naturaleza virgen, y denota la mirada europea que no se doblega ante la no civilizada grandeza sudamericana.

Schmidtmeyer señala también, como Proctor, la peligrosidad del viaje junto a algunos precipicios y hace referencia a las cruces que señalan el lugar donde anteriores viajeros se han desbarrancado: "Un punto de honor nos hizo evitar que desmontáramos a menos que el arriero que iba adelante nos diera el ejemplo. Si esta gente se bajara alguna vez de sus bestias [...] sería por alguna necesidad extraordinaria" (p. 214). Los desfiladeros son tan peligrosos que hasta las mulas suelen desbarrancarse, cuando su carga golpea contra las rocas. Y una vez más señala la desidia o falta de practicidad americana: "Sin embargo, dos hombres, con un solo día de trabajo, podrían hacer muy seguro el camino" (p. 214).

El trayecto entre Uspallata y Las Cuevas es descrito con interesantes observaciones sobre el paisaje, los ríos, los montes, la escasa flora, la fauna (águilas, guanacos). El frío y la mala calidad de las aguas los impulsa a beber vino, “aunque sea sudamericano”. Al aproximarse al valle de Las Cuevas avizoran la primera “casucha” (p. 217). Una descripción especial e importante merece Puente del Inca, puente “de estructura natural”, cerca del cual “hay varios manantiales de agua caliente, dos de los cuales son muy considerables y surgen borboteando de su superficie, cuya temperatura supongo es de 105° a 110° Fahrenheit, y la calidad por su gusto y efecto grasoso, sulfurosa” (p. 219). Entre los numerosos detalles que brinda la descripción del puente y sus alrededores, sobresale la referencia al color amarillo rojizo que deja el agua sobre la piedra y otros curiosos efectos, particularmente las estalactitas:

Una cantidad de agua corre también hacia el puente a través de la toba y gotea debajo, donde forma estalactitas, una de las cuales es muy grande y cuelga hasta cerca del borde del agua, en cristales coposos suaves exhibiendo los mismos colores de los mantos de la orilla (p. 220).

Con igual atención observa el resto del camino ascendente y deja minucioso testimonio, sobre todo de la zona de Las Cuevas, con particular referencia a lo geológico y paisajístico. Describe, por ejemplo, unos montículos de color blanco amarillento o grisáceo, que “a cierta distancia tenían la forma de borlas de gorros de dormir blancos y suaves” (p. 221) y agrega:

Encerrados por estos montones —y creo que a cada tres de ellos— hay cuencos, pero no estoy seguro del número. Es decir que cada cuenco tiene tres montones su alrededor y parece ser exactamente su molde. A un lado de cada cuenco hay un hoyo, quizás de dos o tres pies cuadrados que entran en el suelo [...].



Supongo que a esos agujeros se debe el nombre de Las Cuevas dado al valle, el río y la casucha construida en sus cercanías (p. 220-221).

Llega el momento en que se comienza el descenso hacia Chile. Desde este costado alude por primera vez por su nombre al Aconcagua: "A nuestra derecha estaba el alto volcán Aconcagua, al cual, se informa, a veces se le ve humear, todavía" (p. 226). Describe el paso por la laguna del Inca, la intensidad y rapidez del declive, el placer que se experimenta al descender: "las mulas, debido a su extraordinaria viveza, manifestaban tanta satisfacción como nosotros mismos al descender de los Andes, y era causa de placer real ver y sentir sus pasos anchos y expeditivos. A cada vuelta el cielo ante nosotros parecía internarse tan lentamente en la próxima abertura, que otras tantas veces creíamos obtener una vista extensa de Chile, pero siempre éramos chasqueados, y en este rasgo, los Andes son aquí tan probadores como muchas otras altas montañas; otro paso para subir y bajar, pero ninguna perspectiva" (p. 226). El viajero se asombra, como también le ocurre a Proctor<sup>13</sup>, de que la vista de Chile (o de la mitad occidental del mundo, en la visión poética de Campbell) no se ofrezca desplegada desde el primer momento.

El camino chileno también es cuidadosamente observado, la estrechez del valle por el que descienden, siguiendo el curso del río Aconcagua, las características de las rocas, la flora (tunas alóes), son algunos de los aspectos que se observan. El ejemplo de Humboldt está presente (p. 130) e influye, por ejemplo en el afán con que se recogen piedras que luego serán donadas al Museo Británico y a otros museos europeos.

---

<sup>13</sup> Proctor dice que creía que, desde lo alto "dilataría mi mirada sobre Chile" (p. 61).

#### 4. Algunas conclusiones

Desde el punto de vista genérico, el libro nos ofrece una mezcla de relato de viajero con otros géneros informativos no literarios, sin lograr un equilibrio armónico. Los "supuestos de la historia natural" y otros datos sobre geografía, mineralogía, historia, meteorología, sociología, economía, medicina, costumbres, no siempre están tratados estéticamente ni se logra un equilibrio en la articulación del lenguaje literario con el estrictamente informativo, que es el predominante. El libro se hace más literario en los fragmentos de capítulos con elementos narrativos o en aquellos donde la descripción trasciende el mero registro científico. La literariedad se acentúa, pues, en algunas sabrosas narraciones (pequeños incidentes, anécdotas de viaje, peripecias), en algunas descripciones que dejan mayor vuelo a la imaginación o a la respuesta personal sensible o emotiva (ya sea de agrado o —más frecuentemente— de desagrado). También está presente lo literario en algunos fragmentos ensayísticos (digresiones de opinión, con evidente influjo de las ideas liberales).

Llama la atención la estructura no lineal del relato, que es pródigo en avances y retrocesos en el tiempo y en saltos en el espacio, debidos a veces al propósito romántico de experimentación y mezcla literaria, otras —las más frecuentes— a una modalidad intelectual pródiga en asociaciones, comparaciones y generalizaciones. Sin descartar cierto grado de impericia como escritor.

Aunque la descripción de las ciudades o pueblos mantiene cierta función estructurante del relato, ésta se desdibuja cuando el relato en sí pierde protagonismo frente a los otros géneros informativos que se mezclan o cuando predomina el zigzagueo cronológico y espacial. El tópico literario de "la alabanza de la ciudad" no se corresponde con la actitud del viajero frente a estos pueblos o ciudades tan distantes en su grado de civilización y de progreso con respecto a las europeas.

Si bien predomina lo descriptivo, en la narración hay

momentos “climáticos”, de mayor tensión e interés, como en el caso de los peligros ocasionados por los desfiladeros montañoses o en el de los riesgos de malos encuentros en los caminos, por ejemplo durante el regreso a Buenos Aires, cuando los hombres de José Miguel Carrera (“la banda de Carrera”, p. 200) cometían actos de pillaje, o los indios amenazaban con sus malones. Se reiteran peripecias similares a las narradas por otros viajeros (Krause, por ejemplo<sup>14</sup>), como la caída del caballo (p. 200) o de la mula (p. 208), en el primer caso casi dramática, en el segundo, jocosa.

Las marcas del romanticismo son múltiples. La libertad frente a los cánones genéricos, frente al manejo del tiempo y del espacio, la inserción de ensoñaciones (fragmento con intención literaria, aunque no muy lograda) con alto grado de irracionalidad, aunque sin llegar, ciertamente, al irracionalismo surreal. La categoría literaria de “lo sublime”, con respecto a la cordillera de los Andes, está ausente o casi ausente, probablemente por el empeño en no otorgar mayor grandeza a los Andes, siempre inferiorizados en comparación con los Alpes.

Junto al romanticismo conviven en el libro el cientificismo y racionalismo, el aporte de observaciones y datos. La influencia de Humboldt es evidente y está explícita en un par de referencias. Sin embargo, la fórmula de Humboldt: “que el viaje esté escrito de modo de atraer a las gentes de buen gusto”, en general no se logra, y se pierde totalmente cuando Schmidtmeier no habla a partir de lo observado sino que recurre a enciclopedias y a otras fuentes de información.

Existen varios paralelismos entre este libro y el de Proctor pero también notables diferencias. Éstas surgen seguramente de

---

<sup>14</sup> Cf. Lila Bujaldón de Estéves. “Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Roberto Krause y Johan Moritz Rugendas”. En: *Piedra y Canto*, Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, UNCuyo, N° 6, 1999-2000, pp. 147-164.

diferencias temperamentales pero —sobre todo— de que el libro de Proctor se ajustaría más al modelo genérico “relato de viajero”. Como documento, el de Proctor es más rico en datos históricos documentales, aportados desde la propia experiencia, sobre todo por el mayor contacto de su autor con personajes y hechos militares y políticos importantes. Pero el libro de Schmidtmeier no está exento de interés histórico ya que testimonia cierto grado en la evolución cultural de la Argentina y de Chile, documenta costumbres y recoge, aunque anecdóticamente, datos sobre la actuación de José M. Carrera en nuestras provincias.

La mirada del civilizado hacia sociedades más atrasadas y la permanente comparación con lo europeo, plantea la dicotomía civilización y barbarie. Pero Schmidtmeier, a diferencia de Proctor, nos refiere la otra cara de “la cuestión del otro”: cómo ven los indios americanos a los europeos: como a ganapanes, eternamente persiguiendo las ganancias.

Ya centrados en lo mendocino, ambos libros: el de Proctor y el de Schmidtmeier, nos aportan datos para reconstruir un momento de su evolución, esos primeros años de la tercera década del siglo XIX. Mendoza aparece como una pequeña ciudad de costumbres apacibles, con algunos sencillos refinamientos en sus clases superiores, cordiales y hospitalarias. Con respecto a los Andes, si bien los principales accidentes geográficos descriptos son hoy reconocibles, las descripciones de Schmidtmeier —como las de Proctor— nos permiten evaluar cuántos cambios ha introducido la mano del hombre a lo largo de estos casi dos siglos transcurridos, cómo el proceso de modernización ha mutado lo que parecía inmutable.

# **LITERATURA E HISTORIA: RELATOS DEL TERREMOTO DE 1861**

**Fabiana Inés Varela**

## **1. Introducción**

Pasado y recuerdo; memoria y olvido, tensiones que la historia deposita en el corazón del hombre. Ciertos hechos marcan a un pueblo dejando huellas indelebles en la memoria colectiva. Para los mendocinos hay dos hitos en su historia inicial –en las primeras décadas de su vida independiente– que marcaron su identidad: uno es la presencia del general José de San Martín en Mendoza y la preparación del cruce de los Andes y la Campaña Libertadora. A partir de este hecho, el pueblo mendocino fue reconocido por su heroicidad.

Otro hito importante –aunque de menor trascendencia exterior– es el terremoto del 20 de marzo de 1861 que destruyó en pocos segundos la antigua ciudad de Mendoza, villa de fuertes rasgos hispánicos con sus numerosas iglesias y conventos. Tanto los daños materiales como las muertes y las pérdidas de bienes simbólicos fueron significativos: “nada queda en pie” comentan la mayor parte de los titulares de la época<sup>1</sup>, y, sin duda, los prin-

---

<sup>1</sup> Cf. Daniel Schávelzon (coord.). *Las ruinas de San Francisco; arqueología e historia*. Mendoza, Municipalidad de Mendoza, Tintar, 1998, p. 28.

principales edificios públicos que pudieran devolver a los azorados habitantes parte de su pasado común como pueblo, fueron destruidos<sup>2</sup>. A partir de este lamentable suceso, el pueblo mendocino sumó a sus muchas virtudes, la laboriosidad y un espíritu tesonero que, al igual que el ave fénix, le permitió reconstruir una ciudad de entre las ruinas. La literatura y los diversos discursos que surcan la historia dan testimonio de esta epopeya.

El terremoto y sus tremendas consecuencias conmovieron hondamente a la opinión pública de la época dando lugar a una serie de textos, comentarios, noticias, poemas que de un modo u otro textualizan el fenómeno, en un intento por comprender lo incomprendible a través de la repetición —en cierto sentido mágica— de la palabra. Este corpus, bastante extenso por cierto, presenta diversas singularidades a medida que el tiempo transcurre. Podemos así encontrar crónicas y poemas noticieros que dan cuenta de los sucesos inmediatos, cartas gestadas alrededor de las ruinas escritas por testigos o por quienes llegaron de modo inmediato a auxiliar a las numerosas víctimas. Estos textos muestran la extrema gravedad de la situación, pero consignan también hechos curiosos y anécdotas. Además surge en esta época un discurso científico que intenta explicar —atendiendo a los avances de la ciencia de la época— las causas del sismo.

Hacia la década de 1870, cuando ya comenzaba a erguirse ufana la nueva ciudad de Mendoza, surgen textos memorialistas que buscan fijar por escrito los hechos, antes de que se borren definitivamente de la memoria colectiva, además de exaltar la epopeya de un pueblo que sale airoso de la prueba. Hacia estos

---

<sup>2</sup> El terremoto significó una profunda ruptura cultural y aún hoy es muy difícil ubicar testimonios documentales que permitan la reconstrucción de diversos aspectos de la vida mendocina anterior a 1861. En este sentido, son meritorios los trabajos de arqueología urbana realizados en los últimos años, alrededor de la plaza Pedro del Castillo y de los restos existentes del terremoto. Cfr. Daniel Schávelzon (coord.). *Op. cit.*

años, y cuando ya el recuerdo ha decantado su esencia, se publican las primeras reelaboraciones literarias, tanto líricas como narrativas.

Un tercer grupo está constituido por los relatos de viajeros quienes, al pasar por la ciudad de Mendoza, no pueden sustraerse del hechizo de sus ruinas ni del fuerte impacto de su historia. Por ello evocan el pasado cercano junto con los padecimientos del pueblo y rescatan diversos testimonios relatados por sus mismos protagonistas.

Finalmente, ya en el siglo XX algunos escritores recogen recuerdos y anécdotas del terremoto y los reelaboran literariamente para incluirlos como partes de novelas y cuentos. También se encuentran nostálgicas páginas sobre la historia ciudadana surgidas a partir de la visión de los restos del pasado ya incorporados al paisaje urbano.

Es nuestro interés rescatar las reelaboraciones literarias del terremoto dispersas en relatos de viajeros y en narraciones —cuentos, leyendas, recuerdos, novelas—, textos donde es evidente la presencia de una intención estética. El objetivo es profundizar en la elaboración discursiva y textual del hecho para desentrañar algunos aspectos relacionados con la interpretación cultural y simbólica del episodio y su permanencia en la memoria colectiva como elemento fundante de una realidad ciudadana y de un modo de ser propio de los mendocinos. Para ello, presentaremos sucintamente algunos detalles históricos para ahondar a continuación en los textos literarios que registran el episodio desde diversas perspectivas<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Existe un importante corpus textual de documentos, cartas, memorias, informes, artículos periodísticos y de revistas especializadas que también reelaboran aspectos diversos del terremoto según la intencionalidad que los guía. Este material será objeto de un estudio posterior.

## 2. El hecho histórico

El 20 de marzo de 1861, alrededor de las 20:30, un terremoto estimado retrospectivamente como de 7,2 grados de la escala Richter y de IX a X de la Mercalli Modificada<sup>4</sup>, destruyó prácticamente por completo la ciudad de Mendoza<sup>5</sup>. El porcentaje mayor de daños se ubicó en el sector urbano donde estaba concentrada la mayor parte de la población. A la devastación se sumó posteriormente el fuego y el desborde de las aguas. Otros factores de destrucción fueron las continuas réplicas que se sucedieron, prácticamente a diario, durante las semanas posteriores al sismo. La mortandad sumó cerca del 37%, alrededor de 4.200 víctimas<sup>6</sup> sobre un total de 11.500 habitantes aproximadamente. Pero más allá del número estimativo de víctimas, el mayor problema radicó en la pérdida de una importante parte de la población activa de la ciudad. Posteriormente, a la devastación natural se sumó el factor humano, como el pillaje y los actos vandálicos producidos cuando un buen número de inescrupulosos recorrieron las ruinas no para ayudar a las víctimas sino para apropiarse de los elementos de valor que allí quedaban.

---

<sup>4</sup> La escala Richter mide la intensidad de la energía liberada en el foco sísmico (máximo 10) y la Mercalli Modificada la cantidad de daño material (máximo XII). Cf. Anibal Mario Romano. "Mendoza antes y después del terremoto (1854-1900)". En: Adolfo Omar Cueto y otros. *La ciudad de Mendoza; su historia a través de cinco temas*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1991, p. 123.

<sup>5</sup> Ubicada en el centro-oeste de la república Argentina, la provincia de Mendoza cuenta con subregiones geológicas de alta peligrosidad sísmica. Entre el complejo sistema de fallas se destacan las de la quebrada de San Isidro, Papagallos que se prolongan hasta su ciudad capital conformando una zona donde se entrecruzan las líneas de un complicado sistema de fracturas, asociadas a la precordillera, área donde aún no terminan de acomodarse los grandes bloques que componen la sierra. Cf. Miguel Marzo y Osvaldo Inchauspe. *Geografía de Mendoza*. Mendoza, Spadoni, 1967, pp. 119-122.

<sup>6</sup> Seguimos aquí los datos que ofrece Romano. Art. cit., p. 123.



La situación provocó también disturbios políticos pues fue muy censurada la actitud del gobernador Nazar quien se alejó temporariamente de la ciudad. El hecho fue utilizado en su contra por los adversarios políticos que se valieron de él para minar el poder del gobernador.

Los diarios de la época, tanto de Buenos Aires como de la Confederación, dieron gran difusión a los hechos, incentivando de este modo la ayuda solidaria que pronto llegó a los habitantes de Mendoza: dinero, alimentos, medicinas, materiales para la reconstrucción de edificios y refugios precarios fue enviado tanto de las vecinas provincias como de los países limítrofes, especialmente de Chile.

Solucionados los problemas más inmediatos, surgieron las polémicas en torno a la futura ubicación de la ciudad, pero una serie de intereses económicos, sociales y políticos se conjugaron para dilatar la solución del problema. Si bien se realizaron estudios geológicos para determinar el mejor lugar para reconstruir Mendoza, finalmente se decidió emplazarla en la zona conocida como estancia de San Nicolás, hacia el SO de la ciudad vieja. En la reconstrucción de la nueva ciudad primaría el ideal liberal: la construcción de una nueva sociedad que borrara la herencia hispana y colonial<sup>7</sup>. Por otra parte, la disposición urbanística de la nueva ciudad siguió criterios antisísmicos, especialmente en los trazados de calles y avenidas y la disposición de plazas, a fin de evitar futuros inconvenientes<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 128.

<sup>8</sup> No ahondamos en la problemática en torno a la reconstrucción de la ciudad. Puede verse en el citado artículo de Romano y con mayor detalle, en Ricardo Ponte. *Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Mendoza, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza, 1987.

### 3. Relatos de viajeros

Los viajeros que llegan a Mendoza durante los años posteriores al terremoto, no dejan de incluir en sus impresiones alguna mención del terremoto y del mudo testimonio de sus ruinas.

En noviembre de 1861, aún latente el dolor por la destrucción, Félix Frías viaja a Mendoza y recoge sus impresiones en un artículo publicado en un periódico de la época y reeditado posteriormente en sus obras<sup>9</sup>. El texto se organiza como un relato de viajes que da cuenta de la visita a la ciudad de Mendoza para contemplar sus ruinas: “Íbamos con el corazón enlutado, no a remontar las cordilleras, sino a visitar una ciudad muerta al pie de ellas” (p. 166). Esta contemplación da lugar, en un primer momento, a la reconstrucción imaginativa del terremoto y luego, a una extensa meditación —anticipada en las numerosas digresiones anteriores— sobre la situación política del país.

El relato del terremoto sigue, en líneas generales, el orden de secuencias que presentan la mayoría de las crónicas de la época. En primer lugar, describe el atardecer de un día cualquiera en la ciudad:

Era el último día de la estación del verano, a las siete y media de una hermosa noche; nadie sospechaba por cierto, que un instante después el frío de la muerte había de apagar la existencia de casi todos los habitantes de la ciudad (p. 167).

A continuación se desata el sismo precedido de un “trueno subterráneo” y seguido de un movimiento telúrico “tan violento,

---

<sup>9</sup> Félix Frías. “Una visita a las ruinas de Mendoza”. *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Tomo X, Número Extraordinario conmemorativo del terremoto de Mendoza, 1938, pp. 165-180. Este artículo está tomado de Félix Frías. *Escritos y discursos*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1984. Tomo III. Las citas en el cuerpo del texto siguen la edición de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza.

que no era posible mantenerse en pie". A la destrucción sigue el silencio —“verdaderamente sepulcral”— sólo cortado por el aullido de los perros y, a continuación, el incendio:

En la calle principal estalló el incendio cuyo humo se confundía con el polvo en el aire; y cuyas llamas, al tiempo que despedían sus luces siniestras sobre la ciudad hecha escombros, formaban como una muralla impenetrable de fuego, dentro de la cual perecieron abrasadas muchas personas, entre ellas algunos jóvenes de las familias más distinguidas (p. 168).

El relato da cuenta también de las penurias de sobrevivientes y heridos, agravadas por el saqueo realizado por seres inescrupulosos a los que niega, incluso, el calificativo de animales:

¿Cómo pintar la aflicción de los que gritaban en vano a esos bárbaros, y cómo concebir que a tal punto de fiera y de inhumanidad puedan llegar los seres más envilecidos y degradados? Los animales mismos hacían más justicia a nuestro linaje, pues aterrorizados por el temblor incesante de la tierra, se arrimaban porfiadamente a los hombres, como si los consideraran obligados a prestarles su protección (p. 169).

Frías incluye además, numerosas anécdotas referidas por los sobrevivientes, algunas de las cuales fueron reelaboradas ficcionalmente más tarde<sup>10</sup>. Ellas contribuyen, desde diversas perspectivas, a completar el cuadro de dolor y desolación. Al incluirlas, apela a testigos que refieren los hechos, reforzando así el carácter verídico de su relato.

El texto, ya desde el principio, manifiesta el vivo interés del viajero por la presencia de las ruinas que llaman su atención aún

---

<sup>10</sup> Cf. más adelante el análisis del relato “Al infierno en cuerpo y alma”.

antes de llegar a la ciudad. Luego, interrumpe su relato para, desde el presente, ofrecer una descripción tal como las percibe en ese momento: los restos que aún quedan en pie, las tumbas recientemente cerradas sobre los atrios, "sobre las cuales había cruces sencillas, formadas de simples cañas las más de ellas" (p. 173).

La visión de las ruinas se asocia a la noche, en una clara manifestación de la perspectiva romántica de Frías. Así la entrada en la ciudad se produce en la noche, "la hora más propia para visitar a los muertos" (p. 166) y la reflexión tiene lugar a la luz de la luna:

Tales eran las emociones que experimentó nuestro corazón y las reflexiones que nuestro espíritu hacía, en presencia del sombrío y lúgubre cuadro alumbrado por la pálida luz de la luna (p. 177).

Esta meditación nocturna en un escenario de ruinas se inscribe dentro de una corriente del prerromanticismo que, precisamente, elige estos lugares y la noche para desarrollar extensas meditaciones moralizantes sobre la vida y la muerte<sup>11</sup>. La filiación romántica de Frías se subraya más aún al observar su reflexión sobre la melancolía que produce la contemplación de la luna (cf. pp. 166-167) y la visión inicial de la montaña, que se inscribe dentro del concepto de lo sublime.

En este caso, la meditación, además del tema de la muerte que se imbrica íntimamente con el terremoto, se centra en los enfrentamientos civiles del país que han culminado en Pavón y que aún no concluyen de solucionarse. Frías argumenta que ni la catástrofe natural desatada sobre Mendoza ha podido poner freno

---

<sup>11</sup> Cf. Paul Van Tieghem. *La era romántica; el romanticismo en la literatura europea*. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1958, pp. 50-53. Lanson señala que si bien los elementos más extremos de esta corriente pasaron pronto de moda, "la poesía meditabunda de los sepulcros siguió teniendo muchos adeptos hasta en pleno romanticismo" (p. 52).

a los intereses políticos del momento, sino que la generalizada crisis moral —el pecado del hombre— ha sido más fuerte que el mal enviado por Dios para acrisolar la virtud humana. En coincidencia, el texto concluye con las mismas palabras del *Apocalipsis* que le sirven de epígrafe<sup>12</sup> y con un llamado a la fraternidad de los argentinos, además incluye —motivado por la fecha, 2 de noviembre— un recuerdo por los muertos del terremoto.

El final del texto anuda y precisa las isotopías dominantes —la religiosa, abierta a su vez en lo moral y lo apocalíptico, y la política— que se entraman para apuntar hacia una determinada interpretación de los hechos.

El ámbito de lo moral religioso, preocupación fundamental de Félix Frías, aparece ya desde el inicio de su relato asociada a la visión de la montaña:

El instinto del orgullo nos mueve a llevar nuestros pasos a esas elevadas regiones, como si fuéramos más grandes por colocarnos en mayores alturas. Parece, en efecto, que desde ellas se aproximara más a Dios, y pudiera el Rey de la naturaleza contemplar con más grata satisfacción la extensión y la belleza del mundo, formado por el Creador para su morada (p. 165).

Por otra parte, a lo largo del texto son constantes las referencias a la piedad del pueblo mendocino, demostrada especialmente en las actitudes de los sobrevivientes:

No era posible contemplar sin un sentimiento de la más religiosa simpatía a esas desdichadas familias, que acababan de pasar por tan dura prueba, y que después de haber agotado todas las lágrimas de sus ojos, iban a orar por los muertos y a encomendarse a Dios en su desventura (p. 173).

---

<sup>12</sup> “En aquella hora fue hecho un grande terremoto, y cayó la décima parte de la ciudad; y en el terremoto fueron muertos los nombres de siete mil hombres; y los demás fueron atemorizados y dieron gloria a Dios del cielo”, *Apocalipsis*, 9, 18.

La intertextualidad con el *Apocalipsis* de Juan, marcada a partir del epígrafe, se hace evidente en una serie de comentarios y aspectos destacados por Frías. Así por ejemplo, habla de la presencia, en los momentos previos al terremoto, de numerosos feligreses, que “se retiraban en gran número del templo en que un padre jesuita acababa de predicarles la palabra evangélica, y de exhortarlas a cumplir el deber de penitencia, para asistir con la conciencia sin mancha en los días santos que se acercaban [...]”. En este caso, la inexactitud de la fecha<sup>13</sup>, apoya el mensaje apocalíptico: Dios dice al hombre que purifique su pecado para salvarse del castigo eterno. A esto se suman las visiones de la luna velada y la imagen de una capilla incólume en medio de las ruinas que simboliza el poder infinito de Dios.

Hacia el final del artículo la isotopía política —tema sobre el que ha venido meditando en la última parte— y la religiosa se entrelazan y Frías interpreta la destrucción de Mendoza como un claro castigo de Dios por las iniquidades políticas de los argentinos hombres y llama, a la vez, a la unión fraterna:

Y osaremos advertirles también que no es en los campos de batalla en que se matan los hijos del mismo país, donde pueden mostrarse *atemorizados y dando gloria a Dios del cielo*” (p. 180, resaltado en el original).

Con motivo de su paso circunstancial por Mendoza durante marzo de 1869<sup>14</sup>, Santiago de Estrada despliega, en su relato de

---

<sup>13</sup> Existe en Mendoza la tradición de que el sismo ocurrió el Miércoles Santo de 1861. Moyano Llerena ha probado a través de documentación histórica que “el terremoto de Mendoza del 20 de marzo de 1861 fue el día Miércoles de Pasión, una semana antes del Miércoles Santo, que cayó ese año el 27 de marzo, cuatro días antes de la Pascua acontecida el 31 de Marzo”. Cf. Juan Luis Moyano Llerena, S.J. “La fecha del terremoto de 1861 a partir de la crónica de Antonio Dalmau, S.J.”. En: Daniel Schávelzon (coord.). *Op. cit.*, pp. 249-253.

<sup>14</sup> Estrada había sido nombrado Secretario de la Legación Argentina en Chile en

viajes<sup>15</sup>, un bien documentado conocimiento geográfico e histórico sobre la provincia, junto con las impresiones —de marcado tono lírico— que el paisaje rural y urbano le sugieren<sup>16</sup>. Entre los temas que más llaman la atención del viajero aparece de modo recurrente el terremoto de 1861.

La primera mención del hecho se produce al llegar a la Villa de San Martín, cuando observa la devoción de la gente sencilla que elevan sus oraciones para recordar a sus muertos al cumplirse un nuevo aniversario del terremoto. A continuación, se inserta el relato del sacerdote del pueblo quien, en calidad de testigo, recuerda los principales sucesos de la trágica noche. Posteriormente, ya en la ciudad de Mendoza, la evocación la realiza el propio Estrada al comparar el contraste entre las ruinas y la ciudad pujante que sus ojos observan. Cierra el capítulo una nueva mención al terremoto, puesta en boca de otro testigo del suceso.

Los hechos —principalmente en el relato del sacerdote— se organizan según la secuencia ya conocida: la tranquilidad del atardecer sin signos anticipatorios, excepto un “gran meteoro, azul y rojo” observado en días anteriores que, sin embargo, no alcanza para advertir de la tragedia a los habitantes:

---

enero de 1869 y, por ello, inicia por barco el viaje hacia su destino. Sin embargo, el temor a la epidemia de cólera desatada en Buenos Aires, por parte de las autoridades de Montevideo, obliga a los pasajeros a tomar la vía terrestre. De este modo parte Estrada de El Tigre el 25 de febrero para concluir el largo periplo que culmina con el regreso al hogar, el 24 de setiembre de 1869. Cf. Mabel Agresti. “Santiago de Estrada y el viaje al interior del propio país”. En: *Homenaje a Carlos Orlando Nállim*. Mendoza, UNCuyo, FFyL, Departamento de Letras, Consulado General de España en Mendoza, 2001, pp. 99-100.

<sup>15</sup> Santiago Estrada. *Viajes de Santiago Estrada. Del Plata a los Andes y del Mar Pacífico al Mar Atlántico*. 3era. ed. Barcelona, Imprenta de Henrich y Ca. en Comandita, 1889, T.I, pp. 138-178. Citamos por esta edición.

<sup>16</sup> Cf. Mabel Agresti. Art. cit., p. 110.

Pero esta luz no había alumbrado las tinieblas de su destino á los que en la noche de su infortunio oraban en el templo, discurrían por las calles, platicaban amistosamente ó contemplaban la luna que debía alumbrar un momento después la tumba de doce mil cadáveres (p. 151)

La descripción del sismo se ajusta a la imagen recurrente de la comparación marina: "El seno de la tierra se hinchó súbitamente, y levantándose ésta como una ola inmensa, arrojó la ciudad a sus espaldas" (p. 151). También se detallan, sus posibles causas según la tesis de Bravard, la celeridad del fenómeno: "tembló la tierra y todo cayó"; el polvo en suspensión que oscureció la atmósfera, el "silencio sepulcral" seguido de los "gritos de espanto" tanto de heridos como de animales, los sobrevivientes, las víctimas enterradas, el incendio "que vino a aumentar la desolación y el espanto en aquella noche de horrores". Los elementos propios de la intrahistoria aparecen hacia el final del relato en el comentario de otra testigo quien estaba cuidando a un niño pequeño al ocurrir el sismo.

La llegada a la ciudad reactiva la erudición del viajero que presenta un cuadro de la antigua Mendoza tomado de los *Apuntes cronológicos para servir a la historia de la antigua provincia de Cuyo*, de Damián Hudson, además del comentario sobre los debates en torno a la ubicación de la nueva ciudad. A la información se suman las propias impresiones frente a la ciudad nueva, activa y pujante:

El aspecto general de la ciudad es animado y pintoresco. La inmigración, chilena y europea, unida a la población nacional trabajan activamente por embellecerla, construyendo á competencia los edificios que destinan para habitaciones o negocios (p. 159).

Este aspecto vital contrasta, en parte, con la descripción de las ruinas que salvo pequeños cambios se conservan "en el



mismo estado que la noche de la catástrofe". Así va detallando, uno a uno los restos que quedan de los distintos edificios que fueron la gloria de la ciudad:

De la Matriz no queda sino el polvo de sus murallas de adobe; de San Francisco el pórtico y los huesos de algunos de los fieles que lo frecuentaban; de San Agustín uno de los arcos de la entrada, y de Santo Domingo una columna, que se eleva melancólica y solitaria, como centinela sin relevo, colocado allí por la muerte para que vele el sueño de los difuntos y la majestad de las ruinas (p. 161).

La impresión general es de abandono, subrayado por la imagen de las plantas que han ido ocupando todos los espacios: "Una que otra trepadora enlaza con cariño los muros de la morada de sus plantadores, pugnando por detener los ladrillos próximos a desmoronarse" (p. 162). Sólo vigilan algunos sobrevivientes que han querido permanecer junto a sus muertos (cf. p. 162). Esta visión de las ruinas se cierra con una imagen recurrente en los textos sobre el terremoto: la ciudad convertida en cementerio: "Algunos cipreses inclinaban sus copas verdinegras sobre el gran cementerio, cuyo silencio no es perturbado sino por el canto de las aves del cielo" (p. 162).

Una visita de Paul Groussac a Mendoza como inspector de escuelas en diciembre de 1884 sirve de marco a un relato de viajes en el que se presenta con gracia y ternura la figura de un clérigo sencillo y bonachón quien narrará a su compañero de viaje sus recuerdos del terremoto de 1861<sup>17</sup>.

El pasaje se estructura como relato de viajeros en el que el narrador-viajero comenta aspectos de su itinerario y las dificult-

---

<sup>17</sup> Paul Groussac. "Fragmento de *Viaje de noche*". En: *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Mendoza, 1970, segunda época, N° 6, tomo II, pp. 513-518. Citamos por esta edición.

tades existentes para tomar el tren nocturno a Buenos Aires. Una vez instalado en el tren, el texto discurre comentando las diferentes percepciones que le producen sus compañeros de viaje. En este contexto hace su entrada un fraile que, si en un primer momento importuna al viajero, al final acaba conquistándolo con su corazón caritativo y su entretenido relato.

Este clérigo será el narrador elegido para recordar la catástrofe del 20 de marzo de 1861. El cura, con el objeto de iniciar una conversación con su compañero, desliza al pasar un comentario sobre la antigua ciudad de Mendoza que acicatea la curiosidad del viajero. El contraste inicial se establece entre la actual ciudad (“qué hermosa ciudad! y qué alamedas, qué edificios, qué tiendas!”) y la antigua villa cuyos templos no han podido ser igualados:

Era, después de Córdoba, la más hermosa del interior. Siete iglesias o conventos, los recuerdo todavía: La Matriz, Santo Domingo, San Francisco, La Caridad, San Agustín, La Merced, El dulce nombre de María! [*sic*] [...] Dos varas de grueso y todo pintado por dentro (p. 515).

A continuación se introduce el episodio del terremoto desde la perspectiva del clérigo que a la sazón tenía catorce años y era corista en Santo Domingo. Lo intrahistórico domina la primera parte del relato en una escena que pinta al niño en la celda de un sacerdote aprendiendo latín. La escena cotidiana se interrumpe por los primeros remezones que alertan al futuro fraile que, presto, sale al patio lindero. A la escena sigue el resumen donde lo histórico, los hechos tal como ocurrieron, ocupan el primer lugar.

El relato del terremoto no se aparta de la secuenciación conocida: la tranquilidad de la noche, algo sofocante: “hacia un calor sofocante; era luna creciente; ni una nube en el cielo ni un soplo de viento”. Luego los primeros movimientos que alertaron a la población y luego el fuerte sismo y la destrucción:

Todo quedó a oscuras, no se percibía una luz ni todavía un grito humano. Luego una espesa nube negra llenó el ambiente, mientras retumbaba un estruendo aterrador, como de mil carretas que bajaran de la sierra. Entonces, el piso empezó a bambolear [...] (p. 516).

A continuación el incendio, los clamores de los heridos y atrapados, la muerte y la desolación y, ya a la luz del día, “[...] los crímenes, los robos, las siniestras cavaduras, las abominaciones cometidas como un desafío a la ira de Dios” (p. 516).

Llama la atención de Groussac el tono en que ha sido narrado el episodio y el efecto que le produce en tanto destinatario de este discurso:

Yo había escuchado con intensa emoción aquella referencia tan sencilla del inaudito cataclismo, contada sin arte ni énfasis, como un *Dies irae* de canto llano, al que el potente rumor del tren en marcha agregaba un trépido acompañamiento, evocador de la catástrofe (p. 516).

La presentación del sismo y sus consecuencias también sigue similares patrones a los ya observados: las comparaciones con el mar bravío (“el suelo tenía ondulaciones de mar bravío”), la imagen de la madre y el hijo muertos como síntesis de la dimensión del dolor humano (“[...] las esposas aplastadas con sus criaturas contra el pecho maternal ensangrentado”) y la actitud apocalíptica en la interpretación de los testigos:

Entonces, el padre dominico echó a correr frenético sobre las ruinas, gritando en las tinieblas pobladas de clamores desesperados: “¡Hagan un acto de contrición, absuelvo a todo el mundo!”. Y como ese loco que recorría los muros de Jerusalén gritando: ¡Penitencia! Él también rodó a su vez, sepultado bajo las vacilantes ruinas...” (p. 516).

#### 4. La ficcionalización del terremoto

Hacia la década de 1870 encontramos los primeros documentos narrativos que recuperan ficcionalmente el terremoto para la literatura. Indudablemente se trata de un acontecimiento de gran interés humano y emotivo que conmueve al lector aficionado a los relatos románticos. Por ello, no extraña que la supuesta primera novela mendocina —obra hoy perdida— lleve por título *La noche del terremoto*<sup>18</sup> y en ella se refieran escenas ocurridas en la ciudad el 21 de marzo.

Al no encontrarse esta supuesta primera novela, un texto publicado en 1875 adquiere carácter inaugural para nuestra literatura pues relata también un hecho sucedido durante el terremoto. Se trata de “Al infierno en cuerpo y alma. (Episodio del terremoto de Mendoza)”, firmado por Calíbar y publicado en el periódico mendocino *El Constitucional* el 8 de mayo de 1875. La anécdota narrativa —la historia de un francés aficionado a la bebida que confunde la realidad y fantasía durante el terremoto y así enloquece— tiene ciertos visos de verosimilitud y Félix Frías la recoge en su artículo:

Cuéntase que un individuo del mismo país, agobiado por la embriaguez había quedado dormido, y despertó sacudido por el temblor. Aturdido por tal suceso, cuando los vapores del vino aún no se habían disipado de su mente [...] sostenía tenazmente que había muerto la noche anterior y que se hallaba en el infierno en aquel momento<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> La novela fue escrita por el literato chileno Máximo Cubillos, en ese momento vicedirector del Colegio Nacional, y publicada por entregas, posiblemente cuadernillos sueltos, en *El Constitucional* hacia junio de 1872. Algunos indicios de su contenido se desprenden de una noticia publicada por el mismo periódico. Cf. “Hemos leído”. *El Constitucional*. Mendoza, 20 de junio de 1872.

<sup>19</sup> Félix Frías. Art. cit. pp. 170-171.

El relato se inicia con una presentación del protagonista —Mr. Choublanc— quien duerme su borrachera “debajo de un parral situado en el Hotel de Paris”, conocido albergue de la ciudad de Mendoza, “en la tarde del 20 de marzo de 1861”. Los datos precisos del lugar y la fecha predisponen al lector para evocar un hecho relacionado con esta fatídica fecha. A continuación se presenta al personaje: “un hombrecillo más bien bajo que alto, delgado, como de 45 a 50 años”, muy aficionado a la bebida, como una manera de evadirse de su desavenido matrimonio.

Caracterizado el personaje, se presenta el momento —una tarde de calma— y su sueño infernal. Se produce entonces el terremoto en medio del cual despierta el personaje que enloquece al creer que efectivamente se halla en el infierno.

El relato se cierra con una especie de epílogo que corrobora el carácter verídico del relato, pues el narrador, quien hasta ese momento había aparecido como una tercera persona cuasi omnisciente, asume una primera persona testimonial y aclara que en 1873, apenas llegado a Mendoza, había conocido por vez primera al personaje de su historia:

Hacia la terminación del paseo, sentado en un banco de madera, y como embebido en profundas reflexiones, vi un hombre cuya mirada penetrante e inquieta revelaba la fiebre que le consumía. Una barba inculta, y completamente blanca, caía sobre su pecho.

Sus labios se agitaban, como si hablara con algún ser imaginario que le forjara sus fantasías. Este hombre me llamó la atención, y al pasar junto a él, traté de escuchar lo que decía.

Estas fueron las palabras de Mr. Choublanc:

“¡Y tanto miedo que le teníamos al infierno... sin saber que esto y aquello no habían sido más que el mismo fraile con distintas alforjas!”.

La descripción del terremoto se realiza en dos momentos diferentes. El primero, desde la perspectiva del narrador, presen-

ta el atardecer en calma en el que introduce algunos elementos premonitorios de la catástrofe: “Esa melancolía de la naturaleza, precursora de las grandes catástrofes, pesaba sobre la cuna del ejército libertador, y una tristeza y malestar indefinibles se había apoderado de los habitantes”.

La calma anterior contrasta con un fuerte ruido, “sordo y prolongado [...] como el ruido lejano de mil piezas de artillería”, que es seguido de “un sacudimiento espantoso que reduce a escombros” a Mendoza. A esto siguen las grietas abiertas en el piso y el fuego que “se apodera de los restos de la ciudad”.

Para el segundo momento de esta presentación se elige la perspectiva del personaje enloquecido que no puede distinguir con claridad realidad y fantasía. De esta manera se refuerza la imagen de caos infernal que envuelve a la ciudad en ruinas. Sin embargo, la secuencia en nada se aparta de los numerosos testimonios dejados sobre el terremoto:

El recinto del patio en que se encontraba se hallaba rodeado de una informe corrida de escombros, de entre los cuales sale una que otra llamarada.

Un silencio sepulcral reina por instantes, dejándose oír enseguida a lo lejos llantos, aullidos y gritos extraños. Uno que otro gemido ahogado se deja oír debajo de la tierra.

Trata de extender la vista fuera de ese círculo de fuego que lo rodea, y solo advierte escombros humeantes, y a la luz vacilante del incendio, una que otra columna de pie —andrajoso y fatídico centinela de esta mansión del llanto y del dolor.

Por todas partes llanto, desolación y ruinas.

A pesar de esta descripción del horror, el relato se presenta con rasgos de humor, tanto en la caracterización del personaje, como en las continuas digresiones del narrador que realiza numerosos guiños cómplices a sus lectores: por ejemplo, la locura del protagonista se acentúa cuando, en medio de la escena descrita anteriormente, distingue la figura de su esposa: “Mr. Choublanc

suelta una homérica carcajada y al ver venir hacia él a su mujer, que le busca en el lugar donde acostumbra a dormir sus rascas: ¡el diablo! [exclama] y huye despavorido por sobre los escombros”.

La introducción del epílogo, ubicado doce años después del terremoto, permite al narrador contrastar la destrucción del 61 con la ciudad que surge pujante de entre las ruinas, instaurando así, de modo textual, el mito del ave fénix:

Al principio del año de 1873, recién llegado a Mendoza, había yo salido a pasear en compañía de un amigo, admirando las magníficas alamedas, las calles espaciosas y perfectamente empedradas, el comercio floreciente, muchachas encantadoras conversando alegremente en el magnífico paseo de la Alameda, por todas partes el movimiento, la vida, en la nueva ciudad, que surgía como el Fénix más bella y floreciente de entre los escombros de ciudad dormida.

La descripción de la ciudad nueva permite introducir un discurso progresista que ha de acentuarse a medida que la generación del '80 se instale en el poder. De esta manera, el narrador reflexiona sobre la “ley invariable que encamina a la humanidad hacia el progreso, haciendo incesantemente surgir la vida de la muerte, en estas transformaciones infinitas que empujan al hombre hacia la divinidad”.

La reelaboración ficcional del terremoto durante el siglo XIX parece concluir aquí<sup>20</sup>. Será entonces durante el siglo XX cuando este episodio reaparezca en cuentos, relatos y novelas. En algunos casos, se presenta como un episodio anecdótico enriquecido imaginativamente, en otros es el marco ideal para la leyen-

---

<sup>20</sup> Hasta el momento no hemos detectado ningún otro episodio ficcionalizado del terremoto escrito en el siglo XIX, sin embargo el rastreo atento de otros periódicos de la época como *La Palabra* y *El Debate* podrían sacar a luz nuevos testimonios literarios.

da o una digresión que enriquece el realismo de una novela. También encontramos la reelaboración del terremoto en escritos de tipo memorialista que rescatan la visión de las ruinas y de su pasado.

Entre los episodios de tipo anecdótico se destaca un relato de Juan Draghi Lucero publicado en *El hachador de Altos Limpios*<sup>21</sup> que narra un hecho, supuestamente ocurrido a su abuelo "don Dionisio Lucero". Era éste un comerciante de Tunuyán que realizaba periódicos viajes a Mendoza en busca de mercancías para vender. En una oportunidad lleva consigo —en calidad de premio— a un indio viejo y muy fiel que quiere conocer la ciudad. Esta presencia del salvaje permite introducir una perspectiva novedosa en la descripción de las ruinas: la mirada ingenua de quien no alcanza a explicar, desde su propio horizonte de vida, las causas de tanta destrucción.

Luego de un asombrado paseo por el Pueblo Viejo, el indio retorna y, ante la pregunta de Don Dionisio, brinda su versión de lo visto:

[...] y el indio Manuel por medio de señas y palabras de ponderación quiso decir y dijo que había visto ¡tantas ruinas! Casas y más casas caídas, paredones afirmados unos en otros; iglesias altísimas con murallas y techos caídos y al caerse; techumbres incendiadas; puertas y ventanas destrozadas; calles cortadas con derrumbes de edificios. ¡Ruinas y más ruinas! (p. 72).

La enumeración caótica sirve al narrador para dar una pintura verista de la ciudad. Además, para reforzar la idea de caos, muestra la impresión causada en el indio por lo visto: "Y se

---

<sup>21</sup> Juan Draghi Lucero. "¡Qué bárbaro!". En: *El hachador de Altos Limpios*. Buenos Aires; Eudeba, 1966, pp. 69-70. Las citas en el cuerpo del texto corresponden a esta edición.



tomaba la cabeza a dos manos para decir en la forma más clamorosa que no le cabía en su pobre seso que pudiera haber tanta ruina y desolación” (p. 72).

La explicación de Don Ciriaco apela a lo vivencial; se textualizan de esta manera las dificultades que existen para transmitir un hecho fuera de toda lógica por medio de la palabra:

[...] atinó a poner sus manos sobre los hombros del indio preguntón y lo remeció brutalmente, al tiempo que le explicaba:

– Es Dios que remeció así, así, esta tierra ¡y se cayeron todas las casas!

En tanto el indio gritaba horrorizado “¡¡Qué bárbaro!!” (pp. 72-73).

En el relato de Draghi Lucero no encontramos una reconstrucción arqueológica del episodio del terremoto. Sí, en cambio, la descripción de sus efectos desde la perspectiva de una mirada azorada que no alcanza a explicar, ni a explicarse, los motivos de tanta destrucción.

El elemento legendario unido al terremoto llega de la mano de Miguel Martos quien en sus *Cuentos Andinos*<sup>22</sup>, presenta dos relatos enmarcados en el escenario de terremoto y de ruinas.

El primero, “El tesoro del fraile” comienza con la historia de un fraile muy avaro que amontonó una fortuna que quedó enterrada con el terremoto 1861, episodio que también le costó la vida. Desde ese momento su ánima pena buscando su tesoro:

Dend’entonces, todas las noches, hacia el segundo canto e’ los gallos, decían qu’el fraile Benito se aparecía buscando entre los murallones caídos, y al llegar a un sitio determinao,

---

<sup>22</sup> Miguel Martos. *Cuentos andinos*. Buenos Aires, J. Samet, 1928. Las citas en el cuerpo del texto pertenecen a esta edición.

se ponía a escarbar con las uñas hasta que al rato desaparecía, como si se hundiera en la tierra atrás del tesoro, no quedando más que una lucesito azul que poco a poco se iba apagando... (pp. 57-58).

Esta anécdota de aparecidos es el pie para una picaresca historia sucedida 30 años después del sismo y de la que es protagonista el mismo narrador —don Laguna. El terremoto apenas está mencionado y las ruinas tampoco están descritas, a pesar de constituir el espacio donde ocurren buena parte de los acontecimientos. Posiblemente, los lectores podían ubicar perfectamente el hecho y no era necesaria otra referencia, aunque el narrador advierte, en el marco de su cuento, que es necesario recuperar tradiciones que el pueblo poco a poco va perdiendo.

“El ánima del terremoto” es un relato que se imbrica de modo más estrecho con el terremoto. En él se narra la historia de una mujer joven, bastante cómoda, que pierde a sus hijos durante el terremoto porque los tenía atados a las patas de una cama. Ante la muerte de los niños, de la que se siente culpable, enloquece y vaga “errante por entre los escombros, llamando a sus hijos...” (p. 184) hasta su muerte. A partir de aquí continuará vagando, ahora como un fantasma que ayuda a los niños a escapar durante los temblores: “Y jué fama tamién que se aparecía cuando amenazaba un temblor, y especialmente a los niños. Muchas veces se dio el caso de levantarlos de la cama, sacándolos al patio o a la calle de la mano, segundos antes del temblor...” (p. 185).

A pesar de que el terremoto es un motivo central del relato, no se lo reconstruye de modo detallado. Sí se introduce, en cambio, una breve descripción del momento del sismo, pertinente a la economía del cuento, pues en ese instante los niños son sepultados por los escombros:

No sintió más que los gritos de: “¡Mamá!... ¡Mamita!...” unos instantes solamente; mientras las paredes y los techos bailaban, buscando su equilibrio, como si no quisieran

derrumbarse sobre los inocentes prisioneros... Después nada... Un trueno ensordecedor d'escombros que caen en medio de una nube de polvo... (p. 184).

El hecho, transformado en leyenda, textualiza una imagen que aparece una y otra vez en los poemas y relatos referidos al terremoto: la madre que busca desesperada a sus hijos para hallarlos muertos entre las ruinas, como símbolo de la tragedia humana provocada por el cataclismo de la naturaleza.

