Piedra y Canto



Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza

1994

2

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
CELIM

Piedra y Canto

Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza

Nº 2
Año 1994
Mendoza - Argentina

Piedra y Canto

Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza

Directora: Gloria Videla de Rivero

Secretario: Víctor Gustavo Zonana
Asistentes: Marta Castellino, Fabiana Varela

Colaboraciones: Se publicarán artículos, notas, entrevistas, documentos varios e información bibliográfica vinculados con la crítica y la historia de la literatura de Mendoza. ***Piedra y Canto*** es fundamentalmente un órgano de difusión de las investigaciones del CELIM. Sólo se publicarán las colaboraciones solicitadas por la Dirección y aceptadas por un Consejo Asesor *ad hoc*.
Las ideas contenidas en los artículos que se publiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas.

Reproducción: Los artículos publicados en ***Piedra y Canto*** pueden ser reproducidos, siempre que se indique la fuente y que se envíen tres ejemplares de las reproducciones a la revista.

Periodicidad: Un número al año.

Valor del ejemplar y de la suscripción anual:- En el país U$S 12
- En el extranjero: U$S 15

Pedidos: La correspondencia general, los pedidos y pagos correspondientes a ***Piedra y Canto*** deben enviarse a nombre del Secretario de la revista, CC Nº 345, Gabinete 318, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Parque General San Martín, Centro Universitario, CP. 5500, Mendoza, Argentina.

El presente volumen se edita con un subsidio del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Cuyo (CIUNC).

ISNN 0328-1094

Ilustración de la portada: "Árboles y cerros" (1958) óleo de Roberto Cascarini

Roberto Cristóbal Hércules Cascarini nació en Buenos Aires el 9 de octubre de 1895 y falleció en Mendoza en junio de 1990. Su padre, ebanista, realizó las portadas y las tallas del Coro de los Canónigos de la Catedral Metropolitana.

Francisco Pablo Parisi, célebre pintor italiano, fue su primer maestro. Ingresó posteriormente en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde fue discípulo de Alberto Rosso, Reinaldo Giúdice y Carlos Ripamonte. Concurrió también a los Cursos de Pintura al Aire Libre dictados por Cesáreo Bernaldo de Quirós (1918).

Su cuadro "Romance", presentado en el Salón Nacional de 1939, interesó al Ministro de Instrucción Pública, Dr. Jorge E. Coll y motivó su designación como Profesor de Dibujo y Pintura en la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo, recientemente creada.

Trabajó fundamentalmente el óleo, aunque también incursionó en las acuarelas, el pastel, la carbonilla y técnicas mixtas. Sus temas preferidos fueron la naturaleza, los paisajes, los desnudos, el retrato, las escenas costumbristas, los animales.

Si bien se han distinguido tres etapas en su obra (su traslado a Mendoza marca el tránsito hacia la segunda), hay en ella ciertas constantes: el dibujo clásico, de gran calidad y precisión, el color impresionista y armónico, la composición cuidada. Su pintura es figurativa. Dice Cascarini: "Yo no comparto las abstracciones progresivas porque si caemos cada vez más en el terreno del formalismo [...] se llegará a colocar nada más que el marco. El arte no es [...] un rompecabezas para descifrar, sino que es elevación, voz que habla un lenguaje bello e inteligente" (En: *El Tiempo de Cuyo*, Mendoza, 30 dic. 1960, p. 22). Su obra ha sido estudiada por José León Pagano. *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944, T. III y Blanca Romera de Zumel. "El pintor Roberto Cascarini", *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, FFyL, UNC, N° 12, 1986-1987, entre otros.

Colaboraron en la preparación de esta revista

Composición: Elisa Gisela Barrio

Diseño de tapa: Víctor Gustavo Zonana y Sergio Eduardo Frannino

Corrección: Julia Latorre

ÍNDICE

TESTIMONIOS

Daniel Devoto. Mendoza, al canto 11

Raúl Alejandro Santa María. Alejandro Santa María Conill, mi padre 29

ARTÍCULOS

Arturo Andrés Roig. Apuntaciones sobre el despertar literario de Mendoza. Acompañadas de la historia de tres textos 41

Adolfo de Nordenflycht. Canto / Piedra: lectura de *Piedra infinita* de Jorge Enrique Ramponi 61

Gloria Videla de Rivero. Pablo Neruda y Mendoza (1925-1946) . . . 71

Marta Elena Castellino. Símbolos vegetales en algunas novelas mendocinas 79

Víctor Gustavo Zonana. La elegía funeral en la lírica de Alfonso Sola González 101

Fabiana Inés Varela. Jorge Enrique Ramponi y la vanguardia en Mendoza: el "Romance del ángel sagitario" 119

Lía Silvina Mallol. Predestinación, mesianismo. Una lectura del cuento "Donde irás y no volverás" de Juan Draghi Lucero 137