Guillermo Petra Sierralta incluye en su libro de estampas *Mendoza y mi cristal*<sup>23</sup> la visión poética de las ruinas bajo el título "Ruinas y flores", cuya antítesis abarca el trayecto completo del ciclo destrucción/construcción simbolizado por el terremoto. Se trata de un recuerdo de la infancia en torno a las ruinas cercanas a la casa paterna, en el que los niños se sentían atraídos por el escenario de escombros que daba vía libre a su fantasía. A través de este recuerdo las ruinas llegan envueltas en brumas románticas como una gran sinécdoque que permite reconstruir imaginativamente el espacio del pasado mendocino:

El alto arbotante que domina el lugar nos adelantaba su imponentia como diciéndonos: así fuimos de grandes, de elevados. [...] Desde arriba el arranque del arco, truncado y herido de muerte, nos decía de su vuelo, de cuánto mundo cubrió y qué tónica pudo tener la iglesia cuando la feligresía se cobijaba en sus muros (p. 33).

La historia del terremoto se transmite a través de un testigo, Don Ciriaco Moyano, el guardián de la plaza, quien reconstruye sus recuerdos en una imagen sintética que, sin dejar de mencio-

---

<sup>23</sup> Guillermo Petra Sierralta. *Mendoza y mi cristal; estampas, evocaciones y semblanzas*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1990. Las citas corresponden a esta edición.

nar los principales datos de la secuencia histórica, intenta transmitir tanto la destrucción como la rapidez de los hechos:

[...] un fuerte bramido, un enloquecido furor de la tierra, gritos angustiosos de los seres, alarmas prolongadas de las aves, aullidos de los perros, un continuo desplome de techos y un desgaje interminable de paredes y cornisas (p. 34).

También se menciona el incendio y el desborde de aguas y se repite un dato inexacto guardado en la memoria colectiva: la destrucción de los templos llenos de fieles por las celebraciones de la Semana Santa: "La noche fatal, comprendida en las fechas de la conmemoración del decisivo sacrificio del gólgota, los creyentes se habían apiñado en las naves. Por eso allí ocurrieron las peores masacres [...]" (p. 34).

La imagen final de las ruinas muestra las flores naciendo de entre los escombros ("sobre las ruinas esparcen ahora sus corolas las madre selvas") como símbolo del incesante renacer de la vida; símbolo que se transfiere a la ciudad resurgida en medio de los escombros:

En terrenos aledaños al ejido de la ciudad vieja, la savia emprendedora del hombre ha subido y construido.

Y hoy, más potentemente que ayer, bullen los afanes en cada jornada. Todo en medio de los rascacielos (p. 34).

La novela *Álamos talados* de Abelardo Arias<sup>24</sup> cierra el corpus elegido para estudiar la ficcionalización del terremoto. En ella, el recuerdo del terremoto carece de un valor autónomo y es solidario con el conjunto de la narración. Luego de que un temblor de considerable fuerza alterara el ánimo de los personajes,

---

<sup>24</sup> Abelardo Arias. *Álamos talados*. Buenos Aires, Tirso, 1960, 182 p. Las citas corresponden a esta edición.

se evoca el hecho desde la perspectiva de la abuela del protagonista, quien exclama: "El del 61, en Mendoza, sí que fue terremoto... El Señor no permita que tengamos algo parecido" (p. 113). La narradora atrae sobre sí la atención de los presentes y da inicio al relato que contribuye a diseñar el espacio realista de la novela, pero también a caracterizar a un pueblo y a los personajes y tipos que surgen del mismo, pues la abuela explica por qué la gente no se fue a otro lado y quedó viviendo en Mendoza a pesar del miedo: "El domador prefiere el caballo que como potro le costó más domarlo... Así pasa con todas las cosas de la vida..." (p. 116).

Desde el recuerdo de la anciana se pretende reconstruir el pasado en detalles que involucran no sólo la historia sino también la intrahistoria. En primer lugar, se aclara con exactitud la ubicación temporal del hecho que, si bien no corresponde con la historia se hace eco de la leyenda local: "Era la noche del Jueves Santo" (p. 114). Luego se presenta la noche tranquila y la luna algo velada: "Me acuerdo que aquella noche no corría ni pizca de viento y la luna llena tenía una aureola como la de los santos" (p. 114). Sin embargo, la tranquilidad era interrumpida "desde la oración" por el ánimo inquieto de los animales de la casa: los perros que "sin razón aullaban dando lástima" y las gallinas "cacareaban a deshora".

A continuación se detalla el terremoto cuya secuencia prácticamente no es alterada: el ruido, el estremecimiento de la tierra y los derrumbes surgen desde la perspectiva de la narradora quien momentáneamente queda prisionera de los escombros:

... De repente, oí fragor semejante al de una centella que hubiera caído en el tercer patio. La casa se estremeció, como si cedieran los cimientos, y la tierra se puso a brincar como si tuviera baile de Sanvito. Cuando me agaché [...] los pilares de la galería se derrumbaron, igual si fueran de alfeñique; el ala de la galería [...] se desplomó [...]. Me caí al suelo, envuelta en una nube de tierra que apenas me dejaba respirar [...]. Y, enton-

ces, sobre el techo del corredor que nos guarecía, cayó todo el primer piso, causando un ruido de cien demonios... Sin saber cómo [...] me arrastré [...] hacia una claridad que se colaba por un boquete abierto entre dos tirantes del techo; salimos al patio que se había llenado de escombros, pero, como era tan grande, en el centro había quedado una suerte de callejón... (pp. 114-115).

La narración da cuenta también de las continuas réplicas, de los lamentos terribles, de los incendios, de las búsquedas frenéticas de seres queridos.

La intervención de otro personaje al final del relato deja flotando la idea del terremoto como un castigo divino ya que Dios había salvado a la abuela “porque era obediente y cariñosa con sus padres” (p. 116). Esta interpretación del sismo como castigo se refuerza con las referencias a la luna que aparece velada como en el *Apocalipsis* (“La tierra levantada por las casas al derrumbarse, ocultaba casi por completo a la luna”, p. 115).

## 5. Conclusiones

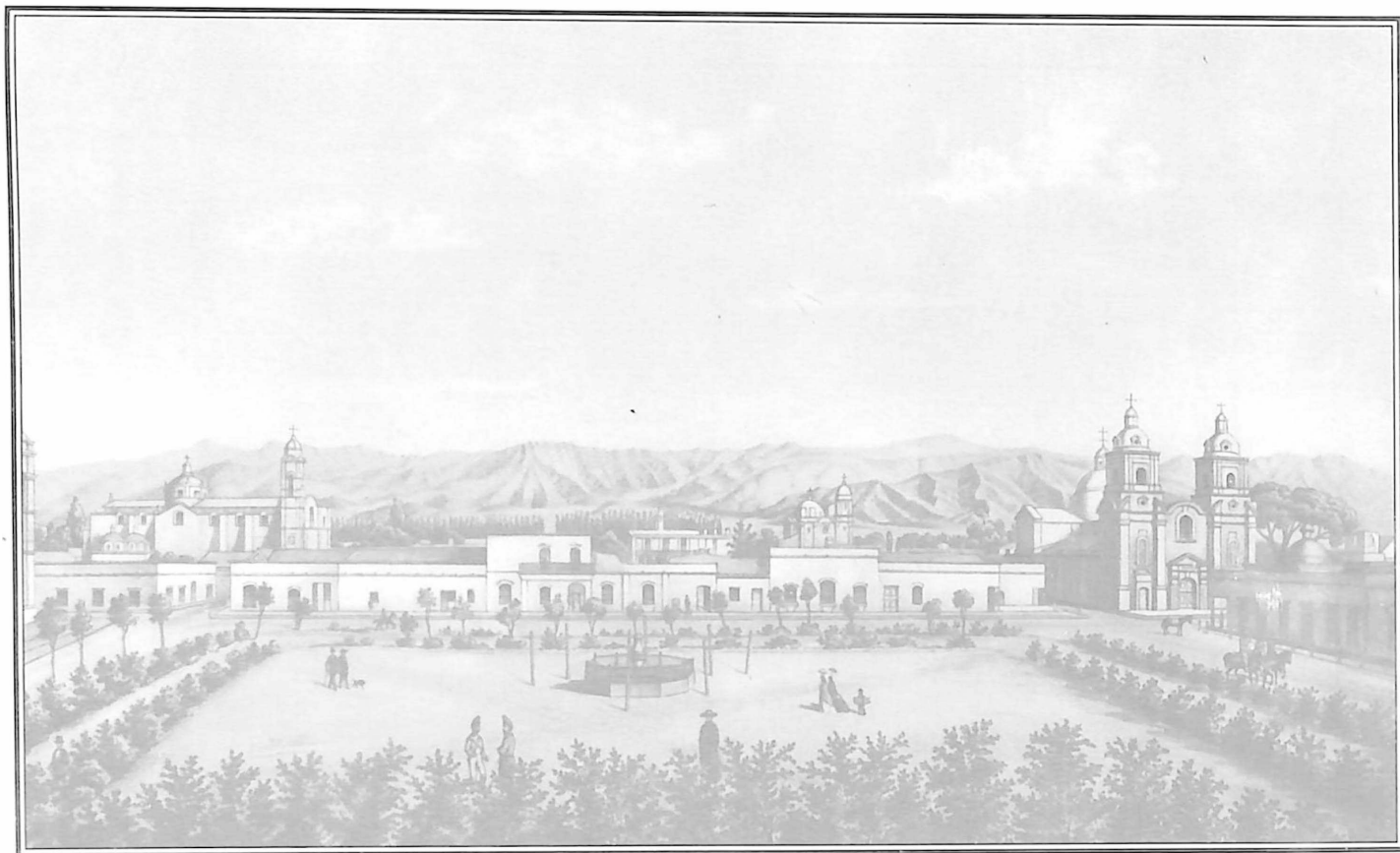
El variado corpus de relatos analizados muestra el mismo fenómeno desde diversas perspectivas temporales y estéticas. Sin embargo, es posible deslindar algunos elementos comunes que van marcando ciertas líneas interpretativas que los relacionan y permiten un diálogo fecundo entre ellos.

En general se observa en estos textos un marcado interés por las ruinas como dato concreto pero a la vez simbólico del terremoto. Desde la meditación romántica de Frías a la visión ingenua del indio en el relato de Draghi Lucero, las ruinas son un mudo testimonio que con su sola e imponente presencia rescatan el pasado de un pueblo. En otros casos –los relatos de Miguel Martos– se asocian a elementos legendarios que se han desprendido tradicionalmente del hecho histórico. También son un factor

de contraste entre la destrucción del terremoto y el presente marcado por el progreso y la urbanización creciente de la ciudad, fruto de la tesonera labor de los mendocinos. Muchas páginas ilustran la fuerza vital de la naturaleza que vence a la muerte, en la imagen de las plantas que florecen en medio de las ruinas. Esta fuerza de la vida justifica también el mito de la resurrección, asociado a la del ave fénix que renace de sus cenizas.

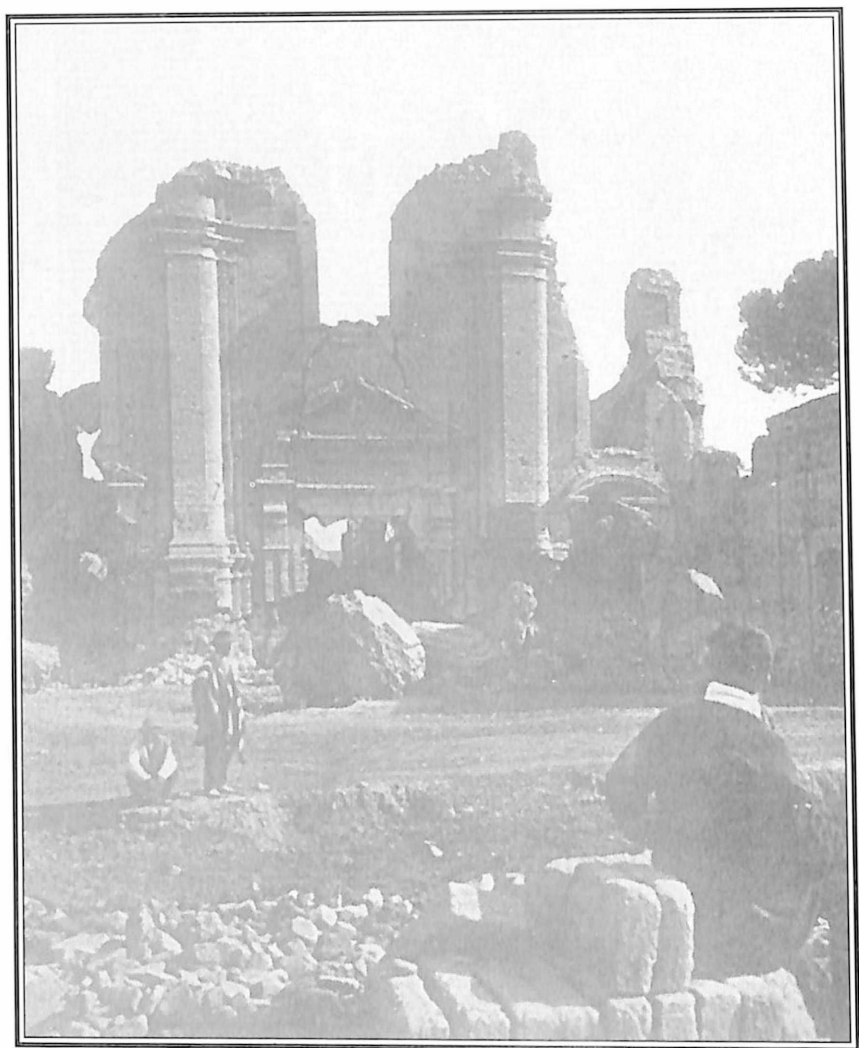
Por otra parte, la mayor parte de los textos analizados, tanto testimoniales como ficcionales, presentan una secuenciación similar de los hechos del terremoto, en un intento por presentar y transmitir lo más fidedignamente posible el núcleo histórico pasado. Incluso se utilizan imágenes muy similares para presentar ciertos hechos, como el ruido inicial o el movimiento oscilatorio del sismo. El elemento histórico es más detallado en los textos más antiguos; a medida que el tiempo transcurre se observa un intento de condensación de los hechos que evita las ampliificaciones imaginativas pero que transmite sintéticamente la misma secuencia: la tarde tranquila, el ruido aterrador, el movimiento oscilatorio, la destrucción completa, el silencio seguido de sonidos aterradores, el incendio, el desborde de aguas, los saqueos.

También se observa un interés por rescatar los aspectos que atañen a la dimensión intrahistórica y familiar del suceso. Generalmente un testigo del hecho —los abuelos en el caso de algunos ejemplos del siglo XX— recuerda no sólo los acontecimientos principales sino el detalle menudo, la anécdota pequeña que rescata la dimensión más humana y afectiva del suceso. De esta manera, a través del poder de la palabra se sustrae del olvido la memoria común, la tradición del pueblo mendocino.



Plaza de Mendoza, poco antes del terremoto. Göring –Litografía– 1958. A la derecha, Iglesia de San Francisco, de la que se conservan las ruinas.  
(Fuente: Bonifacio del Carril. *Documenta iconographica*. Buenos Aires, Emecé, 1964).





Ruinas de la Iglesia de San Francisco después del terremoto de 1861.  
(Fuente: Adolfo O. Cueto y otros. *Historia de Mendoza*. Mendoza, Diario *Los Andes*, sf.).

# **LITERATURA E HISTORIA: LA POETIZACIÓN DEL TERREMOTO DE 1861**

**Fabiana Inés Varela**

**El terremoto del 20 de marzo de 1861 que destruyó de modo casi total la ciudad de Mendoza, no sólo fue un hecho que conmocionó hondamente a la república en su momento sino que también produjo una importante ruptura cultural en la sociedad mendocina. Sin embargo, y más allá de los efectos nefastos del suceso, lo cierto es que la literatura se ha visto enriquecida por una serie de textos que reelaboran desde distintas perspectivas el episodio. En el capítulo anterior hemos considerado aquellos en prosa que desde el testimonio o desde la ficción presentan el terremoto, ahora es nuestro interés ahondar en el análisis de una serie de poemas, de extracción culta y popular, que durante el siglo XIX reelaboraron líricamente el suceso para ahondar en sus dimensiones simbólicas.**

## **1. Juan Gregorio y “El terremoto de Mendoza”**

**Escrito aún al calor de los acontecimientos, uno de los primeros documentos poéticos sobre el tema es un romance elegíaco en décimas octosilábicas, “El terremoto de Mendoza”, compuesto por un ignoto autor, Juan Gregorio y publicado posible-**

mente en una fecha muy cercana al acontecimiento que narra<sup>1</sup>. El texto plantea –según veremos– una doble interpretación, religiosa y política, que coincide plenamente con los comentarios publicados por la prensa de la época.

El texto se inicia con una serie de tópicos que entroncan al poema con la poesía tradicional y con la gauchesca<sup>2</sup>. En primer lugar la apelación al auditorio (“Atención noble auditorio”) que restablece la situación de enunciación y una invocación a la Virgen del Rosario –Patrona de Mendoza y devoción popular muy extendida– y a Dios mismo que se relaciona con el tópico de la *captatio benevolentiae*:

Virgen Santa del Rosario  
 concédeme fortaleza,  
 ayúdeme Vuestra Alteza  
 dadme el valor necesario  
 y consuelo á mi tristeza. [...]

Pido á Dios con devocion  
 que al relatar esta historia  
 me conceda por su gloria

---

<sup>1</sup> El texto ha sido editado por Beatriz Curia quien también apunta que “no fue compuesto mucho después de los acontecimientos que narra, mientras todavía era pertinente lamentarse y enterar a los lectores de lo ocurrido”. Beatriz Curia. “El terremoto de Mendoza, por Juan Gregorio”, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, FFL, UNCuyo, CELIM, N° 5, 1997-1998, pp. 195-207. Su subtítulo aclara que es un “Romance compuesto por JUAN GREGORIO para cantar à la guitarra, dando cuenta de los estragos producidos en la ciudad de MENDOZA, el tambor de tierra del día 20 de marzo de 1861, y lo demás verá el curioso lector” (p. 195). Además una nota final indica que el texto puede hallarse en la librería La Unión y en la de Mota, ambas de Buenos Aires (p. 198).

<sup>2</sup> El poema ejemplifica por otra parte los interesantes y fecundos cruces producidos entre la literatura popular y la letrada pues se trata de un poema escrito por autor culto, impreso y en venta en librerías de Buenos Aires, que utiliza formas tradicionales y está compuesto para ser cantado.

sepa hacer la relación  
como quedó en mi memoria.

La introducción aclara el nombre del poeta, Juan Gregorio, y el doble destinatario al que se dirige: un auditorio y el pueblo de Mendoza. Se establece además el tono elegíaco presente en todo el poema y el carácter testimonial del relato. A propósito de este tema Beatriz Curia postula que el autor podría ser mendocino o, al menos, testigo presencial del hecho<sup>3</sup>. Si bien el poema brinda, como veremos, numerosos detalles del sismo, muchos de ellos se reproducen incontables veces en los testimonios publicados por los diarios de la época y llama la atención la ausencia de ciertos datos claves constantes en los relatos de los testigos como el incendio, el desborde de aguas y los saqueos posteriores al terremoto. De esta manera ante el verso: "como quedó en mi memoria" queda abierta la pregunta si se trata realmente de un testigo del hecho o es una apreciación formularia propia de la poesía tradicional de tema histórico.

A continuación de los versos iniciales se da paso al relato de los hechos. El núcleo narrativo del poema se divide, a su vez, en dos momentos: el del sismo propiamente dicho y los acontecimientos posteriores, a partir del 21 de marzo.

El poema se cierra con una invocación que se aleja de la décima octosílaba tradicional y deja lugar a una silva de extracción más culta que según Beatriz Curia permitiría vislumbrar a un cantor letrado<sup>4</sup>. Esta última parte se inicia con una apelación

---

<sup>3</sup> "[...] nada impide que el desconocido poeta haya compuesto su poema en Mendoza. Si no fuera mendocino, aparece al menos como testigo presencial del terremoto [...] 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". Cf. Beatriz Curia. Art. cit., p. 197.

<sup>4</sup> Cf. *Ibid.*

a la ciudad “¡Pobre Mendoza!” seguida de una breve descripción que contrapone el pasado de esplendor con un presente de devastación y ruina (“[...] Silencio y muerte / doquiera te rodea; / de la rica ciudad lujosa y fuerte / escombros quedan ya de lo que era!”). En medio de las ruinas se distingue, empero, una capilla como signo del poder de un Dios que es juez omnipotente:

Esta Capilla humilde, abandonada  
 es la señal para que al mundo asombre  
 que ante el poder de Dios no somos nada  
 y cuando quiere castigar al hombre,  
 con un soplo lo extingue, lo anonada

Ante la visión del prodigio del poder divino el poeta cierra con una apelación al pueblo argentino a deponer intereses mezquinos y guerras intestinas y unirse fraternalmente<sup>5</sup>.

Como ya se ha comentado, la relación de los hechos se organiza en dos partes claramente definidas por la referencia precisa al día en que se desarrolla la acción: la primera parte presenta los sucesos de la noche del 20 de marzo (“Del año sesenta y uno, / y de Marzo el día veinte,”) y la segunda, lo ocurrido a partir del 21

---

<sup>5</sup> Recordemos que el año 1861 es particularmente conflictivo para la historia argentina aunque las causas de los enfrentamientos deben buscarse hacia fines de 1860 cuando es asesinado el gobernador de San Juan, el federal Virasoro, y reemplazado a los pocos días por el jefe del Partido Liberal sanjuanino, don Antonino Aberastain, amigo de Mitre y Sarmiento. El gobierno nacional intervino la provincia y envió al coronel Juan Saá, quien derrotó a Aberastain en la batalla de Rinconada del Pocito —con ayuda de tropas de Mendoza— y lo fusiló días después. Este acontecimiento fue uno de los detonantes más claros para que se ahondaran las tensiones y problemas entre federales y liberales que estallaron a partir del 5 de julio de 1861 cuando se rompen las relaciones entre Buenos Aires y la Confederación. El 17 de septiembre se produce la batalla de Pavón que pone fin al gobierno del presidente Derqui y a la existencia misma de la Confederación. A partir de esta fecha se produce la unificación del país bajo el signo liberal.

(“Del veintiuno la aurora”): los sobrevivientes y sus anécdotas, la ayuda recibida desde San Juan, en primer lugar y la enviada por el gobierno nacional.

El relato se inicia —como ya dijimos— con la precisa mención de la fecha, año, día y hora, recurso propio del romance histórico. Se observa a lo largo de todo el poema, un marcado interés por especificar datos históricamente comprobables como la situación de calma inicial antes del sismo (“con calma y viento poniente,”), el viento que precede al movimiento, el polvo levantado, la dirección de las oscilaciones y la duración aproximada. En la segunda parte, más centrada en las consecuencias del terremoto, el poeta rescata una serie de anécdotas que ilustran el drama humano, por ejemplo un hombre que salva a su hija y a su nieta. O el episodio —que varios cronistas comentan— de la religiosa anciana que logra salir de los escombros con la única ayuda de unas tijeras:

Veinti ocho religiosas  
rogaban á Dios contritas  
(de Jesus tiernas esposas)  
y estas virgenes benditas  
en el claustro hallan sus fosas.  
Ocho salvan de las ruinas,  
una queda emparedada  
que con tijeras osada  
rompe escombros, abre minas  
y por fin se vé salvada.

En estos últimos casos es interesante observar que el mismo poeta comenta en un paratexto la veracidad de sus afirmaciones al ampliar detalles de estos episodios y mencionar algunas de sus fuentes, por ejemplo, para el episodio del hombre que salva a su hija y a su nieta aclara: “Segun una carta publicada en el ‘Nacional’ el hombre de quien se hace referencia estaba fuera de

su casa en el momento de la catástrofe”<sup>6</sup>. Por otra parte, la editora del poema confirma la fuente periodística de las anécdotas narradas<sup>7</sup>.

También es rigurosamente histórico el episodio del vecino de San Juan que presencia desde lejos el sismo y retorna a su provincia a pedir ayuda (“Un vecino de San Juan / en Mendoza se encontró / al reventar el volcán, / y muy luego se ausentó / en su ligero alazan”)<sup>8</sup>.

Uno de los campos semánticos más importantes está dado por las expresiones que se refieren a la furia de las fuerzas naturales que se expresan en el terremoto. Los elementos aparecen graduados según su misma aparición: así, primero se menciona un “terrible huracán” reforzado más adelante por “un torbellino insano” para dar lugar al movimiento telúrico, que también es presentado de manera gradual: el primer verso que menciona el sismo (“pues ya las paredes tiemblan”) se amplifica en las dos estrofas siguientes en una serie de imágenes de movimiento que contrastan la dimensión cósmica del hecho (“Tiemblan los cielos y tierra, / se estremece el firmamento, ruje enfurecido el viento”) con su efecto dentro de la perspectiva humana (“Crujen puertas y ventanas, / el pavimento retumba”).

Las fuerzas naturales producen un efecto de destrucción en el plano de los objetos pero además un sentimiento de desprotección y abandono en el plano humano, confirmado por la muer-

---

<sup>6</sup> Cf. Beatriz Curia. Art. cit., p. 205.

<sup>7</sup> Cf. *Ibid.*, “Notas”, pp. 206-207.

<sup>8</sup> El poeta aclara en el paratexto: “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 destrucción de la ciudad, y el primero que á San Juan llevó la noticia”. Por su parte Beatriz Curia en nota precisa la fuente: “*El Nacional* del 8 de abril da cuenta de estos pormenores. Quien llevó la noticia á San Juan fue un soldado sanjuano ‘que había ido con diligencia’ a Mendoza”. Cf. *Ibid.*, p. 205.

te. Surge así una isotopía que podemos definir como elegíaca en tanto expresa los diversos sentimientos que la destrucción y, especialmente la muerte, producen. El poeta se vale de ciertas imágenes de gran fuerza emotiva para transmitir la desolación de los sobrevivientes, especialmente aquellas que presentan a los miembros de una familia separados por la tragedia:

De luto y de terror lleno  
 queda la ciudad famosa,  
 aquí una madre llorosa  
 estrecha contra su seno  
 á sus hijos cariñosa.

Allá un desgraciado padre  
 con afanes bien prolijos,  
 abraza á sus tiernos hijos  
 á porfía con la madre,  
 en el temblor todos fijos.

También utiliza una imagen que sintetiza la inversión producida, pues el hogar —a nivel individual— y la ciudad —a nivel social— ambos espacios asociados a la protección, al cobijamiento y a la vida se transforman en recintos de muerte, en tumbas:

y diez mil almas humanas  
 en su hogar hallan la tumba  
 tantas víctimas humanas. [...]

De aquella ciudad famosa  
 de los Andes avanzada,  
 quedan ruinas, polvo, nada,  
 hoy es solo una gran fosa  
 de su suerte horrorizada.

Junto a las anteriores isotopías evidentes y justificables por el tema, surgen otras dos: la religiosa y la política. En primer lugar hay todo un campo de significaciones que, desde la intro-



ducción del poema, remiten a lo religioso: la devoción de los habitantes (“Todos llenos de terror / á los santos se encomiendan”), la anécdota de las religiosas que logran salvar sus vidas de entre los escombros; las invocaciones –por parte del poeta– a la Divina Providencia y, finalmente, la imagen final de la capilla de la Caridad indemne en medio de las ruinas como testimonio del poder divino y de la pervivencia –como aclara San Pablo– de esta suprema virtud teologal después del fin de los tiempos<sup>9</sup>.

En segundo lugar, aparece la isotopía de lo político. Su presencia se observa principalmente cuando el poeta refiere el apoyo que los sobrevivientes y víctimas reciben de los gobiernos nacional y provinciales:

La autoridad diligente<sup>10</sup>  
preparó todos los medios,  
á Mendoza mandó gente  
llevando auxilios, remedios  
y en dinero un contingente.

El Gobierno Nacional  
y también los provinciales,  
con cariño fraternal  
concurren todos leales  
á socorrer tanto mal.

La invocación final, que unifica y entrelaza ambas isotopías, abre el poema a una interpretación alegórica pues alude claramente al momento político de tensión que vive la república: el

---

<sup>9</sup> “El amor nunca se acaba; en cambio, las profecías terminarán, las lenguas cesarán, la ciencia tendrá su fin. [...] Al presente permanecen la fe, la esperanza y la caridad, estas tres; mas la mayor de ellas es la caridad”. *1 Cor.* 13, 8-13.

<sup>10</sup> Se refiere al gobierno de San Juan.

terremoto, la devastación y muerte posterior son un castigo divino frente a la iniquidad de los hombres que se embarcan en guerras fratricidas:

¡Oh pueblos Argentinos!  
pedid a Dios clemencia!  
que son certeros sinos  
de que la Providencia  
os marca los destinos.

Y pues que sois cristianos,  
borrad todas las huellas  
y dándoos las manos  
olvidense querellas  
de hermanos contra hermanos.

## 2. La tradición oral

Siguiendo una línea de poesía tradicional inaugurada en cierto modo por el poema de Juan Gregorio, encontramos el “El terremoto de Mendoza”, romance<sup>11</sup> de autor anónimo, publicado, según consigna Juan Draghi Lucero en su *Cancionero popular cuyano*, en el periódico mendocino *El Constitucional* en marzo de 1875<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Se trata de un romance criollo compuesto con coplas octosílabas con rima consonante en los versos pares, aunque presenta varias anomalías en el rima.

<sup>12</sup> Cf. Juan Draghi Lucero. *Cancionero popular cuyano*. 2da. ed. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, p. 209. Con respecto a la fecha exacta de publicación del poema en el periódico, Draghi no menciona el día. Personalmente he registrado el periódico en este lapso y no he encontrado el rastro del poema. Sin embargo, hay que aclarar que los ejemplares están muy deteriorados e incompletos.

El poema se inicia con recursos formularios propios de la poesía oral<sup>13</sup>. En primer lugar, el llamado de atención al auditorio que restablece la situación de enunciación y define a un emisor poético que aparece como vocero de su comunidad:

Si me prestan atención  
recordará mi memoria  
un hecho que en nuestra historia  
es digno de recordar.

La segunda estrofa plantea el tema (“Me refiero a un terremoto /que cubrió de luto y llanto/ la gran ciudad de Mendoza /dejándola en gran quebranto”) que se desarrollará a partir de la tercera estrofa donde se inicia el núcleo central del romance. El poema se cierra apelando también a una serie de recursos formularios como el tópico de modestia (“comprendo que no soy poeta / y que nombrar no podría”) y un saludo final que define, en diálogo con el inicio, al doble receptor del poema, un auditorio indeterminado y el pueblo de Mendoza:

Ahora concluyo, señores,  
con las palabras del himno  
diciéndole al mendocino:  
- Por muchos años, salud!

Como ya se dijo, luego de la apertura y de la enunciación del tema, se inicia el relato de los hechos. Esta parte del poema se abre –al igual que el poema de Juan Gregorio– con la datación precisa a la que se suma un comentario del poeta sobre la reper-

---

<sup>13</sup> Nuevamente nos encontramos con un cruce fecundo entre lo popular y lo letrado. El poema que analizamos si bien utiliza recursos de la poesía tradicional es probable que haya sido compuesto por un autor letrado. Por otra parte, aparece publicado en un periódico liberal donde las referencias a la literatura popular y tradicional son prácticamente nulas.

cusión del hecho ("El día veinte de marzo / del año sesenta y uno / se lamentó esta desgracia / en todas partes del mundo"). A continuación se precisa aún más la referencia temporal al mencionar la hora ("A las ocho de la noche") y la duración del fenómeno ("en menos de diez minutos / ¡los habitantes en tierra!"). Sin embargo, y en contraste con el poema analizado anteriormente, no hay un interés marcado por la precisión de los datos, pues tanto la hora como la duración no son exactas. Esta falta de interés en el dato histórico se observa en el resto de las estrofas que, de modo muy general, muestran a través de una serie de imágenes los efectos humanos de la catástrofe, principalmente la profusión de muertos y heridos, presentados también en vagas e imprecisas cifras:

Cuántos miles de habitantes  
 sucumbieron ese día.  
 Envueltos en los escombros  
 no podían escapar.

Los ayes de los heridos  
 los centenares de muertos  
 dejaron a la ciudad  
 en el mayor desconsuelo.

En la presentación del terremoto llama la atención los verbos utilizados (sucumbir, escapar, dejar, quedar) que no aluden al fenómeno telúrico sino a los efectos producidos en las personas. De esta manera la isotopía de lo elegíaco que aparece claramente ya desde las primeras estrofas ("luto y llanto", "gran quebranto", "se lamentó esta desgracia") se yergue en el elemento dominante de todo el poema. Prácticamente no hay mención a las pérdidas materiales, sólo el drama humano, la desolación y la muerte, el dolor de las víctimas del poder de la naturaleza.

Juan Draghi Lucero recoge —también en su *Cancionero popular cuyano*— otra versión posterior de "El terremoto de Mendoza", transmitida oralmente y que le es dictada por Dn. José

Martín Alba, en 1936. Esta versión, trabajo de la tradición que despojó al poema de algunos elementos retóricos, se enriquece con el sabor popular y un sentimiento genuinamente cuyano.

El título se ha sintetizado y “El terremoto de Mendoza” ha quedado como “El terremoto”. La falta de la ubicación espacial precisa señala que es un hecho profundamente recordado por la comunidad y, por lo tanto, de innecesaria localización. Ya en el texto, el indeterminado “un terremoto” de la versión inicial da paso a “el terremoto” mucho más preciso.

Los cambios más interesantes de la segunda versión se ubican en el final del poema, pues las coplas se han simplificado. Se ha perdido una que duplicaba el tópico de falsa modestia y el saludo final es reemplazado por versos que subrayan el carácter testimonial del poema, la autoridad del enunciador y su carácter de depositario de una tradición:

Pero yo he visto las ruinas  
y también me lo han contado  
así me he visto obligado  
a tener que improvisar.

La parte central del poema continúa siendo eminentemente histórica y los cambios sufridos responden a su condición de oral: el uso de ciertas fórmulas tradicionales como el *que* enfático, cambios en algunos tiempos verbales, inversiones en el orden de los versos para lograr una mejor memorización. Sin embargo, la materia histórica no ha sufrido mayores variaciones en su presentación con respecto a la versión anterior y la interpretación apunta hacia el mismo sentido: recordar un hecho fundamental de la historia comarcana.

Junto a estas dos versiones de “El terremoto de Mendoza”, Draghi Lucero incluye un tercer poema, “El verso del terremoto”<sup>14</sup>, que no presenta relaciones con los anteriores. Según Draghi

---

<sup>14</sup> Cf. Juan Draghi Lucero. *Op. cit.*, p. 300.

aclara, él mismo recogió el poema recitado por la niña Alicia Apiolaza quien lo aprendió de su abuelo D. Patrocinio Antonio Apiolaza de 70 años, en Mendoza. Si bien su factura poética es sencilla y no presenta mayores complejidades, vale la pena comentar algunos aspectos.

El poema se inicia directamente precisando la fecha y la hora para luego centrarse en el drama humano. Nuevamente la síntesis de la tragedia se condensa en dos imágenes, una, la de familia despedazada por el sismo (“padre, marido y esposa / con sus hijos fallecieron”), otra, la de la ciudad convertida en cementerio:

Fallecieron miles tantos  
que en el panti6n no cupieron  
y por eso bendicieron  
el pueblo por camposanto.

Tambi6n se hace referencia a la interpretaci6n del sismo como un castigo divino (“y la gran riguridad / con que Dios castig6 ah1”) y se menciona un dato que carece de precisi6n hist6rica pero que ha sido guardado en la tradici6n colectiva: la muerte de numerosos fieles que asistían a una pr6dica en la iglesia principal:

En la Iglesia ‘e la Matriz  
fue donde muri6 m1s gente:  
all1 muri6 el misionero  
con todos sus penitentes.

### **3. Una visi6n apocalíptica: “El terremoto de Mendoza” de Justino**

El 27 de mayo de 1870, el peri6dico mendocino *El Constitucional* publica un extenso poema “El terremoto de Mendoza”, firmado por Justino. El autor, cuyo seud6nimo care-

ce de referente conocido hasta la fecha, es un asiduo colaborador del periódico durante la década de 1870. Sus escritos, tanto en prosa como en verso, revelan a un escritor culto, interesado por temas relacionados con aspectos morales, principalmente el problema del pecado y del castigo, interés presente también en el poema que tratamos.

El poema –cuatrocientos treinta y nueve versos octosílabos con rima consonante alterna y abrazada– se construye como un diálogo entre dos personajes femeninos, cuyos nombres –Amelia y Úrsula– constituyen el subtítulo del poema. El diálogo enfrenta dos discursos opuestos: por una parte, el de Úrsula quien tiene la terrible premonición de que Mendoza será destruida por un terremoto:

Siempre estará atormentando  
 Predicción á mi memoria  
 La vida que estánle dando  
 A Mendoza, es ilusoria.  
 ¡Ai! amiga de mi alma;  
 No sé qué presentimiento  
 Quita á mi pecho la calma  
 En medio de su contento.  
 ¡Temo quizá un terremoto!...

Por otra, las palabras de Amelia defienden la bondad de Dios y su infinita misericordia como argumentos para tranquilizar a su amiga:

- ¿Por qué fuérante asaltando  
 Tan funestos pensamientos?  
 Nos ha de estar Dios mirando...  
 Muchos son sus sentimientos.  
 Dios, amiga, es bondadoso.  
 Su caridad es inmensa,  
 Y asaz misericordioso...

Los argumentos de Amelia resultan pobres para convencer a Úrsula quien ve en el terremoto un castigo de Dios ante la impiedad del hombre (“¿Háblasme de esta manera /cuando sus leyes holladas / contemplamos ¡ai! doquiera / por costumbres depravadas?”). Los temores de Úrsula se acrecientan y la mujer profetiza en detalle la destrucción y la muerte para la ciudad de Mendoza. Finalmente, el terremoto se produce, Úrsula muere y Amelia contempla la ciudad destruida. El poema se cierra con una visión de la Virgen María como imagen de la Madre Consoladora:

Al resplandor de una hoguera  
 Que chispas mil arrojaba  
 Tierna Virgen ¡ai! se viera  
 Que al cielo perdón clamara. [...]

Aquesta cándida estrella  
 Del terremoto, Señora,  
 Fuera aquesa Virgen bella  
 De “Cautivos Redentora”.

Con respecto a la materia histórica el texto desarrolla ampliamente el tema del terremoto rememorando, en primer lugar, los antecedentes antiguos y modernos de catástrofes naturales que han destruido otras ciudades (“¿Pero á qué la antigüedad / invocaremos al punto, / cuando de “Lisboa” ciudad / desapareciera en conjunto?”). En segundo lugar, se desdobra la presentación del sismo en dos momentos. Por una parte la visión profética –subrayada por la reiterada presencia del verbo ver– de Úrsula quien, en medio de su angustia, detalla la desolación, la destrucción, la ruina de la ciudad y los lamentos de heridos y sobrevivientes:

Paréceme estar ya viendo  
 Aquesta ciudad querida



Por todos lados ardiendo  
 Y en escombros convertida.  
 Paréceme ver montones  
 De insepultos ciudadanos,  
 Desgarrar los corazones  
 De los extraños y hermanos.

Por otra parte, hacia el final del poema y desde la perspectiva del personaje de Amelia se vuelve a presentar la ciudad destruida en una serie de imágenes que amplifican el momento y presentan la situación desde distintos ángulos. Se menciona así el incendio –ya anticipado– (“contemplo fuego a lo lejos...”), las ruinas y escombros y los miles de muertos enterrados (“no reflejes alba lumbre / en sangre de desdichados / que regara muchedumbre / entre escombros apiñados”), los ayes de los heridos (“Mil gritos el aire envía / Que las piedras conmovieron, / pero a nadie socorrían, / la muerte todos sufrieron”).

Dos isotopías se entrecruzan a lo largo del poema. Por un lado, lo elegíaco centrado en la presentación del dolor producto de la muerte que asola la ciudad destruida. Nuevamente se presentan imágenes de madres e hijos separados como síntesis de la tragedia humana (“Qué madres, ¡ai! que tuvieran / Los infantes á sus pechos, / Cual ellas, véanlos deshechos / Sin que ruegos les sirvieran”).

La isotopía de lo religioso atraviesa todo el poema y va señalando una interpretación que recoge las posturas aparentemente enfrentadas de Amelia y Úrsula: el terremoto es indudablemente castigo divino ante la iniquidad del hombre, pero Dios, en definitiva todo amor y misericordia, no abandona a su criatura y aún en medio de las peores tragedias siempre envía un consuelo: en este caso, la imagen final de la Virgen. Esta visión está fundada además en el *Apocalipsis* de Juan, texto con el que el poema presenta una fuerte intertextualidad. La interpretación en clave apocalíptica también se ve fundada en la presencia de ciertas imágenes bíblicas; no sólo la visión final de la María

Consoladora sino la constante mención a la luna velada son claras referencias al texto bíblico:

Hállome sobresaltada  
 Cuando la luna aparece  
 De algun celaje ataviada  
 Que su fulgor oscurece [...]

La luna entre sangre había  
 El albo rostro velado<sup>15</sup>.

#### 4. Una "Oda elegíaca"

El 20 de marzo de 1880, fecha aniversario de la tragedia, *El Constitucional* publica un poema "A Mendoza. Oda elegíaca", compuesto por Cristobal Campos y dedicado al entonces redactor del periódico, Sebastián Samper. Si bien carecemos de datos sobre el autor, sabemos que estuvo transitoriamente afincado en Mendoza y que colaboró en algunas oportunidades con el periódico<sup>16</sup>.

El poema es una silva que se abre con una imagen alegórica. En ella, los personajes mitológicos en lucha encarnan las fuerzas tectónicas que producen los violentos terremotos:

Marcha Plutón en su infernal carroza  
 Atravesando masas de granito  
 Con furor infinito:

---

<sup>15</sup> "Cuando abrió el sexto sello, se produjo un violento terremoto; y el sol se puso negro como un paño de crin, y la luna toda como sangre", Ap. 6, 12. El resaltado es mío.

<sup>16</sup> El día 29 de abril de 1880, el mismo periódico publica un poema de Campos, "Despedida a Mendoza". Luego de esta fecha no se detectan más colaboraciones en las páginas de *El Constitucional*.

**Los cíclopes cimientos de los Andes  
Resisten a su empuje [...].**

Si bien este inicio recuerda el poema de Andrade “La noche de Mendoza”, ambos fueron dados a conocer aproximadamente en la misma fecha –marzo de 1880– y las similitudes concluyen en esta estrofa. A continuación, Campos se aleja de la alegoría para presentar una visión del terremoto bastante cercana a los hechos históricos. En primer lugar, una imagen que sintetiza el tono elegíaco que domina en el poema y presenta la destrucción de la ciudad (“los techos derruidos”) y, fundamentalmente, el dolor humano (“y los tristes gemidos / de la enterrada gente”) que nada ni nadie puede consolar (“son ayes ¡oh dolor! que en el desierto / no encuentran eco ni seguro puerto”).

Luego, la presentación del terremoto sigue de cerca el episodio histórico. El poeta menciona el ruido inicial (“Un rumor sordo, vago, / precede a la catástrofe violenta”), la tranquilidad de los habitantes (“nadie se da cuenta”), el sismo (“Mas de repente vibra del abismo / el sólido cimiento”), las oscilaciones y derrumbes (“oscila la pared y el pavimento / y el techo se derrumba”). La imagen que cierra la estrofa, reiterada en la mayor parte de los poemas sobre el terremoto, sintetiza de modo firme el horror del momento: “Y en cada hogar una enlutada tumba / erige al caos en el instante mismo”.

El resto del poema es una amplificación de una imagen reiterada en los poemas y de un episodio que relatan las crónicas. La primera es la de la madre que busca a sus hijos para hallarlos muerto, que simboliza la profundidad e inconmensurabilidad del dolor y el horror humano en ese momento. El segundo es el relato del saqueo de la ciudad que contraste duramente con el episodio anterior y resalta, frente al dolor de la madre, la inhumanidad de los bandidos:

**La madre acongojada  
busca entre los escombros a sus hijos:**

vuela, se desespera,  
acude aquí y allá como una fiera [...]

Apenas llegue el día  
El horror cundirá; nuevos furros  
Descubrirán del sol los resplandores  
Si la codicia impía  
Del gaucho se despierta.

El poeta se detiene en la presentación verista de una escena que parece desarrollarse ante sus ojos, como un modo de acercar el hecho histórico y también resaltar su crueldad:

Ya se los ve llegar con rostro airado  
Acudiendo en tropel de la campaña  
Como avalancha a la ciudad desierta,  
Y cual lobos hambrientos  
Cebándose con saña  
Roban, hieren y matan a porfía  
Con salvaje furor y algarabía.

La estrofa final retorna a la visión general del terremoto basándose en ciertos datos que las crónicas transmiten, como las emanaciones de agua, el incendio y el hambre posterior. La imagen que cierra el poema es nuevamente la síntesis de la tragedia: la ciudad lugar de vida, transformada en cementerio:

Y la ciudad antigua desolada  
por tan gran cataclismo,  
en el instante mismo  
en vasto cementerio transformada.

## 5. Andrade y "La noche de Mendoza"

Olegario V. Andrade compuso su poema "La noche de Mendoza" en marzo de 1880, "a modo de canto lírico que junta

al dolor de la elegía el arrebató de la oda para evocar la destrucción de la ciudad andina, por el terremoto de 1861, y celebrar el resurgimiento de la vida civil”<sup>17</sup>. Corresponde a la segunda etapa de su producción poética, la de los grandes cantos —en este caso una silva— guiados por dos pensamientos dominantes: la fuerza inmanente del progreso y visión luminosa del porvenir.

El poema se estructura en torno a cuatro partes claramente definidas por la tipografía. La primera presenta una visión de la historia como lucha de fuerzas antagónicas, principalmente la fuerza y la razón. Se conjuga una visión de la naturaleza como macrocosmos, que tiene su correlato en el microcosmos de la historia humana, en ambos planos los elementos se encuentran en tensión y lucha, en suma la fascinante historia del progreso humano.

La segunda parte presenta una imagen de la ciudad antes del sismo. Mendoza es presentada por sus antecedentes heroicos: “la gallarda ciudad, que en otros días / forjó las armas de la lucha fiera”, como idílico jardín que muellemente duerme, inmerso en una tranquilidad ilusoria pues las fuerzas naturales están latentes dispuestas a estallar.

La tercera parte, en antítesis con la anterior, desarrolla la lucha entre las fuerzas tectónicas:

No dormía: velaba  
La legión de los cíclopes, bravía,  
Que en baluarte de rocas  
Eternamente espía,  
Con el rayo en la mano,  
A su rival temible, el oceano.

---

<sup>17</sup> Eleuterio Tiscornia. “Estudio”. En: Olegario V. Andrade *Obras poéticas*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943, p. LI.

Las estrofas siguientes se refieren al terremoto a través de imágenes muy plásticas que comparan el movimiento de la tierra con "Olas de un mar de piedra", imagen recurrente a la que sucede, a continuación, otra más original:

La tierra loca,  
Como indomable potro encabritado,  
Arrojaba de sí cuanto tenía.

La cuarta parte presenta el contraste entre la destrucción y la muerte de la ciudad en ruinas y su posterior renacimiento gracias al esfuerzo de los hijos de la tierra. Aquí, el poeta se vale del tradicional recurso del *ubi sunt* para expresar la destrucción de la ciudad. La reconstrucción, por su parte, se refuerza mediante comparaciones con elementos de la naturaleza que marcan el eterno renacer de la vida:

¡Mendoza renació! Bella y contenta  
Al borde de su tumba se levanta,  
Como brota en las grietas de la roca,  
Verde y gallarda, vigorosa planta.

Lo histórico, si bien es recordado, se diluye frente un planteo ideológico que coincide con los ideales de la generación del ochenta y del positivismo. La historia es un motivo para mostrar el espíritu humano en su constante devenir, en su lucha infinita hacia el progreso:

Vivir es combatir, dicen sus hijos,  
Y viven combatiendo. Dondequiera  
Brotó la mies la tierra, estremecida  
Al soplo de una eterna primavera  
Con el afán de renaciente vida.  
¡Ninguno siente opreso  
Por el peligro el corazón, pues llevan,

Cual misterioso talismán sagrado,  
El anhelo infinito del progreso!

El poema cierra el ciclo: a la destrucción sucede el renacimiento en un movimiento signado por el progreso. El poeta vate se ubica por encima de lo contingente y más que el drama humano, le interesa el movimiento de la historia. En este sentido llama la atención –precisamente por su contraste con los poemas anteriores– la ausencia de la tragedia y del dolor humano. Si bien la ciudad está personificada, la destrucción se refiere a sus edificios, no a sus habitantes con excepción de una somera mención al hogar (“¿Qué fue de aquel hogar en que brindaba / venturas el destino?”).

## 6. Mendoza, ciudad de la resurrección

También para recordar un aniversario del terremoto, *El Constitucional* reproduce un poema firmado por R.F.A., “¡A Mendoza!”<sup>18</sup> en el que el poeta exalta la grandeza de Mendoza al oponer el pasado de destrucción con un presente venturoso.

El poema se inicia con una visión idílica del paisaje mendocino, visión estereotipada que se corresponde con la plasmada tradicionalmente por los viajeros que llegan a la ciudad:

Es un lirio gentil que hermoso crece  
Al pie de la gigante cordillera [...]  
Un magnífico Edén de hermosas flores  
Do el ave con sus trinos  
Entona sus dulcísimas querellas  
En cánticos divinos.

---

<sup>18</sup> R.F.A. “¡A Mendoza! 20 de marzo de 1861- 20 de marzo de 1881”, *El Constitucional*, 19 de marzo de 1881.