DOCUMENTOS

Cartas

Gloria Videla de Rivero. Carta de Alfredo Bufano a Alejandro Nicotra 151

Encuesta a escritores de Mendoza

Guillermo Kaul 157

María Elvira Maure de Segovia 167

Nélida Salvador 179

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Bibliografía

Bibliografía de Nélida Salvador 185

Reseñas

Dolly Sales sobre *Primeras Jornadas Cuyanas de Literatura* 217

TESTIMONIOS

MENDOZA, AL CANTO

Daniel Devoto
Centre National de la Recherche Scientifique, Paris

La Dirección de *Piedra y Canto* me honora en demasía y me desazona un poco solicitándome la libre rememoración de mis días mendocinos: con ellos, se me dice; "podría evocar nuestra vida provinciana [...], qué se propuso dar a nuestro medio, qué significó Mendoza en su biografía, a qué personas o grupos conoció y recuerda, o cualquier otro aspecto que usted desee testimoniar, con entera libertad". A una invitación tan libérrimamente libertaria sólo cabe responder -confieso que después de haberlo pensado- mediante el libre ejercicio de las opciones propuestas. "Libre", empero, no es sinónimo de "fácil". Los dos términos requeridos -"Mendoza" y "yo"- circulan en dos órbitas diferentes. Su aposición directa -"Mendoza" y "yo"- rememoraría no del todo mal una agradable suite orquestal de Gilardo Gilardi, "Pichuca y yo", con Mendoza en función de objeto dilecto, pero el pronombre complementario, limítrofe con la indiscreción y la descortesía, no me ha sonado nunca del todo bien. Hace ya cosa de medio siglo -fue por octubre de 1945- al presentar en el número 6 de *Contrapunto* a los fundadores de la Agrupación Nueva Música (Juan Carlos Paz, Richard Engelbrecht, Julio Perceval, Esteban Eitler y un servidor) justificaba así mis silencios sobre Engelbrecht -algo alejado-, mi maestro Julio Perceval -demasiado cercano: "la excesiva proximidad me impediría una visión justa"- y sobre mí mismo:

"Tampoco puedo hablar de D.D. (el ejemplo de Julio César y el de algún colega para quien 'le moi n'est pas haïssable' serían justificación suficiente) [...] por no tener nada que decir -de bueno al menos".

Desde ese entonces, y desde antes de ese entonces, llevo bastantes años hablando de los demás[1]. Empezados mis setenta y siete, me dejo

---

[1] Unos pocos datos y datas, en mi descargo. En 1938 recogí, en el segundo número de *Péñola* -órgano de los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires y descabellada denominación heredada- una "Antología de Los Cursos Sudamericanos de Vacaciones" corridos ese año en Montevideo, con textos inéditos de las tres grandes presentes, Gabriela Mistral (prosa), Juana de Ibarbourou y nuestra grande y querida Alfonsina (verso), y con poemas de Emilio Champion (limeño), Luis Bausero y Víctor A. Rocca ("montevideotes ambos") y Alfredo Tranjan (fluminense). Incluirme me pareció -me sigue pareciendo- desdoroso. En enero del 53 presenté, en el Club des Quatre Vents parisiense, un recital de poesía argentina: Molinari, Borges, Juan Rodolfo Wilcock, Enrique Molina, Miguel D. Etchebarne, Eduardo A. Jonquières, Eduardo Jorge Bosco, Olga Orozco (y no sé si no publicaré algún día mis reflexiones sobre ese acontecimiento). Mi maestra Jane Bathori, presente, me reprochó el no haber incluido nada mío: le respondí por el ejemplo de Juan María Gutiérrez, antólogo no antologizado, tan bien explicitado por el nunca olvidable Amaro Villanueva. En el medio, a la "Presentación de la poesía joven" en la Biblioteca de Lomas de Zamora (recitaba una mendocina, Elena de Mendoza) contribuí extraverbalmente con cantares medievales armonizados y con melodías sobre textos de Molinari, Alfonsina Storni, Fernández Moreno y Sola González. Sola excepción, impuesta: al organizar, en 1941, a pedido de Jaime Bernstein y León Poj, el "Ciclo de los nuevos poetas argentinos" para la JABIA, compartí con Wilcock (después también pasajeramente mendocino) que leyó sus "Poemas apasionados y melancólicos" la segunda sesión, pero titulé mi lectura de las *Fábulas* "Residuos mortuorios y mitológicos". En 1954 se me pidió una audición de mis obras para el salón de *La Revue Musicale*, y gracias al auxilio de la pianista norteamericana Sally Daw y de la cantante argentina Catalina Gerber pude hacer oír también obras de Juan Carlos Paz, Juan José y José María Castro, Esteban Eitler, Jacobo Ficher, Gianneo, García Morillo, Suffern, y una *Polka* de Esnaola en transcripción para piano a cuatro manos. Podría seguir: reparto de *Péñola* adjuntándole otros tres codirectores, lanzamiento de *9 Artes* con Emilio Pettoruti, Paz, Alberto Morera y Adolfo de Obieta... Ni orgullo desmedido ni modestia más o menos falsa: he aprovechado la generosidad de quienes me propusieron editarme (Osvaldo Svanascini -*Fragmentos de los cánticos*-, Antonio Rodríguez-Moñino -*Paso del unicornio* en su colección de prosistas españoles-, Abelardo Linares -*Los dioses de la noche*-), pero el sentimiento de que no es lícito sacar partido de ninguna ventaja me ha llevado a preferir constantemente la forma intransitiva *servir* al pronominal y rara vez recíproco *servirse de*. Posición tan criticable como cualquier otra, pero que volvería a adoptar. Y para vapulear la no del todo improbable modestia, más que ciertas edicioncillas que no tienen de mí, si bien se mira, que el haberme costado mis dineros, quiero recordar aquí dos empresas más com-

tentar por el placer de desmentir a Oscar Wilde, que sostiene que las gentes redactan sus memorias cuando empiezan a perderla, aunque me sea difícil ocultar el auxilio del álbum de recortes que todo intérprete arrastra indefectiblemente consigo.

La región de Cuyo me es un poco un terreno familiar. Mis padres -porteño y rosarina- vivieron en San Juan, y cuatro de mis hermanos mayores nacieron allí, como una tía política y un ringle de primos; uno de mis cuñados, viñatero, trasladó sus intereses de San Juan a Mendoza, adonde viajaba periódicamente. No creo que fueran ésas las causas, pero el hecho es que en 1929, cursando yo el último grado de la escuela primaria (y es mi primer recuerdo mendocino), al redactar la obligada "Carta a un amigo" la feché en Mendoza, donde nunca había puesto los pies, describiéndola. No es imposible que el cuadernillo vegete en las cajas inexploradas de mis viejos papeles: recuerdo una de sus frases porque mi mejor amigo, Pierini, la antologizó en su propia carta a la semana siguiente (con las vueltas de los años, una de sus hijas, Beatriz, es hoy mi colega, en México y en Buenos Aires). Quizás perdone mi atrevimiento, más mendaz que mendocino, el que a la siguiente clase mi carta partiera de Venecia.

Mi primer real contacto físico con Mendoza data de marzo del 42: mi maestro Julio Perceval, organizador del Conservatorio universitario, me invitó a pasar unos días en su casa; nos acompañarían en el viaje Gastón O. Talamón, crítico musical de *La Prensa*, y su mujer, chilena, de paso para la república cisandina. La compañía no me llenó de entusiasmo; a Talamón, celebrador de las composiciones más lánguidamente perfolklorosas, lo colocaba en el polo opuesto de mis convicciones. A poco de partir, mi maestro, probablemente para sacarme del silencio, dijo

---

prometidas: los dos volúmenes de las *Obras* póstumas de Eduardo Jorge Bosco (1950) y la reedición en tres buenos tomos del *Érasme et L'Espagne* de mi maestro Marcel Bataillon (1991). Agréguese, si se lo considera necesario, un buen número de traducciones -Gide, Malraux, René Chalupt, el libro de Curt Sachs sobre los instrumentos musicales y el *Diccionario* oxoniense de música -estos dos en colaboración con Dora Berdichevsky de Arias-, manuales de danza, etc., y la contribución a una media docena de enciclopedias musicales y literarias, con la disposición del fichero hispánico colectivo (con el botín de la Mazarina, Sorbona, Arsenal y Santa Genoveva) en la Biblioteca Nacional de París. Y más el riesgoso ejercicio del difícil arte de la reseña, cuya consecuencia natural es convertir al reseñador en sastre zurcido. Todo lo cual, naturalmente, va bajo la advocación y protección de San Mataiotes Mataiotetos.

que yo estaba estudiando canto, y Talamón me preguntó qué voz tenía. Me pareció muy largo explicarle que yo seguía entonces una de mis perpetuas sesiones de reeducación vocal, y le contesté: "No sé. En la valija tengo las piezas de música; veré que dicen y se lo diré". Más tarde, roto ya el hielo, Talamón nos confesó haber dicho a su mujer: "No sé cómo Perceval, tan inteligente, puede tener un alumno tan estúpido". Lo cuento porque es el primer juicio -y juicio merecido- que recibí en los aledaños de la provincia, y porque, ya, se trataba de canto. Pronto tuve que reconocer que Talamón era persona bien agradable, y que su compañera lo era todavía más: por un percance que pudo ser fatal, el auto de mi maestro se imbricó felizmente contra la primera barandilla de un puente sobre un río seco (felizmente, porque antes de esa barandilla no había sobre la empinada estribación más que un débil alambrado), y Madame Talamón se bajó para empujar el coche al igual que los tres hombres (y además era guapa). La entrada en Mendoza fue también -si bien menos- accidentada: la fámula de Perceval y sus dos hijas habían abandonado la casa, y veo a mi maestro, con un blanco albornoz -en la modesta realidad, con sólo una salida de baño- y con una billetera negra, sentado en el vestíbulo a la espera del desfile de los proveedores que sus criadas muy poco domésticas habían comanditado en su nombre; recuerdo la cuenta de las medialunas que nunca vio, y su más amarga reflexión: "¡Lo que no les perdono es que se hayan llevado el gato!".