La segunda parte se centra en el recuerdo de la destrucción, de la catástrofe que sorprendió a sus habitantes dejándolos en la ruina. El final del poema retorna al presente para exaltar la labor de los mendocinos que han logrado rescatar a la ciudad:

La santa caridad, tus buenos hijos  
Te han levantado con grandeza tanta  
Que si eras antes una perla andina  
Hoy eres honra de esta patria amada.

La presentación del sismo no está tan sujeta a la secuencia histórica sino que procede por intensificación lírica que destaca la destrucción y la muerte por encima del dato concreto. El único pormenor comprobable es la hora del cataclismo (“¡Qué hora tan fatal! Las ocho y media...!”) y el ruido que lo antecede que aparecen prácticamente al final del poema, además de la mención concreta del sismo:

La catástrofe inmensa se inaugura...  
Y un pueblo estremecido,  
Entre un pavor profundo  
Cree oír al horrible estampido  
Que el cielo estalla y se concluye el mundo.

Las imágenes desplegadas en el poema tienden a centrar la atención en lo elegíaco, en la tragedia humana que produce el terremoto: la muerte, la pérdida de seres queridos (“La madre desolada busca al niño, / el amante a su virgen adorada”). Una vez más reaparece la imagen de la ciudad como tumba, síntesis del horror del momento: “¡Mendoza ya no existe! / Conviértese, en un instante, en una tumba!”.

## 7. Conclusiones

Nuestro recorrido por las poetizaciones del terremoto durante el siglo XIX muestran, en primer lugar, la coexistencia



de dos líneas estéticas: una popular y otra culta que no discurren paralelas sino en estrecha y fecunda interrelación. La primera, ya sea anónima o de cantores letrados, continúa la tradición payadoresca y del romance histórico y refleja los sentimientos de honda conmoción y profundo dolor que el terremoto sembró en el pueblo cuyano. Por otra parte, estos poemas testimonian la pervivencia de un tema intensamente arraigado en la tradición cultural local<sup>19</sup>.

La línea culta se asocia en muchos casos al recuerdo decantado, cuando ya no importa tanto el impacto emocional del hecho como su reelaboración lírica e imaginativa.

Ambas líneas testimonian, por otra parte, el interés por mantener y transmitir con cierta precisión el núcleo histórico pasado; por ello, la circunstanciación precisa y la presencia de numerosos detalles que aluden a la secuencia real del terremoto ya enunciada en las conclusiones del capítulo anterior. También coinciden en la dimensión elegíaca que ilustran con imágenes similares, como la de la madre que busca con desesperación a sus hijos o la de la ciudad convertida en vasto cementerio.

Otra dimensión en la que coinciden los poemas es la apocalíptica: la mayoría presentan al terremoto como un castigo por los pecados políticos o morales del hombre. Esta interpretación también está presente en numerosos testimonios dejados por los protagonistas del hecho y ha sido difundida con gran fuerza en la tradición local. El romanticismo de la época contribuyó indudablemente a la consolidación y expansión de esta interpretación<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Recordemos que la transmisión oral del recuerdo del terremoto está también testimoniada en la novela y el cuento. Cf. *Supra* "Literatura e historia: los relatos del terremoto".

<sup>20</sup> Cf. Daniel Schávelzon (coord.). *Las ruinas de San Francisco; arqueología e historia*. Mendoza, Municipalidad de Mendoza, Tintar, 1998, pp. 46-51.

Sin embargo, las interpretaciones esbozadas en este sentido por los investigadores suelen remarcar sólo el aspecto referido al castigo divino<sup>21</sup> y soslayan la verdadera dimensión apocalíptica, evidente en la mayor parte de los poemas analizados: el *Apocalipsis* es la gran epopeya de la esperanza cristiana pues plantea la destrucción del pecado –Babilonia– y la definitiva victoria de Jesucristo en el reinado de la Nueva Jerusalén. Esta dimensión de esperanza, que también es propia del romanticismo<sup>22</sup>, está presente en los poemas prácticamente desde los primeros testimonios. La capilla que surge airosa en medio de las ruinas, la imagen de la Virgen a la que se acercan los fieles en busca de protección hablan ya de una posible regeneración.

Por otra parte, el simbolismo asociado al terremoto es una aplicación del simbolismo universal del sacrificio y la inversión cósmica<sup>23</sup>, periplo que está registrado poéticamente en nuestro corpus. La mayor parte de los poemas destacan la dimensión cósmica del cataclismo que abarca no sólo lo telúrico sino el agua (la inundación), el fuego (incendio purificador) e incluso el aire, pues muchos autores se refieren a un huracán. La destrucción total involucra también una purificación que permite la instauración de una nueva ciudad, plasmada en imágenes –principalmente en la década del '80– que recuerdan el edén; y la aparición de un nuevo hombre acrisolado en el dolor y el sacrificio: los hijos de esta tierra que con tesonera labor materializan el mito del Fénix que renace de sus cenizas. Muerte y resurrección, la poesía en su dimensión simbólica completa y cierra el ciclo de regeneración.

---

<sup>21</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>22</sup> Cf. M. H. Abrams. *El romanticismo: tradición y revolución*. España, Visor, 1992. Especialmente los capítulos VI: "Revelación, revolución, imaginación y cognición", pp. 329-379 y VII: "La visión del poeta: la nueva tierra y la vieja", pp. 381-417.

<sup>23</sup> Cf. Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1985.

# LA SOCIEDAD POLÍTICA MENDOCINA SEGÚN LA PLUMA DE LEOPOLDO ZULOAGA

**Hebe Beatriz Molina**

porque el Zuloaga es audaz,  
temerario y pertinaz  
para la verdad desnuda  
*El gobierno de Nazar*

En su afán por definirse como argentina, la literatura de nuestro país, durante el siglo XIX, contempla la realidad nacional en su polémica y compleja evolución. No hay escritores profesionales, pero cada ciudadano reflexivo, cada político que pelea por su ideal toma la pluma y empuña la palabra como si fuese una espada. Se está construyendo la Argentina y hacen falta todas las voces, todas las opiniones, todas las manos: la palabra oral en la arena y la palabra escrita en los periódicos y en los folletos que circulan raudamente, de casa en casa.

Por eso, la literatura decimonónica tiene un cariz peculiar: una finalidad extraliteraria en la que busca su justificación. Escribir poesía o ficciones por el simple placer estético o por entretenimiento se considera una actividad de segunda categoría. El intelectual típico del siglo XIX argentino se atribuye —siguiendo el paradigma romántico— la misión de *enseñar al pueblo*, de conducirlo hacia la apropiación de lo que concibe como “civilización” y “cultura”. Y desde la tarima del maestro —que manifiesta una superioridad poco disimulada— examina la sociedad

argentina y revela sus falencias, es decir, los vicios y las teorías tildadas de *erróneas* que —según los escritores— alejan al pueblo de la tan ansiada civilización. El *método didáctico* que se prefiere es el de criticar las costumbres y los hábitos sociales y políticos a través de la sátira, porque la ironía, la hipérbole, la caricatura y tantos otros recursos del humor satírico entretienen al mismo tiempo que focalizan el aspecto criticado.

El escritor dedicado al costumbrismo satírico respalda su escritura en la autoridad moral que se ha ganado gracias a su honradez, sus principios elevados y la coherencia entre lo que predica y lo que vive. Los lectores que lo conocen aceptan sin discutir sus juicios condenatorios. Pero el escritor satírico se gana, también, muchos enemigos: los que son el blanco de sus ataques. Porque, en general, este tipo de escritor comete el pecado de criticar tanto al vicio como a los viciosos.

La literatura mendocina del siglo XIX y de principios del XX, sigue esta tendencia nacional. El periodismo local imita las formas y los temas de la prensa porteña, porque tiene figuras y motivos propios para criticar. Los autores más recordados se han destacado, precisamente, por su escritura irónica y mordaz: Juan Gualberto Godoy, Manuel José Olascoaga, Leopoldo Zuloaga, Julio Leónidas Aguirre y Agustín Álvarez, entre otros<sup>1</sup>.

Ante la cantidad de producciones crítico-satíricas que se han producido durante el siglo XIX, se puede deducir que la realidad sociopolítica de la Mendoza de antaño ha ofrecido suficientes motivos como para inspirar a más de un escritor. Las pujas por el poder, la corrupción, el servilismo, son las lacras más comunes que denuncian novelistas y poetas, lacras que impiden la organización social sobre la base de la democracia y de la república federal, proclamadas por la Constitución Nacional. No importa ni el partido, ni el político criticados: las conductas

---

<sup>1</sup> Cf. Arturo Andrés Roig. *Mendoza en sus letras y sus ideas*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1996, p. 90 y 278.

viciosas parecen repetirse gobierno tras gobierno y, tras cada mal gobernante, asoma la pluma mordaz de aquellos que anhelan una sociedad mejor.

Entre los poetas satíricos se destacan Juan Gualberto Godoy y Leopoldo Zuloaga, por ser los primeros y por la calidad de su escritura. Godoy, quien alcanza relevancia nacional, ha sido estudiado por prestigiosos investigadores como Félix Weinberg y Arturo Andrés Roig. En cambio, Zuloaga –de actuación más local– es injustamente olvidado. Por este motivo, le dedicamos este capítulo de la historia literaria mendocina.

## 1. Leopoldo Zuloaga

La obra más importante de Zuloaga es reunida por Agripino Amado Méndez en un volumen titulado *Homenaje a Leopoldo Zuloaga, poeta, escritor, periodista y político, en el centenario de su nacimiento; 1827-1927*<sup>1</sup>. Preceden la selección de su obra poética (“Fragmentos literarios”): una aclaración sobre el libro –“Al lector”– de Méndez, un retrato de Zuloaga (carbón de Fidel de Lucía) y una serie de paratextos que aportan datos acerca del autor: “Una carta de la esposa del poeta” (datada en Tacna, el 11 de setiembre de 1922) con una semblanza somera e incompleta sobre Zuloaga, que sirve de base a la biografía preparada por Manuel A. Zuloaga (también incluida en el libro homenaje), una crónica periodística laudatoria (tomada de *La Nación*, 25 de mayo de 1910) y un fragmento del “Acta de la Convención Constituyente de 1854” en la cual figura el nombre de Leopoldo Zuloaga como Diputado por la Capital. En el ejemplar que se halla en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo), se ha intercalado otra biografía, mecanografiada, de J. Simón Semorille, la cual contiene algunos

---

<sup>1</sup> Mendoza, Impresores Best, 1927.

datos que difieren notablemente de la de Manuel Zuloaga<sup>3</sup>. Por eso, creo conveniente reconstruir la vida de Zuloaga compaginando las diversas informaciones.

Leopoldo Zuloaga nace en Mendoza el 26 de julio de 1827 y fallece en Santiago de Chile el 26 de noviembre de 1881, a los cincuenta y cuatro años. Casi toda su vida transcurre en ambas laderas de los Andes. Realiza sus primeros estudios en el colegio de Manuel Zapata, en la capital chilena. De regreso a Mendoza, continúa sus estudios "con regularidad, pero con natural dedicación a las letras"<sup>4</sup>. Luego se dedica al periodismo y a la enseñanza. Ocupa el cargo de Oficial Mayor de Ministerio durante el gobierno de Pedro Pascual Segura<sup>5</sup>.

Representa al departamento Capital como Diputado en la Convención Constituyente provincial de 1854. Dirige *El Constitucional de Los Andes* en 1853<sup>6</sup>. A través de la prensa cuyana, divulga los ideales de Urquiza, junto con Juan Llerena, Manuel A. Sáez, Damián Hudson y Juan G. Godoy<sup>7</sup>.

Durante el gobierno de Juan Cornelio Moyano, es elegido

---

<sup>3</sup> Esta biografía de J. Simón Semorille coincide en líneas generales —excepto en unas cuantas fechas— con la de Fernando Morales Guíñazú. *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza, Best Hnos., 1943, pp. 389-392 y 444. Ver además la síntesis biográfica de Juan Draghi Lucero. "Cancionero popular cuyano". En: *Anales del Primer Congreso de Historia de Cuyo*. Mendoza, Junta de Estudios Históricos de Mendoza, 1938, Tomo VII, pp. CX-XCI.

<sup>4</sup> Hilario Velasco Quiroga. *Perfiles*. Mendoza, Talleres Gráficos D'Accurzio, 1943, T. III, p. 324.

<sup>5</sup> Cf. *ibid.* Este autor habla del gobierno de Pedro Molina, pero esto es imposible porque, cuando este gobernador termina su tercer mandato (1838), Zuloaga tiene sólo once años.

<sup>6</sup> Cf. J. Simón Semorille. "Leopoldo Zuloaga" (mecnografiado, s.p.) y Fernando Morales Guíñazú. *Op. cit.*, p. 390.

<sup>7</sup> Cf. *ibid.*, p. 325.

Diputado ante la primera Cámara Legislativa constitucional mendocina (febrero de 1856), integra una comisión para organizar una exposición de arte y preside otra, destinada a seleccionar los productos agrícolas que representarán a Mendoza en la Exposición Internacional de París (1857). En diciembre de 1858 es designado Jefe de Policía<sup>8</sup>.

Organiza certámenes y centros literarios, en los que presenta sus poemas galantes, como "Las tres estrellas" (1857). También se dedica al estudio de la historia argentina, especialmente la regional<sup>9</sup>. En octubre de 1859, se casa con Elina Estrella.

Durante la gobernación de Laureano Nazar (1859-1861) es designado director de la imprenta oficial<sup>10</sup>, cargo al que debe de renunciar luego, tal vez porque no puede tolerar el gobierno autoritario de ese político<sup>11</sup> o su actitud poco decorosa luego del terremoto del 20 de marzo de 1861. El malestar de un grupo notable de mendocinos contra el gobernador aumenta día a día. Por eso, comienzan a circular —según Lucio Funes— numerosas poesías clandestinas, atribuidas a Juan Gualberto Godoy y a Leopoldo Zuloaga, en las que se pone "en solfa al expresado mandatario, ridiculizando sus actos administrativos"<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Cf. Lucio Funes. *Gobernadores de Mendoza; (La oligarquía); Primera parte*. Mendoza, Best Hnos., 1942, p. 20. Por eso no creo posible que, como informa Semorille, ese año publicara "Por Ahora" y, en consecuencia, fuese desterrado a Chile (cf. *op. cit.*).

<sup>9</sup> Cf. Hilario Velasco Quiroga. *Op. cit.*, pp. 326-329.

<sup>10</sup> Cf. Fernando Morales Guñazú. *Op. cit.*, p. 391.

<sup>11</sup> Diversos historiadores mendocinos coinciden en señalar que Nazar —no obstante sus actos de gobierno positivos— imponía al pueblo fuertes contribuciones forzosas y a sus enemigos, castigos corporales extremos. Véase, por ejemplo, José Luis Massini Calderón. *Mendoza hace cien años; historia de la provincia durante la presidencia de Mitre*. Buenos Aires, Ediciones Theoria, 1967, pp. 159-160.

<sup>12</sup> Lucio Funes. *Op. cit.*, p. 48.

Tras la caída de Nazar (diciembre de 1861), el gobernador interino Juan de Dios Videla lo nombra Director de la Biblioteca Oficial<sup>13</sup>. Pero en enero de 1862 es desterrado, junto a otros exfuncionarios de Nazar, ya que “por haber respondido al gobierno de la Confederación y por gozar de simpatía y prestigio en el medio, podían con su influencia haberse opuesto [...] a los planes de unificación política en que se encontraba empeñado el gobierno de Buenos Aires”<sup>14</sup>. De acuerdo con la biografía de Simón Semorille, se traslada a Rosario, donde funda *El Diario* junto con el Coronel Tesandro Santa Ana.

Al año siguiente, puede regresar a su provincia gracias a una amnistía concedida por el gobierno de Luis Molina<sup>15</sup>. En junio de 1865 se le encarga la formulación de un proyecto de reglamento para la penitenciaría, en asocio con Ricardo Ruiz Huidobro. En 1866 es elegido Diputado por Guaymallén<sup>16</sup>, cargo al que renuncia poco después<sup>17</sup>.

La censura más acérrima a un gobierno oligarca la vuelca en la revista *El Por Ahora* (o simplemente, *Por Ahora*), por la cual es desterrado en 1867<sup>18</sup>. Se refugia en Chile con su familia, hasta su fallecimiento. En ese país instala una imprenta y una litogra-

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Jorge M. Scalvini. “Pacificación (Cuyo en la década del 60)”. En: *Contribuciones para la historia de Mendoza*. Estudios realizados bajo la coordinación del Prof. Dr. Pedro Santos Martínez. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia, 1969. Serie II (Monografías), N° 3, pp. 99-130; p. 110.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

<sup>16</sup> Cf. Lucio Funes. *Op. cit.*, p. 77.

<sup>17</sup> Cf. J. Simón Semorille. *Op. cit.* y Fernando Morales Guifazú. *Op. cit.*, p. 391.

<sup>18</sup> Según Morales Guifazú, esta revista sería de 1853 (*op. cit.*, p. 390).



fía; también publica en *La Linterna del Diablo*, “un periódico de caricaturas”<sup>19</sup> a través del cual, junto a Manuel Olascoaga<sup>20</sup>, sigue opinando contra los funcionarios mendocinos.

Zuloaga también se destaca como “vigoroso dibujante a pluma y hábil miniaturista”<sup>21</sup>.

## 2. Sátiras políticas

El libro homenaje lleva en el lomo y en los encabezados este título, el que delimita el carácter predominante de los poemas editados. La selección de “algunas producciones literarias y periodísticas” de Zuloaga está justificada —según Méndez— por la “significación [que han alcanzado] en la época en que fueron escritas” (p. 1). Y, debido al fuerte tono satírico de tales composiciones, el compilador se apresura a aclarar que no debe “atribuírseles ninguna intención de actualidad” (*ibid.*).

Los textos elegidos son diez<sup>22</sup> y responden a la categoría de

---

<sup>19</sup> “Una carta de la esposa del poeta”. En: *Homenaje a Leopoldo Zuloaga...*, ed. cit., p. 10. (En adelante cito por esta edición y consigno sólo la página. Respéto la grafía original). Dato repetido por M[anuel]. A. Z[uloaga]. “Biografía de Leopoldo Zuloaga; 1827-1881”. *Ibid.*, p. 15.

<sup>20</sup> Cf. *ibidem*. Elina Estrella de Zuloaga y Manuel Zuloaga dicen que es Leopoldo quien funda *La Linterna del Diablo*. En cambio, Velasco Quiroga informa que el poeta colabora en ese periódico fundado por Olascoaga dos años antes, coincidiendo de este modo con los biógrafos de Manuel Olascoaga. (Sobre este escritor véase nuestro artículo “Historia y espacio político en *El Club de las Damas* de Manuel José Olascoaga”, en el primer tomo de: Gloria Videla de Rivero (Coord.). *Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad*. Ni Zuloaga ni Olascoaga son mencionados por Raúl Silva Castro en su libro *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1958.

<sup>21</sup> Fernando Morales Guíñazú. *Op. cit.*, p. 391; véase también la p. 444.

<sup>22</sup> Tanto Semorille como Morales Guíñazú mencionan otro poema de Zuloaga, “El canto patriótico”, de “indiscutible inspiración” (Morales Guíñazú. *Op. cit.*, p. 391).

la sátira política y social, excepto "Las tres estrellas" (1857). Este es un poema de ocasión, de rasgos típicamente románticos, en el que Zuloaga destaca las cualidades y las virtudes de las tres hermanas Estrella: Zaira, Edelmira y Elina, la que sería su esposa dos años más tarde. De la primera destaca su "noble orgullo", que -unido a la inocencia- tiene el prestigio de "dar la muerte o conceder la vida" (p. 87). Edelmira es "toda ternura" (*ibid.*) y la "tímida" Elina, una "divinidad sin alas / escapada al Edén" (p. 88). Por tales cualidades, para el poeta, son "la imagen celestial de tres estrellas" (p. 87). Zuloaga también dedica a sus cuñadas dos miniaturas a la acuarela sobre papel<sup>23</sup>.

El resto del libro abarca un sainete titulado "El gobierno de Nazar", la sátira "La logia gubernista", dos composiciones de crítica contra la hipocresía social, cuatro textos extraídos del número 29 de *La Linterna del Diablo* (datado en Santiago, el sábado 20 de junio de 1868) y "El sereno".

### 2.1. *El gobierno de Nazar*

Este "sainete político en un acto"<sup>24</sup> (p. 29), que encabeza los "Fragmentos literarios", revela a un escritor con habilidades tanto para la sátira como para la teatralidad. Su intención manifiesta es la ridiculizar al gobernador Laureano Nazar (1859-1861), desvalorizando su figura, sus decisiones y las de su entorno político: ministros, policías, adulones en general y, particularmente, un grupo de asesores chilenos.

Componen la obra seiscientos treinta y cinco versos octosílabos, agrupados en ciento cincuenta y ocho redondillas y un ter-

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>24</sup> Semorille y Morales Guñazú informan que este sainete es escrito durante el destierro a Chile (cf. *ibid.*, p.391), pero en el libro homenaje es publicado con la data "Mendoza, Septiembre 10 de 1860" (p. 63).

ceto (vv. 461-463)<sup>25</sup>. La métrica y la rima son bastante perfectas, pues los octosílabos forzados son pocos (ej.: vv. 41, 62 y 297) y las faltas de concordancia, escasas (vv. 446-447). Por el contrario, hay muchos pasajes de buen ritmo, algunos de los cuales citaremos oportunamente.

Los personajes son numerosos. La mayoría están nombrados sólo por el apellido, ya que el público de aquel entonces los conoce: Nazar o "Su Excelencia", Marín (su ministro), Garay (jefe de policía), el Cura Ponce, Ahumada (Oficial mayor), Gudiño, Argañaraz, el negro Chabot, el Comandante Páez (edecán)<sup>26</sup>. Además de un Delator y otros innominados, se destacan los "emigrados chilenos", de los cuales no se especifica ni cuántos son ni cómo se llaman; hablan casi siempre al unísono<sup>27</sup>.

La escenografía no está descrita, pero puede inferirse que los hechos ocurren en el escritorio de Nazar. Si se representase, debería colocarse una amplia ventana para que por ella se pudiera ver la partida de Garay "con toda la comitiva de soldados, espías y delatores" que salen al galope y se desparraman en diversas direcciones (p. 39).

La acción dramática puede dividirse en nueve escenas. Comienza con la desesperación de Marín a causa de la huida de sus enemigos, aquellos "[i]nfames, viles, osados, / insolentes, atrevidos, / difamadores, bandidos, / anarquistas, desalmados..."

---

<sup>25</sup> Queda una rima suelta, pero —por el sentido— no parece que faltase algún verso.

<sup>26</sup> El autor se refiere a: Dr. Nicasio Marín (Ministro General de Gobierno, Secretario de la Intervención a San Juan y Senador nacional), Laureano Garay (Jefe de Policía), Presbítero Moisés Ponce (Diputado), Manuel de Ahumada (comisionado por Nazar para recopilar leyes sobre administración de justicia desde 1822), agrimensor Manuel Argañaraz (elector de Gobernador y Jefe del Departamento de Topográfico) y Manuel Páez (elector de Gobernador y Diputado). Cf. Lucio Funes. *Op. cit.*, pp. 31-48.

<sup>27</sup> En ninguna de las historias de Mendoza consultadas se mencionan a "emigrados chilenos", como personalidades influyentes sobre Nazar.

(p. 31) que han osado escribir contra un ministro. La acumulación es un recurso muy usado por este personaje, como si quisiese con él aumentar la fuerza de su postura, ya que no tiene argumentos válidos: su enojo proviene del despotismo con que se gobierna. Marín ordena que registren toda la ciudad tanto los policías como los espías, es decir, las fuerzas legales y las que no lo son.

En su arrebato, el ministro jura crucificar a esa “canalla maldita”, pero jura por su “jopo” y por su “pepita” (*ibid.*). La insignificancia de los testigos invocados, en contraste con la sacralidad de todo juramento, provoca el primer efecto cómico. El jopo es un símbolo usado por Zuloaga para significar la dignidad que no tienen los personajes, porque es aparente, como un agregado exterior. Marín luce un “jopo espeluznado” (*ibid.*), o sea, erizado por el terror que padece; un emigrado chileno lleva “el jopo en desorden” por el mismo motivo (p. 33). La referencia a la pepita en el juramento es metonimia por *lengua* y ésta, por palabra de honor<sup>21</sup>; pero con ellas el personaje se animaliza a sí mismo.

Marín envía partidas de policía hacia todas las direcciones posibles. Al hacerlo, menciona los lugares de paso obligado para quien desea abandonar la provincia de Mendoza: El Retamo, La Paz, La Dormida, “Tunuyán, / Uspallata y el Planchón, / las Lagunas, el Zanjón / y el camino de San Juan” (pp. 31-32). Circunscribe, de este modo, la acción al espacio mendocino.

No contento con el alcance que implica la mención de estas localidades, el ministro amplía el ámbito de búsqueda, generalizándolo y exagerándolo (por medio de una hipérbole):

---

<sup>21</sup> Versos más abajo, Marín expresa: “¡Uy!, me viene la pepita / y se me traba la lengua...” (p. 32). La pepita es una “enfermedad que las gallinas suelen tener en la lengua, y es un tumorcillo que no las deja cacarear” (*Diccionario de la lengua española*. 21ª ed. Madrid, Real Academia Española, 1992, T. II, p. 1570).

Salgan veinte comisiones  
 por ciénagas y desiertos,  
 cierre los campos abiertos  
 un cordón de decuriones.  
 Tropa por los cuatro vientos  
 en ristre alerta la lanza,  
 que la tierra en mi venganza  
 retiemble hasta en sus cimientos (p. 32).

Completa el cuadro de desesperación de Marín una especie de ataque –“Cae al suelo pataleando” (p. 33)– con el que se manifiesta su cobardía.

Las tres escenas siguientes tienen una estructura similar: entra algún personaje alborotado (un Delator, un emigrado chileno y Garay), quien informa a Marín acerca del modo como se han escabullido las personas buscadas: Zuloaga, Mira e Ipiaza, respectivamente. De acuerdo con el medio usado para huir (disfraz de peón, escondite en el cajón de un coche o vestido de miriñaque) es la orden, hiperbólica hasta el absurdo, dada por el ministro: encarcelamiento de todos los peones y de los cocheros, prohibición de fabricar coches y allanamiento de las “enaguas”.

Garay informa también que ya han apresado a los tenderos –mandados a detener con anterioridad– por cometer el *delito* de leer los versos escritos por los opositores al gobierno (cf. pp. 35-36). En estas escenas son muy significativas las palabras de los emigrados chilenos, pues –por una parte– descubren abiertamente sus motivaciones:

Nosotros aquí apoyamos  
 cuanta maldad se comete,  
 en cambio que el gabinete  
 nos dé lo que deseamos.  
 A perseguir le ayudamos,  
 cuanto destruye aplaudimos,  
 y si liberales fuimos  
 hoy de déspotas la echamos (p. 34),

y –por otra– revelan explícitamente la causa de tantas persecuciones:

Lo que importa es atrapar  
a los que van disparando,  
pues irán desparramando  
cuanto interesa ocultar. [...]   
descubierta la malicia,  
nuestro influjo en la justicia,  
nuestra obra de corrupción,  
la prensa que manejamos,  
el poder que dirigimos,  
las trampas que concebimos,  
el tesoro que saqueamos,  
todo desaparecerá (pp. 36-37).

En esta tarea de difusión, el propio Zuloaga –autor y personaje– se erige como un enemigo de fuste: “es audaz, / temerario y pertinaz / para la verdad desnuda” (p. 37). Marín acepta el desafío lanzado por los chilenos y dispone que todos salgan a buscar a los fugitivos, pero no se ponen de acuerdo hacia qué dirección deben tomar. El ministro expresa su decisión irrevocable mediante un discurso altisonante, recargado e hiperbólico:

Cual furibundo huracán,  
cual atronador torrente,  
cual la lava incandescente  
del más terrible volcán,  
invadamos, arrasemos,  
tiro aquí, sablazo allá,  
maten, maten, sin piedad,  
nada, nada perdonaremos (p. 39).

Estas palabras se corresponden con la salida de Garay y su comitiva, salida hecha con “gran ruido y aparato” (*ibid.*). Pero también descubren –por contraste– la cobardía de los segundo-

nes: Argañaraz, quien se enreda en “las colas del frac” (como signo de que no se adapta a las normas de la civilización), ofrece llevar artillería de gran alcance para eludir el combate frente a frente; Ahumada no quiere armas sino “limas y ganzúas”, es decir, instrumentos propios de un ladrón; Gudiño se preocupa porque no sabe andar a caballo y los chilenos, reconociéndose como hombres “de pluma”, consideran oportuno escabullirse, luego de haber provocado la ira de Marín:

[...] nuestro papel es reírnos  
por debajo del bigote,  
y azuzando a ese pegote  
pelechar y divertirnos (p. 41).

Hay que destacar que, en esta escena, Zuloaga aprovecha el aparte para develar la hipocresía de cada uno de estos personajes.

A partir de la quinta escena, Nazar asume el protagonismo. Viste como signo distintivo de su jerarquía un “falucho de plumas” (*ibid.*); además, un chiripá que recuerda el origen federal del gobernador. Completa la caracterización de este personaje su forma inculta y grosera de hablar, que el autor censura decorosamente:

[...] ¡buenas virtutas!  
deje que los lleve p....  
luego los han de boliar (p. 42).

“Su Excelencia” desautoriza a Marín porque ya ha tomado las medidas necesarias para hallar a los fugitivos, medidas basadas en su despotismo: “mi derecho es el garrote, / mi política las riendas” (p. 43). Todos aceptan su decisión porque conviene a la cobardía que tratan de ocultar.

Mientras esperan el regreso de Garay, Nazar organiza una partida de dados, en la que se revela la corrupción del gobernador: los dados están “emplomados y limados” (p. 45), lo recau-

dado en materia de impuestos sirve para pagarle a “Su Excelencia”, que siempre gana; además, para ahorrar en sueldos y —en consecuencia— disponer del dinero del Tesoro, la Policía reemplazará a los serenos<sup>29</sup>. Hasta las multas y las coimas (dinero, en lugar de azotes) son destinadas a la banca del juego del gobernador. Incluso, quien arma ese fondo de dinero no es llamado por Nazar “Argañaraz” sino “Engañaraz” (p. 45), en obvia referencia a su *tarea* de “engañador”.

Pero un conflicto de intereses surge cuando los emigrados chilenos reclaman la mitad de las multas cobradas a los tenderos, parte que les corresponde por haber provocado ese pleito. Nazar no está dispuesto a cumplir ningún trato que le signifique un perjuicio económico. Al ver al gobernador irascible y a sus secua- ces, envalentonados, los chilenos se retiran “a un rincón” (p. 52):

-¡La sacamos de mi flor!  
 Nos roban lo que robamos.  
 ¡Entre qué gentes estamos;  
 a un pícaro otro mayor! (*idem*).

Este fiasco habrá producido, seguramente, risa a los lectores cuyanos, no tanto por el hecho en sí, sino porque los embaucados son chilenos, con quienes los argentinos solemos guardar recelo mutuo.

Argañaraz calma los ánimos haciendo ver la realidad de que las multas todavía no han sido cobradas, por lo que es inútil discutir por el modo como repartirlas. Los emigrados, más tranquilos, se acercan nuevamente a la mesa y renuevan sus adulaciones comparando a Nazar con Federico el Grande (cf. p. 53). El gobernador insiste en jugar al monte y ordena a Gudíño y a Ahumada que conviden a todos los tramposos de los alrededores.

---

<sup>29</sup> Curiosamente, el cuerpo de serenos es creado durante la gobernación de Nazar. Cf. Lucio Funes. *Op. cit.*, p. 37.



Los invitados son descritos por su vestimenta, como una “pandilla de espuelas roncadoras, capas apollilladas, sombreros grasientos, etc.” (p. 54).

La escena sexta, la del juego, no tiene parlamentos, pero el autor es muy explícito en las acotaciones:

Se principia el juego de naipes y dados, con intervalos de vino y aguardiente. Mucha bulla, reniegos, carcajadas. [...] Su Excelencia erupla como un trueno cada diez segundos, y de cuarto en cuarto de hora se levanta a orinar a dos pasos de la mesa, y torna a beber, jugar y eruplar. Los emigrados chilenos retocan la historia de la Constituyente e intercalan nuevos caracteres (p. 55).

Todos los vicios, pues, se reúnen en torno del gobernador. Y como punto culminante, los extranjeros cambian la historia argentina.

Garay trae una mala noticia (escena séptima): los perseguidos han podido escapar. Este emisario da rodeos antes de informar lo que ha pasado, por lo que Nazar se impacienta. Luego, la ira del gobernador estalla:

Yo necesito cebar  
mi rabia en alguien, matar...  
¡Aquí mis pistolas! ¡Listo! (p. 57).

Con violencia, se dirige a otro cuarto, del que regresa portando boleadoras. Su reacción causa desorden y pánico. En medio del desconcierto generalizado, Nazar se apodera de todo el dinero en juego y se retira, mostrando —una vez más— su falta de escrúpulos.

La mayoría de los personajes abandona el lugar (escena octava). Marín desespera pensando en los favores que perderá. Los chilenos tratan de consolarlo nombrando a todos los que pueden perseguir todavía:

Eche la vista a los lados:  
 no hallará más que contrarios,  
 federales y unitarios,  
 comerciantes y hacendados. [...]  
 Hay mucho que destruir,  
 hay mucho que cosechar;  
 no hay, señor, que desmayar,  
 no hay que dejarse morir.  
 Si enemigos todos son,  
 ¡guerra a las bolsas de todos! [...]  
 Fundemos aquí el imperio  
 de nuestra Constituyente  
 y mientras el sol caliente  
 seremos el ministerio (pp. 61-62).

Marín los abraza, entusiasmado por sus palabras, y los alaba con expresiones grandilocuentes, tales como “apóstoles del saber”, “mártires de un tirano”, “soles del liberalismo”, “lumberas de democracia” y hasta “aurora de patriotismo” (p. 62).

La novena y última escena tiene un título: “Trío final”. Los emigrados entonan su “canto guerrero”: “¡gloria al arte / de robar honra y dinero!” (p. 63) y enarbolan el frac de Argañaraz “como el símbolo más fiel de la idea” (*ibid.*), es decir, como gesto de burla a los principios ciudadanos. Marín está extasiado; los chilenos, al retirarse, nuevamente manifiestan su menosprecio por los gobernantes mendocinos –“un imbécil y un bruto” (*ibid.*)– que pretenden hacer creer que llevan adelante un gobierno constitucional. El final es triste para Mendoza: el sainete se vuelve una tragicomedia grotesca.

La crítica acerba de Zuloaga alcanza no sólo al gobernador sino también a todo su entorno: por eso, Nazar ocupa las escenas centrales y, encuadrándolas, el accionar timorato de Marín.

Esta obra es representable. Las técnicas del teatro moderno –mezcla de actuación y pantomima, juegos de luces, efectos acústicos – permitirían destacar los efectos cómicos, el sarcasmo

del autor —sutilmente puesto entrelíneas, las diversas reacciones de los personajes y sus hipocresías—. Zuloaga da las pautas para esa dramatización: los detalles sobre la vestimenta son pocos pero muy efectivos, los movimientos básicos de los personajes y sus caracteres están bien delineados, los símbolos —el jopo, el frac— son accesibles. Lo que fue pensado como un sainete puede convertirse en un moderno ejemplo del grotesco.

## 2.2. Otras sátiras políticas

La indignación que mueve a Zuloaga a escribir parece no disminuir con los cambios de gobernadores que se suceden entre 1860 y 1876. Por el contrario, sus poemas satíricos se vuelven más ácidos y despiadados, como en “La logia gubernista; sátira compuesta en el año 1876” y “El sereno”, en los que denigra al gobernador Francisco Civit (1873-1876) y a su entorno político. En el libro homenaje se publican las versiones definitivas, pero en el ejemplar que he tenido a la mano —antes mencionado— su propietario ha recortado y pegado una copia de la versión original de estos textos, publicada por la Imprenta de *La Palabra* (Mendoza), de Félix Suárez<sup>30</sup>. En esta primera edición, la crítica es mucho más directa y mordaz. No obstante, prefiero trabajar con las versiones definitivas, respetando la voluntad final de

---

<sup>30</sup> Lamentablemente, en el recorte no figura el año de edición. De acuerdo con el testimonio de Juan Draghi Lucero, esta primera versión del poema es, presumiblemente, una composición colectiva en la cual Zuloaga participó en la composición de algunas décimas. Draghi señala además que el poema permaneció oculto entre las gavetas de los estudios de los abogados opositores al gobierno y fue puesto en circulación en épocas de elecciones. Lamenta, finalmente, la distancia existente entre el cultivo de la sátira política, de “sabor acre y escandaloso” entre los criollos cultos del s. XIX y la poesía popular de los campesinos que, según su opinión, eran “más puras y hermosas cuanto más ignorante y ‘cimarrón’ [era] su creador”. *Op. cit.*, pp. CX-CXI.

Zuloaga, cuyas correcciones han mejorado notablemente la calidad literaria de los poemas.

“La logia gubernista” es una letrilla formada por veintinueve décimas espinelas, en las que se ridiculiza a cada uno de los allegados al gobernador Civit. Las personas criticadas, veintisiete hombres y cinco mujeres, están señaladas por su nombre de pila (“Germán”, “Demetrio”, “Don Liborio”, “La Lucila”), a veces en diminutivo con matiz despectivo (“Angelito”, “Martinita”, “Javierito”); también, por medio de un sobrenombre (“Doña Pepa”, “Milagrosas”, “Sancho Picabrevas”, “Juan Palomo”, “Don Gaudencio Nosaldrás”, “Rolando Apostura”) o mezcla de nombre y sobrenombre (“Don Custodio Remolacha”). Otras formas de nombramiento son el uso como sustantivo propio de denominaciones generalizadoras (“los Fulanos”, “Doña Tal”) y, simplemente, la designación por medio de un rasgo caracterizador (“el gallego”, “este guñapo”, “los guapos”)<sup>31</sup>. Todos ellos forman “la logia gubernista”, según se repite en cada último verso, que funciona como estribillo. Zuloaga no le dedica a Civit ninguna estrofa, pero lo menciona en dos: en una referida a “Angelito” Ceretti, el Ministro de Hacienda, como “Francisco el embustero, / Aquel enano ratero” (p. 68); y en otra destinada al hermano del gobernador, Nicolás Civit (cf. p. 76).

---

<sup>31</sup> En el ejemplar consultado, están escritos en el margen y en forma manuscrita los nombres de los aludidos (se agrega entre paréntesis la función pública que ocupaban durante el gobierno de Francisco Civit): Germán Corvalán, Nicolás, Eufemio y Federico Godoy (diputados), Angel Ceretti (Ministro de Hacienda), Francisco Monasterio, José Touza R., Demetrio Mayorga, Rudecindo Ponce (Presidente de la Legislatura y periodista), Santos Biritos, Javier Molina (diputado y elector), Manuel Rosas (diputado, Jurado de Imprenta), Liborio Molina, Exequiel Tabanera (Jurado de Imprenta, Vicepresidente de la Legislatura), Joaquín Villanueva (Presidente de la Legislatura, Director del Banco Mixto), Fortunato Echeverrieta, Custodio Lemos, Nicolás Civit, Saturnino Álvarez, Patricio Recabarren, León del Prado, [Hilarión Leiva (diputado y Jurado de Imprenta)], Germán y Adolfo Puebla, Laureano Galligniana (diputado) y Enrique Segura (Jefe de Policía). Cf. Lucio Funes. *Op. cit.*

En cada estrofa se define a una (dos o tres, si son familiares) de estas personalidades por su forma de ser y por las tareas que desempeñan en torno del gobernador. Por ejemplo:

Como una peluda araña;  
 Es este viejo dañino  
 De los que van en camino  
 En esta comparsa extraña.  
 Es un figurón de caña  
 Y el tonto más camorrista,  
 Un soldado rigorista,  
 Con espada de cartón  
 Por lo cual va de matón  
*En la logia gubernista (pp. 71-72).*

Con las mujeres no es menos mordaz:

Modestita es una viuda  
 Que tiene cuerpo de buey  
 Y costra de carey  
 Y la lengua puntiaguda  
 Es una vieja picuda,  
 En amores gran pruebista,  
 Politiquera, enredista,  
 Que usa espuelas y facón,  
 Por lo cual va de trombón  
*De la logia gubernista (p. 77).*

Los aspectos personales más criticados se refieren a:

- *La capacidad de provocar pleitos:* “trapisondistas”, “bruja”, “tramoyista”, “petardista”, “pandillista”, “maniobrista”, “cucañera”, “embrollona”.
- *Falta de honestidad:* “foragidos”, “canalla”, “ratero”, “pillastre”, “bergantes”, “ladroncillo”, “contrabandista”, “garduña”, “caco”, “salteador”.

- *Falta de inteligencia*: “zoncera”, “mentecato”, “tonto”, “zopenco”, “palurdo”.
- *Faltas a la verdad*: “embusteros”, “tramposo”, “fraude”.
- *Indefinición sexual*: “marimacho”, “maricón”, “anfibia”.
- *Falta de autenticidad*: “figurón”, “payaso”, “el curtido”.
- *Falta de dignidad*: “pelagatos”, “basura”, “tilingo”, “escoria”, “guñapo”.
- *Servilismo*: “lacayo”, “alcahuete”, “sirviente”, “lameplatos”.
- *Falta de higiene*: “cochino”, “asqueroso”, “hedionda”, “porquería”.

Para desvalorizar a los personajes, el poeta recurre tanto a la mención directa de vicios, disvalores u oficios socialmente descalificadores, a los adjetivos peyorativos, como a la hipérbole, la antítesis y la metáfora. A través de ésta Zuloaga menosprecia a las personas, principalmente, igualándolas con animales (“lobos”, “lora”, “laucha”, “borrico”, “pollino”) o comparándolas con aquellos órganos del cuerpo humano que cumplen las funciones más *sucias*: “mondongo”, “intestino”, “ano”.

El conjunto de caricaturas conforma una sátira dura e intransigente, fruto –sin duda– de una indignación muy fuerte del poeta, quien ni siquiera se muestra un poco pudoroso ante las mujeres. Tiene el mérito –como sátira literaria– de no repetirse, es decir, el surtido de improperios usados por Zuloaga es amplio y muy variado.

La primera versión circula con el título de “Perfiles a la minuta, por el poeta D. Tomás Toran”. Abarca cuatro estrofas más, una de ellas dedicada a Francisco Civit<sup>22</sup>. El estribillo se refiere a “la logia civitista” y, en general, se nombra directamente a los políticos por el apellido; de este modo, la crítica –expresada sin contemplaciones– debe haber resultado en su época más provocadora. Por ejemplo, la primera estrofa citada anteriormente comienza así: “Santos Biritos, araña”. Aunque el orden de las

---

<sup>22</sup> Las otras tres están dedicadas a “Chavarría”, “Bermejo” y “Aberastain”.

estrofas no es el mismo, la mayoría de los versos no presenta otras modificaciones respecto a la versión considerada definitiva<sup>33</sup>.

Cierra el libro homenaje a Zuloaga otra letrilla, uno de sus poemas más famosos: “El sereno; Tonada popular mendocina”. En doce décimas espinelas, el poeta sigue el recorrido de un sereno por la noche y por la ciudad. A la par que se anuncia el tiempo y la hora, se denuncian —desde la óptica de Zuloaga— los atropellos de los gobernantes sobre el pueblo y el desprecio que tienen hacia la Constitución (irónicamente aclamada en el penúltimo verso de cada estrofa, a modo de estribillo):

Duerme pueblo a tu placer,  
sin recelos ni aflicciones:  
Ya en la calle no hay ladrones:  
Se treparon al poder.  
De noche no hay que temer  
Que nadie usurpe lo ajeno:  
Hoy se roba a día pleno  
Por alta autorización.  
¡Viva la Constitución!  
La una ha dado y ¡sereno! (p. 113).

Los males se agravan a medida que avanza la noche y que empeoran las condiciones climáticas:

A las dos, sereno: poder sin restricción en manos de “media docena de hermanos” (p. 113);

---

<sup>33</sup> Las pocas excepciones confirman la preocupación de Zuloaga por suavizar los ataques. Por ejemplo, en la primera versión se lee “cornudos”; en la segunda, “cotudos” (con bocio). El único cambio que —en mi opinión— perjudica la interpretación de los versos se produce en la estrofa dedicada al “gallego”, el “instruido literato”. En la versión original se lee: “sin ser mas que un mentecato / que dos latines amasa”, mucho más claro que en los versos definitivos: “que dos botines [¿errata?] amasa” (p. 69).

- A las tres, “temblando”: abusos violentos de los ricos sobre los pobres;
- A las cuatro, con viento: cobros compulsivos de impuestos;
- A las cinco, tronando: persecución de doncellas;
- A las seis, lloviendo: secuestros cometidos por la policía;
- A las siete, escampa: ataques contra escritores;
- A las ocho, nevando: injerencia de los emigrados chilenos en asuntos locales;
- A las nueve, “jugando”: inseguridad, arcas vacías, poder pros-  
tituido;
- A las diez, manga de piedra: robos de terrenos;
- A las once, “pasa langosta”: desvío de fondos destinados a  
templos, escuelas y hospitales;
- A las doce, sereno: reproche al pueblo que *duerme* y no reac-  
ciona ante tantos atropellos y el abuso de poder.

Estas tropelías son cometidas *de noche*, o sea, a oscuras, a escondidas; mejor dicho, pretendiendo esconderlas, pues hay un testigo: el sereno-poeta, que todo lo ve y que quiere *despertar* a los mendocinos. Tal vez sus comprovincianos no responden como el poeta espera; por eso, quizás, Zuloaga prefiere quedarse a vivir y a morir en Chile.

La primera versión de “El sereno” es menos poética. En veinticuatro décimas (dos por hora), la lista de delitos cometidos por la autoridad es más extensa y abarca todo tipo de maldades. Años después, cuando modifica sustancialmente este poema, Zuloaga privilegia lo literario sobre lo político: el texto —sin nombres propios y sin alusiones explícitas— se aleja de la realidad que lo ha motivado, deja de lado la agresividad del libelo, al tiempo que aprovecha los variados matices de la risa irónica o sarcástica para entretener a quienes ya no viven esa cuestionada realidad<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Cf. Matthew Hodgart. *La sátira*. Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 15-19.



Otros dos de los textos extraídos del número 29 de *La Linterna del Diablo* también critican diversos aspectos de la política de aquel entonces. “Moción parlamentaria” contiene, en sus siete redondillas, la estructura de un proyecto de ley: una parte argumentativa y la otra, instructiva, compuesta de tres artículos. La propuesta es cómica: que haya una vaca lechera en el Congreso; el argumento es irónico: el consumo de leche en el Parlamento es grande y el queso se evapora “como el humo”. Los productos lácteos simbolizan la ambición desmedida de los diputados y del gobierno. La “moción” está firmada por “José Joaquín”.

A este mismo personaje está dedicado otro de los poemas: el “Retrato de don José Joaquín”. En once versos octosílabos, con rima consonante, el poeta critica su ambigüedad en diversos puntos de opinión – “Liberal o pelucón, / Si creyente o francmasón, / [...] / Si sois virtud o pecado” – para concluir en que no es “nada” (p. 108).

Sin duda, el exilio que padece Zuloaga por esos años aumenta la disconformidad de su pluma, siempre enjuiciadora.

### 2.3. Sátiras sociales

Los cuatro poemas restantes del libro homenaje critican los afeites y la inconstancia de las mujeres, y la hipocresía generalizada en toda la sociedad. “A una hermosa” (datada en “Mendoza, Mayo de 1869”) recuerda a los poemas satíricos de Quevedo pues se refiere a los diversos apliques que usan las féminas para parecer más bellas. Zuloaga, en cinco cuartetas, *desarticula* el cuerpo de una bella, “Temedal” (“que da miedo”), enumerando todos los elementos artificiales que lo componen: ojo de cristal, mejilla de cera, ballenas y acolchados sobre el pecho, cabellos comprados, coral en los labios, la cadera y además:

Por una invención moderna  
 tuyos aparentan ser  
 ese brazo y esa pierna  
 que te compraste ayer (p. 83).

Detrás de la hipérbole, la enseñanza es evidente: “compra entera una persona / y no la compres por partes” (p. 84).

Un tema similar se desarrolla en “Amores de un diputado” (de *La Linterna del Diablo*). El texto consta de una introducción en la que el poeta explica que el legislador ha roto relaciones con su primera novia, “desencantado” de sus narices (p. 97); pero con su segundo amor tiene, nuevamente, una gran desilusión: el enamorado (en un romancillo heptaslabo) se queja por los adornos descomunales tras los cuales la dama esconde su cabellera.

Con un título grandilocuente, “Drama en cuatro pies”<sup>35</sup>, el poeta presenta sucinta pero explícitamente una historia de amor, dialogada, en la que se descubren —y se censuran— los sentimientos egoístas y efímeros de una mujer:

*El.* - Yo te quiero por quererte.

*Ella.* - Y yo porque tú me quieras.

*El.* - Yo he de amarte hasta la muerte.

*Ella.* - Y yo, hasta que tú te mueras (p.105).

Finalmente, “Las lágrimas”, poema en seis cuartetas, está dedicado a las reacciones hipócritas de la sociedad ante el tema de la muerte o del amor no correspondido. La falsedad parece ser una necesidad, una forma de extorsionar afectivamente a los otros, para conseguir cualquier propósito:

Llorosos todos están,  
 ¿Y quien llanto no derrama

---

<sup>35</sup> Este poema también es extraído de *La Linterna del Diablo*.

si, como dice el refrán,  
el que no llora no mama? (p. 92).

“El que no llora no mama, / el que no afana es un gil” afirma, resignado, Discepolo refiriéndose al “Cambalache” del siglo XX. Pero los poetas del XIX ya se venían quejando de estos males sociales. Leopoldo Zuloaga es uno de ellos: fuerte, decidido y hábil con la pluma. Se rebela contra los políticos corruptos, del partido que sea, pero también sufre por la pasividad del pueblo mendocino, que —según el poeta— tolera a los malos gobernantes. Zuloaga, en cambio, actúa sobre todo desde el periódico, el panfleto y la hoja suelta. Como todo escritor satírico, quiere modificar la sociedad en que vive.

La indignación personal —fundamentada por múltiples causas internas y externas— motiva al poeta, y éste busca la palabra y el tono apropiados para la denuncia. El mejor recurso que han encontrado nuestros escritores para cumplir esa *misión* de la literatura es poner la lupa sobre los vicios de la sociedad, en general, y de los políticos, en particular. Aumentado el volumen gracias a la lente bicóncava, las desviaciones del *deber ser* se advierten mejor, se las puede señalar con más detalle, aunque —en el conjunto— la realidad resulte deformada. Pero como con la lupa se caricaturiza a los personajes, la crítica no es fría sino cómica: desvaloriza por contraste, develando la cara oculta; y la risa abre la puerta a la esperanza de que algo cambie en la sociedad del mañana.

# **FLECHAS DE PAPEL DE ALEJANDRO SANTA MARÍA CONILL O LOS DARDOS DE LA SÁTIRA SOCIAL**

**Marta Elena Castellino**

## **1. Alejandro Santa María Conill: síntesis biográfica y ubicación en el panorama literario mendocino**

Alejandro Santa María Conill nació en Mendoza en 1894<sup>1</sup>, hijo de don Arístides Santa María y de doña Máxima Conill, y murió en la misma ciudad en 1956<sup>2</sup>. También aquí cursó sus estudios. En página preliminar a uno de sus libros, *El nudo ciego*, publicado póstumamente, se lee la siguiente referencia: "Su infancia, la de tantos niños de provincia envejecidos de necesi-

---

<sup>1</sup> Este es el año de nacimiento que da su hijo, Raúl Santa María Conill en un artículo titulado "Alejandro Santa María Conill", publicado en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, N° 2, 1994, pp. 29-37; Nelly Cattarossi propone, en cambio, 1898, y Fernando Morales Guifazú en su *Historia de la cultura mendocina*, 1892. También difiere Vicente Nacarato, quien en el prólogo a la segunda edición de *El nudo ciego* da el año 1897.

<sup>2</sup> Nuevamente opto por la fecha indicada por su hijo, ya que otras fuentes indican el año 1957.

dad y olvido. Los estudios, los posibles en un pueblo sin universidad y sin escuelas - para pobres<sup>3</sup>. Y, con respecto al libro en cuestión, se agrega: "autobiográfico en partes, pleno de recuerdos y nostalgias provincianas"<sup>4</sup>. Precisamente, la obra citada es el testimonio de un triste episodio infantil, vivido por un niño empleado en el Correo; si no cabalmente autobiográfico, cuanto menos habrá colaborado en la elaboración literaria la vivencia del propio Santa María, quien trabajó toda su vida allí y llegó a desempeñarse como Jefe del 8° Distrito de Correos y Telecomunicaciones de la Nación<sup>5</sup>.

También se desempeñó como secretario de la Intendencia Municipal y fue presidente del Centro de Jubilados y Pensionados. En cuanto a su labor en el campo cultural, además de su producción novelística, se puede apuntar que integró el directorio de la *Asociación de Artes y Letras* junto a Ricardo Tudela, Fidel de Lucía, Lahir Estrella, Pablo Vera Sales, Juan Draghi Lucero y Pedro Corvetto. El 19 de enero de 1935 se hizo pública la declaración de principios de esta sociedad que agrupaba a escritores y artistas plásticos; en ella se manifestaba una finalidad cultural a la vez que gremial: "defender los derechos de

---

<sup>3</sup> Alejandro Santa María Conill. *El nudo ciego*. Mendoza, Biblioteca General San Martín, 1959, 61 p. Este volumen constituye el primero de la serie denominada *Cuadernos de Versión*. Fue reeditado en 1967 por un grupo de amigos del escritor. Existe un estudio de esta obra: Fabiana Varela. "Física y metafísica de la montaña andina" (inédito).

<sup>4</sup> Alejandro Santa María Conill. *Op. cit.* 1ª ed. [sin número de página].

<sup>5</sup> Igualmente fruto de esta experiencia son dos libros de enseñanza "técnica y moral" para los empleados de correos, escritos con la intención "sin duda, de salvar también la distancia que hay entre el país y sus hombres" (cf. *Ibid.*); son éstos *Enseñanza rápida y metódica de la telegrafía y radiotelegrafía* (1926) y *Formación moral e intelectual de los empleados de Correos y Telecomunicaciones*; en cuanto a la fecha de esta última publicación, no se consigna en ninguna de las fuentes a nuestro alcance.

la propiedad artística” y “orientar las actividades artísticas y culturales hacia una comprensión del espíritu de la región, procurando crear un arte y una cultura que contengan el sentido superador de la raza”.

El testimonio de Raúl Santa María, hijo del novelista, nos ilustra acerca de una serie de amistades literarias que ligaron a su padre con otros escritores mendocinos —autodidactas en su mayoría—, que compartieron con Santa María Conill una suma de lecturas comunes, fundamentalmente de los españoles del '98, como Machado o Unamuno y también un decidido propósito de progreso espiritual: “En aquellos tiempos difíciles y áridos supieron mantener incólume su profunda fe cultural y literaria, defendiéndola como podían, aunque más no fuera en una mesa del café ‘Los cuarenta billares’ [...]”<sup>6</sup>. El tono de las reuniones que realizaban puede sugerirlo, quizá, el discurso que el mismo Santa María Conill pronunció en una cena agasajo que le ofrecieron sus amigos por la publicación de *El vuelo sumiso*, ocasión que aproveché para realizar la caricatura de todos los presentes, tanto escritores como plásticos: Lázaro Schallman, Vicente Nacarato, Fidel de Lucía, Guillermo Petra Sierralta, Ricardo Tudela, Seraffín Ortega, Jorge Enrique Ramponi, Juan Draghi Lucero y varios más: “Este ambiente familiar, constituido por la presencia de los que escriben y los que pintan, se presta a maravillas para las declaraciones regocijantes”<sup>7</sup>.

Igualmente, se debe mencionar la actividad periodística de Santa María Conill: las páginas dominicales del diario *Los Andes* lo contaron entre sus colaboradores, como así también el perió-

---

<sup>6</sup> Raúl Santa María Conill. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>7</sup> El texto de este discurso permanece inédito y me fue facilitado por el hijo del escritor, Raúl Alejandro Santa María Conill, quien ha realizado una recopilación de algunos originales de su padre. Cf. Alejandro Santa María Conill. *Escritos publicados e inéditos 1921-1943*, pp. 4-10. En adelante: T. I

dico *La Libertad* y otras revistas de la época; algunos de esos artículos aparecieron firmados con el seudónimo "Alex".

En cuanto a su obra novelística, la primera prueba de su talento la dio *El vuelo sumiso* (1927), escrita según cánones naturalistas y con el propósito, expresado por el autor en varias ocasiones, de constituir un ambiente literario urbano, como forma de adecuarse a las transformaciones del país. En efecto, en otro texto inédito expresa la necesidad de una literatura ciudadana, que refleje la vida de la urbe, y colabore así con el mejoramiento social: "Hasta ayer, la sociedad argentina [...] fue campesina, y por eso mismo, más virtuosa. Al hacerse ciudadana, al alejarse de la gleba, ha disminuido en valores éticos, porque no se ha formado la cultura urbana". Por lo tanto, es misión del escritor componer "el libro de la ciudad presente, que trasunte todas las actividades, los esfuerzos, los afanes múltiples, y enumere también las aberraciones y vicios del ciudadano"<sup>8</sup>. Una idea análoga expresa Santa María Conill en un artículo titulado "La Novela, Espejo y Guía de la Sociedad", publicado en la revista *Égloga* en 1944; en ese texto se hace eco de las palabras de Roger Caillois, en el sentido de que "la novela es una manifestación activa y viviente de la sociedad", que "por un lado la expresa y por otro contribuye a transformarla"<sup>9</sup>, e insta nuevamente a los novelistas a que se ocupen de las costumbres y la vida social argentina.

La novela *El vuelo sumiso* fue presentada —inédita aún— al concurso literario organizado por la Municipalidad de Mendoza en 1929. Al no concretarse en el año señalado, se lo volvió a convocar en 1933. El jurado, presidido por el Intendente Municipal don Francisco Moyano, e integrado por Alfredo Bufano, Juan Ramón Guevara, Ricardo Tudela y Edmundo Correas, otorgó

---

<sup>8</sup> "A propósito del libro argentino" (Conferencia). En: *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>9</sup> Alejandro Santa María Conill. "La Novela, Espejo y Guía de la Sociedad". En: *Égloga*. Mendoza, N° 1, 1944, [s.p.].

una mención especial a Santa María Conill. La novela fue editada al año siguiente y recibida auspiciosamente por la crítica porque, como señala Fernando Morales Guñazú, en sus páginas dio la sensación “tanto de lo que se había propuesto como de sus aptitudes para trabajar en arte tan difícil como la novela”<sup>10</sup>.

Su segundo libro, *La ciudad de barro* (1941), fue la confirmación de su talento y obtuvo el “Premio Regional de Literatura en la Región de Cuyo”, otorgado por la Comisión Nacional de Cultura en 1941. Ese mismo año recibió una “Mención especial” en el concurso a la mejor obra realizado en Buenos Aires por el P.E.N. Club, en virtud de seguir en orden de mérito al libro elegido para el único premio que se otorga.

En 1953 Santa María Conill editó *Flechas de papel (Prosa festiva)*; tres años después de su muerte, un grupo de amigos publicó *El nudo ciego; fragmento de una novela inédita*. También inéditas permanecen las siguientes obras: *Motivos de la ciudad* (notas) y *La bestia hermosa*, novela policial.

Si bien en la breve noticia biográfica que precede a *El nudo ciego* se dice que Alejandro Santa María Conill “esperó a jubilarse para escribir”, lo cierto es que su actividad literaria se inició por lo menos en la década del '20, a través de activa colaboración en periódicos y revistas del medio; también su primera novela, *El vuelo sumiso*, fue escrita por entonces.

Y cuando Alejandro Santa María Conill se incorpora abiertamente a la vida literaria de Mendoza, a través de la publicación de su primera novela, el campo intelectual y artístico de nuestra provincia se componía de un considerable número de figuras, tanto artistas plásticos como escritores, a quienes unían quizás no estéticas comunes, pero sí la voluntad de colaborar con el desarrollo cultural del medio y también, en algunos casos, verdaderos lazos de amistad.

---

<sup>10</sup> Fernando Morales Guñazú. *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza, Junta de Estudios Históricos, 1943, Cap. XIII “Los prosistas”, pp. 374-375.



En tal sentido, resulta de interés el ya citado discurso que Santa María Conill pronunciara en ocasión de celebrarse la publicación de su *opera prima*, porque nos da cuenta de una serie de interrelaciones que enriquecían —a través del intercambio fructífero— el ambiente intelectual mendocino, precisamente en un momento en que nuestra cultura se afirmaba cada vez más en un camino de autoconocimiento y originalidad.

En efecto, luego de que circunstancias tanto sociohistóricas (como la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, por ejemplo), como estéticas (el tránsito del modernismo al posmodernismo) motivaran la reflexión sobre el “ser nacional” e hicieran volver los ojos al “país total”, en especial al interior, comienzan a cobrar creciente importancia los núcleos provinciales. En nuestro caso particular, tal afirmación de los propios valores culturales se vio favorecida por el hecho de que se radican definitivamente en suelo mendocino figuras tan destacadas como Alfredo Bufano o Fausto Burgos, ya conocidas a nivel nacional, y también porque surge todo un conjunto de voces, igualmente valiosas aunque con orientaciones estéticas diversas, como Ricardo Tudela, Jorge Enrique Ramponi o Juan Draghi Lucero.

Así, el panorama cultural mendocino se ve enriquecido por una multiplicidad de orientaciones temático-estilísticas. Todas estas manifestaciones, dispares en cuanto a la orientación estética, encuentran un punto de unión en lo que Arturo Roig denomina “voluntad de región”. Este “regionalismo literario” que toma cuerpo por entonces en nuestra provincia y en muchos otros puntos del país, se define como un intento de descubrir nuestro paisaje natural y humano a través de la literatura<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Cf. Arturo Andrés Roig. *La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915 y 1940 a través de las páginas del diario Los Andes*. Mendoza, Departamento de Extensión Universitaria, UNCuyo, 1965, p. 69. En varios de sus escritos, Roig da el nombre de “Generación del '25” al grupo de escritores que surge por entonces en las letras mendocinas. Si bien utiliza tal rótulo en un sentido amplio, más bien

Ese "nacionalismo literario" que impulsó a volver los ojos al terruño y a las tradiciones locales tomó distintos cauces: el *sencillismo regionalista* de Alfredo Bufano, quien a partir de sus *Poemas de Cuyo*, de 1925, había encontrado en el canto del paisaje natal y en el acercamiento a los metros populares, su más genuina plenitud expresiva. O la renovación vanguardista, impulsada por Ricardo Tudela, Vicente Nacarato, y elevada a su culminación por Jorge Enrique Ramponi. Quizás sea esta tendencia renovadora lo más homogéneo como grupo en la década del '20, por cuanto sus entusiastas propulsores se nuclearon en torno a una publicación: *Megáfono*, que primero fue una revista oral (en consonancia con el desarrollo creciente de la radiotelefonía) y luego una antología, denominada como el grupo y significativamente subtitulada *Un film de la literatura mendocina de hoy*<sup>12</sup>.

También existe otra vertiente literaria, de honda raíz telúrica, ejemplificada por la narrativa de Juan Draghi Lucero, que tomaba como punto de partida insoslayable el folklore de la región y que por lo tanto miraba con recelo los alardes revolucionarios de los vanguardistas, a la vez que se sentía menospre-

---

equivalente al de "promoción literaria", preferimos no utilizarlo, en razón de los cuestionamientos que actualmente se hacen al método de periodización por generaciones literarias (cf. al respecto Eduardo Mateo Gambarte. *El concepto de generación literaria*. Madrid, Síntesis, 1996, 303 p.). Más rico nos parece hablar de un "polisistema literario", en el que conviven tanto fenómenos emergentes como residuales, centrales o periféricos, en una relación —o interrelación— de permanente movilidad, lo que transforma en un hecho dinámico el estudio de un momento determinado dentro del devenir cultural (cf. al respecto Itamar Even Zohar. "Polysystem Theory". En: *Poetics Today*. Jerusalem, vol. I, n° 1-2, 1979, pp. 287-310. En relación con la literatura argentina, quien realiza un enfoque de ese tipo es Zulma Palermo. *Escritos al margen*. Buenos Aires, Marymar, 1987, 108 p.).

<sup>12</sup> En relación con este tema, cf. Gloria Videla de Rivero. "Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el grupo *Megáfono*". En: *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, N° 18, 1985, pp. 189-210.

ciado por éstos. Valen como afirmación de esto, tanto lo manifestado por el mismo Draghi en varias entrevistas, acerca de su posición en relación con sus contemporáneos escritores<sup>13</sup>, como lo que afirma el mismo Santa María Conill en el discurso citado:

Juan Draghi Lucero ha puesto en uso una mirada llena de sospechas, de suspicacias, como si barruntara que todos hablan mal de él. Es una mirada que regocija, porque se advierte que está lejos de adivinar que se lo quiere más de lo que él supone. Habría pues que caricaturizarlo con sus ojos tranquilos y su semblante alegre y confiado, de aquella época feliz en que era ingenuo y desprevenido<sup>14</sup>.

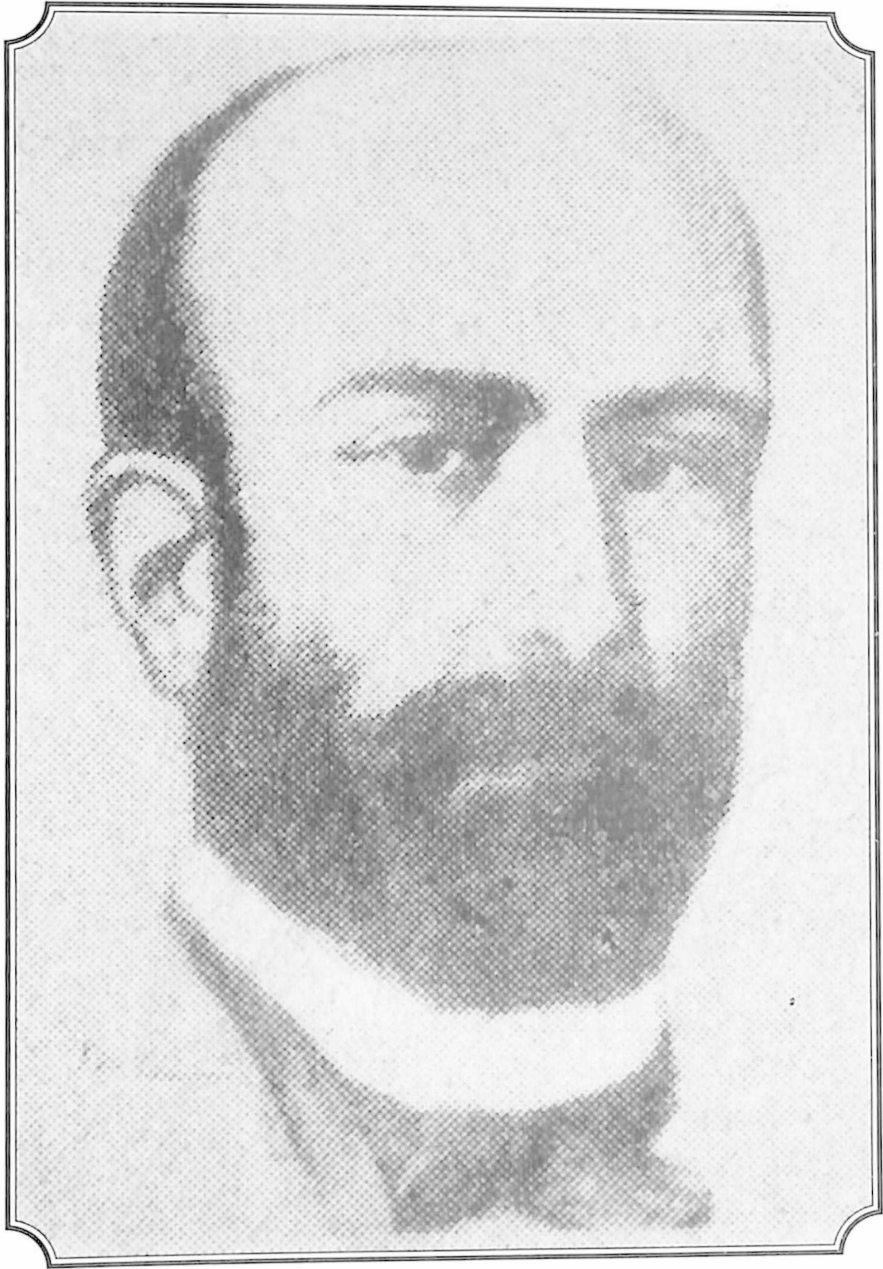
Tal abanico de posibilidades expresivas, unidas por un "estrecho parentesco espiritual" con "otras formas de producción e investigación literarias anteriores o posteriores a los años iniciales de 1925-1928 y con profundas raíces en nuestra historia intelectual: la historiografía, la investigación del folklore propiamente dicho"<sup>15</sup>, se completa con una novelística como la del mismo Santa María Conill, urbana, interesada en reflejar la rea-

---

<sup>13</sup> Así por ejemplo, frente al grupo *Megáfono*, el mismo Draghi se encarga de puntualizar diferencias: "yo era amigo de escritores mendocinos y sentía con cierta amargura que me separaban [...] por ejemplo, cuando se publicó *Megáfono de Mendoza* [sic] yo no fui invitado a esa publicación". En Daniel Prieto Castillo. *La memoria y el arte; Conversaciones con Juan Draghi Lucero*. Mendoza, EDIUNC/ Ediciones Culturales de Mendoza, 1994, p. 21. Y acerca del motivo de esta exclusión, el escritor afirma lo siguiente: "mis ideas folklóricas no cuadraban con las ideas que se cultivaban en Buenos Aires, Santiago de Chile, París o Nueva York. Nuestros intelectuales estaban más con la vista puesta en el exterior que en lo nuestro. Siempre lo nuestro les pareció pequeño". Cf. Andrés Gabrielli. "Draghi Lucero: Las enseñanzas de don Juan". En: *Diario Mendoza*. Mendoza, 3 de febrero de 1985.

<sup>14</sup> "Discurso pronunciado para agradecer la cena-homenaje..." T. I, p. 10.

<sup>15</sup> Arturo A. Roig. *Op. cit.*, p. 60.



Leopoldo Zuloaga.

(Fuente: Fernando Morales Guinazú. *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza, Best, 1943).



Alejandro Santa María Conill

# *Flechas de Papel*

(PROSA FESTIVA)

*a. rampone*

lidad social no tanto con una intención costumbrista o pintoresquista, sino de crítica, en íntima conexión con la realidad de una provincia en proceso de transformación y aun de crisis político-social y, consecuentemente, cultural. En el plano estrictamente literario, la novelística social de los escritores de esta época tiene como antecedente la obra de los prosistas de la Generación del '10, que intentan describir estéticamente el clima social de Mendoza a través de moldes naturalistas (en este sentido, la novela de Santa María Conill, *El vuelo sumiso*, puede considerarse representativa de un fenómeno residual en nuestras letras mendocinas). Dentro de esta narrativa de intención social pueden incluirse textos como la novela *La ciudad de barro* de Santa María Conill, que dirige sus críticas a los vicios de la política lugareña a la vez que refleja el ambiente de una Mendoza en trance de modernización<sup>16</sup>; también la novela *El gringo* (1935) de Fausto Burgos, cuya lente enfoca dos órdenes de conflictos de raíz sociológica: en primer lugar, y tal como lo sugiere el título, los efectos que el proceso inmigratorio tuvo en los diversos ámbitos de la vida mendocina; en segundo lugar, las periódicas crisis de la industria vitivinícola y la incapacidad de los sucesivos gobiernos para dar una solución a los problemas derivados de ellas<sup>17</sup>.

Tanto Vicente Nacarato<sup>18</sup> como el autor de la noticia biográfica que antecede a *El nudo ciego* destacan el valor de la obra

---

<sup>16</sup> Sobre esta novela, cf. Gloria Videla de Rivero. "Imágenes de Mendoza en *La ciudad de barro* (1941) de Alejandro Santa María Conill". En: *Revista de la Junta de Estudios Históricos*. Mendoza, 2ª época, N° 11, 1986, pp. 241-251.

<sup>17</sup> Para un estudio de esta obra, cf. Marta Elena Castellino. *Fausto Burgos. Su narrativa mendocina*. Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza/ Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1990.

<sup>18</sup> "La literatura en Mendoza". En: *Diario Los Andes*. Mendoza, 20 de octubre de 1957.

novelística de Santa María Conill dentro de esta línea de narrativa social: con él “toma cuerpo una literatura regional cuyana, apenas esbozada por escasos antecesores [...] Cuenta de los modestos orígenes de aquella Mendoza del zanjón, hasta internarse en su existencia política, social, intelectual y económica”<sup>19</sup>.

La evaluación de ese período literario mendocino es realizada por el mismo Santa María Conill, en 1937, en un balance que exalta la madurez alcanzada, “lejos de la megalomanía delirante de los veinte y la pedantería solapada de los treinta”:

[...] somos ya maduros, y la madurez es precavida, por lo mismo que se torna atenta. Así, nadie me negará que hemos comenzado a penetrar insensiblemente en el cauce hondo de la prudencia [...] Si Nacarato, al parecer, ha roto con el verso abstracto y trata de vencer el arcano del sencillo, Schallman vira a ratos hacia el Talmud y a veces hacia la gramática de la Academia; Ortega no suelta las diecisiete cuartillas mil veces cepilladas, pulidas y repulidas de su libro primigenio; el Dr. Petra Sierralta nutre de latitud, de geografía, su prosa dramática, sin lanzarse a una nueva comedia; Draghi potencia sus hallazgos del folklore precolombino<sup>20</sup>.

Completaban el panorama literario provincial —como se advierte— otras personalidades que, sin alcanzar quizá el relieve o el renombre de Draghi, Ramponi o Bufano, también realizaban, desde distintos sitios, su aporte a la cultura provincial. Tal el caso, por ejemplo, de Seraffín Ortega, amigo dilecto de Santa María Conill<sup>21</sup> durante años hasta que diferencias políticas los

---

<sup>19</sup> Alejandro Santa María Conill. *El nudo ciego*. 1° ed., [sin número de página].

<sup>20</sup> “A propósito del libro argentino”. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>21</sup> Quien lo describe así, en el discurso citado: “Otra caricatura fácil de hacerse es la de Seraffín Ortega, a quien siempre nos parece como si le viéramos reflejándose en

distanciaron, y que fuera durante años Director de la Biblioteca San Martín y Subdirector del diario *La Libertad*, precisamente el periódico donde fueron publicados los esbozos satíricos que posteriormente dieron nacimiento a *Flechas de papel*.

En este contexto periodístico debe ser entendida, en primer lugar, la obra que nos ocupa: son bocetos, al modo de las *Aguafuertes* de Roberto Arlt, nacidos con la urgencia de la prensa periódica, y que tienden a lo arquetípico de ciertas costumbres o hábitos censurables y nunca al ataque individual, en función de esa idea de la escritura como “espejo y guía de la sociedad” que sustentaba nuestro autor.

Ahora bien, esa intención de reforma social se relaciona con el costumbrismo, en particular en su versión crítica de raíz romántica, en su “doble intención de pintar con desenfadada crudeza y corregir las viciosas costumbres que pinta”<sup>22</sup>. Esta manifestación literaria, que en las letras españolas e hispanoamericanas surge al quebrarse el espejo de la novela realista —al decir de Esteban Correa Calderón— puede definirse como un género menor, breve, “que prescinde del desarrollo de la acción [...] limitándose a pintar un cuadro colorista en el que se refleja [...] el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo”<sup>23</sup> y en nuestras letras alcanza una interesante derivación.

---

el gran espejo cóncavo, el espejo que acorta y achaparra las siluetas. Yo tengo mucha simpatía por su gran cabeza. Me parece que, cuando niño, gustaba meterla por entre los hierros del balcón o los barrotes de las sillas, y luego, al no poderla sacar, alarmaba a toda la casa con sus gritos. Era ése un anuncio de todo lo que iba a hacer sufrir a los demás con esa su cabeza gorda. Este detalle, bien tomado, tiene que ser decisivo en su caricatura”. *Op. cit.*, p. 7

<sup>22</sup> Cf. Esteban Correa Calderón. “Introducción al estudio del costumbrismo español”. En: *Costumbristas españoles. Estudio preliminar y selección de textos* por Esteban Correa Calderón. Madrid, Aguilar, 1950, T.I, p. XV.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. X.



Se trata de un fenómeno literario que ha recibido el nombre de "sociología criolla" y que puede relacionarse con el periodismo de la época. Arturo Roig lo define así: "más que una ciencia es una cierta actitud de crítica que apunta generalmente a poner de manifiesto los vicios y las prácticas de lo que se ha denominado asimismo *política criolla*"<sup>24</sup>. También en este sentido la producción de Alejandro Santa María Conill es ampliamente significativa del ambiente social de su época.

## 2. El crítico social: *Flechas de papel*

Arturo Roig, en sus estudios sobre literatura mendocina, nos habla —como vimos— de un tipo de prosa de intención satírica como antecedente de la narrativa social del '25; es la que da nacimiento a la "sociología criolla" cultivada en nuestra provincia desde fines del siglo pasado, según se desprende de la lista que el mismo Roig suministra:

Los comienzos debe buscárselos en la poesía satírica de Juan Gualberto Godoy y de Leopoldo Zuloaga. Abraham Lemos escribió, antes de 1890, un librito, tal vez un folleto, que llevaba por título *Animales ponzoñosos de Mendoza*, en el que no se hablaba precisamente ni de víboras ni de arañas y con el que inauguró nuestra "sociología criolla". Más tarde Agustín Álvarez con su *South America* (1894) y su *Manual de patología política* (1899), publicado un año antes con el título de "Manual de imbecilidades argentinas" en las páginas de *Tribuna*, le dio un vigoroso impulso [...]; Julio Leonidas Aguirre escribió sus libros dentro de este mismo género: *Cocina criolla y salsa india* (1902) y *Sociología criolla*

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 76.

(1909), este último tal vez sea el primer libro en el que aparece concretamente la designación de esta forma de sociología tan divulgada en la época<sup>25</sup>.

También algunas publicaciones surgidas después del '10 continuaron con esta orientación literaria: *Patogenia política* (1914) de W. Jaime Molins; *Los iluminados* (1922) de Jorge Calle y algunas páginas de *Evoluciones de la democracia* (1925) de Leonardo Napolitano. Luego, Angélica Mendoza con su *Cárcel de mujeres* (1933) "avanza ya hacia la sociología en sentido más técnico"<sup>26</sup>; Alfredo Bufano también agrega un sabroso exponente a este género: su *Zoología política*, del año 1935. Y en esta nómina podría figurar, finalmente, *Flechas de papel (Prosa festiva)*.

Así, dentro de la obra total de Alejandro Santa María Conill se registra el mismo fenómeno que apuntamos para la novela realista en general: podemos considerar como complemento —si no como derivación— de su novelística estos apuntes agudos, irónicos, que tocan a veces la cuerda del grotesco. Antecedente o complemento, pues si bien el citado volumen fue editado en 1953<sup>27</sup>, reúne una serie de artículos, la mayoría de ellos publicados en *La Libertad* bajo el seudónimo de "Alex" y, según el autor, "son esbozos de brocha gorda que pintarrajeé en una época bastante ingrata de la vida mendocina" (pp. 9-10). ¿Cuál es ésta? El rastreo hemerográfico nos permite fijar una fecha y quizás develar en parte la incógnita: aparecieron —en su gran mayoría—

---

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 76.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>27</sup> Alejandro Santa María Conill. *Flechas de papel (Prosa festiva)*. Mendoza, D'Accurzio, 1953. En adelante citaré por esta edición, indicando sólo el número de página.

entre el 29 de junio y el 4 de setiembre de 1938<sup>28</sup>, con una periodicidad casi diaria<sup>29</sup>. Por lo tanto, estas colaboraciones de nuestro autor resultan anteriores a su novela más conocida<sup>30</sup>. Ya de la década del '20 datan otros artículos periodísticos de Santa María Conill, como los escritos para los números 23 y 24 de *Don Quijote de los Andes*, de 1928<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> El período histórico mencionado corresponde al gobierno del Dr. Guillermo Cano (1935-1938), que anteriormente se había desempeñado como Ministro de Ricardo Videla, que lo antecedió en la gobernación. ¿Se puede inferir de esto una determinada postura política de Santa María Conill? Creo más bien que su crítica apunta en general a los defectos de la política en su versión criolla, sin acepción de partido. También es altamente crítica la visión que nos da Bufano (de quien sabemos, empero, que estuvo afiliado al Partido Conservador) en su *Zoología política* de 1935. En cuanto a Santa María Conill, también su novela *La ciudad de barro* podría prestarse a que reconozcamos en los personajes a ciertas figuras políticas de la época (como Carlos Washington Lencinas, por ejemplo, en el protagonista, Julio Esquivel); sin embargo, tal identificación ha sido negada por su hijo: "*La ciudad de barro* es una obra de ficción. Cada uno de sus personajes puede parecerse a alguno o a muchos otros de los habitantes de esta tierra, porque Alejandro Santa María Conill fue sobre todo y ante todo un escritor mendocino. Mendoza y su gente son los únicos protagonistas de sus relatos". En: *Op. cit.*, p. 36.

<sup>29</sup> Algunos textos periodísticos no fueron recogidos en volumen: "Insustituible" (29/6/38); "Un perdido" (1/7/38); "Padre heroico" (2/7/38); "Un resentido" (3/7/38); "Un snob" (4/7/38); "Anti fraudulento" (5/7/38); "Turistas" (6/7/38); "Lo de ayer, hoy y siempre" (10/7/38); "Preferencia inquietante" (11/7/38); "Don Jacinto" (13/7/38); "El rumbeador" (17/7/38); "Un ex funcionario" (19/7/38); "Un orate" (27/7/38); "Bancarios" (30/7/38); "¡Pobre chical!" (31/7/38); "Muy moderna" (1/8/38); "Un jubilado" (4/8/38); "Un ególatra" (8/8/38); "El de los prestigios falsos" (9/8/38); "Un jovencito" (10/8/38); "Don Justo" (11/8/38); "El hombre gaceta" (13/8/38); "Un acaparador" (15/8/38); "Un jugador" (17/8/38); "Hombre contradictorio" (21/8/38); "El exitista" (22/8/38); "El orejero" (23/8/38); "Un gastrónomo" (24/8/38); "Mary" (26/8/38); "Un galeno" (30/8/38). Son, en general, los textos más breves y quizás en algunos casos la exclusión podría deberse a la pérdida de actualidad del asunto (como "Un orate", relacionado con la Revolución del '30). Otros aparecen con diferente título, como es el caso de "Un elector" (7/7/38), publicado posteriormente como "Juan Pueblo Elector", "Un exquisito" (12/7/38) reelaborado y titulado "Don Cosme, el profesor"; "Infatigable" (28/7/38), que aparece como "¿Cuándo se cansará?"; "Un distraído" (28/8/38), que pasó a llamarse "¿Los hom-

*Flechas de papel* está compuesto por treinta y cuatro bocetos<sup>32</sup>, que llevan en general como título la designación del tipo social retratado —o caricaturizado— en cada página. Tanto el epígrafe, tomado de los *Pensamientos* de Leopardi: “Las personas no son ridículas sino cuando quieren *ser* o *parecer* lo que no son”, como el “Prólogo” (aunque el autor lo califique como “innecesario”) nos brindan interesantes anticipos de la obra en su totalidad.

Ante todo, ¿qué elementos de este volumen se relacionan con la prosa de intención social? Si tomamos como punto de partida la denominación misma de esta forma narrativa que —sin desmentir el calificativo de “festiva”— apunta a poner de relieve gran cantidad de aspectos criticables de la sociedad mendocina,

---

bres, en el gobierno, se gastan?”; “Un personaje importado” (29/8/38) que varió a “El elegante importado”; “Un desdichado” (25/8/38), transformado en “Quejoso crónico” y “Un influyente” (27/8/38), transformado en “Personaje influyente”; en algunos casos las modificaciones en el título son mínimas: cambio o supresión del artículo o empleo del plural (“Los parientes resucitados”). Quizás el cambio de título más significativo sea el de “Los poetas” (2/9/38) que fue publicado en libro como “Los poetas menores” bajo una dedicatoria “A mi grande y cordial amigo, VICENTE NACARATO, poeta mayor”. En otros casos, finalmente, si bien no hay coincidencias textuales, en función del tema podemos considerar los artículos “Un enano” y “Un soltero viejo” como gérmenes de los capítulos “Psicología de la estatura” y “Coloración del célibe” respectivamente. Cabe aclarar que se nos presentó una disyuntiva a la hora de transcribir los títulos de los capítulos, que figuran todos en mayúscula; ciertamente, las mayúsculas coadyuvan a la intención tipificadora, pero se optó por la versión que el propio autor da en el índice, donde aparecen sólo con una mayúscula inicial. No obstante, las citas del cuerpo de los artículos son textuales y conservan las mayúsculas si el autor las coloca.

<sup>30</sup> Nos referimos a *La ciudad de barro*, de 1941.

<sup>31</sup> Titulados “El triunfo de la calle” y “Tradiciones mendocinas” respectivamente.

<sup>32</sup> No se han encontrado los antecedentes periodísticos de ocho de ellos: “El guarango”, “Mi amigo, el magistrado X”, “El hombre bueno”, “Casimiro Escobajo”, “Institución del salud”, “Psicología de la estatura”, “El Hombre Cero”, “El representativo” y “Coloración del célibe”.

lo primero que destaca es su propósito, coincidente con esa intención de reforma social reiteradamente aludida.

Indudablemente, ése es también el sentido apuntado por el título que el autor coloca a estos apuntes, y a los tipos en ellos presentados, a los que considera “figuras deformes, grotescas, que aspiran a ser regocijantes, inspiradas en las individualidades extravagantes de nuestro medio” (p. 10), como manifiesta en el prólogo. *Flechas de papel* quiere aludir, seguramente, a la calidad de agudeza, de escozor, que debían causar en los destinatarios estos dardos de papel que se dispararon desde la páginas de un diario local<sup>33</sup>.

Esa intención de crítica social, ese propósito movilizador de conciencias y reformador de costumbres es el que guía —como queda claro en el prólogo— tanto el estilo como la selección del material, éste en íntima relación con el destinatario ideal de los artículos en cuestión: al aparecer en un periódico de circulación más o menos masiva, es evidente que apuntan a amplios sectores

---

<sup>33</sup> Un cotejo de las variantes textuales entre la versión periodística y la de 1953 puede resultar interesante, si bien excede los límites de este trabajo. Me limitaré a señalar sólo algunas: un mayor cuidado estilístico; el cambio de algunas expresiones (“aduladores” por “zalameros”, “altar severo de la democracia” por “árbol frugífero de la democracia”, por citar sólo dos ejemplos); una cierta tendencia a la amplificación, que se traduce tanto en la profusión de adjetivos como en el agregado de algunos párrafos (en este sentido es interesante el dedicado a reseñar un nuevo tipo de “guapo” en el artículo homónimo); variación en los tiempos verbales (del presente al pasado, cuando la situación cuestionada ha de dejado de ser actual); el cambio de la denominación del “Zanjón” por “Tajamar”. Un cambio interesante es el que se produce en “Juan Pueblo Elector” y tiene como finalidad reforzar la idea de injusticia y arbitrariedad que rodea las prácticas políticas. También llama la atención el sistemático cambio en las cifras: “veinte días” empleados para la remodelación de una casa se transforman en “quince” y los “diez años” que un empleado público necesita para volverse un *canchero* pasan a ser “cinco años”, para dar cuenta de la aceleración del tiempo histórico que se produce entre las décadas del '30 y del '50. Otro signo epocal estaría dado por la sustitución de la expresión “como en un cuento de hadas” por “como en el cine”.

de la sociedad. Aspiran a ser algo así como un espejo<sup>34</sup> en el que todos y cada uno puedan verse representados en sus defectos característicos a fin de que, tocados por el ridículo, enmienden sus faltas.

*Flechas de papel*, de Alejandro Santa María Conill, constituye una sátira sobre distintos aspectos de la vida mendocina en las primeras décadas del siglo. Al utilizar la denominación de "sátira" estamos indicando un modo particular de considerar la realidad: "Contemplar el mundo con una mezcla de risa e indignación [...] es el punto de vista de la sátira", dice Matthew Hodgart, y agrega: "La sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad, por un estado de irritación causada por los ejemplos inmediatos del vicio y de la estupidez humanos y aunque las ocasiones que se nos presentan para dar rienda suelta a la sátira son infinitas e inherentes a la condición humana, los impulsos que incitan a ella son básicos de la naturaleza humana". Pero —agrega el mismo Hodgarth— "la sátira no puede pasar de ser una postura mental y convertirse en arte si no continúa la denuncia agresiva con algún rasgo estético que produzca placer en el espectador"<sup>35</sup>. De allí derivan, tanto una temática como una serie de técnicas y procedimientos expresivos, característicos de esta forma que se basa tanto "en un hábito de observación segura, una

---

<sup>34</sup> Recordemos que Santa María Conill publicó un artículo titulado "La novela, espejo y guía de la sociedad", en el N° 1 de la revista *Égloga*. En él no se abordan cuestiones de estricta técnica literaria; antes bien, Santa María Conill, fiel a esa preocupación didáctica que parece ser la base de toda su obra, aborda el tema desde el ángulo del sentido y finalidad (moralizante, de mejoramiento social) que él asigna a la novela, particularmente a la argentina; en tal sentido, es esclarecedor el párrafo final: "La labor que espera a la novela argentina es infinita. Sin embargo, debe, por lo pronto, retratar, mostrar a lo vivo las mil formas de esa nefanda manía fraudulenta que ha invadido toda la vida colectiva y está destruyendo nuestro limpio sentido del bien y de la justicia". *Op. cit.*, [s.p.].

<sup>35</sup> Matthew Hodgart. *La sátira*. Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 10-11.

buena memoria y una certeza suficiente en la ejecución; poco o nada de imaginación, pero buen sentido”, como decía Charles Baudelaire a propósito de la caricatura<sup>36</sup>.

## 2.1. Temática

Ya desde el prólogo queda claro que el autor afilará su pluma contra ciertos aspectos censurables de la vida provinciana: el materialismo reinante en la capital mendocina, donde “las únicas letras que interesan, desde los tiempos de Don Pedro del Castillo, son las de cambio”, y donde “el público grueso no necesita escritores sino escribanos” (p. 9); el *snobismo* y extranjerismo: “Ciertamente, estas páginas no guardan la debida compostura [...] Tampoco aluden a los graves problemas que afligen a los antípodas; no gimen por la desintegración catastrófica del Imperio Británico, ni tratan del Arte y la Belleza, así, con mayúsculas, asuntos todos preferidos por los *snobs* innumerables” (p. 9).

Su crítica se irá particularizando y concretando a medida que avanzan las páginas, y si pretendiéramos cuantificar el material contenido en ellas, advertiríamos la atención mayoritariamente concedida por el autor a la política, la llamada “política criolla”, que en verdad poco tiene que ver con lo auténtico de esa actividad tan propiamente humana<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Charles Baudelaire. “Algunos caricaturistas franceses”. En: *Risa y humor vistos por Hogart, Baudelaire y Chesterton. Cuadernos para el estudio de la estética y la literatura*. Chaco, Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Humanidades, Instituto de Letras, Sección Literaturas Modernas, N° 10, [s.f.], p. 40.

<sup>37</sup> Esta desnaturalización constituye tema excluyente del ya citado *Zoología política* (Buenos Aires, Tor, 1935) de Alfredo Bufano, cuyos capítulos se titulan, respectivamente “De las condiciones que ha menester el caudillo”, “De las diferentes especies del caudillismo en campaña”, “De los diferentes productos de la demagogia”, “Dos semblanzas demagógicas” y “De los diversos modos de ganar elecciones”. Es notoria la coincidencia con los temas tratados por Santa María Conill.

Por lo menos ocho capitulillos del libro giran alrededor de este núcleo significativo, que se desarrolla en sus distintos aspectos. Una visión general del tema es la que da "Vino y política", texto en el que se establece una relación —no por humorística menos aguda— entre los políticos lugareños y la industria vitivinícola, ambos considerados en su devenir histórico, lo que nos permite fijar edades para ambos quehaceres:

En tiempos remotos, cuando el vino, trabajado sin trampas, era espeso, turbio, pero sabroso y mareador de puro genuino [...] el político también manifestaba ese cariz de cosa basta y honrada. Mostrábase bondadoso, manso, pesado, de ideas poco claras y de melosidades bisuntas. Gobernaba sin lastimar, como el vino adormecía sin enloquecer (p. 70).

Si esta época resulta imprecisa por su extensión temporal, el acceso del populismo al poder seguramente corresponde al período siguiente, en que "el mosto vernáculo no se caracterizó por su calidad, sino por su cantidad" y "descendió a los abismos de la vulgaridad", mientras los políticos de esa misma época espantaron "por su cantidad arrolladora y su calidad desdorosa" (p. 71).

En el mismo tenor siguen discurriendo las reflexiones de Santa María Conill, hasta llegar al presente de la escritura, en el que "los mostos han ido mejorando" y "ya no hay vino, sino vinos" y también los políticos muestran personalidades diversas (p. 71).

A partir de este vistazo general, se irán señalando falencias particularmente destacadas de nuestro sistema. Así por ejemplo, las distintas formas de fraude que, a despecho de la Ley Sáenz Peña, continuaron trabando a "Juan Pueblo, elector", el goce de sus derechos ciudadanos:

En veinte años que lleva habilitado para emitir el sufragio, Juan Pueblo ha adquirido aleccionadora experiencia.  
¡Y como para no adquirirla!



La primera vez que le tocó cumplir el alto deber cívico, allá por los tiempos bárbaros [...] recibió su bautismo de fuego: le abollaron la cabeza y le limpiaron los bolsillos. No logró ni siquiera asomarse a la novísima mesa, exornada por la flamante urna electoral (p. 64).

Con marcado tono irónico se describen otras formas de atropello electoral: el robo de documentos, el falseamiento de padrones<sup>38</sup>... y también las estratagemas y recursos puestos en práctica por “Juan Pueblo” para superarlas, puesto que después de veinte años aún espera el momento emocionante de sufragar por primera vez en su vida y “aunque temblando por su existencia, se siente satisfecho por su conducta. Como bien le enseñó su

---

<sup>38</sup> Al hablar de las variantes textuales, aludimos a una que atañe a este texto. Transcribiré aquí ambas versiones:

**Texto 1 (Periódico)**

“-¡Amigo...su nombre ha sido tachado del Padrón Electoral por falso domicilio! ¡No puede votar!

-¿Cómo?- exclamó él.

-¿Usted no se ha mudado de casa?

-Sí, señor, me cambié para que no me robaran la libreta.

-¿Y no dio cambio de domicilio?

-No, señor.

-Pues entonces está despachado. No puede votar.

Regresó pensando que sólo faltaba que lo suprimieran del mundo de los vivos [...]”.

**Texto 2 (Libro)**

“-¡Amigo...su nombre ha sido tachado del Padrón Electoral por falso domicilio! ¡No puede votar!

-¿Cómo?- exclamó él.

-¿Cómo? ¡Como lo oyen! Usted se ha mudado de casa y no ha dado el cambio...

-¡No, señor Presidente! ¡Vivo en la misma casa donde nací y donde nació también mi padre, mi abuelo, mi bisabuelo y mi tatarabuelo...!

-Entonces no sé. El caso es que no puede votar. ¡Mala suerte! Está despachado.

Regresó silencioso, decepcionado, dolido en medio de su fúnebre cortejo. Sólo se le ocurrió que apenas si faltaba que sus presuntos enemigos cívicos lo suprimieran del mundo de los vivos [...]” (pp. 65-66).

augusto padre, por ser criollo de ley, morirá votando... o intentando votar" (p. 66).

Otro riesgo que acecha permanentemente a la democracia es la demagogia, en la que tan fácilmente incurren los políticos lugareños. Santa María Conill la asocia con el caudillismo —al que también parece ser propensa la idiosincrasia nativa— recurriendo al nombre significativo por antonomasia: "Como tantos Facundillos de los muchos que la fértil tierra provinciana prodigaba cada verano con asombrosa constancia, el demagogo en ciernes comenzaba prosternándose sumisamente ante el altar severo de la democracia" (p. 59).

Lo que sigue es historia conocida: instalado en el poder, no gracias a sus méritos ni a sus proyectos políticos, sino por "la garrulería de sus lenguaraces y la eficacia ejecutiva de sus matones, alfa y omega de cuantos falsos demócratas cabalgan hacia la demagogia" (p. 60), cada vez más aflora en él su yo autoritario, "absorbente, centralizante, dispuesto a no dejar gallo con cresta" (p. 60).

Consecuencia de esta falsa concepción de la actividad política, que tiende al encumbramiento personal por cualquier medio, son otros vicios que Santa María señala como casi inseparables de la política, los políticos y el ejercicio de los poderes públicos: la distribución de cargos públicos a quienes no ostentan para ello otro mérito que el de haber sido eficaces "punteros" en tiempos electorales; el "guapismo" ejercido como título habilitante para el desempeño de funciones gubernativas, ya que "en tiempos bien recientes, los guapos provincianos más notorios, se empollaban al calor oficial, a cuya grata temperatura cobraban pronto vida robusta y vigor extraordinario" (p. 61).

Tan grave como la acción de los guapos de comité es la falta de ideas y de conceptos claros que aqueja a los representantes de casi todos los partidos, tanto en el orden nacional como en el provincial, carencia que parece ser insita al ejercicio mismo de esta actividad, pues "un político que comenzara fijando en el papel sus íntimas convicciones cívicas, sus amores y sus odios bande-

rizos, deberá despedirse de la posibilidad de proyectar perennemente su acción bienhechora desde los empleos burocráticos o desde los cargos electivos” (p. 68).

Esa cualidad de “camaleón” se relaciona también con un falso concepto del Estado como suerte de “botín del vencedor” y no como auténtica forma de servicio a la comunidad; se busca el “cargo”, pero no la “carga”. Santa María Conill desnuda esta concepción tan común en nuestros políticos, aún en la actualidad, en el artículo titulado “¿Los hombres, en el gobierno, se gastan?”; la tesis expuesta por el autor es la siguiente: “Todo su programa político consistió en alcanzar el poder por el poder mismo. Por eso, su largo esfuerzo, sus extraordinarias energías gastadas en ‘llegar’, se perdieron en una esterilidad desconcertante tan pronto logró su propósito” (p. 72). El artículo sigue describiendo acabadamente las consecuencias nefastas que para la sociedad en su conjunto tiene esa falta de grandeza en quienes se arrogan el derecho de guiar sus destinos sin asumir los deberes correspondientes: “Mientras disfrutó de autoridad, no vio en la política el juego de los intereses generales, la fecundidad del trabajo creador, la dinámica del humano impulso que, bien dirigidos y mejor estimulados generan el progreso individual y el bienestar colectivo” (p. 72). Finalmente, para explicar su ineficiencia paladina, es que acuñan la frase que da título al artículo de nuestro autor.

Sin pretender un registro exhaustivo de los vicios de la “política criolla” se pueden señalar, junto con Santa María Conill, los efectos nocivos de la adulación que rodea —y malogra muchas veces— a los que desempeñan un cargo de cierta importancia, como ese “Funcionario paternal”, cuyo ingreso en la repartición pública fue saludado por una “corte innumerable de zalameros ruidosos, melosos y sebosos” (p. 74), que se dieron inmediatamente a rivalizar en la ponderación de virtudes que el susodicho no poseía: “Le llamaron bondadoso (para que los tolerara), magnánimo (para que los hartase), inteligente (para que los creyera tontos), ingenioso (para que les eligiera el mejor hueso)” (p. 74). Son los mismos que no vacilan en volver la espalda al

funcionario en cuestión, al pedírsele a éste la renuncia, cuando —según sus propias palabras— “se le acabaron los caramelos”.