Colaborador de *Los Andes* -en el año anterior habían publicado uno de mis cuentos y algún poema- en seguida entré en relación con los escritores mendocinos: Bufano, que me llamó "Poeta y amigo" en la dedicatoria de su *Tiempos de creer*, Ricardo Tudela paseando su aire señorial de cisne antiguo, Draghi Lucero de cuya excelente labor folklórica tenía yo buena noticia, Serafín Ortega que me obsequió sus rotundos *Salmos*. Luce sobre todo el encuentro, entre sus colegas de la Academia provincial, con el admirabilísimo Ramponi, verídica personificación de los colores del júbilo al mencionar la entusiasta carta que le dirigió Jules Supervielle. Desconocidas manos pecadoras me han birlado las dos primeras ediciones de *Piedra infinita*, pero no importa demasiado: el lugar que ese grande poema ocupa en mi memoria no me lo quita nadie. ¿Compensación? En mi biblioteca parisiense se codean dos ejemplares de los *Poemas de Cuyo* de Alfredo R. Bufano con sus respectivas dedicatorias: una a mí y la otra -harto menos devota- a Paul Valéry (Perceval nunca me devolvió sus *Laudes de Cristo Rey*, pero no iban dedicadas).

¿Podré, *si parva licet*, recordar que en esos días perpetré algunas piezas de mi *Libro de las fábulas*? Sé que la canción que lleva el nombre de Isidro Maiztegui testimonia mi agradecimiento por su hospitalidad: por la llegada de la familia de Francisco Amicarelli, también aquejado de catástrofes domésticas, Perceval me legó transitoriamente a la buena gracia de su subdirector: bien lejos estábamos ambos de sospechar que yo sería su sucesor como profesor de Historia de la Música. Otro texto posee mayor relieve: un día (¿o dos?) antes de la Bendición de los Frutos, Perceval, que había puesto música al "Poema de amor" de *El arquero y las torres*, me pidió un texto que pudiera cantarse durante la ceremonia. Recuerdo que me largué a la calle y que tomé al azar un vehículo colectivo, del que tuve que bajarme corriendo porque el guarda, muy interesado al verme anotar repetidamente un papelito, se empeñaba en hablarme para averiguar qué demonios estaba tramando. Esa misma tarde el texto obtuvo la aprobación eclesiástica, Perceval puso manos a la obra, y el *Himno a Nuestra Señora de La Carrodilla* apareció en *Los Andes* el día después de la celebración (una versión para coro y orquesta se estrenó el año siguiente, y hay cortísima y tardía edición del texto solo). María Lan, una de las tres profesoras de canto, primera intérprete de la composición, me deparó mi primer programa mendocino, con una de las "Cinco canciones antiguas de amigo" sobre textos que Ricardo E. Molinari confió al Ángel Gulab: para un muchachote de veintinomuchos años, ¡qué tres días consecutivos! Recuerdo las fechas: sábado 28 de marzo de 1942, Bendición de los Frutos con distintivo y todo en el ojal; domingo 29, publicación en *Los Andes*; lunes 30, concierto precedido por una alocución de nuestro nuevo amigo Talamón.

Otro acontecimiento todavía mayor -y ya, todavía, de canto- se sobrepone a estas tres celebraciones, relegándolas: Jane Bathori dejaba el Conservatorio, y en él se le ofrecía un vino de despedida. Yo sabía muy bien quién era Bathori, primerísima y última intérprete de Debussy, presentadora de casi toda la obra vocal de Ravel, de todo Satie y todo Albert Roussel, y prácticamente de todo Milhaud, más muchísimos etcéteras más, pero nunca la había oído. Después del retorno de los alumnos presentes al acto, yo entre ellos (se nos había hecho salir para entregarle un pequeño recuerdo de sus colegas) Perceval pidió a Bathori que cantara. Bathori nunca se hizo rogar (años más tarde, la víspera misma de su partida para Francia, cantó acompañándose, de memoria, durante más de hora y media, para sólo tres personas: María Rosa Lida, una encantadora

alumna de María Rosa que nunca volví a ver, y quien las había llevado). La homenajeada se sentó al piano y cantó "La carpe" de Poulenc, sobre el texto de Apollinaire. Digo "cantó" y no digo bien: lo que hizo fue voltearme de un mazazo. Yo había escuchado, en Buenos Aires, a excelsos cantantes, y no conocía demasiado mal el repertorio vocal, pero hasta ese momento *no había asistido al canto de un poema*: yo oí en Mendoza, y por primera vez en mi vida, no "la letra" de una canción, sino el milagroso equilibrio del verso dicho con su melodía, y las nupcias de la voz con el piano, en las que sonido y sentido (puedo formularlo sin irreverencia) se transubstanciaban. Este encuentro fue el primero de una larga devoción que honora a mi apellido ("A D.D., dont le dévouement me touche infiniment", escribió Bathori en el programa del *Dido and AEneas* de Purcell cuyas partes sinfónicas reduje a dos pianos y que acompañamos juntos). Tuve el honor de acompañarla en unas canciones de Louisiana -¡acompañarla a ella, que lo hacía diez mil veces mejor!- en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, y el de interpretar bajo su dirección un repertorio excepcional que iba de *Le jeu de Robin et Marion* de Adam de La Halle a *Les malheurs d'Orphée* de Darius Milhaud. Mi primera visita parisiense fue para ella, y pude seguir gozando durante años de su saber, de su inteligente bondad, de su honestidad sin quiebro, de su generosidad (incluso económica), y también de su maravillosa habilidad culinaria: corría al horno, entre dos lecciones, para verificar un punto de cocción, y le recuerdo un único fracaso: me contó que descuidó unas patatas puestas a hervir que se calcinaron -"Elles étaient l u m i n e u s e s, mon cher!"- y que lamentaba la pérdida de la cacerola, "achetée a Mendoza". Ya muy anciana, el sentido de la realidad la había abandonado, pero su excepcional musicalidad siguió siempre intacta: recordaba los textos íntegros de cuanto había cantado, y en una clínica fuera de París, privada desde hacía más de dos años de instrumentos y de transmisores, le dijo a una antigua alumna que le cantó una melodía: "Pequeña, su mi bemol está un poco bajo", y era un mí bemol que estaba un poco bajo. Realizó el prodigio de conservar intacta su delicadeza en medio de la bruma, y fue ella misma hasta el mismo final entre tres de sus fieles. Su enseñanza de vida ha sido un elemento capital de la mía, y el primer gran regalo que me hizo Mendoza.

Otro -y no menos importante- fue el de toda mi segunda experiencia mendocina. Para aquilatarla, debo obligatoriamente y mal que me pese hablar largo de este buen señor y exponer al detalle su formación profe-

sional. Por lo general, se les impone a los niños el estudio de la música; sé que yo lo solicité. Mi madre, buena cantante, accedió inmediatamente, pero por desdicha, víctima de un cromosoma que nos baila a todos los de su familia, se había ido quedando sorda y no pudo vigilar mis estudios - salvo con algún desatendido consejo teórico- como lo había hecho con los de su hija mayor. En vez de mandarme a un conservatorio (uno de barrio hubiera sido preferible) se me puso un profesor particular vagamente vinculado a la familia (en el sentido romano de este término). No digo que este mentor fuera el sobrino de Rameau, pero un poco se le parecía. Mi hermana mayor, magnífica pianista ("Appassionata", scherzo y polonesa, "San Francisco de Paula caminando sobre las ondas": había sido alumna de Julián Aguirre en el conservatorio Williams) se limitaba a decir al visitarnos: "Este chico toca mal; no hace nada de lo que está escrito". Baste rememorar que, sobre fantasías fáciles de óperas italianas, nunca gusté una nota de Bach y que con Beethoven no fui mucho más allá del "Para Elisa" (únicas excepciones: Schumann y las sonatas de Haydn). Cuando a los catorce años pedí (y obtuve) inscribirme en el Williams, adolescencia, desidia y libertarismo me hicieron huir de una mecanización impersonal de la enseñanza y contraer una sin embargo saludable alergia a cierto tipo de conservatorio que se manifestó todavía en el de París: una sola clase (pero de tres horas y media, sin interrupción) con Messiaen - otro de los refractarios me dibujó en su libreta con cuernos y con cola- y una corta y relajada asistencia a la chirle clase de composición de Jean Rivier (Milhaud enseñaba ese año en los Estados Unidos). Sólo una buena década después del Williams fui capaz de afrontar el estudio serio del mecanismo pianístico con la inolvidable Jacqueline Ibels ("Cultivan un repertorio delicioso y lo entienden como nadie... El mejor dúo de piano del país", escribió Jorge D'Urbano) y con la propia Bathori en París.

No digamos demasiado mal de mi hermana mayor (la otra, arpista, hizo menos): al casarse se llevó su piano, con cola y todo, y mi padre adquirió mi verdadero primer maestro, un piano-pianola. Eso fue por el año 1923, y debo aquí un homenaje de reconocimiento al avisado vendedor, Carlos S. Lottermoser, más tarde empleador-mecenas de mi maestro Perceval, que junto a una buena colección de música bailable dotó al instrumento de un conjunto de obras serias que fue durante muchos años mi "biblioteca" (*¿rolloteca* sería un anticuado neologismo viable?): buenas obras pianísticas (Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt: la espléndida paráfrasis del cuarteto de *Rigoletto*), buenos trozos de ópera:

Rossini (obertura de *Semíramis*), Nicolai (la de *Las alegres comadres de Windsor*), Saint-Saëns (bacanal de *Sansón y Dalila*) se prolongaban en obras insospechadas en esos tiempos: una mazurca de Scriabin, "La Puerta del Vino" de Debussy, "Jeux d'eau" y una de las canciones populares griegas de Ravel y, en otros ámbitos, Mac Dowell y un cuaderno entero de los "Preludios Vascos" del Padre Donostia que me permitieron, años después, transtornar a mis alumnos del Instituto de Musicología de Poitiers -y a algún otro que no era alumno- con el ritmo del zorzico. ¿Qué chiquilín, en esos años, podía disponer a su antojo de tal repertorio? Confieso que Scriabin, y Debussy, y hasta Ravel me desorientaron durante largo tiempo, pero los repetía y me fueron vacunando. Y de la pianola familiar aprendí que mis limitaciones me impedían abordar la virtuosidad trascendental, y aprendiéndolo aprendí también que era más positivo ofrecer un clavecinista menor o un pequeño Bartók bien entendidos que martirizar a la vez "la" polonesa y los oyentes.

El año 1935 marca el comienzo de mi presencia en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires -durará tan sólo tres quinquenios- y la iniciación de mis verdaderos estudios musicales. Unos ensayos (tímidos y fallidos) de composición me llevaron a demandar las lecciones de Julio Perceval: aparte unas vagas nociones primarias de solfeo *yo no sabía nada de nada*. En tres o cuatro meses mi maestro me hizo devorar todo el arsenal de lo que nunca se me había hecho practicar: dictados, lectura cantada en todas las claves, análisis tonales, solfeos manuscritos, canto a primera vista con palabras; y durante tres años me enseñó armonía y las primeras nociones de contrapunto. Circunstancias personales, suyas y mías, interrumpieron nuestro contacto, y "autodidácticamente" (como escribirá Jakov Malkiel) empecé a explorar algunos dominios no muy frecuentados de la historia musical: la monodia lírica del siglo XIII (presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires y retomada más tarde en la de Tucumán), la obra de los vihuelistas españoles del XVI, la ópera francesa de los siglos XVII y XVIII, la música folklórica española y la nuestra, estudios que siguieron ampliándose: el madrigal europeo, la música moderna para piano a cuatro manos, la obra de Satie, las cantatas de Pergolesi (ofrecidas éstas a un oyente que quiso ir a escucharlas: Juan Ramón Jiménez, que me llamó, al leer públicamente algunos poemas míos -cito de coro: no tengo a la mano su libro- "músico conocido" y "poeta escondido"). Una temprana anotación sobre Debussy (en 1937) no le pareció desacertada a mi maestro de composición, y el

panorama comentado de una audición de música vocal de los siglos XVI y XVII encontró su amplia aprobación[2]. Fue a raíz de estas actuaciones

---

[2] Pruebas al canto -o, más exactamente, al piano: relación abreviada de algunos programas anteriores a mi traslado a Mendoza:
— Primer concierto de piano, promovido por Raúl Piérola, en el Club Social de Paraná (20 de abril de 1941): I. Anónimo (del *Thesaurus* de Besard), Narváez, Cabezón, William Byrd, Giovanni Picchi, Lully, Rameau, Couperin, J.S. Bach. II. Debussy, Ravel. III. Satie, Scriabin, Kodály, Bartók, Malipiero, Poulenc. (Todo el programa en primera audición local).
— Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires (30 de junio de 1942): Déodat de Sévérac, Satie, Poulenc, Milhaud, Mompou.
— Radio del Estado (20 de abril de 1943): Siglo XVI. Caroso, Negri, Dlugorai, Dowland. Siglo XX. Albert Roussel, Durey, Maxime Jacob, Ernst Toch, Roy Harris, Kodály, Bartók, Krenek, Ernesto Halffter, Alois Haba.
— Radio Municipal (27 de diciembre de 1944, entre dos cursos): Debussy, Eugène Goosens, Mioskovsky, Prokofief, Antheil, Devoto.
Con el "Circo Devoto" (Martha Maillie, Dora Berdichevsky, J.O. Payn, canto): tres de los varios programas ofrecidos en Buenos Aires, Paraná, Rosario, Santa Fe, Córdoba, San Nicolás, Avellaneda, Remedios de Escalada, etc. (Nuestro canto de guerra nos lo había enseñado Sola González; tendré, algún día, que informar sobre la poesía satírica de la generación del 40).
— Universidad Nacional de Tucumán (7 de septiembre de 1942): Saint-Saëns, Fauré, Ravel, Satie, Mompou, Auric, Rodolfo Halffter, Stravinsky (Martha Maillie). Hugo Wolf, Bartók, Julián Aguirre, Suffern, Pickenhayn (J.O. Payn). Debussy, Respighi, Milhaud, Sibelius, Poulenc, Prokofief, Perceval, Devoto (Dora Berdichevsky).
— Tucumán, Superior Gobierno de la Provincia, en la Sala de la Caja de Ahorros (4 de septiembre de 1942): Anónimos italianos y españoles del s. XVI, Fuenllana, Literes, Blas de la Serna (Dora Berdichevsky). López Buchardo, Ana Carrique, Boero, Suffern, Perceval, Devoto, Pickenhayn (J.O. Payn). Canciones folklóricas francesas, Guastavino (Martha Maillie).
— Rosario, Asociación Artística del Magisterio (6 de junio de 1943): Milán, Mudarra, Fuenllana, Guerrero, Schütz, Monteverdi, Pisador, Caldara, Mauduit, Boesset, Lambert, Lully, Peri, Caccini, Falconieri. Apéndice: dúos de Purcell, Clari, Grétry, Laserna con 17 páginas de comentarios.
Primeras audiciones en la *Agrupación Nueva Música* (anteriores a mi nombramiento):
25 de noviembre de 1943: Roger Sessions, *Tres preludios corales*. Piano a cuatro manos, con Juan Carlos Paz.
26 de noviembre de 1943: Perceval, *Les livres* (poemas de François Mauriac). Canto, Dora Berdichevsky.
17 de diciembre de 1943: Antheil, *Suite*. Piano solo. -Auric, final del ballet *Les facheux*. Piano a cuatro manos, con Juan Carlos Paz.
12 de junio de 1944: Carlos Chávez, *Segador* (poema de Carlos Pellicer) y *Hoy no lució la estrella de tus ojos* (poemas de Salvador Novo). -Stravinsky, *Tres pequeñas canciones*. Canto, Dora Berdichevsky.