Finalmente, y en parte como consecuencia de lo anterior, puede mencionarse la enfermedad congénita de nuestra administración pública: la burocracia y la ineficiencia, admirable caldo de cultivo para el “canchero” y otros especímenes que pululan en nuestras oficinas estatales. La definición y caracterización del “canchero” sirve de nexo con otro tipo de artículos: los destinados a presentar un determinado tipo social, descrito casi como un ejemplar zoológico y abultados todos sus rasgos negativos:

El empleado “canchero” domina a la perfección la técnica de la holganza y del ausentismo. Es perito acabado en el arduo menester de aparentar que suda a mares, cuando en realidad no hace nada de provecho; que ejecuta una tarea compleja, cuando ciertamente se está divirtiendo; que descansa, cuando en verdad dormita, velados sus ojos tras las enormes antiparras negras (p. 82).

Con técnica y propósito similares son presentados otros personajes, algunos tipos humanos generales, otros enraizados particularmente en la realidad mendocina. Entre los primeros destacan, por el humor y el ingenio desplegados, los tipos presentados en el artículo titulado “Psicología de la estatura”. Esta curiosa y original caricatura de “altos” y “petisos” no está exenta de aciertos que revelan en Santa María Conill un eficaz observador de la realidad social; en cuanto a las generalizaciones que realiza, responden a un humorístico propósito de mejoramiento social; son recomendaciones del tipo de la siguiente:

De entre los hombres altos debieran salir los jueces, los magistrados, los gobernantes [...] A los petisos se les debieran dar los trabajos difíciles, enrevesados, de gran aliento [...] Mientras unos y otros desempeñen iguales funciones y se las disputen con suerte variable, como ocurre ahora, el mundo

continuará seguramente convulsionado, enfermo, revuelto y empobrecido, poco menos que inhabitable (p. 45).

Entre los tipos humanos que se desarrollan más fácilmente en provincia, el autor privilegia a los trepadores y arribistas, generalmente foráneos, y que “hacen carrera” principalmente al amparo del materialismo y el culto de las exterioridades, que parecen ser patrimonio de “una comunidad donde, al parecer, nadie dijo ni escribió jamás esos proverbios milenarios [...] de que ‘El hábito no hace al monje’... o bien ‘No es oro todo lo que reluce’ [...]” y donde “un lindo traje en un cuerpo airoso, cuenta más [...] que una vida modesta pero limpia, o que un honrado diploma universitario, logrado con auténtico heroísmo” (p. 13).

Además de analizar otros aspectos relevantes de la vida provinciana, como todo lo referente a la “Psicología del saludo”, el crítico social presenta una ácida visión de los defectos más característicos del mendocino en el capítulo titulado “Casimiro Escobajo”. Indudablemente, el nombre ha sido escogido para simbolizar al mendocino “pura uva”, en su aspecto más negativo e inservible, vale decir el escobajo; con ello el autor pretende formular un urticante llamado de atención a sus coterráneos: ¿realmente no hay en cada uno, algo o mucho de “escobajo”? Veamos: este “producto genuino del terruño” es, primeramente, el embrollón, el despreocupado de toda tarea que implique magnanimidad de espíritu, y por lo tanto funciona como tentador y responsable de alejar a otros de obligaciones nobles como la de defender el patrimonio provincial:

[...] en el pasado reciente, Casimiro Escobajo, representante mayor de la robusta prodigalidad provincial, se las compuso a maravillas para embrollar el seso de los grandes funcionarios y conseguir, como lo consiguió, que esos severos varones, nativos del lugar en su totalidad, se abstuvieran de defender el patrimonio autóctono, integrado por las opulencias del suelo y del subsuelo, labor en verdad enloquecedora y atentatoria a nuestra añeja holgazanería (p. 35).

Es igualmente un representante del individualismo y el “no te metás”, que no vacila en contagiar a los comprovincianos, a quienes “convence de que cada cual debe cuidar de su propio pellejo y no meterse a enderezar ‘curcunchos’, porque eso sólo trae dolores de cabeza y hemorragias de bolsillo” (p. 35). A este personaje achaca nuestro autor todos los defectos que han ido tomando cuerpo en la idiosincrasia provinciana, y la ironía se expresa en lenguaje sumamente duro:

¿[...] qué no ha hecho Casimiro Escobajo, guardián celoso de nuestro egoísmo y protector incansable de nuestra obstinada desunión [...] por desleír como en agua turbia el ínfimo espíritu de cuerpo de los mendocinos? Con su genio prudente nos ha insuflado hasta la médula su pancismo elemental, su criterio hueco, de caño, y su voracidad de mosca (p. 36).

No es indudablemente la situación política contemporánea el único foco de interés del satírico, sino que se observan asimismo tipos y costumbres provincianos, igualmente dignos de ser criticados en una gama de tonos acorde con la gravedad del defecto aludido.

La crítica, como vimos, es sumamente dura, como que responde a ese evidente propósito movilizador de conciencias a que aludíamos en un comienzo. En otras ocasiones la pluma suaviza el tenor de sus afirmaciones, afirmándose más en el humorismo, para tratar temas tales como el matrimonio, la familia y la soltería. A este ámbito se dedica la serie de cinco artículos que cierra el volumen: “Coloración del célibe”, “¿Qué tengo yo, Dios mío?”, “El marido ideal”, “¿Cuándo se cansará?” y “La boda”. De éstos, resulta particularmente curioso el primero, en el que se realiza una analogía cromática entre las distintas edades de la vida y la soltería; así por ejemplo, los solteros cuarentones son pardos, “espíritus incoloros, amantes chúcaros, corazones desjugados en mil lances de gustos inciertos y éxitos deleznable” (p. 85); por otra parte, “los que arriban desuncidos a los treinta, son

demasiado protocolares, bastante prejuiciosos, excesivamente ornamentales” (p. 86); así, el autor les asigna el color gris; los de veinte —azules— “se nutren de lejanías o de velocidad o de azul sidéreo” (p. 87).

El autor utiliza como punto de partida para la creación literaria una temática de raigambre social y una serie de procedimientos característicos, elementos que nos permiten asociar la obra de Santa María Conill con el género satírico. Pero la sátira —a más de ser una postura mental— para convertirse en arte debe plasmar esa denuncia agresiva con algunos rasgos estéticos que despierten el interés y produzcan placer en el receptor. Así, el ingenio es requisito inherente a este tipo de escritos, pero además recurre a toda una gama de recursos técnicos que funcionan como medios para transformar los penosos sucesos de la vida real en un cuadro en que una dosis mayor o menor de idealización artística asegure el interés del lector. Esta especie literaria contiene por lo tanto un ataque agresivo y una visión del mundo transformada por la fantasía, porque está escrita para entretener, a la vez que incluye agudos y reveladores comentarios sobre los problemas de la sociedad contemporánea. Al respecto, Matthew Hodgart manifiesta que “La sátira en todos sus niveles debe entretener, tanto como tratar de influir en la conducta, y este entretenimiento procede principalmente [...] del placer que proporciona oír una farsa, una inversión fantástica del mundo real”<sup>39</sup>.

Requisitos de la sátira son, pues, tanto para el autor citado como para Frye<sup>40</sup>, la fantasía, un contenido admitido como grotesco, un enjuiciamiento moral (al menos implícito) y una actitud militante. Conviene detenerse brevemente en la elaboración artística de los artículos que componen *Flechas de papel*, tanto

---

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>40</sup> Cf. Northrop Frye. *The Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957, pp. 223-239.

en relación con los procedimientos de la literatura satírica en general, como de esa peculiar subespecie literaria que cobra forma en nuestras letras a fines del siglo XIX, bajo la denominación de “sociología criolla”.

## 2.2. Técnicas, procedimientos y recursos expresivos

La “sociología criolla”, como se advierte ya desde la denominación que los propios autores asignan a esta especie literaria, y los títulos que colocan a sus obras, nace con pretensiones de ciencia (o de pseudo-ciencia)<sup>41</sup>; de allí surgen una serie de procedimientos estilísticos que, junto con los característicos de la sátira, configuran literariamente los artículos de *Flechas de papel*, en consonancia con el propósito de crítica y reforma social que vertebra la producción toda de Alejandro Santa María Conill.

La sátira requiere, ante todo, capacidad de observación y la aptitud de plasmar sus resultados en una visión que, adecuadamente coloreada, ponga de relieve ciertos aspectos que interesan de manera especial. Algo así como el microscopio aplicado al tejido social, tal como enseñaba Balzac (y no resulta casual esta referencia al maestro del realismo, por cuanto Santa María Conill se nutrió en las escuelas francesas finiseculares). No en vano algunas de las sátiras más antiguas fueron llamadas “anatomías”: el satírico emplea esa facultad de observación y de análisis como instrumento de disección, pretendiendo los privilegios del cirujano “para curar con la moral lo que hiere con el ingenio”. Precisamente, éste es un elemento clave en toda la literatura satí-

---

<sup>41</sup> Resultan significativas, por ejemplo, las citas de “Lombroso” o “Ferri” que incluye Alfredo Bufano. Se trata de Cesare Lombroso (1835-1909), médico y criminalista italiano, propagador de la antropometría, quien estudió la locura desde un punto de vista social, y Enrico Ferri (1856-1929), criminalista, escritor y político italiano especializado en antropología criminal, quien rectificó y completó las teorías de Lombroso.



rica, en cuanto ella tiene la intención de suscitar nuestra risa o, al menos, una sonrisa, aunque el objeto sobre el que versa sea —muy frecuentemente— las más duras realidades humanas.

- *El ingenio*: se define como una cualidad del discurso escrito o hablado capaz de sorprender o deleitar por lo inesperado que hay en él. En cuanto al ingenio verbal, éste tiene como rasgos esenciales “una comprensión ingeniosa, una revelación súbita de ocultas implicancias y la conexión de dos ideas incongruentes”<sup>42</sup>. De este último aspecto resulta particularmente ilustrativo el artículo de Santa María titulado “Vino y política”, ya comentado. La conexión entre dos entidades aparentemente tan dispares sirve al autor para elaborar una humorística crítica a dos realidades bien mendocinas: los defectos de la denominada “política criolla” y los avatares, no siempre positivos, de la industria vitivinícola<sup>43</sup>. Ingeniosa forma, sin duda, de encarar la sátira a dos manifestaciones vernáculas, a través de ingeniosas analogías como las siguientes:

Los mostos han ido mejorando [...] Y, por eso mismo, ha mejorado también el político. Ahora tiene personalidad. Los hay livianos, ligeros, inofensivos, como vinillo claro, chirle y de poca monta. Asimismo, los hay gruesos, plúmbeos, elefantinos, como vino tinto, espeso y turbio [...] Hay políticos espumosos, efervescentes (p. 71).

Procedimiento similar es el que se sigue, por ejemplo, en la nota dedicada a “Los poetas menores” que “cuando no son de sangre muy espesa, poseen una estructura nerviosa y psíquica de

---

<sup>42</sup> Hodgart. *Op. cit.*, p. 112.

<sup>43</sup> “Cosa singular, sin duda, la afinidad que presentan el vino y el político a lo largo de la historia del terruño. Ambos productos —el uno de las parras y el otro del civismo— demuestran, en su extenso, sinuoso, oblicuo, y a las veces bizco desarrollo, un proceso de crecimiento y expansión bastante similar” (p. 70).

mujer" (p. 18). Es así que "De igual modo que ellas, no tienen otra preocupación que la de agradar. Agradar es su vicio y su corrupción. Por agradar son capaces de muchas cosas difíciles: desde forjar un gran poema, hasta suicidarse" (p. 18).

Por su parte, la "Institución del saludo" muestra otro de los rasgos de ingenio enunciados, al suministrarnos algo así como la trastienda de esa costumbre provinciana, corporizada en una verdadera institución omnipresente y operante, cual verdadero ente rector de la convivencia social: "Es indispensable saber saludar, sobre todo en provincias, donde el saludo es una institución. Sí, una institución rigurosamente organizada, con su reglamento no escrito, su burocracia imaginaria y sus expedientes inexistentes" (p. 38). Por detrás de una costumbre de buena educación social, el autor descubre una verdadera trama de sutiles motivaciones psicológicas: "No hace mucho la Institución del saludo ha arribado a conclusiones realmente ingeniosas acerca del pésimo saludo de algunos soberbios, prevenidos, secos, etc. Asevera [...] que la totalidad de esos tipos son en el fondo, tímidos recalci-trantes, tímidos obstinados, con un terror pánico por el ridículo" (p. 39). De más está decir que detrás del humor se advierte la irrenunciable vocación didáctica:

Ha habido también fallos ejemplificantes y de innegable buen gusto. Por ejemplo, ciertos jóvenes de la ciudad y no del campo, que acostumbran salir a la calle sin afeitarse, peinarse, lustrarse y plancharse con la debida pulcritud, se han quejado de que algunas señoras y señoritas de su amistad, les han negado el saludo en pleno día y a ojos vistas [...] Por lo tanto, la negativa de ellas al pasar de largo sin mirar a los desastrados por pereza [...] no tiene otro objeto que el de obligarlos a adecuar su figura (p. 39).

También resulta ingeniosa, por citar un ejemplo más, la comprensión y tipificación que nuestro autor hace de la psicolo-

gía de “altos” y “petisos”<sup>44</sup> y que es “una realidad social que tarda en ser revelada, pues lo cierto es que tratase de naturalezas distintas, de espíritus dispares, de idiosincrasias opuestas”. Todo el artículo en cuestión suma observaciones perfectamente reales, e ingeniosamente expresadas, agrandadas y tipificadas por la lente del estudioso social, con el propósito de efectuar “una contribución honesta a esa ciencia de la estatura que esperamos vivamente, como se ansía el torrente pluvial después de la gran sequía” (p. 41).

- *La técnica de la reducción*: Matthew Hodgart la menciona como otra técnica básica de la sátira. Puede asumir distintas formas: la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura o dignidad, la privación de los apoyos de rango y clase social simbolizados en las vestimentas (el “desnudamiento”), o la reducción a un nivel ontológico inferior, a través de la comparación con otros reinos de la naturaleza. El reino animal es traído continuamente a colación por los satíricos, ya que sirve para recordar que el *homo sapiens*, a pesar de sus vastas aspiraciones espirituales, conserva siempre un fondo instintivo que lo asimila a los demás mamíferos<sup>45</sup>. De esta técnica reductora se vale amplia y eficazmente nuestro autor en sus *Flechas de papel*; además de ser recurso típico de la sátira, puede relacionarse con la pretensión de remedar el lenguaje científico,

---

<sup>44</sup> “Los hombres de escasa estatura, y a quienes, por singular afecto mundano, se les suele llamar *petisos*, son seres quisquillosos, intemperantes, susceptibles, fácilmente irritables, que viven atentos a las indirectas y pendientes de las cachadas” (p. 42) y “En cambio, los hombres altos, esos larguiruchos que parecen haber nacido para sondear lejanías, y, en verdad, no ven más que espejismos, suelen ser extravagantes y optimistas, cándidos y desprendidos. Les agradan las ideas exóticas y las utopías novísimas” (p. 44).

<sup>45</sup> “La imagen animal es un recurso esencial [...]: reduce las obstinadas actividades del hombre, los ambiciosos fines de que tan orgulloso se siente y los apetitos bajos de que se avergüenza, al simple nivel del instinto animal: es un cerdo en la pereza y un zorro en la cautela”. M. Hodgart. *Op. cit.*, p. 119.

particularmente el de las ciencias naturales, como la biología, la zoología o la botánica. Esta tendencia, vigente en el momento en que surge la "sociología criolla" —ambiente finisecular positivista— es continuada por Santa María Conill con rasgos bien definidos. Así por ejemplo, la preocupación por definir a los especímenes estudiados se manifiesta en la recurrencia al clásico procedimiento de enunciar el género próximo y la diferencia específica, como ocurre en el caso del "Guarango":

El Guarango no es el cursi [...]. Tampoco es el rastacuero [...] ni el fatuo [...] No es el grosero, ni el ordinario, ni el envidioso, aunque ciertamente, su naturaleza tiene algo de todos ellos [...] El Guarango es el necio con vocación ministerial, es el inepto que se cree superior, es, en suma, el falso distinguido, el falso eminente, pero formado con los mismos ingredientes que el cursi, el rastacuero, el fatuo, el grosero, el ordinario y el envidioso. De ahí que se parezca a todos ellos, siendo, empero, de una especie distinta (p. 16).

La descripción de cada uno de estos tipos procura ser amplia y abarcadora de los distintos aspectos que todo estudio de orden zoológico se propone: aspecto exterior, hábitat natural, costumbres:

Churrigueresco en el vestir, torrencial en el hablar, arrogante en la actitud, provocativo en la alusión, y, a veces, bravo y presto al escándalo o la reyerta. El Guarango pertenece invariablemente a los sectores importantes de la sociedad. Se lo encuentra en la banca, en la Administración, la política, la enseñanza, la literatura [...] Frecuenta casi siempre las calles concurridas, los cines de buen tono, las boites a la moda (p. 15).

Incluso la descripción de las acciones se realiza en sentido metafórico, por analogía con el mundo animal: el trepador "fue huroneándoles la cuenta corriente, olfateándoles las amistades de

valimiento, oliscándoles el poder de irradiación social” (p. 23), hasta que al fin “Dio el salto magistral, el aletazo tremendo, merced al cual fue a caer, con elegancia garbosa, en el recinto de los elegidos [...] al que sólo llegan los dos o tres pajarones implumes señalados por la suerte veleidosa” (p. 24).

Aún más abundante es la imagen directamente animal para aludir a ciertos tipos humanos o sectores sociales; así por ejemplo, los “pajarones implumes” ya citados o los “primates platudos e influyentes” que se mencionan en el segundo capítulo (p. 14).

A veces la sátira desciende a un nivel inferior: el del vegetal o aun del mineral; también de ello encontramos algunos ejemplos, aunque generalmente a modo de referencia incidental: “En general, el Guarango germina en los ambientes desorganizados, en los medios anárquicos” (p. 16).

- *Tipificación*: esa presentación de personajes a escala zoológica o botánica tiene relación con otro de los procedimientos básicos de la sátira, cual es el de la tipificación. Es también una técnica reductiva, en cuanto tiende a darnos un esquema, cuando no una caricatura, basado en ciertos rasgos especialmente destacados y con pretensiones de generalidad. En la obra que nos preocupa asume dos formas, aparentemente opuestas, aunque de similar intención y resultado, y que podríamos denominar respectivamente “generalización” e “individualización”.

La primera es la que apunta más claramente a la creación de un tipo social<sup>46</sup>, recurriendo ya desde el título del artículo a las mayúsculas sustantivadoras: “El Guarango”, “El Trepador”... En estos casos, el autor emprende la descripción del fenómeno estudiado, a veces con recurrencia a las ya mencionadas comparaciones zoológicas: “Un tipo que en los últimos tiempos ha proliferado en la ciudad, tanto como los gorriones en el campo, es el

---

<sup>46</sup> Este sentido tiene el cambio de artículo “un” por “el” entre la versión periodística y la del libro, que se registra en varios de los títulos, como ya se indicó oportunamente.

**Hombre Cero**" (p. 48). En todo caso, la postura es la del científico que intenta establecer —a partir de la realidad social, de por sí fluida y difícil de esquematizar— ciertos rasgos constantes que permitan encasillar el objeto con la fijeza con que logran hacerlo las ciencias naturales. La matización en el vocablo progresa así de la denominación de "tipo" a la de espécimen, en el artículo citado: "hace seis o siete años, este singular espécimen era una rareza" (p. 48). El grado de generalización llega al máximo, cuando se identifica al Hombre Cero con un microbio o virus: "En suma, el Hombre Cero es ya como el germen de una peste" (p. 48).

El procedimiento opuesto, en cuanto muestra todo un grupo personalizándolo en un solo individuo, es aplicado con toda claridad en "Casimiro Escobajo", por citar sólo un ejemplo; así se pretende —a través de la presentación de un caso aparentemente individual— que el lector realice la correspondiente generalización, sutilmente inducida. Así, el supuesto "Casimiro Escobajo" es encarnación de defectos típicos del mendocino y el autor acaba previniendo a todos sobre los peligros de dejarse llevar por esas tendencias negativas inherentes a la naturaleza provinciana: "pronto, muy pronto, la totalidad de los mendocinos llevaremos, por gratitud a tu alma prócer, el augusto nombre con que arribaste a la fama: todos nos llamaremos... ¡Casimiro Escobajo!" (p. 37).

Por lo tanto, la denominación de "Casimiro Escobajo" se convierte, por su capacidad significativa, en todo un símbolo especialmente creado por el autor. Otras veces, esa capacidad evocativa del nombre se toma directamente de la tradición clásica, como es el caso del joven petimetre, supuestamente llamado "Narciso": "Nadie que conozca al joven Narciso, negará que tiene de sí una excelente opinión. Advértesele ello en el andar garboso, en la sonrisa adamada, en las frecuentes alusiones a la superioridad de su persona, apenas abre la boca" (p. 46).

- *La ironía*: también típica de la sátira es la ironía, entendida como "el uso sistemático del doble sentido". Presume así la existencia de un doble auditorio: "uno que se deja engañar por el

sentido superficial de las palabras, y otro que capta el sentido oculto”, y habitualmente implica “una forma narrativa que permita el mantenimiento de una doble corriente significativa”<sup>47</sup>.

A ese acto de cooperación interpretativa, requerido por la ironía, recurre con frecuencia Santa María Conill, por ejemplo en el párrafo inicial de “Don Magnífico”:

Cruzó el charco en su adolescencia para venir, desde su remoto pueblo, a labrar la riqueza pública y la propia. Y a fe que cumplió ambos designios de modo matemático. En treinta años de sufrida fajina ensayó múltiples esfuerzos: desde comprar por medio para vender por el décuplo, hasta prestar al ciento por ciento. Inacabables insomnios presidieron sus noches tristes de capitalista intrépido. No dio hijos, pero sí ochavos [...] (p. 11).

Aquí la actitud aparentemente encomiástica esconde el más agrio reproche a cierto tipo de inmigrantes, “peregrinos deshambrosos [*sic*] que lo reciben todo del país y no le dan más que disgustos” (p. 12), de algún modo la contrapartida de lo que suele manifestar nuestra literatura comarcana (recordemos sólo un ejemplo: *El gringo*, de Fausto Burgos). Como ha dicho Frye, la sátira es la ironía militante; el satírico utiliza la ironía para hacer que el lector se sienta incómodo, para sacarlo de su complacencia y convertirlo en un aliado en la lucha contra la estupidez humana. De aquí que recurra a veces a expresiones hasta cierto punto chocantes, en cuanto postulan una visión de la realidad distinta de lo habitual, como se advierte claramente en *Flechas de papel* a propósito de la inmigración.

- *Otros recursos expresivos*: además de las técnicas enunciadas, y en relación con ellas, se reiteran en las páginas del libro

---

<sup>47</sup> M. Hodgart. *Op. cit.*, p. 130.

comentado algunos recursos especialmente significativos. En cuanto a la relación enunciador/ enunciario, se pretende establecer una comunicación de tipo personal (ese acto de cooperación interpretativa indispensable que postula el empleo casi habitual de la ironía). De aquí que nuestro autor recurra con frecuencia a la primera persona plural, al apóstrofe y a otros recursos propios del habla coloquial; también, al tono admonitorio que suelen asumir los párrafos finales: "Paciente lector: todo sujeto que se conduzca de ese modo, vuélvele la espalda sin mucho escrúpulo, porque es un Hombre Cero, esto es, un individuo que engorda al amparo de la comunidad distraída, en tanto que él, a esa misma comunidad, no le sirve para un fregado ni para un barrido" (p. 50).

También en relación con la intención irónica, caricaturesca, de estas páginas, se destaca el empleo abundante de hipérbolos, la acumulación de verbos o adjetivos, las exclamaciones supuestamente ponderativas:

¡Oh, esclarecido y perdurable Casimiro Escobajo...!  
Gracias a vuestros sacrificios sin fin y sin principio, los mendocinos somos ya, para felicidad de todos, de tan escaso peso específico, que no asentamos los pies sobre nuestro amado suelo [...] Gracias a tu celo prolijo, todo lo que es nuestro se desdibuja, se destiñe, se disuelve [...] Gracias a tus cuidados entrañablemente amorosos, pronto no quedará ni el recuerdo de una tradición, de una esencia, de un espíritu mendocinos (pp. 36-37).

### 3. Conclusión

El tema perenne de la sátira es la propia naturaleza humana, en sus aspectos más risibles o condenables. En consonancia, hemos visto desfilar por las páginas de *Flechas de papel* distintos tipos humanos, personificación de defectos generales o pro-



piamente provincianos, que el autor considera como más notorios o más criticables, a través de una serie de procedimientos característicos (tipificación, reducción, hipérbole, ironía, etc.). Dentro de éstos se destacan los relacionados con el ejercicio de la autoridad y el poder públicos. Es que "Existe una relación esencial entre la sátira y la política en su sentido más amplio; la sátira no sólo es la forma más corriente de literatura política, sino que, en cuanto pretende influir en la conducta pública, es la parte más política de la literatura"<sup>48</sup>. Así, *Flechas de papel* se constituye en cabal exponente de ese fenómeno que ha sido llamado con toda propiedad "sociología criolla". Género menor, dentro del panorama literario provincial, pero interesante en cuanto testimonio de una época y también, en consonancia con el propósito manifiesto del autor, como un espejo propuesto a la sociedad mendocina más allá de circunstanciaciones temporales.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 33.



Acequia y alameda de San Rafael. Fotografía de Juan Pi.  
(Fuente: Juan Pi. *Fotografías 1903 / 1933*. Buenos Aires, Ediciones Fundación Anforchas, 1994).



Fundación de la ciudad de Mendoza por Don Pedro del Castillo, 2 de marzo de 1561. Óleo del pintor mendocino Rafael Cubillos.  
(Fuente: Pedro Santos Martínez. *Historia de Mendoza*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1979).

# ESPACIO Y SOCIEDAD EN *ÁLAMOS TALADOS* Y *LA VIÑA ESTÉRIL* DE ABELARDO ARIAS

Dolly Sales de Nasser

## 1. Introducción

*Álamos talados*<sup>1</sup> y *La viña estéril*<sup>2</sup> de Abelardo Arias son novelas en las que el espacio cobra un papel fundamental puesto que no sólo es el marco propicio en el que se desarrolla la acción sino que, a través de la descripción de costumbres, actividades y elementos relacionados con él, se constituye en un verdadero símbolo de la época que representa. Por otra parte, la interacción que se establece entre el ámbito natural y los personajes, tanto en su faz individual como en su carácter de representantes de un determinado grupo social, hace que el mismo pase de ser un simple marco o "lugar de acción", a convertirse en un "lugar de actuación" cuya influencia es gravitante para el que lo percibe<sup>3</sup>. De este

---

<sup>1</sup> Abelardo Arias. *Álamos talados*. Buenos Aires, Sudamericana, 1942. 4ª ed. Buenos Aires, Tirso, 1958. (En adelante citaré por esta edición con la sola mención de los números de páginas).

<sup>2</sup> Abelardo Arias. *La viña estéril*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968. 2ª ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976. (En adelante citaré por esta edición con la sola mención de los números de páginas).

<sup>3</sup> En el concepto de espacio, partimos de las consideraciones teóricas de Mieke Bal, quien distingue entre *lugar* como "posición geográfica en la que se sitúan los acto-

modo llega a adquirir, junto con los personajes principales, un papel protagónico.

Al respecto, Marta Castellino ha señalado que “por ese diálogo particular que el mendocino entabla con su tierra, la naturaleza deja de ser simplemente *paisaje*, marco geográfico, para asumir una dimensión distinta, que entra en la esfera de lo simbólico”<sup>4</sup>. En este orden, la focalización de elementos naturales del paisaje y de aquellos que implican la mano del hombre, nos propone un diferente acercamiento a cada novela: lo que en una es elemento subyacente en la otra se convierte en eje semántico estructurador. Mientras en *Álamos talados* se acentúa el valor simbólico del árbol, el río, la cordillera, etc., en *La viña estéril*, se destaca el simbolismo de las viviendas, los objetos, los medios de transporte, entre otros, elementos cuya descripción se relaciona especialmente con la problemática social que representan.

Dado que los escasos, aunque valiosos, estudios acerca de la narrativa abelardariana sólo han tocado tangencialmente estos temas es que en el presente trabajo nos proponemos:

a) Demostrar de qué modo el espacio rural mendocino textualizado en *Álamos talados* y *La viña estéril* es presentado por un narrador en primera o tercera persona que expresa, desde su par-

---

res y en la que tienen lugar los acontecimientos” y *espacio* que son “lugares contemplados en *relación* con su percepción”. Por otra parte considera que el espacio puede cumplir dos funciones: “Por un lado sólo marco, lugar de acción”, o bien, el espacio “se ‘tematiza’, se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un ‘lugar de actuación’ y no el lugar de acción”. Cfr. Mieke Bal. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 101-104.

<sup>4</sup> Marta E. Castellino. “Símbolos vegetales en algunas novelas mendocinas”. En: *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, N° 2, 1994, p. 80. Es interesante la síntesis que ofrece la autora respecto del término *símbolo*, al que lo considera desde su concepción lógica, matemática, teológica, etc., hasta llegar a definir una concepción más especializada o restringida al campo estrictamente literario. (Cfr. *Ibidem*, pp. 81-84).

particular punto de vista, la relación que se da entre el ámbito natural y la caracterización de algunos personajes y de sus emociones.

b) Determinar el modo de representación del espacio en ambas novelas en las que se advierte el paso de lo puramente descriptivo referencial a un nivel simbólico trascendente que se relaciona con el hombre y la sociedad en la que está inmerso.

c) Verificar de qué modo se textualiza la problemática social del momento y su relación con los personajes protagónicos. En este sentido señalaremos la oposición que se establece entre sociedad tradicional y el surgimiento de la sociedad tecnológica y los cambios que la idea de progreso (encarnada en la figura del inmigrante) imprimen en aspectos fundamentales de la civilización.

## 2. Organización del trabajo

A partir de la reseña argumental y estructural de las novelas hemos sistematizado los contenidos del presente estudio en torno a dos ejes estructurantes: El espacio y la relación espacio-problemática social. En el primero de estos aspectos consideramos la descripción del espacio en tanto paisaje; en su relación con las características y sentimientos de los personajes y en relación con su simbolismo. En el segundo, centramos nuestra mirada en la oposición que se entabla entre la sociedad tradicional y la emergente sociedad tecnológica y en la influencia que el inmigrante tuvo en el paso de una a la otra. Para esto, señalamos las diferencias que se establecen entre el hombre de esta tierra y el "gringo" en relación con dos aspectos fundamentales: las creencias y las actividades<sup>1</sup>. Si partimos de la idea de que la acción del hombre

---

<sup>1</sup> De hecho debemos suponer que existen distintos grados de adhesión a las categorías señaladas, tanto por parte del criollo como del inmigrante. Sin embargo, en esta descripción que surge del texto literario – un tanto reduccionista si se quiere –, se hace necesario abstraer los signos modulantes o particulares de cada caso para detenemos en el nivel de implicancias que uno y otro modelo aportó a la sociedad de entonces.

sobre la naturaleza y sus paulatinas consecuencias dependen, en gran medida del soporte espiritual en el que se asientan, consideramos que ambos aspectos han tenido un papel fundamental en este proceso innovador puesto que tienen que ver con dos de las facetas más destacadas del ser humano: la espiritual y la fáctica.

Finalmente, a modo de conclusión, presentamos los resultados alcanzados en relación con los objetivos planteados.

### 3. Metodología

Al momento de describir el método utilizado tengo, necesariamente, que admitir la dificultad que se me presenta al intentar enmarcarlo en una determinada modalidad. Cuestiono el encasillamiento de la obra literaria en un método de análisis crítico fijo. Más bien parto de la idea de que cada obra nos propone diversos caminos y es aquí cuando las diferentes modalidades de análisis pueden ofrecernos herramientas que faciliten su comprensión.

En este sentido considero oportuno hablar de un sincretismo metodológico en el que el análisis estructural y semiótico (Gérard Genette, Philippe Hamon, Mieke Bal<sup>6</sup>), fueron el punto de partida pero me resultaron insuficientes para el abordaje propuesto. Entonces recurrí a algunos procedimientos propios de la estilística, de la hermenéutica y de los estudios sociológicos (Guy Rocher<sup>7</sup>), según las demandas que los objetivos del trabajo y el mismo texto me proponían.

---

<sup>6</sup> Gérard Genette. *Figuras III*. Barcelonà Lumen, 1989; Philippe Hamon. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial, 1989; Mieke Bal. *Op. cit.* (Si bien esta metodología no aparece desarrollada explícitamente se manifiesta de modo subyacente a lo largo del trabajo).

<sup>7</sup> Guy Rocher. *Introducción a la sociología general*. Barcelona, Herder, 1985.

#### 4. *Álamos talados*

##### 4.1. Estructura y breve reseña argumental

Los dieciséis capítulos del texto describen las vivencias que marcan la estadía en una finca en San Rafael de Mendoza de un joven de origen provinciano pero que vive en Buenos Aires: Alberto Aldecua. Si bien estas vacaciones se repetían anualmente el narrador focaliza aquellas que tuvieron una especial connotación en la vida del protagonista, cuando tiene lugar su iniciación amorosa.

El comienzo del primer capítulo, que tiene un valor introductorio, asume la forma de un comienzo *in media res*, puesto que actualiza, a través de una interrogación, un hecho que tendrá lugar posteriormente en el relato del narrador. La actualización de ese momento evocado, uno de los primeros encuentros con Dolores, es el disparador que motiva el acto de narrar.

En el siguiente apartado (comprendido entre el segundo capítulo hasta una porción del último), el narrador retrotrae su mirada hacia el pasado y el lector entra de su mano en la voluptuosidad que ese entorno mendocino produce en el personaje —el mismo narrador cuando tenía quince años y medio. Progresivamente va conociendo, a través de la mirada de Alberto, no sólo las características de ese mundo que lo cautiva sino también a los personajes que constituyen parte de ese ambiente y de su historia. La fabulación sigue un desarrollo concatenado —con la presencia de anacronías propias del discurso narrativo— y narra y describe las aventuras que el personaje vive en relación con el espacio, con las actividades agrarias de la vendimia, con su despertar amoroso y como testigo de los incipientes cambios sociales.

En un desenlace abrupto, que abarca un espacio textual acotadísimo, se revelan las incógnitas que desorientaban al joven protagonista<sup>4</sup>. El mismo advierte que desde ese entonces no volverá a ser el de siempre: "Me parecía ser una persona diferente



de la que había llegado al comienzo del verano”<sup>9</sup>. En ese lapso temporal, su infancia y adolescencia han ido quedando atrás como esos álamos que por necesidad económica la abuela debe vender y que él, a punto de emprender el regreso a Buenos Aires, ve caer: “Uno, tras otro, caían los álamos de mi adolescencia”<sup>10</sup>.

## 4.2. El espacio

### 4.2.1. La descripción del espacio-paisaje

La descripción del paisaje como marco o “lugar de acción” si bien se da a lo largo de toda la novela es característica de los cinco primeros capítulos<sup>11</sup>. El texto se inicia con un verbo

---

<sup>9</sup> El narrador a lo largo de la novela establece una especie de complicidad con el lector puesto que, implícita o explícitamente, va revelando la verdadera faceta de ciertos hechos y personajes cuya “realidad” pasa inadvertida ante la mirada ingenua del protagonista. Este hecho es el que hace que el primero y el único en sorprenderse por el desenlace de los acontecimientos sea Alberto. Este modo de plantear la acción tiene que ver con el papel central que en la obra ocupa el protagonista. De hecho, lo que mantiene la expectativa del lector no es conocer cómo se desarrollarán los sucesos, sino cuál será el modo en que, por un lado, se hagan evidentes para el protagonista y, por otro lado, cuál será su reacción.

<sup>10</sup> Abelardo Arias. *Álamos talados*. Ed. cit., p. 101.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>12</sup> Al hablar de espacio en un texto, indefectiblemente nos enfrentamos a un procedimiento discursivo que es el que más cabalmente lo representa: la descripción. Siguiendo a Philippe Hamon, nos centramos en lo descriptivo y el “efecto personaje” –entidad semiológica difusa, cuya caracterización se encuentra diseminada por todo el texto– para analizar los diferentes modos de percepción de los personajes en los que es posible determinar el paso de lo puramente descriptivo a un nivel que, a lo largo de las novelas, se vuelve cada vez más simbólico. Cabe aclarar que coincidimos con el concepto de “lo descriptivo” aportado por Hamon quien considera, por una parte, que el elemento descriptivo no se da en forma absolutamente pura sino

que marca la "motivación visual"<sup>12</sup> que introducirá la descripción inmediata: "Veía pasar la tierra marrón" (p.5). A partir de aquí se presenta el paisaje que enmarcará toda la novela: el campo mendocino en el que se destacan "los viñedos", "las huertas de frutales" y "las trincheras de álamos". El verbo que encabeza el fragmento -"Veía pasar"-, alude al punto de vista del observador, que es móvil, lo que se halla justificado por su lugar de observación, un tren en movimiento. Entonces el paisaje, que en realidad es fijo, se dinamiza: "venían a rendir pleitesía las rectas hileras de viñedos" (p.6).

Poco más adelante, al acercarse a destino, el tren disminuye su marcha y el paisaje campestre va graduando su configuración, ya no son las viñas y los álamos los que predominan sino las huertas, los carolinos y las bodegas propias de la zona<sup>13</sup>.

La etapa del viaje se cierra con el trayecto realizado desde la estación a la finca, que el joven hace en un *milord*<sup>14</sup> junto a Cirilo,

---

en un marco narrativo, y por otra parte, presenta a la descripción "tanto [como] declinación de una lista de cosas, de palabras, como de acciones". En este sentido, nuestros textos se ajustan a sus postulados puesto que se tratan de novelas de índole realista en la que, en el marco de la narración, aparece frecuentemente este procedimiento. Cfr. Philippe Hamon. *Op. cit.*, pp. 117-118.

<sup>12</sup> El móvil que introduce la descripción es otro aspecto que examinamos. Para Hamon "la conjunción personaje, descripción podría estar ubicada bajo el signo general de la *motivación*". (En: *op. cit.*, p.118). Mieke Bal, al referirse a este aspecto, distingue tres tipos de motivación: la que conlleva mirar, hablar o actuar. (En: *op. cit.*, p.136). En el caso que nos ocupa la motivación está dada siempre por la vista: Alberto ve el paisaje, observa hechos y personajes y los describe.

<sup>13</sup> Cfr. Abelardo Arias. *Op.cit.*, p. 8.

<sup>14</sup> *Milord*: birlocho con capota, muy bajo y ligero. (Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. XXI ed. Madrid, Espasa Calpe, 1992, T II, p. 1373). *Birlocho*: Carruaje ligero y sin cubierta, de cuatro ruedas y cuatro asientos, dos en la testera y dos enfrente, abierto por los costados y sin portezuela. (*Ibidem*, T.I, p. 294).

peón de la finca y su fiel amigo, y la servidumbre de la casa. En el trayecto, después de haber intentado manejar el *milord* con resultados funestos –ya que pierde el control del mismo–, se dedica a observar el paisaje. Le sirve como motivación el tiempo en que Cirilo revisa los arneses después del incidente; entonces él, erguida la cabeza, contempla el entorno: “la cresta del cerro” que aparece entre “la alameda”, el “canal de regadío”, “los sauces” y “las tinas de aclarar el agua”<sup>15</sup>, elementos propios de la zona que completan el panorama del paisaje mendocino.

Las descripciones de esta primera parte se caracterizan por una riqueza expresiva que se apoya en el frecuente uso de imágenes, comparaciones y metáforas<sup>16</sup>. No obstante, cabe destacar que, más allá de la connotación subjetiva que implica el uso de los citados recursos, estas descripciones sugieren, más precisamente, un modo de percepción objetivo matizado por un estilo sugerente. En cambio, a medida que avanza el relato, la apreciación subjetiva se va imponiendo hasta llegar a señalar una identificación evidente entre espacio, personajes y sentimientos.

#### **4.2.2. Identificación de personajes y sentimientos con el espacio**

Atendiendo a este aspecto, nos centramos en tres personajes: Cirilo, Dolores y Alberto. Los dos primeros, focalizados por el protagonista, son presentados como una parte más de esa tierra que él ama y, por lo tanto, sus características se asimilan a las de

---

<sup>15</sup> Cfr. Abelardo Arias. *Op. cit.*, p.15.

<sup>16</sup> Al hablar de estilo señalamos cómo en el uso de los recursos parece advertirse más la voz del narrador básico que la del personaje principal. En cambio, la mirada es la del joven Alberto quien hace, en este primer momento, una especie de reconocimiento del entorno.

la naturaleza. En cuanto al tercer personaje, analizaremos aquellos fragmentos en los que se hace evidente la relación que se establece entre sus sentimientos y la naturaleza que los acompaña o los ignora.

A partir del segundo capítulo el protagonista comienza a asociar el paisaje con los personajes. Se encuentra con Cirilo quien está tomando un baño en el río:

Su cuerpo moreno brillaba al *sol, como un pedazo de río*. A pesar de que le llevaba unos meses, él parecía mayor; era fuerte *como esos álamos que chicoteaban al viento al amanecer*. Debía sentirme seguro a su lado (p. 21).

Es evidente la asimilación directa del personaje con dos elementos de ese entorno que son los que con más fuerza atraen a Alberto: el río y los álamos. Esta comparación no es fortuita sino que, así como Alberto queda fascinado por esos componentes de la naturaleza, admirará la destreza y fuerza de su joven amigo.

Por otra parte conoce a Dolores, una mujer de la zona que trastorna sus sentidos. Luego del primer encuentro con ella, el protagonista identifica sus rasgos con diferentes elementos naturales de su tierra sanrafaelina: "¡Me pareció que [...] al besarla, besaba, en imposible afán, todo el campo de mi San Rafael!" (p.88). De aquí en más, la joven se convierte, para Alberto, en una parte más de esa naturaleza que él siente como propia: su cabello tiene "olor de campo", su "pecho borbotea [...] como una cortadera cuya raíz chocará la correntada de agua", la joven será para él "cepa", "rocío", "arena tibia", "agua"<sup>17</sup>.

La relación con Cirilo y con Dolores, y las vivencias que comparte con cada uno en ese entorno, despiertan en Alberto una serie de sensaciones y sentimientos —a veces desconocidos para él—, que tienen inmediatamente su percepción del espacio.

---

<sup>17</sup> Cfr. páginas 91 y 122 de la novela.

Así, cuando se encamina hacia el río con Cirilo, intenta vencer su temor observando el paisaje que permanece inalterable<sup>13</sup>, para luego verlo con nuevos ojos después de haber corrido peligro de morir ahogado con la correntada. Aparecen, a través de su mirada, el cielo, los álamos, la cordillera. La visión y el reconocimiento del espacio es lo que le garantiza que aún está vivo: "Miré de nuevo el cielo, casi con asombro, tal si nunca hubiese visto su purísimo añil [...]" (p.24).

Por otra parte, es tal el deslumbramiento que le produce su primer encuentro con Dolores y el juego de emociones y sensaciones que lo envuelven que se siente confundido, se desconoce en ese paisaje que también, a pesar de todo, sigue siendo el mismo:

*¿Qué era yo montado en ese caballo? No lo sabía. Estaba deslumbrado, como si ante mis ojos, una rayo hubiera descuajado un álamo; luego necesitaría calma para rehacer su zigzagueante trayectoria. [...] Nada sabía en ese instante, y sin embargo los álamos miraban el mismo cielo azul, y el río corría con la misma voz turbia entre las piedras grises, blancas y rojas. Hacia el poniente la cordillera me miraba con la agobiadora pesadez de siempre (p.46-47).*

Es notable cómo, en esta primera instancia del despertar de sus emociones, el paisaje es percibido por el protagonista como indiferente y lejano de sus vivencias. Esto queda afirmado en el texto por el uso del nexa adversativo "sin embargo" que precisamente opone su estado de inquietud a la inalterabilidad de la naturaleza.

Esta percepción toma un giro diferente cuando Alberto va descubriendo que la realidad es muy otra de la que él había avi-

---

<sup>13</sup> Cfr. p. 22 de la novela.

zorado ingenuamente; entonces, el paisaje parece volverse en contra de él: “[...] El paisaje desolado entraba por mis ojos y quedábase inmóvil, como si me acechara; [...]” (p.147-148).

Así como al comienzo de la novela Alberto es arrastrado por la turbulencia del río, en el desarrollo de la misma el protagonista entra en una turbulencia vital que arrasará con su infancia y lo introducirá en el umbral de la adultez. Esta última circunstancia también repercute en la percepción del espacio en la que involucra todos sus sentidos –ahora calmos–, de tal modo que lo cotidiano se le vuelve novedoso:

El sol del mediodía inundaba de luz la huerta y brillaba en las hojas brotadas después del granizo. No sé cuanto tiempo quedamos así. Miraba yo, de nuevo, los árboles; miraba los altos álamos abanicarse contra el cielo añil; miraba la tierra morena volcada por la reja del arado; escuchaba el murmurar del agua en la acequia regadora, el chilar de los gorriones que saltaban columpiando las ramitas; el aire con olor a alfalfa me llenaba el pecho calmo. (p.178).

En ese momento, casi del final de la historia, él es un poco como esas hojas que rebrotan después de la tormenta de granizo. De hecho, las vivencias de ese verano en la finca sanrafaelina han implicado para él un crecimiento, una maduración que se ha dado tanto en el plano corporal como en el de su interioridad.

#### 4.2.3. El espacio como símbolo

El análisis de las obras literarias nos enfrenta permanentemente con la necesidad de pasar del plano de lo puramente descriptivo al de la interpretación, proceso sin el cual el conocimiento y acercamiento al texto literario queda inconcluso, imperfecto. Si bien, en el análisis efectuado hasta aquí, hemos intentado abarcar este nivel, ahora pretendemos focalizar tres elementos del pai-

saje representado —la tierra, el agua y el árbol<sup>19</sup>—, que adquieren un valor simbólico respecto de las vivencias del personaje principal.

#### 4.2.3.1. La tierra como Paraíso Terrenal

Ya desde los primeros capítulos el narrador presenta de modo explícito la relación directa que el personaje establece entre San Rafael y la idea que tiene del Paraíso Terrenal. A través de un soliloquio o monólogo interior<sup>20</sup>, el lector se introduce en la interioridad de Alberto y conoce lo que la tierra de “la abuela” significaba para él en su no tan lejana infancia:

En los grados primarios, cuando el hermano profesor de Catecismo nos hablaba de Adán y Eva en el Paraíso y recalca-ba que sólo “*tenían necesidad de extender las manos para recoger toda clase de excelentes frutos*”, en seguida situaba aquel lugar en mi San Rafael y hasta guardaba secreta esperanza de que la Biblia se hubiera equivocado en la situación geográfica [...] (p. 9)<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Esta selección, de hecho no agota el análisis de lo simbólico en *Álamos talados*.

<sup>20</sup> Si tenemos en cuenta la clasificación de Humphrey quien distingue cuatro técnicas básicas para representar el flujo de la conciencia, el fragmento citado correspondería a un “soliloquio” puesto que al suponer un auditorio formal inmediato tiene una mayor coherencia que el “monólogo interior directo” en el que los estados de conciencia fluyen caprichosamente. (Cfr. Petrona Domínguez de Rodríguez - Pasqués. *El discurso indirecto libre en la novela argentina*. Washington, D.C., Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1968, pp. 48-50). Planteamos las dos posibilidades puesto que si bien la distinción que ofrece el teórico es atendible consideramos un tanto forzado trasladar una técnica propia de la obra dramática a un procedimiento narrativo de introspección en el cual el auditorio como tal, supuesto o no, en realidad no existe. En última instancia, toda obra literaria siempre supone un receptor independientemente del procedimiento discursivo textualizado, en cuyo caso todo tipo de discurso interior en primera persona, podría asimilarse al “soliloquio” más allá de la coherencia o la carencia de ella.

<sup>21</sup> La frase resaltada es del autor.

Esta imagen es la misma que perdura en su adolescencia. Ese espacio lo envuelve en una realidad casi atemporal donde "las cosas de este mundo" dejan de tener sentido: "Ya crecido, entrar en la finca de la abuela equivalía a olvidar los problemas del año" (p. 9). Siguiendo la misma línea de idealización, Alberto se negará, más adelante, a reconocer la presencia de cualquier figura que perturbe su imagen de Paraíso Terrenal. Ante la revelación que Modón debía su estado de ebriedad casi permanente al hecho de que tenía una hija de vida ligera, se dice:

Pero, la hija de Modón, ¿podía ser una... *eso*? No. ¡No podía! En Buenos Aires, sí..., allá quizás...

En una ciudad, todo era posible; pero, en la tierra de la abuela... ¿Es que acaso podrían seguir tan altos y tan frescos los álamos? (p. 58).

Sin embargo el propio Alberto caerá, como Adán, ante la seducción de dicha mujer, en ese paraíso en el que la tentación y la caída no pueden estar ausentes. De hecho, la cercanía de Dolores propicia que la bese, acción que le produce sensaciones relacionadas con la idea de caída:

De pronto, y sin darme cuenta de nada, adelanté la cabeza con esa impresión de alivio que produce el *ceder a un vértigo, dejarse caer* [...] Mi cuerpo se agolpaba en los labios [...] chocaba con fuerza de acequias contra la compuerta estreme-ciéndola. Era *caer dando volteretas en el espacio. Caer...* (p. 74)<sup>2</sup>.

En la cita se hace evidente la frecuencia del uso del verbo "caer" que tiene que ver con el sentimiento de culpa que se da en el protagonista, lo que lo avergüenza profundamente: "crecía en

---

<sup>2</sup> Los sintagmas resaltados en cursiva son míos.



mí la espantosa vergüenza: ¡había besado a una mujer!, ¡a una desconocida!” (p. 74).

Si bien el hecho en sí mismo le produce repulsión, lo que más le preocupa es el espacio donde se produjo: “¡Había sido capaz de besar a una mujer y en la finca de la abuela!... ¡Debía estar borracho!” (p. 75). Es evidente que experimenta la sensación de haber ultrajado un lugar para él, sagrado, allí donde reina la “paz y la perfección”<sup>23</sup>. Entonces, como Adán y Eva en el Paraíso bíblico, busca un lugar donde esconder su vergüenza y huye hacia el río.

Allí se encuentra con Cirilo quien se está bañando en su lecho. El efecto que produce el cahapuzón del peón en las aguas turbias del río —“Unas gotas de agua brillaron al sol del mediodía, como cuentas del rosario de cristal de la abuela, y cayeron sobre el agua turbia del río” (p. 76)— puede ser asimilado a los acontecimientos recientemente experimentados por el personaje principal. Alberto se había sumergido bruscamente en sus nuevas experiencias amorosas, las gotas cristalinas “como cuentas del rosario de cristal” simbolizarían los últimos vestigios de su inocencia (frágil como el cristal) que se sumergen en las aguas turbias de las sensaciones adultas que aún no puede manejar<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Cfr. Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992, p. 441.

<sup>24</sup> Cabe destacar que entendemos al término “turbio” polisémicamente a partir de los sentidos con que lo define el diccionario: 1. “Mezclado o alterado por una cosa que oscurece o quita la claridad natural o transparencia // 2. Revuelto azaroso. Aplicase a tiempos y circunstancias. // 3. Fig. Confuso, poco claro. Aplicase a visión o al lenguaje, locución, etc. // 4. Fig. Deshonesto o de licitud dudosa. En: *Diccionario de la lengua española*. Ed. cit., T. II, p. 2040. Por otra parte, el concepto de turbiedad es aplicable desde la perspectiva del adolescente que es el personaje. No lo tomamos como extensivo a las visión de esas mismas vivencias desde una perspectiva adulta.

#### 4.2.3.2. La tierra arada como símbolo de la unión del hombre y la mujer

A partir del sexto capítulo la relación con el espacio comienza a hacerse más plenamente simbólica. Hacia el inicio del capítulo Alberto evoca, desde su presente, el día en que, con orgullo e incitado por su tío Ignacio, había arado la tierra con Cirilo y sus hermanos<sup>25</sup>. Este hecho se yergue en el texto a un nivel simbólico y premonitorio de futuros acontecimientos: su iniciación sexual. Según Cirlot el arado es "símbolo de fecundación ya que, siendo la tierra un elemento femenino, su labor simboliza la unión del hombre con la mujer"<sup>26</sup>, tal como acontece en el texto. Además resulta significativo que este recuerdo preludie justamente, el encuentro de Alberto con Dolores. Esta interpretación está avalada por una serie de acciones e imágenes que la confirman:

Atraído por algo que no lograba comprender y menos dominar, avancé un paso; la tierra arada se hundió bajo mis pies, para no caer me apoyé sobre el mismo alambre, en que lo estaba ella. Alcé la cabeza y me encontré con su mirada [...] (p. 74).

Esta cita forma parte de una serie de imágenes que tienen como referente la idea de *caída*, ampliamente precisadas por Guntche<sup>27</sup>. De ella nos interesa destacar dos elementos que nos acercan a su interpretación simbólica, la presencia de la "tierra arada" y de los verbos "hundir" y "caer" que constituyen un mapa

---

<sup>25</sup> Cfr. Abelardo Arias. *Op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>26</sup> Cfr. Juan Eduardo Cirlot. *Op. Cit.*, p. 77.

<sup>27</sup> Cfr. Marina Guntche. *Entre la locura y la cordura: Cinco novelas argentinas del siglo XX*. Mendoza, EDIUNC, 1998, p. 233 y ss.

léxico que apunta a la idea de culpa que conllevan las acciones que realizará de ahora en más el protagonista. La tierra arada será el ámbito en el que se producirá la mayor parte de los encuentros amorosos y, por lo tanto, el referente inmediato que lo conecta con Dolores y su pérdida de inocencia<sup>28</sup>.

#### 4.2.3.3. El agua como símbolo de muerte y vida

Es a partir del momento en que Alberto se introduce por primera vez en el río con Cirilo y corre el peligro de ahogarse cuando la significación simbólica del espacio se entrecruza permanentemente con las emociones y sensaciones que experimenta el personaje.

De este hecho concreto, cabe destacar el sentido que la inmersión en las aguas adquiere en el marco de la novela. Según Cirlot, las aguas "simbolizan la unión universal de virtualidades, *fons et origo*, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación [...]"<sup>29</sup>. Siguiendo esta interpretación, podemos ver en este acontecimiento, el anuncio del paso definitivo de Alberto, de la infancia a la adultez incipiente: "La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de vida"<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Sobre la noción de caída asociada a la idea de tentación y pérdida del Paraíso cfr. el artículo de Marta Castellino, "Imaginario bíblico y mito pagano en Abelardo Arias". En: *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, N° 5, 1997-1998, pp. 60-61.

<sup>29</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 55.

Por su parte Marta Castellino señala la relación que se establece entre la "idea de pureza", clave para la interpretación de la novela, asociada a la imagen del agua bautismal<sup>31</sup>. La revelación de la existencia de una mujer de mala vida dentro de sus límites, lo lleva a sumergir "con furia la cabeza en el agua" y a desear quedarse "una eternidad, una eternidad de Catecismo: tiempo hecho nada" (p. 58-59) como si quisiera detener el tiempo en una "eternidad" que le asegure no ceder a la tentación.

#### 4.2.3.4. El río

El río cobra un papel protagónico en la novela: es lugar de esparcimiento, para nadar y pescar ("Hundí la pesca en el agua turbia"<sup>32</sup>); lugar donde conoce a personajes que de algún modo marcan sus vivencias veraniegas, como Modón; lugar donde se concreta su iniciación sexual ("Por fin sentí el ruido de su cuerpo en el agua [...] Abrazándola, encajado en ella, nos arrastramos hasta la arena tibia de la orilla"<sup>33</sup>) y, finalmente, lugar de evasión.

La imagen polisémica del río se impone en la trama de la novela. Por una parte, el río siempre ha sido símbolo del transcurrir inexorable del tiempo, en este sentido simboliza el paso de la infancia y adolescencia a la adultez. *Álamos talados* textualiza justamente ese segmento temporal en el que, en el río de la vida del narrador, las aguas se agitaron pasajera pero decisivamente: "si un momento se agitan las aguas [...] pronto recobran su intrascendente normalidad"<sup>34</sup>. Por otra parte, simboliza también la rela-

---

<sup>31</sup> Cfr. Marta Castellino. "Símbolos vegetales ...", art. cit., pp. 96-97.

<sup>32</sup> Abelardo Arias. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 102-103.

<sup>34</sup> Ricardo Gullón. *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 74.

ción conflictiva que se da entre el hombre y la naturaleza (textualizada en la novela por la presencia de catástrofes climáticas: aluviones que provocan inundaciones; granizo, que malogra los cultivos; el terremoto, que daña todo: campos, casas, ciudades, habitantes). Esta interpretación surge del episodio en que Alberto emerge del río luego de ser arrastrado por su corriente ya que el sobresalto advierte sobre una posible ruptura. De este modo, se entabla entre el río y el protagonista lo que Ricardo Gullón ha llamado una “vinculación problemática”:

Relación de amor y de hostilidad, manifiesta en la plural valente significación del río en cuanto emblema y sinécdoque de la naturaleza: el río une y separa; lleva y arrastra, fertiliza y desbasta. [...] Benéfico y cruel. Está ahí, parte del escenario de la vida, escenario mismo y a veces protagonista [...]”<sup>35</sup>.

Esta ambivalencia de la imagen del río está confirmada también por el color de sus aguas. Las aguas “turbias” del río Diamante (adjetivo que funciona casi como epíteto de las aguas diamantinas) simbolizan el estado de turbación en que lo sumen las nuevas sensaciones y vivencias.

#### 4.2.3.5. El árbol

En esta novela ya, desde el título mismo, el lector se pone en contacto con uno de los símbolos más trabajados: los álamos. Marta Castellino al referirse a su simbolismo señala cómo éste se construye a partir del sintagma que cierra la novela, (“Uno tras otro cafan los álamos de mi adolescencia”) estableciendo una nueva dimensión en el texto. En él, el álamo no sólo se erige como un simple elemento constitutivo del paisaje mendocino sino que

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 75.

se convierte en símbolo polisémico entre cuyas connotaciones destaca la de ser imagen del árbol del Paraíso, de la prosperidad económica de una familia tradicional criolla y de la pureza y seguridad del protagonista antes de que deba enfrentarse al mundo de los adultos<sup>36</sup>.

De estas connotaciones simbólicas nos interesa especialmente la que se relaciona directamente con el personaje puesto que la tala de los álamos es imagen del desgarramiento interior que sufre el ser humano cuando se encuentra en esa etapa de transición determinada por el paso de la adolescencia a la adultez incipiente. Del mismo modo, la tala supone que ese espacio cerrado, Edén de la infancia, se abre a un espacio mayor que de algún manera lo invade. Este cambio de configuración hace que pierda su acento tradicional para abandonarse, como Alberto, en la corriente de crecimiento que implica el someterse al progreso, aunque esto signifique perder, morir a la configuración original.

### 4. 3. El espacio y la problemática social

#### 4.3.1. Influencia de los inmigrantes

En *Álamos talados* observamos que la irrupción del inmigrante y de su visión innovadora provoca una ruptura en la sociedad altamente conservadora. Así queda de manifiesto en escasos pero significativos fragmentos de la obra. De hecho, la presencia del "turco" puede considerarse como un elemento estructurador de la novela puesto que la misma se abre y se cierra con él.

La primera aparición de este personaje en escena se da cuando en el primer capítulo Alberto —quien viajaba junto con "la Pancha" en un *milord* conducido por Cirilo—, decide tomar las

---

<sup>36</sup> Marta Castellino. "Símbolos vegetales...", art. cit., p. 95.

riendas del vehículo pero pierde el control del mismo ante la inesperada aparición del gringo quien "a gran velocidad [conducía] un auto pintado de rojo"<sup>7</sup>.

En el segmento textual aludido aparecen los diferentes integrantes de la sociedad tradicional reunidos en el *milord*: Alberto representa a la clase acomodada, señorial, Cirilo a la clase obrera y la Pancha, por su parte, se erige como símbolo del pensamiento mítico-mágico-religioso. Estos tres estamentos claramente diferenciados, constituyen los ejes que fundamentan la sociedad tradicional organizada alrededor de la parentela y que se opone a la nueva clase que surge a partir de la llegada y el asentamiento masivo de los inmigrantes.

La repentina aparición del automóvil rojo (principio vivificador), pone en evidencia la inserción de una nueva realidad en ese espacio del campo mendocino. Es una presencia que se hace sentir "al pasar bramando", y opaca la acción más conservadora "una nube de tierra nos envolvió", que obliga a "cerrar los ojos" y ceder la conducción de los tiempos: "Sentí un fuerte tirón en las manos y las riendas se escaparon". Poco más adelante, será Cirilo el que identifique al conductor del automóvil: "- Es el turco, ese que tiene la bodeguita al otro lao del río, joven" (p. 14).

El último sintagma citado nos pone en contacto con otro elemento perturbador que implica el cambio de sistema: la relación del hombre con la naturaleza. Mientras en la sociedad tradicional el hombre utiliza los bienes que le proporciona la naturaleza sometiéndolos a un mínimo de transformación, en la sociedad tecnológica el medio técnico interpone entre el hombre y la naturaleza una red de máquinas, de técnicas complejas, de conocimiento; de objetos fabricados, transformados, adaptados: la bodega, en la novela<sup>8</sup>:

---

<sup>7</sup> Cfr. Abelardo Arias. *Álamos talados*. Ed. cit., p. 13.

<sup>8</sup> Cfr. Guy Rocher. "Sociedad tradicional y sociedad tecnológica". En: *Op. cit.*, pp. 257-310.

[...] y la Pancha aún no podía comprender cómo la Abuela había recibido una tarde *con aire de visita* a uno de esos *gringos bodegueros*<sup>39</sup>, decía ella recalcando la palabra con retintín. Ella no podía entenderlo y menos disculparlo. Entre tener una viña y tener bodega para hacer vino había un abismo infranqueable. Eran dos cosas distintas y la Pancha se había instituido guardián insobornable de esa separación. Metódicamente recorría la crónica social de los diarios y, en cuanto pescaba un apellido de bodeguero, exclamaba alzando los brazos horrorizada:

– ¡Date cuenta vos, los bolicheros! (p. 116).

Además, no deja de ser significativo que, después del primer episodio el protagonista se detenga en la observación del paisaje con una actitud premonitoria de futuros acontecimientos que le permite manifestar su opinión acerca del “turco”: “–¡Gringo del diablo!... – mascullé. Bajé la cabeza, rojo por lo que se me antojaba espantosa humillación” (p. 15). Esta exclamación, en otro nivel de interpretación, puede estar determinada también por la intuición de que será la mano del “turco” la que cambie definitivamente la configuración de ese espacio tan apreciado por Alberto. En este sentido, la actitud del joven, simbolizaría la imposibilidad del lugareño de resistirse a la acción innovadora del inmigrante: debe “bajar la cabeza” y someterse a la acción del progreso, aunque esto le provoque, en principio, un sentimiento de frustración.

Otra de las características aportadas por Rocher acerca de la sociedad representada por los Thevenet, es la dependencia del hombre del producto de la tierra y, por lo tanto, aclara el sociólogo “si la recolección de frutos resulta dañada puede sobrevenir el desastre a toda la comunidad humana”<sup>40</sup>. Esto queda textualizado

---

<sup>39</sup> La frase resaltada es del autor.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 260.



cuando, tras la granizada y el escaso valor asignado a la uva, la abuela se ve obligada a venderle al "turco" por poca plata, el fruto del trabajo de todo un año:

El turco, con su auto rojo, escandalizó un día la quietud de la casa. Abuela deseaba echarle los perros, en cambio se llevó un contrato para la compra de la uva, a menos precio porque ella prefirió vender la uva puesta en los camellones a lidiar con el acarreo hasta la bodega (p. 154).

La mayor parte de este capítulo, el decimocuarto, opondrá la figura de los inmigrantes a la de los criollos. En primer lugar, la abuela no puede evitar exclamar: "¡Ese gringo es un aprovechado y un confianzudo!...-[...]-. ¿Qué se habrá creído?, ¡venir a darme la mano!..." (p. 154), con lo que marca la distancia que, desde su perspectiva, separa a ambos. Ahora bien, la diferenciación se establece especialmente en dos planos: en el de las creencias —donde se opone la religiosidad de las sociedades conservadoras al incipiente espíritu progresista y de índole liberal encarnado en la figura del inmigrante— y en el de las actividades inherentes a cada uno.

#### 4.3.2. Las creencias

En *Álamos talados* vemos que la clase social alta, los Thevenet, profesan el catolicismo (cumplen con la Misa dominical y conservan la costumbre de rezar el Rosario vespertino), pero no desconocen ni prohíben la práctica de otros ritos en los que depositan parte de su confianza<sup>4</sup>. Así, la Pancha, a quien todos

---

<sup>4</sup> Al respecto, Rocher hace referencia a la función que cada una de estas prácticas tiene en las sociedades conservadoras: por una parte, el pensamiento mítico "contribuye a fundar la tradición en un orden humano y suprahumano a la vez, en el que

respetaban porque "aunque fuera la cocinera, y sin duda porque lo era desde tiempo inmemorial, exigía le fueran guardados ciertos miramientos"<sup>42</sup> es el personaje en el que se sincretizan estos tres niveles de creencias. Ella, no sólo es imagen de la "atemporalidad", propia del mito, sino que encarna la voz que, narrando, permite que el mito siga vivo:

La Pancha nos había contado que, en las noches de luna llena, aparece en la cresta del Pum-Mahuida un guanaco dorado, "*¡Si vieses cómo relumbra!, parece todito de oro...*". Se detiene un momento en la cumbre, con el suave vellón al viento de los cerros y se esfuma en cuanto ve a un cristiano malo; por eso muy pocos lo han visto... (p. 132).

Particularmente interesante es la actitud que asume este personaje ante la evidencia de una inminente tormenta de granizo en la que el sincretismo entre religión, mito y magia queda claramente manifiesto: en un primer momento, invoca a las ánimas benditas y a San Antonio rogando por la divina asistencia para, inmediatamente después, dedicarse a formar una cruz de ceniza para ahuyentar o mitigar el efecto de la piedra. Esta actitud es un claro exponente de la confianza de la cocinera en fuerzas ajenas al mundo de los hombres, puesto que para ella "la magia, a diferencia de la religión, es necesariamente eficaz, a condición de conocer y practicar con exactitud los ritos"<sup>43</sup>.

Por otra parte, el "tío Ignacio" representa un estadio intermedio, a nivel de creencias, entre el pensamiento mítico de la

---

se conjugan lo sagrado, lo cotidiano y lo útil" y por otra, el pensamiento mágico que "consiste en la manipulación del hombre de fuerzas o energías invisibles, depositadas desde el principio en las cosas o que forman parte de su naturaleza". En Guy Rocher. *Op. cit.*, pp. 272-275.

<sup>42</sup> Abelardo Arias. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>43</sup> Guy Rocher. *Op. cit.*, p. 275.

antigua cocinera y la actitud descreída del “gringo”. Ignacio, si bien no puede creer en “semejantes paparruchadas” (p. 144), considera interesante averiguar el origen de esas tradiciones. Su posición crítica y su tono “cientificista” lo configuran como un verdadero eslabón en la cadena del progreso. Ignacio representa ese estadio intermedio en el que se ubica aquel que, sin ser ajeno a los nuevos aires progresistas, todavía guarda un cierto respeto por las tradiciones populares propias de su tierra.

Es la misma Pancha la que señala las diferencias que se plantean entre ellos tres cuando, al advertir la sonrisa incrédula de Ignacio, exclama altamente convencida:

— Que se ría el doctor —argüía la Pancha— más pior le fue al gringo'e las Paredes, el que s'hizo una torre altaza, todita llena de palarrayos pa'espantar el granizo y, no bien la terminó, la mima tarde, la pedrúa le taló las viñas... ¡Ai tienen lo que sacó ese descreído con su torre de Davel!... (p. 144).

En esta reflexión queda planteada la opuesta actitud del conservador y del tecnólogo frente a las creencias y al uso de elementos ajenos al ámbito natural. De hecho, según señala Rocher, para la mentalidad conservadora el cambio y la innovación no son bien acogidos y hasta parecen peligrosos. Ponen en entredicho y hasta pueden destruir la base misma del orden intelectual y de la relación mental y práctica con las cosas<sup>45</sup>. Sin duda, con su actitud protectora y su defensa de la tradición, la Pancha se erige como la más fiel representante de la sociedad conservadora<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 272-273.

<sup>45</sup> Rocher, justamente, define al conservadurismo, básicamente, como “una protección contra todo lo que amenaza la tradición como base del orden intelectual y de la adaptación felizmente conseguida al orden natural”. En: *Op. cit.*, p. 273.

### 4.3.3. Las actividades

Respecto de las actividades es manifiesta la oposición que se establece entre aquellas que son propias del criollo y las desarrolladas por los inmigrantes. Así lo afirma Eulogio, cuando, al referirse al trabajo de cosecha, afirma:

“Los criollos no somos muy guapos pá estos menesteres, eso di’andar cortando racimitos son cosas para los gringos y las mujeres —había dicho Eulogio—. *“Ahora, lidiar con los toros, jinietiar potros, trenzar tientos de cuero crudo, marcar animales, eso son cosas di’hombre”*; y hasta si se trataba de dar una manito para cargar las canecas, entonces se ajustaban el cinto o la faja, acomodaban el cuchillo en la cintura, y *“no le hacían asco a juerciar un poco”* (p. 157)<sup>4</sup>.

El mismo Alberto al advertir el desprecio que algunos extranjeros manifestaban frente a la ineptitud de los hombres del terruño respecto de ciertas tareas, resalta las habilidades propias del criollo frente a la evidente inutilidad de aquellos en muchas de las cosas “para las cuales [los criollos] han nacido”. De ellas, el montar y domar caballos es una de las principales: “Al fin y al cabo ustedes [los gringos] andan a caballo como unos gallinas! (pp. 157-158).

Sin embargo, y a pesar de la resistencia que todo cambio inflige en sus protagonistas, la sociedad del progreso y del consumo comienza a instalarse irremediamente también en ese suelo casi “sagrado” a los ojos del protagonista.

La evidencia de este hecho acontece hacia el final de la novela cuando Alberto descubre, atónito, la tala de los álamos que señalaban el límite entre la viña y la finca. Su azoramiento e inquietud no pasaron desapercibidos a la abuela quien manifiesta

---

<sup>4</sup> El resaltado del texto es del autor.

como única explicación: “-Los tuve que vender, ¡también se los lleva el turco!- musitó irguiendo imperceptiblemente la cabeza” (p. 179).

Ajeno a los sentimientos que su accionar provoca en los propietarios de la finca “con el pie en el estribo de su auto rojo, el turco hacía anotaciones en una libreta” (p. 180). De este modo, queda textualizado el claro contraste entre la mentalidad tradicional para quien “el cambio y la innovación no son bien acogidos y hasta parecen peligrosos” y la tecnológica quien “valora el cambio porque valora el progreso”<sup>7</sup>.

## 5. *La viña estéril*

### 5.1. Estructura y breve reseña argumental

Esta novela guarda una intensa relación con la anteriormente analizada, no sólo porque coincide el espacio textualizado –el campo del sur mendocino–, sino también porque reaparecen algunos de los personajes de *Álamos talados* –Alberto Aldecua, su abuela doña Dolores, Ramón Osuna–, y plantea el mismo conflicto de cambio social, si bien más ampliado. Narrada en tercera persona, la acción se desarrolla también en una finca de San Rafael de Mendoza. El personaje principal, Martín Aranda, es un joven que acaba de regresar después de haber terminado sus estudios universitarios en Europa. El contacto con su tierra y su casa, que es la de la abuela paterna, hacen que revivan en él emociones y sentimientos latentes en los años de ausencia a la vez que socavarán el engañoso equilibrio en el que se desarrollaba la vida de estas familias ligadas a la tierra y a su producción agrícola.

Dos partes y un breve desenlace configuran estructuralmente esta novela. Ambas partes están marcadas por un aconteci-

---

<sup>7</sup> Cfr. Guy Rocher. *Op. cit.*, p. 272 y p. 276 y ss.

miento crucial. El primer segmento abarca los primeros dieciséis capítulos y el acontecimiento que lo sostiene es el regreso de Martín Aranda a su tierra luego de ocho años de ausencia. Su llegada conmociona en cierto modo la vida de los personajes, quienes se enfrentan a su propia realidad y se replantean los vínculos interpersonales que hasta entonces no habían sido cuestionados. De todos ellos, cobra un papel protagónico el confuso nexo existente entre Rafael Aranda, Diana Aremborg —su sobrina— y Martín Aranda —hijo de Rafael. La intriga se entreteteje en torno a estas tres figuras alrededor de las cuales giran, como satélites, los personajes y acontecimientos restantes.

La segunda parte que incluye el desenlace, comprende desde el capítulo diecisiete al veintitrés. El acontecimiento que la marca es de índole natural: un terremoto que, al desatar la furia de la tierra, deja aflorar las pasiones más ocultas de los personajes, especialmente de Diana y de Martín. Ambos revelan su faceta más cruel, lo que pareciera permitirles emprender una relación que los llevará a alejarse nuevamente del espacio compartido. Emprenden un éxodo, con reminiscencias bíblicas, que quizás tenga como meta el reencontro de sí mismos. Requisito previo y necesario que les permitirá regresar al suelo natal, a ese “Paraíso perdido”.

Siguiendo el mismo esquema de análisis anteriormente utilizado nos interesa poner el acento en aquellos pasajes en los que el personaje principal percibe el espacio y nos permite distinguir, como en *Álamos talados*, tres dimensiones: la descripción del espacio-paisaje, la identificación de personajes y sentimientos con el espacio y el espacio como símbolo.

## 5.2. El espacio

### 5.2.1. La descripción del espacio-paisaje

En términos generales, son dos los ámbitos naturales que configuran el marco de la acción y son focalizados a través de la

mirada de distintos personajes. Por un lado, el campo, que es el que abarca la mayor parte del espacio textual, y por otro, la cordillera, cuya descripción se circunscribe prácticamente a un solo capítulo, el décimo. En este último caso, la importancia que adquiere el espacio montañoso se debe a la trascendencia que alcanza dentro de la novela puesto que ha sido el escenario en el cual ha tenido lugar un acontecimiento altamente funcional en la diégesis textual: la misteriosa muerte del padre de Diana. Su revelación determina, en gran medida, el giro de los acontecimientos y el accionar de los personajes involucrados, directa o indirectamente, con este hecho.

En cuanto al campo, desde las primeras páginas se describen aquellos elementos naturales y artificiales —estrechamente con-substanciados— en que lo caracterizan: la presencia insoslayable del canal que deja “lamer sus mejillas por las ramas pedigüeñas de los sauces”, el túnel de carolinos que envuelve con sus sombras la calle angosta que llega hasta el río atravesado por un puente de cemento, la tierra recalentada por el sol y los álamos que enmarcan los carriles de acceso a las ciudades mendocinas<sup>4</sup>.

No deja de llamar la atención la acumulación de imágenes sensoriales que en determinados pasajes estimulan la percepción del paisaje, no sólo por parte del personaje sino también por el lector quien puede revivirlo a través de la sugerente descripción del autor como si también él lo estuviera atravesando:

A pie, se internó por uno de los senderos que bordeaban el río; (1)el perfume penetrante de los pájaros bobos, esos altos arbustos, le cosquilleaba y dilataba la nariz. (2)Murmullo de agua, (3)croar de ranas, (4)cristalino grillar, (5)estelas intermitentes de luciérnagas. (6)El aullido desató y escalonó un coro de ladridos. (7)La cordillera de Los Andes a la luz cenicienta de la

---

<sup>4</sup> Cfr. Abelardo Arias. *Op. cit.*, pp. 9-10 y pp. 14-15.

luna, aplastaba el paisaje primitivo, misterioso, desmedido en comparación con el europeo (p. 15).

En este fragmento, como en tantos otros del texto, es clara la valoración del paisaje realizada por el protagonista. Se ponen en juego sensaciones olfativas (1); auditivas (2), (3), (6); visuales (5) y (7) y sinestésicas (4) (motivadas por la acción de caminar por el entorno descrito), junto a la percepción animada del mismo (7). La descripción pierde en objetividad pero gana en riqueza expresiva. Además se agregan componentes característicos del ámbito campesino de nuestra provincia: la cordillera y los insectos y animales cuya presencia y sonidos forman parte sustancial de este espacio territorial.

En el caso de la montaña su descripción cobra una especial dimensión cuando es recorrida por Diana con la secreta intención de descubrir algún indicio que justifique el dudoso accidente, que en ese ámbito, le costara la vida a su padre.

Toda la descripción del camino que lleva a Diana hasta la estancia de los Osuna, situada en uno de los valles cordilleranos, produce en el lector el efecto de la observación directa del paisaje, embellecida por el uso apropiado de imágenes y un discurso descriptivo llano, despojado de barroquismos:

Retiró el pie del acelerador, enfrentaba la quebrada de los Choiques...[...] Su mente abandonó toda velocidad. Los ojos, lastimados por la blancura de las salinas, recuperaban el verde de los pastizales, el rojo lacre de las montañas cortajeado en anchas franjas de gris, crema, verde, castaño y amarillo, hasta que, moradas por la distancia, volvían al blanco en la nieve de la Alta Cordillera. Al fondo del ancho valle, se alzaban compactas alamedas; allí debían estar las casas de La Escondida. Álamos por todas partes; crecían más rápido, de acuerdo con la impaciencia de sus plantadores (p. 94).

A pesar del fin que motiva el viaje de Diana, la joven no puede resistirse al encanto del paisaje cordillerano que embelesa



al que lo recorre. Entonces cede a la velocidad y se abandona al deleite de los sentidos motivado por el cromatismo de la montaña y de los álamos que embellecen el valle.

Ahora bien, de estos parajes nos interesa destacar aquél en el que tuviera lugar el desbarrancamiento de Wilhem. El narrador, en este caso, nos ofrece la focalización de Diana quien, urgida por la búsqueda de respuestas a interrogantes planteados a través del tiempo, se aventura con un peón de los Osuna por los sitios recorridos por su padre:

(1) Mediaba la mañana, alcanzaron el cerro de los Córdoros; (2) ya se divisaba la cumbre nevada del Overo [...]. Al encajonarse el valle, la vegetación se tornó raquílica. Tras una cresta surgió un cerro plumizo y brillante, casi puro mineral. Las hendeduras guardaban restos de nieve congelada y sucia; parecían refuerzos de cemento contruidos para sostener las masas poliédricas de centenares de metros que avanzaban hacia el vacío (p. 101).

En este fragmento el narrador básico (1), textualiza la visión de Diana (2), quien observa el paisaje. De hecho, la descripción tiene mucho de reminiscencia mortuoria: el valle se *encajona*, la vegetación se torna *raquílica*, el cerro es *plumizo*. Este modo de ver corresponde al estado de ánimo con el cual la protagonista recorre esas tierras que se convirtieron en el primer ataúd del cuerpo ya sin vida de su padre. Sin embargo, y a pesar de esto, la belleza del paisaje se impone y hace que se transforme en un lugar primordial:

[...] Quedaron así un rato, los ojos devorados, muelle impresión de infinito. El mundo debía estar naciendo. La primera pareja. No, era un paisaje donde los seres humanos no tenían explicación ni lugar (p. 104).

La última afirmación, que sin duda parte de la interioridad de Diana, nos permite intuir que en la percepción de ese paisaje

insondable y puro, la protagonista encuentra la primera y principal respuesta a sus interrogantes: no era la contemplación del entorno, del escenario donde tuvieron lugar los acontecimientos lo que le permitiría encontrar las respuestas que buscaba, sino en la compleja interioridad del ser humano y, en última instancia, en la suya propia. Este es un ámbito en el que, inconscientemente, se niega a bucear por el negado temor que le provoca acceder a la verdad. Una verdad que de algún modo siempre ha intuido, pero que también siempre ha negado: que el real agente de la desaparición de Wilhem no ha sido la desigual geografía de ese entorno en el que se mezclan valles y abruptas quebradas, sino la mano del hombre, la de su tío (y actual amante), Rafael, quien desde siempre había considerado a su padre como un rival. Sin embargo todavía no está preparada para asumirla. Este hecho la ha llevado a considerar, en primera instancia, al paisaje como cómplice de las acciones de los hombres: "La Escondida sabría algo más; los lugares podían transmitir a los seres sensibles, por rara especie de ósmosis, rastros y acciones de las personas que los habían vivido" (p. 82). Aún más, considera que ese accionar de los hombres queda de alguna manera grabado en el paisaje y de tal modo que lo configura aunque estos no puedan percibirlo por sus sentidos externos: "En alguna porción del paisaje quedarían rastros de la voz, del grito desgarrador de su padre grabado como en un disco de cera [...]" (p. 105). No obstante, la verdadera dimensión de cada una de sus cavilaciones se le hará evidente posteriormente, en un momento crucial de su vida.

### 5.2.2. Identificación de personajes y sentimientos con el paisaje

En cuanto a la identificación de los personajes con el espacio se hace evidente en los protagonistas. Martín, cansado de "actuar" con Diana como si nada pasara entre ellos, le dice violentamente: "[...] Mirá esta tierra nueva, apasionada y bárbara,

¡igual somos nosotros!" (p. 127). De hecho, Diana comparte la asimilación que hace Martín de ellos mismos con la tierra, puesto que en el forcejeo que mantiene con él, se siente una parte viva de esa naturaleza:

[...]Sus espaldas contra la tierra; parte vibrante de ella. Necesitaba abrirse, grietas que dejaban los terremotos, recibir a Martín... o a Rafael a través de Martín, sí, a Rafael como sólo a ellos podía recibir, en forma definitiva (p. 129).

También cuando le regala un auto de juguete al hijo de Rolón —un peón que había sido su amante y había muerto por su causa—, el paisaje se le vuelve tenebroso y contradictorio, imagen de su propia vida:

[...] 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 de un 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).

Ahora bien, será Alcira, la abuela de Martín y de Diana, quien establezca la real semejanza entre los personajes y un elemento de la naturaleza profundamente conocido por ella: la vida de las plantas de su jardín. La comparación implícita entre una rosa mosqueta y Diana, le permite a Alcira sugerir la compleja relación que une a la joven y al padre de Martín, sin nombrar a los personajes implicados en ella. Los vaivenes de la vida de Diana y la liberalidad que caracteriza sus acciones, la asemejan a esa rosa que necesita de una mano decidida, como la de Martín, que puede su espíritu rebelde y logre dominarla. La referencia a un "árbol viejo e inútil" junto a la rosa, alude a la presencia perturbadora y dañina de Rafael en la vida de Diana. Si bien la joven se debate interiormente por liberarse del dominio ejercido por su tío sobre

su propia vida, sólo logrará romper definitivamente el vínculo —previa muerte de Rafael—, cuando Diana lo identifique como el asesino de su padre: “Ahora sí, Rafael estaba muerto, muerto, se repitió con serena extrañeza” (p. 224).

Respecto de la identificación de los sentimientos con el espacio, observamos, como en *Álamos talados*, dos modos opuestos de percepción del paisaje por parte de los personajes: un paisaje que permanece impasible y otro que aparece involucrado con sus sentimientos.

El primer caso se hace evidente después de un episodio en el que Martín hace frente a un camión que lo encandila para obligarlo a apagar las luces. Entonces el protagonista observa al paisaje que, inalterable, es testigo de ese enfrentamiento: “[...] Enhebrados por la cunetas de riego, los álamos desfilaban enhiestos, impasibles; contemplaban sus acciones sin mezclarse con ellas” (p. 25)<sup>49</sup>.

Esta cualidad atribuida a los álamos es la que Martín quisiera poder ostentar cuando al insinuarle su amor, Diana lo minimiza, entonces él se aleja con rabia y desea ser un álamo más, impasible, para no sufrir el desplante de su prima<sup>50</sup>.

El segundo caso se observa, por ejemplo cuando Diana, después de una fuerte disputa con Rafael (en la que éste le prohíbe casarse con Martín por no considerarla digna de él), se refugia en la naturaleza y lanza un grito desolado como implorando el sostén de su primo frente a Rafael que siempre se le impone<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Cabe destacar que la cita forma parte de un segmento mayor al que se conecta a través de un punto seguido: “Todavía había gente que se dejaba atropellar, hombres que se dejaban acobardar por otros hombres” (p. 25). La asociación que se establece entre ambos sintagmas permite establecer una interpretación de nivel simbólico que hace referencia a un tipo de organización social en la que, probablemente, se ponga en tela de juicio la indiferencia de ciertos grupos sociales respecto de otros subordinados y explotados por los primeros.

<sup>50</sup> Cfr. Abelardo Arias. *Op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>51</sup> Cfr. *Ibidem*. pp. 141-143.

Al final del fragmento aludido, Diana observa el paisaje: "Una tras otra fue mirando las plantas que la rodeaban" (p. 143) y siente, por un lado, que los árboles, como Rafael, se vuelven contra ella: "Tiesos los árboles la cercaban" (p. 143) y, por otro lado, que ni siquiera ese espacio tan amado le ofrece un refugio en su desolada realidad: "[...] ni una rama, ni tan siquiera una hoja, se balanceaba en acompasados adioses o invitaciones" (p. 143). A esta sensación de soledad y de impotencia que transfiere al paisaje le sigue un estallido de rebeldía, "como si despampanara la viña", que continúa la línea de asimilación de Diana con la tierra, con la viña, y, en última instancia, con "la viña estéril"<sup>2</sup>.

A través de lo expuesto, podemos observar cómo los personajes originarios del espacio que Abelardo Arias textualiza en sus novelas, la naturaleza mendocina, comulgan con ella de tal modo que llegan a convertirse en un elemento más de ese ámbito, con el que comparte las mismas características. Así como el espacio es modificado por fuerzas de la naturaleza —que, en el caso de los terremotos, lo hace pasar del más impasible estatismo al más violento dinamismo—, los personajes modifican su modo de accionar movidos por fuerzas internas tan poderosas y, en algunos casos, tan violentas como pueden ser las de la misma naturaleza. De hecho, en la novela se establece una relación directa entre los personajes y el terremoto, fenómeno que, según afirma Cirlot, "participa del sentido general de catástrofe: mutación brusca en un proceso, que puede ser maléfica pero también benefactora. En ocasiones se considera al terremoto creador de fertilidad. Es en el fondo una aplicación del simbolismo universal del sacrificio y de la inversión cósmica"<sup>3</sup>. En relación con este sentido, se puede observar que el terremoto trae aparejado un cambio brusco en la situación vital de los protagonistas: por un lado la muerte de Rafael es el principio de la liberación de Diana, quien se permite

---

<sup>2</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Op. cit.*, p. 435.

intentar un acercamiento a su familia materna no logrado hasta entonces<sup>33</sup>; por otra parte queda abierta la posibilidad de que el simbolismo de Diana cazadora se invierta y en lugar de quitar pueda, desde entonces, dar vida, dejar de ser "viña estéril" para transformarse en "viña fértil".

### 5.2.3. El espacio como símbolo

En este apartado nos referiremos específicamente al valor simbólico que adquiere la casa, un componente del espacio que sin ser natural forma parte esencial de él. Al referirse al simbolismo de la casa Cirlot señala las siguientes acepciones simbólicas: la de los místicos que "han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro"; otro sentido simbólico es el que asimila estas formas "al continente de la sabiduría, es decir, a la propia tradición" y, por último afirma que "en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpos y pensamientos humanos (o vida humana) como han reconocido empíricamente los psicoanalistas". Siguiendo con esta línea de interpretación centraremos nuestra atención en la casa de Alcira y en la de Diana. Ambas se erigen, a la vez, como símbolo de los personajes que las habitan y de la situación social que ellos representan.

La casa de Alcira, la abuela, guarda el sabor de lo tradicional. Resguardada por los árboles y focalizada por Martín es asimilada a una tortuga: "la techumbre de la casona semejaba una tortuga perdida en el pasto" (p. 76)<sup>34</sup>. En esta brevísima descrip-

---

<sup>33</sup> Cfr. con el simbolismo de la casa desarrollado en el siguiente apartado.

<sup>34</sup> Respecto de esta imagen, dejamos de lado la interpretación fenomenológica de Gastón Bachelard acerca de la casa como "concha" puesto que no se ajusta, totalmente, a la nuestra.

ción vemos, en primer lugar, a la casa rodeada de árboles que asumen una actitud protectora ante los ojos del protagonista. De hecho, el árbol representa "en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración"<sup>35</sup>. La imagen de la tortuga, que se yuxtapone a la anterior, se relaciona con la realidad existencial y la longevidad. Es decir que la casa además de ser una clara imagen de la abuela<sup>36</sup>, representaría toda la dinastía de esas familias que a lo largo del tiempo, de generación en generación, han sido ejes de la sociedad en las que estaban insertos y que, desde la mirada de la misma abuela, no pueden desaparecer del todo: "Los Aranda no podían acabarse como así. A veces, los ríos, parecían cortarse sorbidos por un cerro, pero de nuevo, afloraban más abajo" (p. 173), con lo que se confirma la idea de perduración en el tiempo. Pero, por otra parte, la tortuga también, por su lentitud, se constituye en símbolo de "pesantez, involución, oscuridad, lentitud, estancamiento"<sup>37</sup>, en este sentido sería la imagen de la permanencia de una sociedad tradicional que no pacta con el progreso, la tecnología y, en última instancia, con un saber que excede el conocimiento empírico.

Otra mirada, que en cierto modo coincide con la de Martín, es la que nos ofrece Diana cuando, después del terremoto, Alcira, en una actitud conciliadora, la invita a volver a habitar su casa. La sensación que experimenta la protagonista al entrar después de tanto tiempo es, significativamente, la de eternidad:

---

<sup>35</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Op. cit.*, p. 77.

<sup>36</sup> "La casa, a medias reparada, dormía. A través de las gruesas paredes creyó escuchar el aliento acompasado de abuela o, quizá, el crujir de las raíces de los árboles bajo la tierra helada de principio de invierno". En: Abelardo Arias. *Op. cit.*, p. 211.

<sup>37</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Op. cit.*, p. 447.

Quedó indecisa, luego se dirigió hacia el comedor. Salvo algún cristal trizado en los aparadores, todo estaba como antes, hasta los reflejos del fuego en la platería martillada. La sensación de eternidad debía brotar de la reiteración de lo pasajero [...] (p. 221).

Diana, no puede aceptar el ofrecimiento de la abuela, no puede volver atrás: "No quiero el perdón de nadie. Los que perdonan terminan por sentirse dueños del perdonado" (pp. 222-223). Su destino es mirar hacia el futuro que ella misma y Martín representan: Diana como símbolo de productividad, de tierra propicia para el cambio, Martín como símbolo del conocimiento científico y tecnológico que marca la nueva etapa de su sociedad.

Del mismo modo, la abuela no puede aceptar la propuesta de Martín cuando, también después del terremoto, le sugiere que sería mejor que se refugiara en la casa de Diana, ella le responde:

—No, Martín. Aquí está mi lugar. En esta casa me dejó mi marido, y aquí han de volver todos los que Dios quiera. No es la primera, ni ha de ser la última vez que volvamos a levantarla... (p. 197).

Las palabras de Alcira demuestran, sin embargo, que si bien su misión es resguardar la tradición, esto no significa, necesariamente, mantener una visión cerrada y ajena al devenir del progreso. Por eso su casa no es una vivienda que permanezca estática, sino que enfrenta los diferentes avatares que la azotan, para volver a surgir con fuerzas renovadas. Es una casa que, a pesar de la idea de eternidad que guarda, es capaz, como la abuela, de adaptarse a los cambios que le imponen la naturaleza y el tiempo.

En la casa de Diana, en cambio, se acentúan elementos transgresores, que simbolizan la invasión de la visión del "inmigrante" (Wilhem), sobre la del nativo arraigado al terruño. En su descripción, la focalización de Ismael, peón de los Aranda, hace que se destaque la extrañeza que ese ámbito produce a los mismos luga-



reños a pesar de formar parte del espacio habitual. Lejos de con-substanciarse con el ámbito natural, la casa de Diana se levanta como un elemento añadido, yuxtapuesto en cuya descripción se destaca, por un lado, la opulencia del terreno cultivado y, por otro; la presencia de elementos transgresores del paisaje natural: un lago artificial, la casa de cemento y ladrillo armado y una fuente "con los hombres de bronce con todo al aire" (p. 29).

Cabe destacar que se produce una suerte de cruce de miradas en relación con los objetos focalizados. La casa de la abuela, símbolo de lo tradicional, es observada por Martín y Diana, claros representantes de la fuerza pujante del progreso tecnológico. Por lo tanto, sus miradas tienen un dejo de nostalgia que, a la vez, supone un actitud crítica. En cambio, la casa de Diana, símbolo de la nueva generación, es observada por un neto representante de la sociedad más tradicional, Ismael, un peón quien, al permanecer ajeno a todo nivel de instrucción intelectual, conserva una mirada pura que es capaz de experimentar el asombro.

La continua referencia a los desnudos que caracterizan a la vivienda de los Aremberg, además de reflejar un cierto contenido erótico que tinte a toda la novela en relación con Diana es, especialmente, una clara imagen de la transgresión que la mirada más complaciente y universalista del extranjero, impone sobre la mirada todavía conservadora y moralista del hombre de estas tierras<sup>28</sup>.

Tan ligadas están estas casas a sus habitantes y a la problemática social que representan que no podemos soslayar este referente simbólico. En este sentido, los materiales que las constituyen —el adobe de barro, en el caso de los Aranda y el cemento y

---

<sup>28</sup> Al respecto Guy Rocher señala que para la mentalidad conservadora "el cambio y la innovación no son bien acogidos y hasta parecen peligrosos. Ponen en entredicho y hasta pueden destruir la base misma del orden intelectual y de la relación mental y práctica con las cosas [...] El *conservadurismo* es, básicamente, una protección contra todo lo que amenaza la tradición como base del orden intelectual y de la adaptación felizmente conseguida al orden natural". En: Guy Rocher. *Op. cit.*, pp. 272-273.

el ladrillo armado, en la de los Aremberg— son un claro testimonio de lo que una y la otra representan. Respecto de esto, Rocher señala que en las sociedades tradicionales la viviendas recurren a materiales que les presta su medio natural mientras que en la nueva sociedad se interponen entre el hombre y la naturaleza los objetos fabricados, transformados, adaptados.

Ahora bien, Diana, Alcira y sus viviendas son la clara imagen del enfrentamiento que se produce en el momento de transición entre dos sistemas de vida diferentes. No obstante, en el texto no queda planteada la oposición como algo insalvable sino que, hacia el final, se advierte una actitud conciliadora que surge, necesariamente, de la abuela. Los signos de esta simbiosis se manifiestan después del terremoto que, según parece, no sólo ha removido la tierra sino también las conciencias.

Alcira está segura de que los nuevos aires no deben ignorar lo que ya existe, sino que es necesario construir y reconstruir sobre cimientos fuertemente arraigados en la tierra y en la gente humilde, conjugando sabiduría y sentimiento, para que el progreso que se impone no sea simplemente tecnológico sino que conserve algo del humanismo que tiñe la cosmovisión que ella representa<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> “[...]Yo noto que todo está cambiando, Martín. Mi quehacer está terminado, lo hice de la mejor manera que pude. Esta casa y todo lo que la rodea no lo hemos hecho con nuestras propias manos, pero sí con la mente y el corazón. Lo verdaderamente importante, Martín, es que conserves el amor de la gente humilde. El día que pierdas ese amor, siéntate a meditar. Ellos no saben pensar, pero tienen algo muy preciosos: el sentimiento. Ellos pueden equivocarse en años, nunca a través de los siglos... Yo sé que sos un revolucionario, un progresista o como quieras llamarlo. En mi tiempo, les llamaban ácratas, anarquistas, socialistas y eran horribles palabras; pero las palabras como los cuchillos, se gastan, se mellan y ya no significan lo mismo. Sólo ‘ellos’ quedan. Está bien que vayas adelante, siempre es bueno tener una potente locomotora, también con buenos frenos para la pendiente que siempre sigue a todas las cumbres. Pensarás que soy una vieja que chochea, puede que lo sea... Lo triste es que cuando aprendemos cosas a fuerza de experiencia, ya no nos queda aliento para aplicarlas. // Como si algo inexpresable físicamente los uniera y separara al mismo tiempo, las palabras transformaban la casa, la finca y su gente en un ser que terciaba con su presencia”. En: Abelardo Arias. *Op. cit.*, pp. 197-198.

Por otra parte, cuando Diana y Alcira se encuentran en la casa, la escena, casi dramática, deja plasmados los siguientes movimientos: "Alcira entró seguida de Tiburcia, Martín dio un involuntario paso atrás. Diana y la abuela quedaron en el centro, bajo la luz de la araña" (pp. 221-222).

Entre los cuatro personajes de esta escena, dos representantes del tradicionalismo (Alcira y Tiburcia), y dos del progreso (Diana y Martín), existen variaciones de grado en su papel simbólico. Tiburcia representa el más cerrado conservadurismo que, sin demasiadas luces, está condenado a desaparecer: "el bíblico gigante con pies de barro" (p. 247); Martín, por su parte, representa el extremo opuesto, es la fuerza pujante del progreso: "Yo sé que sos un revolucionario, un progresista o como quieras llamarlo" (p. 198); Alcira y Diana que "quedaron en el centro", representan un nivel intermedio. Alcira, abierto su espíritu y su mirada al futuro y con la autoridad que le da el peso de la tradición, es quien abre las puertas de esa sociedad tradicional —(como quedara abierta la finca de los Aldecua por la tala de los álamos)—, para que el progreso se instale definitivamente en ella. Diana es símbolo de la tierra propicia para que ese cambio se produzca. Probablemente deje de ser "viña estéril" para transformarse en terreno productivo.

Por otra parte nos parece posible establecer un nuevo simbolismo a partir de la posición de ambas "bajo la luz de la araña". De hecho, en su contexto, la palabra "araña" alude directamente a la lámpara que cuelga del techo, pero no deja de referirnos al arácnido que le da el nombre. Siguiendo el simbolismo señalado por Cirlot, la araña se constituye en "símbolo del centro del mundo" y además, su actividad que implica destructividad y, a la vez construcción, "simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene el equilibrio de la vida del cosmos", en definitiva simboliza "aquel sacrificio continuo mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra

nueva”<sup>60</sup>. Este sentido se evidencia en el texto hacia el final cuando, ante la partida de Diana y de Martín, la abuela está convencida de que no abandonarán la tierra para siempre sino que regresarán, precisamente, cuando ella muera: “[...] Mi ida será un llamado para ellos” (p. 246)

Esta misma idea es la que certeramente ha señalado Marta Castellino cuando, al referirse al anuncio profético de la abuela sobre el regreso de Diana y Martín convocados por el llamado de la tierra, afirma:

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 temple<sup>61</sup>.

### 5.3. El espacio y la problemática social

#### 5.3.1. Influencia de los inmigrantes

Mientras que en *Álamos talados* la sociedad pareciera estar regida por una estructura binaria, los “criollos” de un lado y los “gringos” del otro, en *La viña estéril* los límites entre uno y otro serán menos precisos, especialmente si tenemos en cuenta que la idea de progreso y el aporte de tecnología ya no están exclusivamente en manos del inmigrante sino que serán, justamente, los propios hijos de los propietarios de las fincas, —quienes a su vez se han formado tanto intelectualmente (Martín) como culturalmente (Diana) en Europa—, los que tomarán la antorcha del progreso. Esto supone la evidencia de un cambio social ya efectuado.