por la que él me propuso como Profesor de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio y en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo.

Con la clara conciencia de mis limitaciones -y a eso iba la exposición precedente- tardé bastante en aceptar. Rimsky-Korsakov cuenta en sus memorias que ocupó la cátedra de Armonía del Conservatorio pensando que cuando sus alumnos se dieran cuenta de que no la sabía él ya la habría aprendido. Mi posición no era exactamente la misma: simple alumno veterano de Filosofía y Letras, desprovisto de títulos oficiales de enseñanza musical, juzgaba que el ofrecimiento me quedaba grande. La Universidad Nacional de Cuyo, entonces la más joven de nuestras universidades, podía (y hasta debía) tolerar cierta laxitud en la constitución de sus equipos: junto a personalidades de indiscutible prestigio -Sánchez Albornoz, Corominas- confiaba y (salvo en casos como el mío) no sin razón en guerreros más jóvenes, sin perjuicio de separarlos si no respondían a la confianza otorgada: también mi amigo Enrique Ánderson Imbert entró en su plantel antes de obtener su doctorado, y la sola falsa nota que recuerdo es, por razones que la razón no debe reconocer, el desaprovechamiento de Paul Bénichou que, como Ánderson Imbert, llegó a enseñar en Harvard. Uno de mis hermanos me decidió: yo no podía declinar el honor que se me confería, y en *Los Andes* del 8 de julio de 1944 se anunciaba mi nombramiento.

En unas páginas dedicadas a la muy cara memoria de Sergio Sergi he tratado de apuntar el *divortium* binario de la Universidad con su metrópoli: la vida social mendocina no se coordinaba con la de los enseñantes, que formábamos una galaxia aparte. Sin llegar a los "Dos bandos. Tu gente y la mía", un sutil alambrado invisible separaba las mesnadas en los lugares públicos como Colón o Bianchini. Mi condición de universitario sempiterno me abrió las puertas de Filosofía y Letras, donde antiguos camaradas (Luis Felipe García de Onrubia: preparamos juntos nuestro primer examen de latín; Lorenzo Mascialino, con quien la excesiva similitud de gustos literarios se remansaba oponiéndose) me facilitaron el contacto con sus colegas, en particular Diego Pró que me brindó las páginas de *Philosophia*. La Academia me adoptó en seguida: la clase de dibujo de Sergio Sergi era un arca donde hasta yo cabía; posé para las clases de Gómez Cornet, Delhez me dio a elegir entre sus grabados, y Lorenzo Domínguez aumentó mi mendociniana con el libro de Romero Brest sobre su obra. En el Conservatorio el aire era netamente menos claro, y salvo

una sola excepción mis relaciones fueron muy poco más allá de la pura cortesía; creo sospechar que mi vinculación con la máxima autoridad inspiraba una cierta desconfianza.