---

<sup>60</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Op. cit.*, p. 77.

<sup>61</sup> Marta Castellino, “Imaginario bíblico...”. *Art. cit.*, p. 62.

Sin dejar de ofrecer una cierta resistencia, los representantes de la sociedad tradicional demuestran a la vez haberlo aceptado con un alto grado de resignación y una gran cuota de nostalgia por un tiempo que saben, ya no volverá a ser el mismo.

### 5.3.2. Las creencias

En esta novela, si bien se mantienen los diferentes tipos de creencias religiosas señaladas en *Álamos talados*, la referencia a ellas es mucho menor, a tal punto de que pasan casi inadvertidas a lo largo del texto. Esto no deja de ser significativo puesto que evidencia el avance de un espíritu más liberal y desarraigado de "lo religioso" cuyo espacio va siendo ocupado cada vez más por los "ideales" progresistas que alienta la nueva mentalidad.

De un modo quizás hiperbólico, esta situación queda claramente manifiesta en el discurso que Abelardo Arias coloca en boca nada menos que del principal representante de la iglesia católica en la provincia: el obispo, cuya prédica es de corte netamente progresista<sup>62</sup>. A modo de ejemplo vale la siguiente cita:

—Quizá, usted, señora Alcira, se escandalizará si le comparo la misa con las huelgas; sin embargo, ambas expresan un sacrificio: el de Dios en la misa y el de los obreros en las huelgas (p. 214).

La posibilidad que el obispo señala acerca de que sus ideas escandalicen a la abuela es la manifestación evidente de un cambio que atañe también al sector católico. Un cambio que tuvo que ver con las diferentes lecturas que se hicieron del documento conciliar favorecidas, quizás, por las circunstancias contextuales que

---

<sup>62</sup> Cfr. pp. 211 a 215 de la novela en la edición citada.

se vivían a nivel mundial. Desde el punto de vista del narrador, la prédica de una moral más cercana a lo social, intensificada por el Concilio, agredió, en alguna medida, la cosmovisión de la clase aristocrática y tradicional representada por Alcira.

Al respecto Guy Rocher opone a la religiosidad anclada en verdades absolutas, propia de la sociedad tradicional, el espíritu progresista de la nueva sociedad tecnológica. En ella se advierte la “debilitación de las motivaciones ‘de inspiración’, es-decir de motivaciones que se inspiran en imperativos morales basándose en consideraciones mitológicas o teológicas en aras de una moral más exclusivamente social”<sup>43</sup>. El personaje que encarna esta posición es sin dudas Diana quien, desde un comienzo, se muestra totalmente ajena a las creencias y a los valores morales sostenidos por su madre y la sociedad que ella representa. Esta notable manera de encarar la vida es, en definitiva, el principal motivo del distanciamiento de la joven respecto de su madre y de la casa de la abuela, ámbito en el cual —según hemos señalado— le cuesta reconocerse.

### 5.3.3. Las actividades

En el análisis efectuado en *Álamos talados* hemos señalado de qué manera se encuentran bien diferenciadas las actividades propias del criollo y las del “gringo”. En cambio, en la presente novela, que textualiza una sociedad en la que el inmigrante y sus descendientes ya se encuentran sólidamente integrados, los límites entre una y otra se van desdibujando.

Sin embargo, cabe señalar que, en ese período final de transición representado en el texto, todavía es posible encontrar genuinos representantes de lo tradicional. En este caso se nos pre-

---

<sup>43</sup> Cfr. Guy Rocher. *Op. cit.*, pp. 293-294.

senta a Juan Lucero, el único de los personajes que, al decir de Marta Castellino<sup>44</sup>, permanece incólume en el devenir de los tiempos: “¿Agricultor yo? –sonrió despectivo–. No, soy muy malote pa’ los cabos de las herramientas... Mis hijos son los que se ocupan, yo sólo entiendo de ganado” (p. 50). En esta autorreferencia, Juan Lucero condice perfectamente con la definición de “criollo” aportada por Eulogio en *Álamos talados*<sup>45</sup>. Pero a la vez queda claro que el cambio está en marcha puesto que sus propios descendientes, hijos de un “criollo de pura cepa”, ya están habituados a manejar las nuevas herramientas que permiten el cultivo del campo.

De hecho, el hombre que supone la sociedad tecnológica no depende ya de la naturaleza sino que tiende, más bien, a someterla a sus propias necesidades, a sus deseos y ambiciones<sup>46</sup>. En el siguiente diálogo entre Rafael, un escribano y Martín, se pone en evidencia esta realidad y, a la vez, la resistencia que provoca el cambio:

[...] –¿Y qué me cuenta, escribano, de la cháchara de la diversificación de cultivos, que han puesto de moda?– adambaba el tono como si toda muestra de cultura ya fuera comienzo de afeminamiento. Le asombraba [a Martín] esa angustia de machismo que notaba entre su gente; sólo preocupaba lo que no se tiene.

– Y, según como se mire... ;Claro que yo no entiendo nada de esto! -contemporizó Flores.

Martín seguro de que la ironía le estaba dirigida, cortó:

– Resulta excelente para descansar las tierras y, sobre todo, evita el monocultivo; es decir que la economía de la zona se apoye en una sola producción (p. 68).

---

<sup>44</sup> Cfr. Marta Castellino. “Imaginario bíblico...”. Art. cit., p. 77.

<sup>45</sup> Cfr. la cita que corresponde a la nota N° 46 del presente trabajo.

<sup>46</sup> Cfr. Guy Rocher. *Op. cit.*, p. 276.

La afirmación de Martín nos pone en contacto con otra de las características de la sociedad tecnológica cuya economía "se exige estar siempre en expansión: lanzamiento al mercado de nuevos productos y extensión de nuevos mercados"<sup>67</sup>. De hecho, el joven está dispuesto a establecer una fábrica de aceite que a los ojos de Rafael, los convertirá en verdaderos "bolicheros"<sup>68</sup> y le hace exclamar: "[...] ¡Bonitas ideas te han metido los gringos —el rencor rechinó las sílabas del mote— en la cabeza!" (p. 68).

Ahora bien, es muy significativo que, frente a la postura cerrada de Rafael se levante la voz conciliadora de Alcira —también ella, auténtica representante de la sociedad tradicional—, no sólo para resaltar los cambios que cada época supone y la necesidad de adaptarse a ellos<sup>69</sup>, sino también para impulsar a su nieto en la implementación de la fábrica. Finalmente, Martín logra instalarla con lo que promueve lo que Rocher llama "una transformación del mercado de trabajo" ya que, "desencadena una movilidad de la población, produce cambios en las costumbres, en la cultura, en la organización social de la comunidad rural"<sup>70</sup>. Además, al introducir nuevas técnicas de producción potencia al máximo el rendimiento humano y promueve modificaciones en los métodos de trabajo, en la organización de equipos, en los

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>68</sup> Recordemos que en *Álamos talados* "la Pancha" le da esta denominación despectiva a los inmigrantes que en lugar de trabajar la tierra se dedican a otros negocios. Cfr. Abelardo Arias. *Álamos talados*. Ed. cit., p. 116.

<sup>69</sup> "—Ya se verá, Rafael —paseó la mirada serena—. Tu padre hizo plantar las viñas cuando todos tenían nada más que potreros; Wilhem levantó la bodega y la fábrica de conservas, cuando todos teníamos viñas. Gringo bolichero o no, los tiempos han cambiado". En: Abelardo Arias. *La viña estéril*. Ed. cit., pp. 68-69.

<sup>70</sup> Cfr. Guy Rocher. "Cambio social y acción histórica". En: *Op. cit.*, p. 417.



niveles de autoridad, con lo que el protagonista se erige como un verdadero elemento determinante del cambio social<sup>71</sup>.

Sin embargo, las raíces criollas de Martín hacen que en algún momento sienta el impacto de esa nueva sociedad que él mismo representa<sup>72</sup>. Intuye que se funda sobre cimientos menos sólidos que los de aquella en la que él se había formado; entonces, su mirada se vuelve con un dejo de nostalgia hacia ese mundo seguro que le ofrecían sus ascendientes:

[...] Todo el país de clases inseguras aparentaba lo que no era. Sentía, entonces, deseo de quedarse entre los viejos y sólidos muebles de su abuela; escuchar esas viejas palabras que para él eran verdad archisabida, la verdad de su gente. Sentía deseos de sumergirse en eso que la gente llamaba tener clase, sin entenderlo ni apreciarlo realmente. Al fin su gente sabía desde siglos lo que era y deseaba ser, aunque esto fuere injusto. Ni él pertenecía a este mundo de mediocres semintelectualizados, con ideas sorbidas en revistas de aprendices de sociólogos; expresiones y prejuicios de estrechos comerciantes yanquis que se imaginaban progresistas. No entendía por qué le brotaban, de improviso, estas reacciones (pp. 212-213 ).

Por otra parte, nos parece ver en uno de los episodios finales de la novela, cuando la abuela se va en auto a visitar a una coma-

---

<sup>71</sup> [...] Por el arquitecto Luvié, Diana sabía todo lo que Martín había hecho en el pueblo y en su fábrica. Extraería aceite no sólo de la aceituna sino de las semillas de uva, el sobrante serviría de combustible y las cenizas volverían al campo como abono. "Tu primo vale; tonta si lo dejas escapar", le dijo su padre golpeándole la frente con el índice". En: Abelardo Arias. *Op. cit.*, p. 217.

<sup>72</sup> "[...] El trabajo de los abuelos se les escapaba de las manos, hectárea a hectárea de viña; subsistían sobre las espaldas laboriosas de los gringos que irremediablemente les ganaban todo". En: *Ibidem*, p. 21.

dre<sup>7</sup>, una clara imagen de la simbiosis que necesariamente debe producirse entre tradición y progreso. Alcira, en el auto (uno de los signos del avance de la sociedad tecnológica sobre la tradicional), se empequeñece hasta casi desaparecer: "Se acurrucó en el asiento; empequeñecerse. Dejó reposar las manos en la falda. La carne de sus piernas iba desapareciendo poco a poco, el cuerpo se iba borrando" (p. 247). Sin dudas, esta descripción puede aludir al triunfo del progreso frente al conservadurismo. Sin embargo, la preeminencia de uno no pareciera implicar la muerte irrevocable del otro sino la asimilación: "El parabrisas comenzaba a empañarse con los alientos de ella y del chofer nuevo, recién agregado a la casa. Nunca había pensado que sus alientos se entremezclaban. ¡Cuántas cosas para repensar, diría socarrón el obispo!" (p. 247).

Si bien Alcira, por un lado, es consciente de que su mundo es el que se desmorona porque prácticamente ya no tiene en quién asentarse con autoridad: "[...] En las manos inhábiles de Tiburcia todo se derrumbaría [...]" (p. 247), por otro lado entrevé un sendero de esperanza cuando, absorta, piensa precisamente en Martín y Diana —quienes se han ido a "rodar por tierras extrañas"— y "con la mirada en el fuego", le dice a su hija: "—Ya volverán, Tiburcia. La tierra nos llamará juntos a ellos y a mí. La tierra, nuestra tierra, siempre llama" (p. 246).

En definitiva, podemos afirmar que Martín y Alcira son los dos polos que conviven en un momento en el que se plantean fuertes cambios en la configuración social de nuestro país. Ahora bien, la flexibilidad de ambos se erige como uno de los principios fundamentales que posibilitan cambios paulatinos a los que todo grupo social se encuentra expuesto. En última instancia, creo que el mensaje que estos personajes nos dejan es, por una parte, la inutilidad de cerrarse excesivamente en una visión estancada del devenir histórico (que por su propia inercia nos va imponiendo

---

<sup>7</sup> Cfr. Abelardo Arias. *Op. cit.*, p. 247.

nuevos estilos de vida), como en una visión que centre toda sus expectativas en un progreso indefinido carente de fundamentos sólidos. Por otra parte, y en relación con lo antedicho, creo que también nos alertan de que ningún cambio que implique un progreso a nivel social y humano es totalmente efectivo si a la vez no sigue alimentándose de las raíces profundas que todo grupo humano conserva en su pasado, en la historia de sus orígenes, en su propia tradición.

Lejos de aquel "paraíso terrenal" que Alberto Aldecua, en *Álamos talados*, identificara con el terruño sanrafaelino, *La viña estéril* se acerca más a la idea de caída y de fisura que se plantea a lo largo de la primera novela, para convertirse en un verdadero infierno en el que entran en juego las pasiones e instintos más rudimentarios del ser humano.

Quizás esta nueva visión de la tierra, que desplaza la noción primigenia del personaje de *Álamos talados*, tenga que ver con la idea casi profética impresa, entre otras, en la reconocida obra de Rafael Obligado, *Santos Vega*, donde el autor simboliza en la figura de Juan sin Ropa – imagen del demonio y del progreso a la vez –, el enorme riesgo que corre una comunidad cuando sólo se deja llevar por un ideal de progreso indefinido anulando por completo lo que de enriquecedor y educativo tiene la tradición y la historia de un pueblo.

## 6. Conclusiones

El estudio de *Álamos talados* y *La viña estéril* nos ha permitido, por una parte, determinar de qué modo el espacio rural mendocino textualizado se relaciona con los personajes y con la acción narrativa. Por otra parte, desentrañar los mecanismos discursivos y simbólicos que representan los efectos que los cambios sociales, acaecidos durante las primeras décadas del siglo, imprimieron en la configuración de dicho espacio y en la interioridad de sus habitantes. En tal sentido podemos concluir que:

a) En el discurso literario de Abelardo Arias se observa que la representación del espacio en *Álamos talados* y *La viña estéril* asume distintos modos: desde lo descriptivo referencial a lo simbólico trascendente.

b) Las relaciones de los espacios con los personajes se tornan variadas y multiformes. Existen: espacios miméticos: el personaje se identifica con su entorno; espacios que influyen substancial o accidentalmente sobre el personaje; espacios que se erigen como imagen anticipada de la metamorfosis que se opera en la interioridad del ser humano y por ende en su entorno social (terremoto); el espacio en relación con el estado de ánimo de los personajes: el espacio indiferente, el espacio-refugio y el espacio caótico.

c) En *Álamos talados* y *La viña estéril* se plantea una oposición entre sociedad tradicional y sociedad tecnológica, entre una sociedad organizada en torno a la "parentela" y una sociedad organizada en torno a la producción (Guy Rocher).

d) Ambas novelas textualizan el cambio social que implicó, hacia las primeras décadas del siglo, el auge tecnológico y comercial que impuso el asentamiento del inmigrante y su desarrollo económico, en desmedro de una sociedad que trabaja con el hombre y por el hombre.

e) El naciente imperio de la sociedad tecnológica va dando lugar a una mentalidad en la que se impone la racionalidad frente al empirismo, el progresismo frente al conservadurismo, la secularización y desmitificación de la moral frente al pensamiento mítico y valoración de lo sagrado.

f) La narrativa de Abelardo Arias, de la cual las dos novelas analizadas son un cabal ejemplo, es un claro testimonio de la evolución social y tecnológica operada en la sociedad mendocina y de la crisis de índole existencial que la misma supone para el hombre (en tanto principio activo y receptor atónito de dichos cambios).

g) En ambas novelas, las pasiones humanas y los cataclismos climáticos configuran un cuadro lacerante del espacio y de la

sociedad textualizados, que se oponen tangencialmente al espíritu innovador y foráneo encarnados ya no sólo en la figura del "gringo" sino también en los nativos de nuestras tierras que tenían, en ese entonces, el privilegio de concluir su formación intelectual en el extranjero. De este modo, las ideas innovadoras parten de nuestro propio núcleo regional. Agudo observador del espacio social mendocino, Abelardo Arias ha sabido representar el conflicto entre las cosmovisiones modernizadora/ tradicional. Su respuesta se apunta, sutilmente, a través de la resolución de la trama y de los personajes: la necesidad de una incorporación de lo nuevo sin olvidar los valores humanistas de las sociedades tradicionales.

# LA CIUDAD: FUNDACIONES POÉTICAS DE LA LÍRICA MENDOCINA

Víctor Gustavo Zonana

## 1. Introducción

En el desarrollo político, económico y cultural latinoamericano la ciudad ha desempeñado una función central. Si se considera el proceso a partir de la conquista española y portuguesa, se entiende que dicha centralidad se basa en el valor asignado al espacio urbano. En su carácter de entidad física y social, la ciudad encarna un ideal de organización formador de la persona humana en sus valores más altos, generador una identidad y un *ethos*. Desde las ciudades se planifica el avance poblacional y la explotación del territorio, se piensa la idea de nación-estado independiente<sup>1</sup>.

La escritura ha acompañado este desarrollo desde su origen. El proyecto fundador se asienta sobre la representación simbólica del plano, del diseño urbano mediante la forma del damero. Se atestigua jurídicamente mediante el acta que el escribano labra para dar fe del mismo, delimitar el espacio de la urbe y asignar los lotes a los futuros vecinos y miembros del cabildo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1986, p. 9.

<sup>2</sup> Ángel Rama. *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1995, pp. 22-23.

Si Latinoamérica se piensa desde las ciudades, si la escritura acompaña este proyecto social desde su origen, es comprensible entonces que la vida de la urbe se comporte como generadora de múltiples tradiciones literarias que atestiguan esta gravitación. En el caso particular argentino es posible identificar, desde los documentos concebidos como fundacionales de su literatura, la presencia del tema ciudadano. Bastan como ejemplos, las crónicas de Ulrico Schmidl y el *Romance elegíaco* de Luis de Miranda.

En el ámbito de la ciudad, incluso, se piensa la tradición de la poesía gauchesca, según la conjetura de Jorge Luis Borges. Ésta resultaría de la conjunción de dos circunstancias, una poética —la convención de un cantor gaucho como sujeto de la enunciación— y otra histórica —las guerras independentistas y civiles que permitieron la convivencia del escritor urbano con el hombre de campaña<sup>3</sup>.

La génesis de estas tradiciones tiene que ver con la forma en que se vive la ciudad. Las experiencias de arraigo (o desarraigo), los usos, las expectativas, los hábitos, los modos de circulación y de interacción social de los ciudadanos darán lugar a formas distintas de entender, segmentar y representar el espacio urbano. Sobre el mapa consensuado de la ciudad, cada habitante diseña su propio croquis y asigna a sus espacios valores simbólicos específicos<sup>4</sup>. En virtud de este juego, se conciben imágenes que cristali-

---

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, con la colaboración de Margarita Guerrero. "El Martín Fierro". En: Jorge Luis Borges. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé, 1991, pp. 515-516. (Primera edición 1953). La hipótesis es reelaborada, desde otros parámetros por Graciela Montaldo. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

<sup>4</sup> Armando Silva. "La ciudad en sus símbolos: una propuesta metodológica para la comprensión de lo urbano en América Latina". En: Marina Heck (Coord.) *Grandes metrópolis de América Latina*. São Paulo, Memorial/ FCE, 1993, pp. 87-101. Para un análisis desde otros modelos teóricos y metodológicos ver: Walter Benjamin. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. 2ª ed. Prólogo y trad. de Jesús Aguirre.

zan en el espacio literario y generan distintas tradiciones en el tiempo<sup>5</sup>. La ciudad aparece como ámbito de indagación sociológica y política en el ensayo. En la narrativa, como escenario y símbolo. En la lírica como sujeto de alabanza o censura. Las miradas registradas en la literatura ofrecen una metamorfosis metafórica de la ciudad: Buenos Aires se ve como arca de esperanza, niño caprichoso, pulpo, Babilonia, cabeza de Goliat, laberinto, infierno alienante. Las ciudades del interior o de provincia de Buenos Aires aparecerán como ámbitos de quietud, de contención idílica del sujeto, de resistencia a los cambios, de cárcel.

---

Madrid, Taurus, 1980; Alfonso Berardinelli. "Cosmopolitismo y provincianismo en la poesía moderna". *Fénix. Poesía Crítica*. Córdoba, N° 3, abril, 1998, pp. 9-33; Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. 3ª ed. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989; Juan Armando Epple. "De Santa a Mariana: la ciudad de México como utopía traicionada". *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, N° 54, abril, 1999, pp. 31-42; Néstor García Canclini. *Imaginario urbano*. Buenos Aires, Eudeba, 1997; Adrián Gorelik. "Buenos Aires en la encrucijada: modernización y política urbana". *Punto de Vista. Revista de Cultura*. Buenos Aires, N° 59, diciembre, 1997, pp. 7-12; Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona, Paidós, 1991; Henri Lefebvre. *La revolución urbana*. Trad. Mario Nolla. Madrid, Alianza, 1983; Jorge Francisco Liernur. "Buenos Aires fin de siglo: el desconcierto de la forma". *Punto de Vista. Revista de Cultura*. Buenos Aires, N° 59, diciembre, 1997, pp. 13-19 y del mismo, "Casas y jardines. La construcción del dispositivo doméstico moderno (1870-1930)". En: Fernando Devoto y Marta Madero (Dir.). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires, Taurus, 1999, Tomo 2: "La Argentina plural: 1870-1930", pp. 99-138; Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

<sup>5</sup> Para esta síntesis me baso en: Rosalba Campra. "Buenos Aires infundada". En: R. Campra. (Coord.) *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa, Giardini Editori, 1989, pp. 103-117; Fausta Antonucci. "La realidad ciudadana y su metáfora en el ensayo argentino de los años '30". En: R. Campra. *Op. cit.*, pp. 181-193; Javier de Navascués. "Un mapa de la destrucción: casas tomadas de la narrativa porteña". En: José Carlos Rovira (Ed.). *Escrituras de la ciudad*. Madrid, Palas Atenea, 1999, pp. 143-158; Juan José Sebrelli. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. 6ª ed. Buenos Aires, Ediciones Siglo XXI, 1965.



Asimismo, la literatura se apropia de los espacios urbanos y los tiñe de connotaciones especiales: el conventillo, las plazas, el suburbio, los puertos, el barrio, las calles, las villas, las casas (construidas o "tomadas") entran en el universo imaginario nacional como verdaderos *topoi*.

En el contexto de estas formas de representar la ciudad, se inscribe la tradición de poemas líricos argentinos que rememoran el acto fundador. Podrían vincularse con el tópico de la alabanza de la ciudad<sup>4</sup>, recreado por ejemplo en las odas lugonianas "A Buenos Aires" o "A Tucumán". Sin embargo, constituyen un grupo aparte ya que no siempre comportan un elogio ni recuperan los lugares comunes generalmente vinculados con este tipo de composiciones (por ejemplo, la descripción de la ciudad, la enumeración de las excelencias que justifican su renombre). En vez de ofrecer una imagen del espacio urbano, presentan una revelación de su esencia, su destino o el destino del poeta en relación con aquél. En función de este objetivo, los poemas resaltan el simbolismo del origen y lo exponen como clave para entender el presente del sujeto evocador o de la ciudad misma.

Entre los eslabones que constituyen la serie identificada se encuentran poemas como "Pedro del Castillo funda Mendoza", de Alfonso Sola González y "Tercera fundación de Buenos Aires", de Abelardo Vázquez. Su estudio permite reconocer convergencias y divergencias en el marco de esta serie textual. Los poemas muestran cómo se articula la tradición nacional desde el espacio regional, cómo la literatura opera de manera sistemática mediante el establecimiento de relaciones dialógicas entre los textos. Señalan, además, distintas posibilidades estéticas de una misma práctica. Estas posibilidades están en estrecha relación con la cosmovisión del cantor, con la finalidad que asigna a su poema y con el espacio que éste ocupa en el contexto que lo incluye.

---

<sup>4</sup> Sobre esta tradición ver Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. de A. Alatorre y M. Frenk Alatorre. México, FCE, 1975, T. I, pp. 228-229.

El examen de los ejemplos literarios argentinos seleccionados se articula del siguiente modo. Primeramente se realiza una síntesis sobre el sentido del acto fundacional en el mundo antiguo y en el latinoamericano. Este apartado tiene como finalidad identificar los valores simbólicos que reaparecen en las fundaciones poéticas. Posteriormente se efectúa una caracterización general de los textos que conforman la serie, tendiente al señalamiento de los aspectos comunes y diferenciales. En tercer lugar se procede al análisis de los poemas de Alfonso Sola González y Abelardo Vázquez. El análisis pondera particularmente el manejo de la materia histórica, el punto de vista escogido para la reconstrucción del hecho, el tratamiento del tiempo, la recuperación de los aspectos simbólicos del proceso de la fundación. En las conclusiones, se discute sobre los sentidos implicados en su composición y sobre su valor en cuanto práctica estética establecida en el sistema de la literatura nacional.

## **2. La ciudad como valor. Aspectos simbólicos del acto fundacional**

El desarrollo acelerado de las ciudades actuales, la transformación progresiva de los centros urbanos en verdaderas megápolis y la consecuente necesidad de traslado de los ciudadanos para el desempeño de funciones básicas como el trabajo o el esparcimiento, dificultan hoy en día la comprensión de la ciudad como espacio ordenado con valor formador<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Para el desarrollo del presente apartado me baso en: Rubén Calderón Bouchet. *La ciudad griega*. Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1998; Alberto Caturelli. "Metafísica del habitar humano". En: Enrique del Acebo Ibáñez. *La ciudad. Su esencia. Su historia. Sus patologías*. Buenos Aires, FADES Ediciones, 1984, pp. 21-32; Alfredo Di Pietro. "Homo conditor (consideraciones sobre la fundación de ciudades en Roma)". En: Enrique del Acebo Ibáñez. *Op. cit.*, pp. 33-63; Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Trad. de

Sin embargo, tal es el sentido que la ciudad tiene para el hombre antiguo. En el concepto mismo de *civilización* está implicada la pertenencia a la ciudad, a la socialización y la cultura derivadas de ella. La *polis* es tanto persona física como espiritual. En ella se dan ciertas formas de vida, pensamiento, lenguaje, costumbres y religión que determinan la unidad de la cultura<sup>8</sup>.

Este sentido eminente que adquiere la ciudad en el pensamiento de la Antigüedad clásica explica la importancia otorgada al acto fundador. En él se opera una transformación radical del espacio natural. Así, por ejemplo, la demarcación de los límites de la urbe implica la distinción de un ámbito interior ordenado, un microcosmos, y otro exterior, que asume por el contrario valores simbólicos negativos asociados al caos. En este ámbito interior el hombre lleva a su plenitud su existencia social, en el habitar de la familia y de las agrupaciones de familias. Se trata por lo tanto de un ámbito orientado a la consecución del bien común.

El acto fundacional no se realiza según el exclusivo arbitrio humano, sino que responde a un plan celeste. La ceremonia romana de la *inauguratio* revela el vínculo de lo celeste y lo terrestre en el trazado del plan de la ciudad. Al respecto destaca Alfredo Di Pietro:

[El augur] Cubriéndose la cabeza con un velo, tenía en su mano derecha un bastón sin nudos, curvado en la parte superior, que llevaba el nombre de *lituus*. Levantando ese *lituus* determinaba las regiones del cielo, trazando una línea de Este a Oeste, y declarando que a su derecha estaba el Sur y a su izquierda el

---

Carmen Castro. Madrid, Taurus, 1983, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Trad. de Ricardo Anaya. Madrid, Alianza/ Emecé, 1983 y *Mito y realidad*. 6<sup>a</sup> ed. Trad. L. Gil. Barcelona, Labor, 1985; A. J. Festugière O. P. *Libertad y civilización entre los griegos*. Trad. M. E. Ferreyra. Buenos Aires, Eudeba, 1972; Werner Jaeger. *Paideia*. 2<sup>a</sup> ed. Trad. J. Xirau y W. Roces. México, FCE, 1985; Patricio H. Randle. "¿Qué es la ciudad?". En: Enrique del Acebo Ibáñez. *Op. cit.*, pp. 65-74.

<sup>8</sup> J. E. Festugière. *Op. cit.*, p. 64.

Norte. Con las *regioni caeli*, se delimitaba un cuadrado [en el suelo], fijándose una *pars antica*, una *postica*, una *dextra* y una *sinistra*<sup>9</sup>.

El estudioso señala además que cada una de estas partes “mira” a las distintas regiones divinas. La oriental, por ejemplo, corresponde a la morada de los dioses superiores y por ello es anunciadora de los buenos presagios; la del sur, se enfrenta a las divinidades de la tierra y al mundo de los *inferi*.

Como se desprende de este simbolismo, la ciudad se encuentra en estrecha relación con lo sagrado. En la fundación, el respeto del plano celestial se debe a que, como destaca Mircea Eliade, se repite el acto cosmogónico por excelencia de la creación del mundo<sup>10</sup>. La acción remite al tiempo prestigioso de los orígenes, tiempo lleno de significado y de poder, ya que en él las cosas se manifiestan en su plenitud<sup>11</sup>. Debido a este vínculo con la cosmogonía, lo fundado se instaure como centro y reclama para sí los valores simbólicos positivos que se atribuyen tradicionalmente a esta situación espacial<sup>12</sup>.

El simbolismo de la ciudad y de su fundación se transforman con el advenimiento del cristianismo, aunque no pierden su sentido profundo. Alberto Caturelli señala al respecto que el habitar humano deja de ser exclusivamente “intra - urbano”. El cristianismo abre los límites de la ciudad y la vuelve peregrina, instancia de tránsito del ciudadano hacia la Jerusalén celestial que ha de venir con el fin de los tiempos<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Alfredo Di Pietro. *Op. cit.*, p. 46.

<sup>10</sup> Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*, p. 26.

<sup>11</sup> Mircea Eliade. *Mito y realidad*, p. 41.

<sup>12</sup> Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos*, p. 45 y ss.

<sup>13</sup> Alberto Caturelli. *Op. cit.*, p. 27.

La fundación de las primeras ciudades hispanoamericanas expresa esta nueva significación del habitar. Se trata de un hecho político y religioso en el que entran en juego la ocupación de la tierra, la sujeción de la población indígena, la instauración de un orden jurídico y administrativo y la acción evangelizadora<sup>14</sup>. El orden simbólico que rige las acciones fundacionales revela los valores en juego. Al respecto, destaca Alberto Caturelli:

Cuando el habitar humano [...] debe fundar su condición física extrínseca que es la comuna, el fundador (como consta en las disposiciones de Felipe II y las actas correspondientes) invocaba “el nombre de Dios” Uno, trino y Creador; con la espada tiraba mandobles en las ramas de un sauce en señal de autoridad; ponía el rollo o picota en señal de justicia. Este acto fundacional era, simultáneamente, la institución del cabildo –la comuna– y una cruz señalaba el lugar de la Iglesia Mayor al mismo tiempo que se designaba a la Santísima Virgen, en alguna de sus advocaciones, la patrona y abogada de la nueva ciudad. Las cuatro calles que partían de la plaza mayor, como una cruz, señalaban los cuatro puntos cardinales<sup>15</sup>.

Una de las características más sobresalientes que distingue la fundación de las ciudades hispanoamericanas es la organización del espacio mediante el damero. Esta estructura presenta antecedentes en la Antigüedad clásica (por ejemplo, en las ocupaciones romanas de África del Norte)<sup>16</sup>. Entre los modelos inspiradores próximos a la expansión española en América, se cuentan las *bas-*

---

<sup>14</sup> José Luis Romero. *Op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>15</sup> Alberto Caturelli. *Op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>16</sup> Aldo José Altamirano. “La selva en el damero: la evolución del espacio urbano latinoamericano”. En: Rosalba Campra: *La selva...*, pp. 17-25. La referencia corresponde a la p. 21.

*tides*, ciudades fundadas en el Camino de Santiago, construidas en poco tiempo, ya por los señores que buscaban promover el comercio en la región, ya por los reyes con fines estratégicos<sup>17</sup>. Este tipo de ordenamiento presenta una serie de ventajas constructivas, como por ejemplo, la repartición fácil y equitativa de los lotes, la distribución regular de plazas, y el control militar<sup>18</sup>. A éstas, se suman ventajas de orden instrumental: en el caso de que la ciudad se asiente en una población indígena, el damero posibilita el reemplazo de los tejidos de relaciones sociales preexistentes por uno nuevo<sup>19</sup>. Pero además, la "manzana" posee un simbolismo particular: como señalan G. de Champeaux y S. Sterckx, el cuadrado presente en muchas ciudades, templos y altares figura la idea de solidificación o estabilización en la perfección<sup>20</sup>.

Los valores simbólicos del acto fundacional y del damero reaparecen en los poemas de la serie. Las fundaciones poéticas actualizan de modo *sui generis* la fundación histórica, remitiéndose al tiempo prestigioso y enérgico de los orígenes. El escritor procura instaurar, a través de su palabra, un orden al que considera perdido, destacar la fuerza constructiva del proyecto fundador, señalar el sentido de la propia estirpe, hacer memoria de hechos significativos del pasado que pueden olvidarse o pasar desapercibidos. La evocación, al tiempo que revela una disminución de esa vitalidad fundadora en el presente, señala la preocu-

---

<sup>17</sup> Patricio H. Randle. "Los orígenes de la ciudad hispanoamericana y su trasplante en la Argentina". En: Enrique del Acebo Ibáñez. *Op. cit.*, pp. 153-176.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>19</sup> A. J. Altamirano. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>20</sup> Citados por Jean Chevalier; Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1986, p. 165.

pación del hombre por indagar en torno a sus raíces y por reconocer qué aspectos del pasado perviven en la actualidad<sup>21</sup>.

### 3. La serie. Caracterización general

El corpus de trabajo está conformado por textos líricos que recrean total o parcialmente el acto fundacional de las ciudades argentinas. En orden cronológico, la serie recopilada es la siguiente: 1) Jorge Luis Borges. "La fundación mitológica de Buenos Aires" (1929)<sup>22</sup>; 2) Ricardo Vallarino. "La fundación de Mendoza" (1930)<sup>23</sup>; 3) Jorge Calvetti. "Doble fundación de Jujuy" (1944)<sup>24</sup>; 4) Fernando Guibert. Cantos I y V de *Poeta al pie de Buenos Aires* (1953)<sup>25</sup>; 5) Abelardo Vázquez. "Tercera fundación de Buenos Aires" (1958)<sup>26</sup>; 6) Alfonso Sola González. "Pedro del Castillo funda Mendoza" (1963)<sup>27</sup>; 7) Ignacio B. Anzoátegui. "Poema de la fundación de Salta" (1965)<sup>28</sup>; 8) Marcos Silber. "La

---

<sup>21</sup> Sobre este aspecto de la historia como memoria social ver: Rubén Calderón Bouchet. *Op. cit.*, p. 526.

<sup>22</sup> *Cuaderno San Martín* Buenos Aires, Proa, 1929.

<sup>23</sup> Publicado en: *Huarpe. Revista Mensual de Literatura*. Mendoza, año I, Nº 2, junio, 1930.

<sup>24</sup> *Fundación en el cielo*. Buenos Aires, Peuser, 1944.

<sup>25</sup> *Poeta al pie de Buenos Aires*. Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1953.

<sup>26</sup> Publicado inicialmente en: *Cuadernos de la Dirección de Cultura*. Mendoza, Nº 3, noviembre, 1958.

<sup>27</sup> *Cantos a la noche*. Mendoza, Azor, 1963.

<sup>28</sup> *Dulcinea y otros poemas*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1965.

verdadera fundación de Buenos Aires" (1965)<sup>29</sup>; 9) Antonio Esteban Agüero. "Digo a Juana Kolsay" (1972)<sup>30</sup>; 10) Teresita Saguí. *De cómo San Luis se hizo cierto* (1980)<sup>31</sup>.

Como ya se ha señalado, el nexa que vincula los textos de la serie consiste en el rescate del acto fundacional y del simbolismo del origen implicado en él. Este rescate se ofrece como respuesta del poeta a los tiempos presentes. El simbolismo de los tiempos primordiales no implica necesariamente una vuelta hacia el pasado, ya que una nueva fundación puede plantearse en un futuro utópico.

El juego literario que efectúan las fundaciones poéticas pareciera apoyarse en una circunstancia histórica real. Numerosas ciudades argentinas debieron fundarse nuevamente, después de un cierto tiempo de establecerse en un emplazamiento determinado. Entre otras razones, porque la ubicación inicial resultaba inadecuada (terrenos anegadizos, alejados del agua o de los vientos, ubicación poco defendible de los ataques de los indios) o por razones de índole política. Entre los casos de doble fundación pueden mencionarse las ciudades de Buenos Aires, Mendoza, Santa Fe, Santiago del Estero y Tucumán, por ejemplo<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> *Sumario del miedo*. Buenos Aires, 1965. Recogido en: Horacio Salas. *Generación poética del '60*. Buenos Aires, ECA, 1975.

<sup>30</sup> *Un hombre dice su pequeño país*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1972. (Edición póstuma).

<sup>31</sup> Mendoza, Ediciones Reloj de Agua, 1980. Esta lista tiene sólo un carácter ilustrativo y no está cerrada. No incluyo en la misma a Enrique Larreta. *Las dos fundaciones de Buenos Aires* (1933) porque, desde el punto de vista genérico, no puede incluirse con propiedad en la categoría de lo lírico, aunque presente pasajes escritos en prosa poética.

<sup>32</sup> Patricio H. Randle. *Op. cit.*, p. 169; José Luis Romero. *Op. cit.*, p. 63.





y de la Cortesía, [...]

Porque el deber primario de la ciudad  
Es el de mantener, por encima de todo, el modo provinciano de  
su dignidad<sup>34</sup>.

La historia se condensa: el pasado fundacional se proyecta en la saga de la independencia y en el presente de la enunciación poética, al indicar en forma explícita el deber ser de la ciudad. Desde el origen se imprime un carácter al *ethos* urbano y al espíritu de sus habitantes.

La referencia difusa a los hechos puede responder a otros móviles. Teresita Saguí, por ejemplo, intenta reconocer la intrahistoria de la fundación, los sentimientos encontrados de los fundadores en su camino por las tierras americanas. No le interesa, por lo tanto, la reconstrucción del hecho sino la explicación de esa pujanza que lo hace posible:

No fue el mar quien los trajo,  
ni el río de aguas graves los premió con un puerto.

Llegaron del oeste  
en un caudal de lumbre o abdicación de miedo  
entre algarrobos calmos.  
Quizás en las respuestas no entraban los errores  
o ya eran cautivos por designio y palabra.

Es difícil saberlo

Verdad es que en las noches sus cuerpos hostigaban  
los tatuajes de arena,  
las dudas hacia adentro,

---

<sup>34</sup> Cito por la siguiente versión: Jorge N. Ferro; Eduardo B. M. Allegri. *Ignacio B. Anzoátegui*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983, p. 170.

los crecidos rumores en que el alma se pierde.  
 Y era cierto asimismo que jugaban a muerte  
 aunque el pecho se armara de estirpe y de paciencia  
 para afirmar los ojos,  
 el talón contra el viento,  
 la ceñida batalla horadando la tierra  
 o el revés de las pajas.

¡Cuántas cosas supieron al mirar desde lejos!  
 ¡Tanto incendio callado del oeste hacia el este!<sup>35</sup>

El interés por resaltar el motor interior de la acción determina, en todo el poema, que las circunstancias reales se dibujen de manera indirecta, mediante la selección léxica o la referencia al nombre del fundador y de la ciudad. Este modo de indagación también se explica desde la presencia fuerte del sujeto de la enunciación. En efecto, el poema está precedido de la siguiente dedicatoria: "A mi abuela/ que hizo de San Luis su patria". Como señala Beatriz Curia, a través de la dedicatoria, Teresita Saguí establece un vínculo entre la saga fundadora de la ciudad y la instauración de su clan familiar<sup>36</sup>. El fundador, el inmigrante vencen miedos similares y con su decisión constructiva "hacen cierta" la vida de la ciudad.

En los ejemplos analizados, el poeta acepta la veracidad de los hechos tal cual los presenta la historia. Incluso en los casos en que éstos constituyen sólo un telón de fondo difuso que el poeta completa con su reconstrucción, desde otra perspectiva. Sin embargo, las fundaciones poéticas pueden proponer una impug-

---

<sup>35</sup> Teresita Saguí. *De cómo San Luis se hizo cierto*. 2ª ed. Ensayo y edición de Beatriz Curia. Mendoza, Fundación Argentina para la Poesía, 1983, p. 23.

<sup>36</sup> Beatriz Curia. "El símbolo para una epifanía de los orígenes". En: Teresita Saguí. *Op. cit.*, pp. 9-19. La referencia corresponde a la p. 15.

nación del discurso historiográfico. Con su "Fundación mitológica de Buenos Aires", Jorge Luis Borges corrige lúdicamente la historia, desplaza el centro de la ciudad y lo re-emplaza en Palermo, centro de su imaginario criollo:

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron  
Por un mar que tenía cinco lunas de anchura  
Y aún estaba repleto de sirenas y endriagos  
Y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Cavaron un zanjón. Dicen que fue en Barracas  
Pero son fantasías de los gringos de Boedo.  
Lo de los cuatro ranchos no es más que una guayaba.  
Fue una manzana entera y en mi barrio: Palermo<sup>37</sup>.

La tentativa borgiana en este poema no es sino la síntesis de un proyecto más amplio: la escritura y rescate de su barrio, presente en los libros poéticos y en los ensayos de la década del '20<sup>38</sup>. En el texto, las referencias a la historia de la fundación se reducen al mínimo<sup>39</sup> y además son corregidas y descalificadas como "fantasías de los gringos de Boedo". La historia debe ser modificada

---

<sup>37</sup> Cito por: Jorge Luis Borges. *Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 239.

<sup>38</sup> Sobre esta finalidad de la escritura borgiana de la época ver: Emilio Carilla. "Dos poemas con fundaciones". En: *Anuario de Letras*. México, Universidad Autónoma de México, Vol. XXII, 1984, pp. 158-175; Cristina Grau. *Borges y la arquitectura*. 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1995; Enrique Marini Palmieri. "Topos du passage dans 'Cercanías' de Jorge Luis Borges. Cheminement ver un au-delà du verbe". En: *AA/VV. Borges, Calvino, la literatura. El coloquio en la Isla*. Madrid, Editorial Fundamentos/ Centre de Recherches Latino- Américaines de l'Université de Poitiers, 1996, T. I, pp. 131-144; Rafael Olea Franco. *El otro Borges, el primer Borges*. Buenos Aires, El Colegio de México/ FCE, 1993.

<sup>39</sup> El número de naves, el número posible de hombres, la referencia a la muerte de Juan Díaz de Solís, el posible lugar de la primera fundación.

para que el poeta instaure el mito de Buenos Aires “eterna como el agua y el aire”, afincada en un nuevo centro simbólico, su Palermo arrabalero, “límite real del Buenos Aires finisecular”<sup>40</sup>.

El respeto o la corrección de la materia histórica se relaciona además con los modos de enunciación. En efecto, los textos de la serie ponen de manifiesto distintas posibilidades: la reconstrucción del hecho mediante la narración en tercera persona y en tiempo pasado o la asunción de la voz del fundador y la enunciación en primera persona, en tiempo presente o futuro. En el primer caso, se aprecia una distancia entre la acción imaginada, el presente del poeta y el del lector. En los segundos, el episodio gana en inmediatez ya que se actualiza en proceso mismo de la lectura.

Tal como se advierte en los textos citados, las formas particulares que asume el diálogo literatura/historia se hallan en estrecha relación con la finalidad del poema: recordar la gesta fundadora, resaltar el espíritu hispánico de la ciudad, inscribir la saga de la familia en el *élan* fundacional, mitificar el barrio en la escritura para liberarlo de los efectos transformadores de la modernización, o rescatar un aspecto de la historia que ha sido olvidado en la memoria colectiva. Esta forma de olvido tiene que ver con la manera en que la historia opera, en su condición de memoria social. También, con la forma en que la acción del tiempo y de los procesos de modernización inciden en el borrado de las huellas del pasado ciudadano. Es sintomático entonces que, a través de la poesía, se corrijan estas modalidades de amnesia social. Esto sucede, por ejemplo, en el poema “Digo a Juana Kolsay” de Antonio Esteban Agüero. El poeta evoca inicialmente el acto fundador. Resalta la condición simbólica del proyecto, ya que la ciudad se diseña primeramente en el aire:

El Capitán entonces con la espada  
trazó en el aire una ciudad aérea,

---

<sup>40</sup> Horacio Salas. *Borges. Una biografía*. Buenos Aires, Planeta, 1994, p. 21.

dibujando la plaza y el ejido,  
 acá el cabildo, más allá la iglesia,  
 el fortín al llegar a las colinas,  
 allá los ranchos de la soldadesca.  
 Y al mirar una fuga de venados,  
 con ese nombre bautizó a las Sierras  
 y a la ausente Ciudad que dibujaba  
 con el acero de su espada nueva<sup>41</sup>.

Luego de reconstruir este acto, señala su continuidad en la síntesis de la raza hispánica y la americana. Inserta el relato legendario de la unión de Juan Gómez Isleño y la india Juana Kolsay. De esta manera, Agüero estatuye su evocación como forma de memoria justiciera:

[...] Juana Kolsay, Juana Kolsay, ¡Oh, Madre!  
 nada guarda tu nombre, ni siquiera  
 plaza civil o silenciosa calle,  
 o troquel de medalla o de moneda  
 o fuente comunal o flor de bronce  
 en San Luis del Venado y de las Sierras.  
 Pero yo, tu hijo, tu memoria canto  
 y hago del verso corazón de piedra<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Antonio Esteban Agüero. *Un hombre dice su pequeño país*. Buenos Aires, Colombo, 1972, p. 12. El poema recrea un relato legendario, recuperado por historiadores del siglo XIX y principios del XX. La historia hace referencia al capitán Juan Gómez Isleño, procedente de Mendoza y a Juana Kolsay, hija del cacique de los "michilingües", residentes de los valles sanluisinos. La hija del cacique se bautizó con el nombre de Juana, y se desposó con Gómez Isleño. Otros españoles siguieron este ejemplo, conformando los núcleos de las poblaciones puntanas. Para una consideración crítica de la leyenda ver: Urbano J. Núñez. *Historia de San Luis*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1980, pp. 46-49.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 13.

Para el reconocimiento cabal de estas finalidades no basta con la lectura del texto en forma aislada, especialmente cuando el poema pertenece a un escritor con obra orgánica. Los sentidos profundos del texto emergen a partir de la consideración del contexto, ya se trate del libro que incluye al poema, o de la obra en su totalidad. "Digo a Juana Kolsay", por ejemplo, constituye el pórtico con que se inicia la escritura poética de San Luis en *Un hombre dice su pequeño país*. "Doble fundación de Jujuy", de Jorge Calvetti, representa un fragmento del mosaico imaginario más amplio que su autor diseña en distintos libros sobre su tierra natal. Este mosaico responde a la poética del autor, a su voluntad de recrear los temas que hacen a la historia grande o menuda de su región<sup>43</sup>, como medio para afincar el canto en el espacio que lo anima.

En todos los casos, el diálogo con el pasado no supone sólo una forma especial de tratamiento del discurso historiográfico, sino además una toma de posición personal frente al episodio de la conquista española. Según el horizonte cosmovisionario de cada poeta, se observa en los textos de la serie una oscilación que incluye el elogio entusiasta, la ponderación que valora el substrato indígena y el hispánico y la crítica abierta.

Junto al diálogo con la historia, es posible reconocer un diálogo de los textos de esta serie literaria entre sí. En forma provisional podría concebirse la "Fundación mitológica de Buenos Aires" como texto iniciador de la tradición de fundaciones poéticas. El ejemplo borgiano incide en distintos planos de la configuración textual. De modo menos evidente, como simple sugerencia

---

<sup>43</sup> La mirada del poeta abarca el pasado precolombino, colonial y decimonónico en poemas como "Díptico de Viltipoco", "El xuxuyoc", "Epitafios/ De la ciudad de Esteo", "Habla un soldado de la conquista" o "Habla el alma de Juan Lavalle". La materia histórica da origen a volúmenes enteros, como por ejemplo, *La Juana Figueroa* (1967), que recrea la leyenda popular de una mujer asesinada por su marido en Salta, en el siglo XIX.

de una posibilidad estética. De modo más claro, como modelo de tratamiento difuso y generalizante de la materia histórica.

La corrección de la historia y su sustitución por la intrahistoria personal se manifiesta en "La verdadera fundación de Buenos Aires", de Marcos Silber. Para el poeta, la fundación genuina de la ciudad se oficia cuando su padre inmigrante se establece en ella e inicia el clan familiar.

En otros casos, es posible reconocer huellas borgianas en el mismo enunciado poético, en la forma de la cita o la alusión. Ignacio B. Anzoátegui transforma la pregunta inicial del poema de Borges "¿Y fue por este río...?" en afirmación y la reitera como *leit motif* en su poema.

Una última modalidad de diálogo con la lírica de Borges (aunque ya no circunscripta al modelo de "La fundación...") se encuentra en *Poeta al pie de Buenos Aires*, de F. Guibert. El nuevo cantor enfrenta explícitamente el croquis de la ciudad que diseña Borges en su lírica del '20 y vuelve a ensanchar sus límites para abarcar las zonas que aquél deja de lado y reconquistar la heterogeneidad propia del espacio ciudadano bonaerense<sup>44</sup>.

Diálogo con la historia, diálogo con la literatura, pero también diálogo con la ciudad misma, con sus transformaciones en el tiempo, con las imágenes que la han definido socialmente. Las fundaciones poéticas responden al proceso de transformación urbana, pero no se ajustan ni al gesto decididamente antagonista de la poesía moderna (al estilo de las respuestas de Baudelaire en *Las flores del mal*, Eliot en *The Waste Land* o Lorca en *Poeta en Nueva York*), ni al gesto cómplice de la poesía posmoderna<sup>45</sup>. En la mayoría de los casos analizados, expresan la asunción cordial

<sup>44</sup> Fernando Guibert. *Poeta al pie de Buenos Aires*. 2ª ed. Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1955. Canto III, p. 26.

<sup>45</sup> Para estas distinciones ver: Laura Scarano. "Ciudades escritas. (Palabras cómplices)". En: *CELEHIS*. Mar del Plata, año 8, N° 11, 1999, pp. 207-234.



pero crítica al mismo tiempo. Cordial, porque implican el reconocimiento del papel del espacio ciudadano en la definición del sujeto cantor. Crítica, porque al volverse hacia el pasado (o proyectarse hacia el futuro) identifican la pérdida de ese valor fundante en el presente.

#### 4. Alfonso Sola González: la ciudad originaria contra la ciudad nocturna

*incluso lo que parece evocación de una ciudad arcaica sólo tiene sentido en la medida en que está pensado y escrito con la ciudad de hoy delante de los ojos.*

Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*

“Pedro del Castillo funda Mendoza”, pertenece a *Cantos a la noche* (1963), último volumen publicado por Alfonso Sola González<sup>46</sup>. Su obra suele encuadrarse en los movimientos poéticos emergentes del '40, particularmente en el neorromanticismo. Esta filiación explica la cosmovisión órfica presente en su poe-

---

<sup>46</sup> La obra de Alfonso Sola González se compone de los siguientes libros poéticos: *La casa muerta* (1940), *Elegías de San Miguel* (1946), *Cantos para el atardecer de una diosa* (1954), *Tres poemas* (1958), *Cantos a la noche* (1963). Con posterioridad a estos volúmenes apareció la serie “Escrituras automáticas” en: Mario Ballarío (Ed.). *Cincuenta años de poesía en Mendoza. 1922-1972* (1972). En 1974, apareció la serie de dibujos *Los infiltrados*, de Luis Scafatti, con el poema alusivo “El cubo venerado y corbatas sin aire”. El texto para esta plaquette continúa la línea estilística de las “escrituras automáticas”. Con posterioridad a la muerte del poeta se ha recuperado parte de su producción inédita en la antología *El soñador y otros poemas* (1980), la revista *Último Reino*, (Buenos Aires, año VIII, Nº 15, 1986). La *Antología poética* publicada por Ediciones Culturales de Mendoza, en 1993 recoge estos textos y contiene la porción más significativa de la poesía editada hasta el momento. Textos inéditos no recogidos en este volumen han aparecido en: Mario Ballarío (Ed.). *Reencuentro* (1985) y la revista *Aleph* (Mendoza, Nº 2 año I, 1987). Una parte importante de su lírica permanece aún sin publicar.

sía<sup>47</sup>. En *Cantos a la noche* esta cosmovisión entra en crisis. El poeta aparece como un Orfeo derrotado y toma consciencia de la imposibilidad de su proyecto en el espacio de la existencia. La referencia a este contexto es necesaria ya que en el volumen se establecen relaciones semánticas y simbólicas que le dan coherencia, a pesar de que los textos pertenecen, según el autor, a períodos distintos<sup>48</sup>. Los poemas se complementan, y ofrecen claves de lectura entre sí. Se reiteran contenidos semánticos nucleares (por ejemplo, el fracaso de la tentativa poética, la escisión entre el mundo trascendente y el mundo de la existencia, la consciencia de culpa y de destierro, la fuerte impronta cristiana entrelazada a la visión órfica) y símbolos relativos a tales contenidos (la noche, la ciudad, el jardín, la eucaristía, entre otros)<sup>49</sup>.

Si bien las motivaciones de este quiebre poético pueden ser múltiples, es posible conjeturar, a partir de los contenidos del libro, la presión de ciertos aspectos de la realidad nacional y biográfica sobre el poeta. El lenguaje lírico del volumen se mantiene en un plano de gran universalidad; sin embargo, aparecen referencias concretas a la biografía del autor. Entre otras, el paisaje de

---

<sup>47</sup> Sobre el orfismo de Alfonso Sola González señala Edelweis Serra: "Este espacio poético [de la poesía de Sola González] es una suerte de *espacio órfico* que se angustia por el tiempo fugaz y la belleza finita, litiga con el caos, la nada, todas las formas de la muerte; busca -muriendo- la vida verdadera y consistente, y, en esa búsqueda nocturna y luminosa, canta, convocando a las criaturas a la celebración y al lamento". Cierres Kant; Edelweis Serra. *Filosofía, retórica y metáfora. Espacio poético y campo semántico*. Rosario, Cuadernos Aletheia de Investigación y Ensayo, Grupo de Estudios Semánticos, 1980, p. 63. Ver también mi estudio *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. Mendoza, EDIUNC, 2001.

<sup>48</sup> Ver la nota que oficia de "Prólogo" a los poemas en sus *Cantos a la noche*.

<sup>49</sup> Para la unidad del volumen ver Francisco Mian. "Tras las huellas del soñador. Lectura hermenéutica de la poesía de Alfonso Sola González". En: Graciela Maturro y otros. *Imagen y expresión. Hermenéutica y teoría literaria desde América Latina*. Buenos Aires, Fernando García Camberio, 1991, pp. 227-265.

la ciudad de Mendoza en el mes de setiembre y las experiencias de deambular por las ciudades de Dakar, París y Londres que guardan relación con su viaje a Europa en 1961, con ocasión de la 5ª Bienal Internacional de Poesía de Knokke-Le Zovie (Bélgica)<sup>50</sup>.

La experiencia del errar urbano despierta en el escritor las imágenes del triunfo del caos sobre el orden. El *flâneur* descubre el germen del mal, generador del desorden, en sí mismo ya que en el "Salmo de la última noche", texto que cierra la colección, se define a sí mismo como un ser culpable, como Judas entregando a Cristo.

Este poeta culpable, que se siente cada vez más desterrado, más alejado de la belleza eterna, encuentra en la "ciudad nocturna", el espacio esencial donde se desarrolla el drama espiritual (personal y colectivo) que lo aqueja. La ciudad nocturna es aquella que ha perdido su dimensión transcendente<sup>51</sup>. En ella no es posible ser parte de la música de Orfeo ("Canto I"), ni vislumbrar "la llegada de los justos/ ni las trompetas, ni las legiones de ángeles ardiendo" ("Espejos en el caos"). Por ello, el poeta asume el fracaso de su proyecto:

Y quise levantar la ciudad con el techo del hombre,  
con la piedra de la casa del hombre,  
con el terrible pan de cada día del hombre,  
con el odio, la furia y la piedad de la tierra,  
hasta un jazmín de luz azul que se entreabría  
sin delirio y sin muerte en tus laderas.

---

<sup>50</sup> Ver: Adelina Vidal de Katl. "Cantos a la noche, de A. Sola González". Diario *Los Andes*. Mendoza, domingo 16 de junio de 1963.

<sup>51</sup> Como destaca al respecto Francisco Mian, esta imagen "implica las notas derogatorias de un mundo maculado, oscurecido por la realidad del mal [...]". *Op. cit.*, p. 252.

Y nada respondió y el enjoyado espacio  
giraba gravemente sin nosotros<sup>22</sup>.

Las experiencias de índole personal se relacionan con otras de naturaleza social. El sentimiento de fracaso podría eventualmente relacionarse con la situación política argentina. No debe olvidarse la filiación peronista del escritor. Su presencia y posterior establecimiento en Mendoza, a partir de 1946, se deben a la acción del Dr. Irineo Fernando Cruz, quien actúa en 1944 como decano interino de la Facultad de Filosofía y Letras, y como rector interventor de la Universidad Nacional de Cuyo entre 1947 y 1954. Durante la gestión de Cruz, Sola González desempeña diversas funciones de conducción. La situación de proscripción del peronismo después del '55, debió afectarlo<sup>23</sup>. Si entre el mundo de la poesía y el de la existencia social puede establecerse algún nexo, es probable que el sentimiento de fracaso del proyecto en el plano político presionara también por un sentimiento análogo en el plano de la creación.

En este contexto, la evocación de la fundación de Mendoza, de su tiempo primordial, constituye una forma de lucha simbólica contra los poderes de la ciudad nocturna, la implantación de un orden, frente al desorden de la realidad.

La recreación de Sola González rescata en primer plano los valores que se oponen al universo axiológico del caos que se ha

---

<sup>22</sup> Alfonso Sola González. *Cantos a la noche*. "Canto VI", ed. cit., snp.

<sup>23</sup> Para estos datos sobre la historia de la Universidad Nacional de Cuyo y sobre la acción académica de Alfonso Sola González en la Facultad de Filosofía y Letras ver: AA/VV. *Libro del cincuentenario 1939-1989*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC, 1989, pp. 283-287; *Memoria Histórica de la Facultad de Filosofía y Letras (1939-1964)*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Instituto de Filosofía, 1964; Emilia de Zuleta. "Evocación de Alfonso Sola González". En: *Los Andes*. Mendoza, domingo 24 de octubre de 1993, Sección 5, p. 2.

instaurado en la ciudad con el paso del tiempo. La lectura del poema pone de manifiesto este sentido:

Dios te salve, Señora, garza de luna austral,  
abanico de nieve sobre el valle de Guentala  
y sobre el hierro y los caballos de hierro  
y sobre nuestra sangre de hierro que se apaga  
en estas tierras desoladas y puras.  
¡Oh Madre, oh paloma crecida sobre la cordillera!  
En este oscuro palomar te nombro.

Soy Pedro del Castillo y crucé el ancho mar  
y crucé los desiertos  
y arrastré las banderas de la ira y la piedad  
para traer a esta oscura garganta del agua bajo los montes  
la Harina de tu vientre;  
Yo, Pedro del Castillo,  
en el nombre y servicio de tu Hijo, el Llagado,  
pueblo y fundo estas provincias de Cuyo  
barridas por el silencio de las piedras eternas  
y el canto de los pájaros australes.  
Levanto aquí la casa del hombre y se endurece  
la cal de la mañana sobre las serranías.

Soy Pedro del Castillo, fundador, bala y uva,  
madera de la cruz y ceniza del rancho.  
Aquí fundo, y reparto la tierra y estos indios  
que son naturaleza, verbo y dulcísima piel  
y el pan reparto y estas claras hierbas de América  
bajo el aire en que sube la Purísima Garza<sup>44</sup>.

El valor que se asigna al poema tiene que ver con los elementos de la historia que el poeta pone en primer plano. La figu-

---

<sup>44</sup> Alfonso Sola González. *Op. cit.*

ra de la Virgen en alguna de sus advocaciones –tal como se señalara– aparecía como patrona de las ciudades hispanoamericanas recientemente fundadas. En relación con este sentido mariano del acto fundacional, el presente poema se abre con una plegaria y se cierra con la visión de la Purísima Garza en ascenso sobre la ciudad. El resto de los datos históricos queda enmarcado en este contexto mariano: la mención del lugar en que se efectúa la fundación, de la toma de posesión y del reparto de los solares, la referencia al nombre del fundador. Llama la atención que se evita la referencia a la fecha precisa del acto. El anclaje temporal se efectúa de manera difusa en función de los referentes culturales mencionados en el texto.

Alfonso Sola González apela a la memoria general sobre el episodio de la fundación. Se trata de una versión simplificada de la historia que, en función de los efectos estéticos perseguidos, omite datos concretos y complejos. En el caso específico de la fundación de Mendoza, el sentido político de la empresa de Pedro del Castillo quien sigue las órdenes del depuesto gobernador de Chile García Hurtado de Mendoza. Hurtado de Mendoza se anticipa con esta fundación a las consecuencias de su destitución y a las acciones de Francisco de Villagra, nuevo gobernador. Es significativo, en virtud de la mención de los indios, que se sugiera en forma sumamente difusa el hecho de que el valle de Güentala ya se encontraba habitado y trabajado por los asentamientos indígenas a la llegada del español<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Sobre estos aspectos de la fundación de Mendoza ver: Adolfo Omar Cueto. "La fundación de Mendoza y sus doscientos primeros años (1561-1761)". En: Adolfo Omar Cueto y otros. *La ciudad de Mendoza; su historia a través de cinco temas*. Mendoza, Fundación Banco de Boston, 1991, pp. 13-75; Jorge Ricardo Ponte. *Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Mendoza, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza, 1987; José Anibal Verdaguer. "La región de Cuyo hasta la creación del Virreinato del Río de la Plata". En: Academia Nacional de la Historia. *Historia de la Nación Argentina. (Desde los orígenes hasta la organización definitiva en 1862)*. 2ª ed. Buenos Aires, El Ateneo, 1955, Vol. III, pp. 345-352.

Sola González rescata positivamente un aspecto relativo a las fundaciones que explica tanto la selección de los datos históricos como su posición frente al hecho histórico de la conquista: sin desconocer la lucha implicada en el proceso de colonización (*arrastré las banderas de la ira y la piedad*, afirma el fundador), el poeta celebra el sentido evangelizador de la empresa. Frente a María, invocada en la primera estrofa, Pedro del Castillo confirma que ha realizado su misión *para traer a esta oscura garganta del agua bajo los montes/ la Harina de tu vientre*. Esta causa primordial del acto fundador asegura el éxito y el sentido de la empresa. Contrariamente al poeta derrotado de los *Cantos...*, Pedro del Castillo logra, con la ayuda de las potencias celestiales invocadas, *levantar aquí la casa del hombre*.

El acabamiento del acto por virtud de su dimensión trascendente explica además la estrategia de adopción de la voz de Pedro del Castillo. El poema se enuncia desde un "yo" que se reafirma insistentemente a partir de la segunda estrofa. Se trata de una máscara que el sujeto de la enunciación asume, como una forma de proyectar su tiempo en el de Pedro del Castillo. Esta elección determina además la perspectiva presente desde la cual se enuncia el poema. La breve referencia al pasado, que sintetiza el periplo del capitán, queda subsumida en el presente dominante del acto fundacional. Por su condición lingüística de tiempo abierto, la enunciación en presente otorga mayor vitalidad a la reconstrucción del hecho. Lo actualiza, casi teatralmente, en la imaginación del lector<sup>46</sup>. Esta estrategia explica la omisión de una referencia temporal precisa. Así, la instauración de la ciudad no queda confinada en el pasado, y sus efectos, tal vez, tienen una proyección inversa en el presente del sujeto de la enunciación tras la máscara del fundador. Puede hablarse sin temor de doble influjo de un tiempo sobre otro, porque el poeta juega con el carácter per-

---

<sup>46</sup> Sobre este valor del presente lingüístico ver: Manuel Criado de Val. *La imagen del tiempo: verbo y relatividad*. Madrid, Istmo, 1992, pp. 109-110.

formativo del fundar y actualiza un simulacro del instante en el que el acto se efectúa. En cierto sentido podría pensarse que esta proyección temporal presupone un paralelismo entre la acción fundadora de Pedro del Castillo y la del poeta que asume su máscara. Como aquél, el cantor de carne y hueso ha arribado a "estas tierras" desde otras, para establecer en ellas su casa, su estirpe.

Pero además, como corresponde a todo acto fundador que imita la cosmogonía, el presente del poema remite a los tiempos originarios. El poeta contempla un espacio edénico de *tierras desoladas y puras*. Establece su comarca en provincias *barridas por el silencio de las piedras eternas*. Esta referencia a una temporalidad primigenia guarda estrecha relación con el sentido evangelizador que otorga a la fundación.

Este sentido explica además la presencia de las numerosas referencias cristológicas y marianas y de las recreaciones poéticas de las mismas. Así, por ejemplo, las menciones tradicionales a la Virgen María como Madre o Señora y las innovadoras de *garza de luna austral, paloma crecida sobre la cordillera, purísima Garza*. O las de Cristo como *tu Hijo, el Llagado*, y la metáfora eucarística *la Harina de tu vientre*. Casi todas estas referencias presuponen la luminosidad del color blanco, opuesto a la oscuridad de la ciudad nocturna. Este simbolismo se opone también al *hierro*, con su valor tradicional de metal vulgar, y asociado en el poema al ámbito del hombre. La asociación es resaltada por el poeta mediante la epífora<sup>7</sup> en los versos tercero y cuarto de la primera estrofa: *y sobre el hierro y los caballos de hierro/ y sobre nuestra sangre de hierro que se apaga*.

El simbolismo cristológico del poema aparece subrayado en la última estrofa. De hecho el conquistador parece actuar *in per-*

---

<sup>7</sup> "Repetición de una parte de la oración al final de grupos de palabras que se suceden". Heinrich Lausberg. *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Trad. de Mariano María Caseros. Madrid, Gredos, 1975, pp. 133-134.



*sona Christi*: se define como *madera de la cruz*, y reparte el pan, en una innegable alusión al episodio evangélico de *Mateo* 14, 13-21.

Mediante esta recreación de la fundación de Mendoza, desde una cosmovisión cristiana, Alfonso Sola González levanta la casa del hombre sobre la piedra angular de Cristo y restablece la relación entre las dimensiones terrestre y celeste de la ciudad. Este acto adquiere su sentido cabal en el contexto de *Cantos a la noche*, libro que constituye un grito agónico del poeta en lucha contra las potencias del caos.

## 5. Abelardo Vázquez: el deseo americano y regional hecho Buenos Aires

*La ciudad se te aparece como un todo en el que ningún deseo se pierde y del que tú formas parte, y como ella goza de todo lo que tú no gozas, no te queda sino habitar ese deseo y contentarte.*

Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*.

La obra poética de Abelardo Vázquez también se inscribe en el contexto de la poesía del '40<sup>58</sup>. Entre las características que justifican dicho encuadre se pueden mencionar la musicalidad del

---

<sup>58</sup> La poesía de Abelardo Vázquez se compone de los siguientes volúmenes: *Advenimiento*. Mendoza, Ediciones Pámpano, 1942; *La danza inmóvil*. Mendoza, D'Accurzio, 1950; *Tercera fundación de Buenos Aires*. (Plaquette) Mendoza, Dirección Provincial de Cultura, 1958; *Segunda Danza*, Mendoza, D'Accurzio, 1959; *Poemas para Mendoza*. Mendoza, Ediciones Biblioteca Pública General San Martín, 1959; *Buenos Aires en la malas*. Mendoza, Pámpano, 1963. Este libro incorpora como poema inicial "Tercera fundación...". En forma póstuma se editó *Libro del amor y del vino*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1995. Para el encuadre nerromántico ver: Marta E. Castellino. "Aproximación a la poesía de Abelardo Vázquez: *Poemas para Mendoza*". *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, ILM, FFyL, UNCuyo, N° 24, año 1991, pp. 157-179; Ana F. de Villalba.

verso, la persistencia del tema de la muerte y la "búsqueda de una ontología fundamental a través del canto"<sup>59</sup>. Además, el vínculo se justifica por el conocimiento que el poeta tuvo de algunas personalidades importantes del grupo neorromántico, como por ejemplo, Daniel Devoto y Juan Rodolfo Wilcock, residentes temporarios en Mendoza durante los primeros años de la década del '40. Juan Rodolfo Wilcock además colaboró en las páginas de *Pámpano*<sup>60</sup>.

El *élan* neorromántico inicial se modifica en los últimos libros que el poeta publicara en vida. La voz de *Poemas para Mendoza* realiza un giro hacia la apropiación del paisaje comarcano mediante un lenguaje que guarda todavía ciertos giros propios de la poesía anterior, cierto hermetismo simbólico, cierta voluntad experimental que se expresa en los juegos de creación léxica. Sin embargo, en *Tercera fundación de Buenos Aires y Buenos Aires en las malas*, el lenguaje se vuelve por momentos más transparente y la enunciación apela a una forma de decir contundente. Por otra parte, el contorno social emerge en forma explí-

---

*Dialogismos. Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos.* Mendoza, EDIUNC, 1997. Para el estudio de su acción como editor de la revista *Pámpano* ver: Raúl Fernando Pena. "Abelardo Vázquez y su aporte al 'Grupo Pámpano'". Diario *Los Andes*. Mendoza, 1° de junio, 1986, 4ª sección, pp. 1-2; del mismo autor "Trascendencia de la revista *Pámpano*". Diario *Los Andes*. Mendoza, 8 de junio, 1986, 4ª sección, pp. 1-2; Gloria Videla de Rivero. *Revistas Culturales de Mendoza. 1905-1997*. Mendoza, EDIUNC, 2000. Para el estudio de símbolos dominantes en su obra: Raúl Fernando Pena. "La poesía de Abelardo Vázquez". *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, N° 6, 1999-2000, pp. 201-214. Para el señalamiento de sus vínculos con poetas neorrománticos del '40: Enrique Zuleta Álvarez. "Literatura y política en Mendoza. (La Guerra Civil Española)". *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, N° 5, 1997-1998, pp. 159-173.

<sup>59</sup> Marta Castellino. "Aproximación...", art. cit., p. 163.

<sup>60</sup> Enrique Zuleta. *Art. cit.*, p. 173; Gloria Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 51.

cita y explica, desde la manifiesta intencionalidad creadora, la transformación expresiva operada en el cantor. Ambas obras presentan una estrecha coherencia temática y simbólica. Su período de gestación corresponde a una estancia temporaria del escritor en Buenos Aires, según testimonio de Ana F. de Villalba<sup>61</sup>.

En *Tercera fundación...* y en *Buenos Aires en las malas*, de modo más evidente aún, el contexto social se expresa como contenido y clave de lectura. El período posperonista, las problemáticas que se plantean durante la gestión de Arturo Frondizi (1958-1962) configuran un horizonte de composición. Los poemas manifiestan la urgencia de la situación que se vive<sup>62</sup>. Se advierten referencias explícitas a la ruptura del orden constitucional<sup>63</sup>, a la dependencia y el imperialismo, al uso del inglés como adaptación a las exigencias de la economía mundial<sup>64</sup>. Entre las alusiones al momento histórico, sobresale el problema de la entrega del petróleo nacional en manos extranjeras. Si bien este eje temático reaparece en varios poemas de *Buenos Aires...*, se expresa con insistencia en el poema que da título al libro. Hacia el final, el cantor denuncia:

[...] el porteño en las malas ha vendido el petróleo,  
lo tiene repartido en bancos y familias.

---

<sup>61</sup> Ana F. de Villalba. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>62</sup> Para estos aspectos de la historia argentina remito a: Carlos A. Floria; César A. García Belsunce. *Historia política de la Argentina contemporánea. 1880-1983*. 4ª ed. Buenos Aires, Alianza, 1992; Luis Alberto Romero. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, FCE, 1994.

<sup>63</sup> "Su calle, general". Abelardo Vázquez. *Buenos Aires en las malas*. Mendoza, Pámpano, 1963, snp.

<sup>64</sup> Abelardo Vázquez. "Avenida Santa Fe". *Buenos Aires...*, snp.

Ha vendido el petróleo, como ayer los morenos,  
ha vendido el petróleo, como ayer estudiantes,  
ha vendido el petróleo, como ayer los obreros.  
Para andar en las buenas perfumando el cabildo  
vuelve a pintar la casa con sangre de palomas<sup>65</sup>.

La crítica y la respuesta poética a la crisis nacional se realizan desde los parámetros de una cosmovisión americanista. Es, ante todo, una definición personal, *sui generis*, que si bien se inserta en un perfil ideológico reconocible, elude su reducción a dicho perfil. El mismo poeta se encarga de subrayar este modo de entender su definición americana, en el texto que cierra *Buenos Aires en las malas*, "Mi partido es América". En la primera estrofa afirma:

Yo no pertenezco a partidos políticos, mi partido es América.  
Mi partido es América, ancha, callada, sola,  
con indios, sementeras, ríos de sangre, luto y extranjeros,  
con su vieja costumbre de arder en cordilleras  
y su racimo claro de orquídeas y jaguares.  
Que ni tu resentimiento me trate de nazi  
ni tus odios pequeños me inventen comunista.  
Mi partido es América<sup>66</sup>.

A pesar de que se rechaza una definición ideológica en el pasaje, es posible reconocer en el *Canto general* (1950) la matriz cosmovisionaria de su definición. Al respecto conviene destacar que Vázquez conoció personalmente a Neruda en un viaje que realizara a Chile en 1944<sup>67</sup>. Al año siguiente Neruda, proveniente

---

<sup>65</sup> Abelardo Vázquez. "Buenos Aires en las malas". *Buenos Aires...*, snp.

<sup>66</sup> Abelardo Vázquez. *Buenos Aires...*, snp.

<sup>67</sup> Ana F. de Villalba. *Op. cit.*, p. 49.

de Brasil, efectúa una breve visita a Mendoza (15 de agosto), y se reúne con personalidades de la plástica (Roberto Azzoni, Sergio Sergi, Lorenzo Domínguez, Julio Suárez Marzal) y las letras (Ricardo Tudela, Jorge E. Ramponi y Abelardo Vázquez, por ejemplo)<sup>68</sup>.

La impronta de Neruda se percibe no sólo en la cosmovisión, sino también en el estilo. Como sucede en los textos de *Canto general*, en *Tercera fundación de Buenos Aires* y en *Buenos Aires en las malas*, es posible reconocer el cruce de dos poéticas que sintetizan mito e historia, visión cósmica condensadora de los tiempos y visión actual, lirismo y expresión prosaica, enumeración caótica y enunciación pedagógica con propósito de denuncia<sup>69</sup>.

La cosmovisión americanista, explica su evaluación de la conquista española. Ya en *Poemas para Mendoza*, por ejemplo, Abelardo Vázquez valora negativamente el avance y la toma de posesión del territorio. Subraya la destrucción de la cultura preexistente. El poema que abre el volumen, "Nieve herida", caracteriza la acción de Pedro del Castillo como una metamorfosis dramática del espacio y sus habitantes. Aquél cambia su nombre, Valle de Güentalá, por el de Mendoza. Transforma así su destino americano. De acuerdo con la visión del poeta, a partir de la conquista "Mendoza se llenó de soledades"<sup>70</sup>. Por este motivo no hay en el libro una memoria de la fundación. En "La ciudad", segun-

---

<sup>68</sup> Para un detalle más extenso de esta visita ver: Gloria Videla de Rivero. "Pablo Neruda y Mendoza (1925-1946)". *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, N° 2, 1994, pp. 71-78.

<sup>69</sup> Sobre estos aspectos del *Canto general*, ver: Saúl Yurkievich. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Ariel, 1984, pp. 231-257.

<sup>70</sup> Cito por: Abelardo Vázquez. *Poemas para Mendoza*. Mendoza, Ediciones de la Comuna - Las Heras, 1991. Snp.

do poema de la colección, el ámbito urbano se recrea mediante la imagen de la ciudad-oasis, cruzada por espacios agrícolas:

Arcángeles con un ala en el silencio  
vigilan el arroyo, la luz morada a puertas  
de lagares, la pulcritud de conmovidas chacras  
al nacimiento de Mendoza, entre perfumes,  
entre pámpanos dulces y dorados, entre álamos,  
en la hora azul de los canales de humo y agua. [...] <sup>71</sup>.

La ciudad nace mágicamente ante la visión demiúrgica del poeta y se configura en su calidad de espacio verde. Se trata de un prototipo cristalizado en el imaginario social mendocino <sup>72</sup>, y por ello, fuera del tiempo, existente en esa eternidad custodiada por los órdenes angélicos.

Así como en la poesía de Alfonso Sola González la ciudad oscura puede concebirse en su condición de símbolo opuesto a la ciudad cristiana, en la de Abelardo Vázquez, la ciudad agrícola de Mendoza representa un espacio antagónico al de Buenos Aires y, en cierta medida, motiva las valoraciones que orientan su funda-

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Entiendo que el prototipo no constituye una imagen carente de realidad, falsa o totalmente ficticia, sino al menos parcial y en cierto modo "estática", frente al dinamismo y la heterogeneidad de la realidad a la que se refiere. La imagen de Mendoza como ciudad agrícola y oasis, se asienta en la configuración de la ciudad colonial. También se relaciona con un problema de perspectiva: su situación como punto final de un recorrido que supone atravesar un paisaje pampeano homogéneo y hasta desértico, en la trayectoria que va desde Buenos Aires a Santiago de Chile. Esta imagen, que perdura en los cronistas del siglo XVI y en los viajeros del siglo XIX, se reconfigura con el impulso de la modernidad después del terremoto de 1861. Para un comentario de este proceso remito a: Ricardo Ponte. *La fragilidad de la memoria. Representaciones, prensa y poder de una ciudad latinoamericana en tiempos del modernismo. Mendoza, 1885/ 1910*. Mendoza, Ediciones Fundación CRICYT, 1999.

**ción literaria. El objetivo del poeta será entonces reconstruir completamente la ciudad en sus componentes básicos, tanto físicos como sociales. El cantor se define y enuncia su acto según la manera ritual de los fundadores españoles. Adopta la fórmula pero modifica su sentido porque se reconoce representante de otras autoridades:**

**Sobre esta mancha de aceite, cemento y bandoneones,  
y en nombre de América, yo, poeta de Mendoza,  
vengo a fundar Buenos Aires por tercera vez.  
Aviso humildemente si queda algún porteño  
de ley, de solapa de niebla, de orilla rosada y dulce,  
pido perdón y digo:  
En el nombre de América, de su silencio claro,  
de sus ríos que caen al futuro del mundo,  
y en nombre de la Patria, de su dolor sin capital,  
de la estrella federal de su abandono,  
en nombre de la pampa y la montaña, del petróleo y de la nieve,  
era necesario fundar de nuevo Buenos Aires.  
Sobre esta mancha de río y carabelas, sobre el pasado,  
por encima de los mástiles que trajeron la muerte  
vestida de extranjera, sobre el odio y la prisa,  
en nombre de la poesía del hombre y la mujer americanos,  
vengo de tierra adentro a fundar Buenos Aires,  
hermano porteño adrede, pido perdón y vengo<sup>73</sup>.**

Conviene no desatender este acto de afirmación. El cantor se define "poeta de Mendoza". La marca de origen muestra su voluntad de dominio. Sin ser natural de ese espacio, como lo fue Jorge Luis Borges por ejemplo, Abelardo Vázquez se inviste como sujeto de poder: puede fundar por tercera vez Buenos Aires

---

<sup>73</sup> Cito por la versión de *Buenos Aires en las malas*, edición citada. Entre la edición de 1958 y la de 1963 no existen variantes textuales.

y puede apropiarse de sus tradiciones literarias en virtud de su noble propósito. Su voluntad se despliega en dos planos concurrentes: el político y el literario, ya que obra no sólo en nombre de la Patria o de América, sino también en nombre de la poesía.

Aspira a instaurar un nuevo origen. Quiere rescribir la historia para imprimir en la ciudad capital un destino conforme al deseo americano y regional. En este proceso de re-escritura, se juega una evaluación del pasado mediante la visión cósmica del cantor, estatuido como centro condensador de los tiempos y espectador privilegiado del continente. La visión se corresponde con una retórica de la vastedad, de la totalidad. Concretamente, el uso de la enumeración caótica y las antítesis polares<sup>24</sup>. Las antítesis (montaña/ pampa; petróleo/ nieve; hombre/ mujer; Mendoza/ Buenos Aires) configuran la amplitud del espacio diseñado, la totalidad de los entes que pueblan su universo. Son recursos básicos de la enunciación poética que se mantienen en todo el texto.

A partir de la afirmación inicial el lector asiste al proceso re-constructivo, organizado en secuencias que corresponden a las estrofas y que se marcan tipográficamente mediante el uso de altas en el primer verso o subtítulo de cada secuencia/ estrofa.

El poeta/ fundador comienza su empresa mediante la demarcación de los límites. Abelardo Vázquez realiza en este caso una transformación del simbolismo de los puntos cardinales, en virtud de la historia de la ciudad capital:

### SERÁN SUS LÍMITES

Al norte, América latina.

Al norte, ese montón de sombras luminosas  
que caen desde Méjico como una lluvia de oro.

---

<sup>24</sup> Entiendo por antítesis polar el uso de oposiciones conceptuales que remiten a los polos simétricos, terminales y coexistentes de una realidad total. Para este sentido de la antítesis ver: Georges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, Livre de Poche, 1992, p. 57.



Al sur, no habrá más marineros,  
 solo sirenas del petróleo, nieve  
 y una aurora boreal de libertad.  
 Al oeste, tierra del Andes, roja, embravecida,  
 el Pacífico de azul artillería,  
 los caciques de miel, el vino y el azúcar.  
 Al este, por ahora, por la patria, sin este<sup>75</sup>.

Tradicionalmente, los cuatro puntos cardinales representan la esfera total del espacio cósmico y la orientación del destino humano<sup>76</sup>. La esfera que enmarca la nueva ciudad capital se caracteriza por la ausencia de uno de sus puntos habituales, porque el este precisamente corresponde a la orientación histórica de la mirada de Buenos Aires. Es decir, el poeta se hace eco de la tradicional acusación que se le imputa a la capital: su atención al mundo europeo y su olvido del interior y de América.

Para que este olvido no se vuelva a producir, no es suficiente ocultar un punto cardinal. Es necesario además introducir nuevos pobladores, provenientes de las latitudes que ciñen a la ciudad. Por su fidelidad a la tierra y su pasado, estos pobladores garantizarán el perfil americano y federal de la nueva Buenos Aires. Abelardo Vázquez combina la enumeración caótica con imágenes prototípicas, representativas además de los valores que introduce:

### SERÁN SUS POBLADORES

El chañar, el pueblo, la luna de Boedo,  
 los hijos de Gardel, el islero, los náufragos  
 del violín y de la Boca, los ríos de Lugones,  
 alguna que otra sombra olvidada en Palermo

---

<sup>75</sup> Abelardo Vázquez. *Buenos Aires...*, edición citada.

<sup>76</sup> Jean Chevalier; Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 770.

y aquéllos que llegaren por la huella del vino  
pariendo besos patrios con espuelas de sangre. [...]”.

El poeta/ fundador recupera espacios, personas, entes naturales y tradiciones literarias. Algunas populares como el tango o la literatura de Boedo y otras cultas como la poesía de Lugones y la de Borges. La elección de estas tradiciones no es azarosa, sino que responde en la secuencia al vínculo existente entre ellas y su espacio de origen. Por otra parte, en el texto se recupera la idea de un poeta no sólo fundador sino conductor del pueblo y custodio del perfil americano de la ciudad.

Tal como se advierte en la secuencia citada, la tercera fundación no implica despojar a la ciudad de sus escenarios y personajes tradicionales. En realidad, Abelardo Vázquez diseña su croquis con elementos de la antigua Buenos Aires. Si el interior y América la invaden, lo hacen respetando aquellos espacios compatibles con el espíritu que se desea insuflar. Entre ellos, la Boca, Belgrano, Avellaneda, Montserrat, San Telmo, Palermo. Por el contrario, los espacios antagónicos de la ciudad, los que se borran del mapa, son aquellos que simbolizan las fuerzas promotoras del olvido y la entrega. Así, entre los enemigos de la nueva Buenos Aires, el poeta reconoce: “los lápices bilingües que olvidaron la patria/ y algunos siempremuertos de Santa Fe y Callao”; “y mujeres tan feas como el queso-obelisco”<sup>77</sup>.

Una vez definidos los límites, las avenidas, los edificios, los habitantes, los visitantes, los enemigos, la historia de la nueva ciudad, el fundador concluye su acto del siguiente modo:

## Y LUEGO DE FUNDARLA

Y luego de fundarla, podremos regalarle un poeta y un gobierno,

---

<sup>77</sup> Abelardo Vázquez. *Buenos Aires...*, edición citada.

<sup>78</sup> *Ibid.*

un pintor, un músico, una bodega, un sauce de ojos bajos,  
 hacer que sus inviernos suban hasta el Ande  
 y derramar sus lluvias de lunas misioneras.  
 Y luego, y andando dentro del tiempo,  
 un reloj de maíz, vestido con polleras de chicha, zonda y siempre.  
 Para que no se diga que fundé Buenos Aires  
 con una sola mano, mendocina o patriótica.  
 La he fundado de golpe, con América al fondo  
 y un rayo semental como un volcán de pueblo  
 pariendo entre sus ríos como en muslos de fuego  
 la ciudad americana que fundé: Buenos Aires<sup>79</sup>.

El cantor responde así a la urgencia del presente mediante el diseño de su utopía americana. La abigarrada síntesis de elementos de la capital y de las provincias, de Argentina y del resto de los pueblos latinoamericanos, da por resultado una visión orgánica de la ciudad, entendida como totalidad física y social, como símbolo de una sociedad ideal, más justa<sup>80</sup>. En este poema, Abelardo Vázquez responde al menos a dos de las funciones que habitualmente se atribuyen al discurso utópico: 1) la crítico-reguladora, porque cuestiona el presente de la nación y la historia que lo ha generado, y ofrece una proyección de otro orden, de otra historia, conforme a su cosmovisión americanista y federal; 2) la liberadora, porque en el orden simbólico del poema se resuelve la opresión de la hora que lo origina y en el orden práctico, se promueve su modificación<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Juan Antonio Ramírez. *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, Alianza, 1983. Cap. 3: "El urbanismo del Renacimiento en la especulación teórica y en la tratadística normativa".

<sup>81</sup> La función anticipadora del futuro, si bien responde al discurso político liberador de los años '60, queda planteada en el ámbito de la virtualidad pura. Para estas funciones del discurso utópico ver: Arturo A. Roig. *La utopía en el Ecuador*. Quito, Corporación Editora Nacional, 1987. Citado por Ricardo Ponte. *La fragilidad de la memoria...*, p. 426.

La síntesis condensa también el orden temporal, ya que los elementos implicados en ella pertenecen a distintos momentos de la historia. La utopía es “no lugar” y “no tiempo”, porque la condensación desarticula la cronología y proyecta los tiempos propios de las cosas en el tiempo virtual del proyecto. El entrevero temporal se oficia también en el plano del enunciado poético. El futuro con que se inicia cada estrofa, por ejemplo, pierde en cierto modo su valor de tal, porque la descripción enumerativa, al disponer en la imaginación del lector la construcción de la ciudad, le otorga un valor de presente. La ciudad *será* de tal y cual modo, pero se va configurando de ese modo durante el desarrollo de la enunciación y el de la lectura.

Además, ese “futuro” está hecho conforme a ciertas imágenes de la memoria histórica (sus pobladores *serán* los ríos de Lugones; sus edificios *serán* “piedra junto a la piedra y adobes por banderas”<sup>82</sup>). Paradójicamente la utopía es también resistencia a la modernidad, rescate de una edad dorada, de inscripción temporal incierta<sup>83</sup>.

Con su *Tercera fundación de Buenos Aires*, Abelardo Vázquez corrige la historia, y postula en el espacio lírico un orden que aspira a la resolución de los males que aquejan a su país a partir de la conversión de su capital. El poema constituye una respuesta a la realidad política que lo origina. Pero también puede interpretarse como parábola de la situación del escritor regional, como una forma de tomar posesión de ese espacio que le da la espalda, de sus tradiciones literarias. El ejercicio imaginario parece apostar no sólo a una nueva Argentina, americana y federal, sino también a un ordenamiento distinto en la república de las letras nacionales.

---

<sup>82</sup> Abelardo Vázquez. *Buenos Aires...*, edición citada.

<sup>83</sup> Sobre el vínculo entre utopía y edad dorada ver: Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985, pp. 282-283.

## 6. Conclusiones y discusión final

El estudio realizado ha permitido identificar una de las tradiciones que se genera sobre el espacio urbano en el sistema de la lírica argentina del siglo XX. La recreación del episodio fundacional implica un diálogo del poeta con su ciudad, con la historia y con la tradición literaria. En lo que se refiere a esta modalidad del diálogo, el análisis ha mostrado el papel generador de la "Fundación mitológica de Buenos Aires", de Jorge Luis Borges.

Las fundaciones poéticas atienden especialmente a la revelación de claves esenciales de la ciudad: cómo es, por qué es así, qué incidencia ha tenido en la formación del sujeto que la evoca, cómo se ha establecido éste o su estirpe en ella, qué papel le cabe en la conformación de un *ethos* o de un proyecto individual o nacional. La voluntad de desciframiento puede entenderse como una respuesta del sujeto al dinamismo propio del espacio urbano, a las transformaciones que en él se operan por el impacto de la modernidad. Así, la evocación responde a distintas finalidades expresivas: la memoria de la saga fundadora, la corrección de ciertos "olvidos" históricos, el rescate de las huellas del pasado que la modernidad borra, la puesta en relieve de la historia personal en el contexto de la social. Las recreaciones oscilan entre la gestación del mito, la recreación histórica y la proyección utópica. Desde el punto de vista de la enunciación, los poemas juegan con la narración del acto fundador (tercera persona, tiempo pasado) o su "dramatización" (primera persona, tiempo presente o futuro). En general, se ha visto que en los textos de la serie predomina un tratamiento difuso de los datos históricos, de acuerdo con la finalidad estética del poema. En todos los casos, el poeta fundador rescata el simbolismo del origen porque en él se da la manifestación plena de un impulso constructivo que explica el presente.

Los ejemplos de Alfonso Sola González y Abelardo Vázquez se inscriben en esta tradición de un modo original. En el primero, la evocación del acto fundador condensa pasado y pre-

sente, rescata su dimensión religiosa, como un medio para expresar simbólicamente el vínculo entre los órdenes celeste y terrestre. La consideración del contexto, permite inferir que tal vínculo responde a un objetivo preciso: vencer, en el espacio del poema, las potencias adversas de la "ciudad oscura", trasunto imaginario de la experiencia personal y social del mal. En el segundo, la recreación se orienta hacia el diseño de una ciudad utópica, de temporalidad incierta. La nueva Buenos Aires permite la implantación de un orden social nuevo, americano y federal. Al mismo tiempo, su construcción señala la afirmación del cantor de provincia en el espacio nacional. Ambos poemas guardan estrecha relación con la serie. Ponen de manifiesto la forma de articulación de distintas tradiciones de la literatura nacional, articulación reconocible mediante el relevamiento de las prácticas regionales.

Vistas en su conjunto, las fundaciones poéticas muestran que la ciudad adquiere diversas formas de valoración en función de los modos en que cada sujeto la vive, la segmenta y diseña su croquis. Al recuperar el simbolismo del origen, la recreación comporta una valoración del espacio urbano en su carácter de ámbito formador. Se trata de una concepción que responde a una idea arraigada en el pensamiento antiguo y en el de la España áurea. Como práctica artística, la fundación poética oficia de complemento de aquellas que subrayan los efectos degradantes de la ciudad contemporánea. Así, a la oposición tópica "ciudad/ campo", presente en numerosos textos de la literatura argentina, cabría sumar otra no menos tópica: "ciudad originaria/ ciudad actual". El análisis de la serie, muestra que, pasado el proceso de modernización iniciado hacia 1880, y en el momento en que las ciudades se expanden, pierden su carácter pueblerino o adquieren una fisonomía de metrópolis, la mirada de los escritores no se vuelve sólo al campo "como un espacio en el que perduran ciertos valores necesarios a los que, simbólicamente, se puede recurrir"<sup>84</sup>, sino tam-

---

<sup>84</sup> Graciela Montaldo. *Op. cit.*, p. 23.

bién al espacio urbano originario. Esta afirmación tiene como propósito reclamar para el estudio de las tradiciones literarias nacionales y regionales una sistematización teórica más fina. Es decir, una grilla de análisis que posibilite las generalizaciones, el reconocimiento de los ejes que cruzan la multiplicidad de las obras, pero que al mismo tiempo dé cuentas de su riqueza, sin traicionarla.

## AUTORES

### GLORIA VIDELA DE RIVERO

Profesora de Literatura (Universidad Nacional de Cuyo). Doctora en Filosofía y Letras (Universidad Complutense de Madrid). Investigadora Principal del CONICET. Profesora Emérita de la UN de Cuyo. Miembro Correspondiente de la Academia Argentina de Letras. Miembro de Número de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza. Miembro de Número de la Academia de Ciencias Sociales de Mendoza. Directora Fundadora del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELM). Directora de la Revista *Piedra y Canto*; *Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Ha publicado los siguientes libros: *El ultratismo* (Madrid, 1963, 2a.ed. 1970); "Edición, Estudio preliminar y Notas" de las *Poemas completas* de Alfredo Bufano (Buenos Aires, 1983); *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina* (con la colaboración de Marta Castellino y Julia Latorre, Mendoza, 1984); *La periodización de la literatura argentina (Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina)* (Mendoza, 1989); *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* (Mendoza, 1990; Pittsburgh, 1994); *Índices de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* (con la colaboración de Julia Latorre y Fabiana Varela, Mendoza, 1996); *Revistas culturales de Mendoza* (Mendoza, 2000); *Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad*, T. I (Coordinadora, Mendoza, 2000) y numerosos artículos en libros colectivos, actas y revistas especializadas.

### MARTA ELENA CASTELLINO

Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Doctora en



Letras (FFyL, Universidad Nacional de Cuyo). Miembro fundador del *Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELM)*. Profesora Titular Efectiva de la cátedra de Literatura Argentina II (Siglo XX), en la FFyL, Universidad Nacional de Cuyo. Directora del Instituto de Literaturas Modernas (FFyL, Universidad Nacional de Cuyo) y de la *Revista de Literaturas Modernas*. Becaria del CONICET, durante el período 1984-1986. Becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica (SECyT, Universidad Nacional de Cuyo) durante el período 1986-1987. Ha realizado estudios en el campo de la literatura mendocina y de la literatura argentina contemporánea; su trabajo *El folklore mendocino en Fausto Burgos* obtuvo el "Premio Federal de Humanidades; Grandes temas argentinos", otorgado por la Caja Nacional de Ahorro y Seguro (1987). Obtuvo una mención en el concurso "La literatura argentina de los últimos cincuenta años", organizado por el Área "Letras", Subsecretaría de Cultura, Gobierno de Mendoza, con el ensayo titulado *La poesía mendocina en la encrucijada de los '90* (octubre de 2000). Ha publicado los siguientes libros: *Fausto Burgos; su narrativa mendocina* (Mendoza, 1990); *Una poética de solera y sol. Los romances de Alfredo Bufano* (Mendoza, 1995); *Mito y cuento folklórico. Apuntes teóricos y propuestas de análisis*. (Mendoza, 2000). Ha participado como colaboradora en la *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*, de Gloria Videla de Rivero y como coautora en *Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad* (T. I). Es autora además de artículos publicados en diversas revistas y directora de la Colección *Cuadernos del Cuyum* de Ediciones Canto Rodado.

### HEBE BEATRIZ MOLINA

Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Doctora en Letras (FFyL, Universidad Nacional de Cuyo). Becaria del CONICET (1984-1986). Se ha especializado en Literatura

Argentina del siglo XIX y en el campo de la crítica textual de obras de dicho período. Ha publicado el estudio *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti* (Mendoza, 1994). Es coautora de *Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad* (T. I.). También, ha publicado artículos sobre narradores románticos argentinos; en particular, Eduarda Mansilla y Vicente Fidel López; sobre la poesía de Juan Cruz Varela y Esteban Echeverría. Desde 1999, integra el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM). Es profesora Adjunta de la cátedra Metodología de la Investigación, carrera de Letras, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

#### **DOLLY SALES DE NASSER**

Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Becaria del CONICET (1991-1995). Becaria de la SECyT, Universidad Nacional de Cuyo, (1998-2000). Ha obtenido la Beca de Investigación para Profesores de Lengua y Literatura del Instituto de Cooperación Iberoamericana, (Madrid, enero-junio, 1995) y la Beca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas para realizar el Curso Superior de Filología Española dirigido por el Dr. Manuel Alvar, (Málaga, julio-agosto 1995). Es profesora Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra de Literatura Argentina II (Siglo XX) en la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Desde 1998, integra el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM). Ha realizado estudios en el campo de la literatura hispanoamericana, argentina y mendocina. Es autora de artículos y notas sobre narradores mendocinos, en particular, Antonio Di Benedetto y Abelardo Arias y en el ámbito de la literatura nacional sobre Jorgelina Loubet.

**FABIANA INÉS VARELA**

Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Doctora en Letras (Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo). Becaria del CONICET (1992-1998). Profesora Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Literatura Argentina II (Siglo XX) en la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Es miembro fundador del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, donde actualmente se desempeña como secretaria. Ha realizado estudios en el campo de la literatura mendocina, especializándose en las manifestaciones literarias del siglo XIX y las relaciones entre periodismo/ literatura, y en el campo de la literatura argentina contemporánea. Es coautora del libro *Índices de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Es también autora de artículos publicados en diversas revistas nacionales y extranjeras sobre temas de literatura argentina.

**VÍCTOR GUSTAVO ZONANA**

Profesor y Licenciado en Letras, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Doctor en Letras (FFyL, Universidad Nacional de Cuyo). Becario del CONICET (1991-1997). Investigador Adjunto del CONICET. Profesor Adjunto Efectivo de la Cátedra de Literatura Argentina II (FFyL, Universidad Nacional de Cuyo). Miembro del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Secretario de Redacción de la *Revista Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* y Coordinador de la Comisión de Publicación de la *Revista de Literaturas Modernas*. Ha realizado estudios sobre la poesía argentina y mendocina contemporánea (Olga Orozco, Enrique Molina, Graciela Maturo, Alejandra Pizarnik, Nérida Salvador, Alfonso Sola González, Juan Rodolfo Wilcock). Publicaciones: Libros: *Metáfora y simbolización en Altazor* (Mendoza, 1994); *Orfeos argentinos. Lírica del '40*

(Mendoza, 2001). Opúsculos: *Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de J. R. Wilcock* (Mendoza, 1998). Es coautor de *Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad* (T. I). Ha publicado artículos y notas en los campos de la literatura argentina y la teoría literaria en revistas nacionales y extranjeras.

## WEST

3	san	San	San	San	San
San	San				San
San	San	San	San	San	San
San	San	San	San	San	San

El presente volumen colectivo continúa la serie de investigaciones realizadas en *Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad* (Tomo I). Se mantiene el enfoque, abierto hacia otras disciplinas y se amplía el corpus de análisis. En este segundo tomo se estudian relatos de viajeros ingleses (Robert Proctor, Peter Schmidtmeier), testimonios narrativos y líricos sobre el terremoto de 1861, sátiras políticas de Leopoldo Zuloaga y Alejandro Santa María Conill, visiones del paisaje y la sociedad de San Rafael en la novelística de Abelardo Arias, recreaciones de las ciudades de Mendoza y Buenos Aires (Alfonso Sola González y Abelardo Vázquez, respectivamente). La literatura de Mendoza se presenta como testimonio privilegiado para el conocimiento del pasado regional, de sus costumbres y paisajes a través del tiempo. Hechos históricos, características sociales y políticas, parajes peculiares, se estudian según las representaciones de cada texto y en función de su papel en la conformación de la memoria cultural de Cuyo.

San	San	San	San	San	San
San	San				San
San	San	San	San	San	San
San	San	San	San	San	San

## ESTE