Viene aquí lo más difícil de asumir: la evocación de mi maestro Julio Perceval. Ya he dicho, pero no me fatiga seguir repitiéndolo, que le debo prácticamente toda mi formación: el aporte ulterior de Juan Carlos Paz en Buenos Aires como el de René Leibowitz en París se asientan sobre la indefectible base que él supo establecer. Maestro más que cabal, intérprete más que calificado, improvisador extraordinario, sobre ser un músico completo Perceval era (lo que no es excesivamente frecuente en nuestra profesión) un hombre inteligentísimamente cultivado. (Pienso en el asombro de Voltaire ante Grétry: "¿Cómo? ¿Es usted un músico y no es un imbécil?"). Debo a Perceval, entre otras muchas cosas, el haber leído al primer Montherlant, a Delteil, a Max Elskamp, a más de un poeta belga o francés poco frecuentados: su juicio literario era infalible, como era infalible su agudeza para discernir las faltas ajenas. Autor de algunas composiciones excepcionales -el *Trio-sérénade*; la *Danza sobre un ritmo popular argentino*: la única obra folklórica local que alcanza un clima universal, según el severísimo juicio de Juan Carlos Paz, y ya es una posición estética el no haberla titulado simplemente "Malambo"; las melodías sobre poemas de Delteil y de Mauriac-, Perceval se deja abandonar a veces a la facilidad con una evidente insatisfacción que delata lo precario de ese equilibrio. Para decirlo de una vez, y con permiso de San Sigmundo, lo habitaba un complejo de Penélope que lo forzaba a destejer cuanto había tejido, pero no por la noche, sino a la luz del siguiente día. Es así como su musicalidad y su cultura lo llevaron a plantear un conservatorio ideal, con planes de estudios superiores a los de todos los establecimientos similares del país; es así como procuró llevar a él los mejores elementos disponibles; y es así como se las arregló para que ninguno se estableciera decididamente allí: la larga lista de las estrellas fugaces incluye a las cantantes Jane Bathori y María Lan, al violoncelista Ernesto Cobelli, a la clavecinista Josefina Prelli, al pianista Antonio de Raco, al musicólogo Francisco Curt Lange, a la compositora Hilda Dianda, al propio Isidro Maiztegui (y nombro sólo a los que he tratado). Sé de dos figuras principales que se mantuvieron incólumes: Francisco Amicarelli -personalidad también extraordinariamente sugestiva- y mi amiga Blanca Cattoi, máxima autoridad de las clases de solfeo y por tanto inconmovible columna vertebral del establecimiento. No desatiendo la clase de canto:

la profesora Franca Biava, supérstite de los tiempos en que las foniascas eran tres, había conseguido establecer, dentro del Conservatorio, el equivalente de la República de la Boca en la Capital Federal.

Mendoza me deparó, en ese tiempo, el poder tratar con algunas figuras de excepción: no cuento por ejemplo, a mi amiga y compañera porteña de estudios Laura V. Monti, hoy Directora de la Sección de Manuscritos y Libros Raros de la importantísima Biblioteca Pública de Boston, a quien traté más allí que en su provincia (salvo una visita a Villa Nueva por Guaymallén); lo mismo vale para Antonio Pagés Larraya, mendocino afincado en la Capital y reencontrado en Venecia; nombro solamente a los que fueron regalo de la tierra de huarpes y oriundos para mí de medios diferentes. Lo primero, las damas y el Conservatorio: conocí allí a Blanca Cattoi, sobre quien sólo cabe repetir una dedicatoria inicial: "tan sólidamente macanuda". En el enfrentamiento represivo que preludió mi separación del Conservatorio -y volvemos al canto-, todos los asistentes a una reunión de profesores condenaron sucesivamente mi severidad como examinador de la clase de canto, sin haberla conocido más que por las dolencias de la titular y sin tener en cuenta que yo estaba, a mis expensas, no peor calificado que cualquiera de ellos para dictaminar sobre la materia[3]. La profesora Blanca Cattoi, única mujer presente -aunque no es del todo improbable que mi contradictora aspirara a idéntica condición-, interrogada por el Director en último término, respondió: "Estoy de acuerdo con la posición del profesor Devoto". Independientemente del hecho de que tuviera o no razón, la ocasión de su repuesta la convirtió en el único hombre de la asamblea. En la Academia, Sergio Sergi, con su mujer, sus hijos y su casa, fue lo más encantador (en el sentido propiamente mágico del término), y hasta cortó más de una madera con mi más o menos veraz efigie. En la ciudad -blasono de haber sido el único miembro de la Universidad aceptado por mis colegas los escritores mendocinos- sobresale Reinaldo Bianchini, uno de los seres más refinadamente delicados que me ha sido dado tratar: recuerdo una larga caminata, de una esquina de la calle Godoy Cruz hasta Lélegas, en la que no cambiamos una sola palabra, asegurados como estábamos de un idéntico acuerdo espiritual. Y en

---

[3] Anecdotario: "La *u* no se vocaliza. Donde el texto lleva *u* se canta *o*" (*Foniasca dixit*). Una alumna, después de hacer oír el aria "Poveri fiori" de *Adriana Lecouvreur*, fue incapaz de explicar qué decía lo que había "interpretado".

la calle: en un atardecer con ese sol casi horizontal que allí se fabrica, estando yo admirándolo a la puerta del Conservatorio, un muchacho alto dejó la de la Universidad, enfrente, cruzó y me dijo tendiéndome la mano: "-Usted es Devoto: tenemos varios amigos comunes. Yo soy Julio Cortázar". Así empezó un afecto largo y una estima literaria aún más duradera, que me convertiría en su primer editor y en su primer comentador ensolapado (que no solapado).

Tengo bien presentes a mis alumnos. En la Academia se destacan Beatriz Capra y Carrieri (otra de las vueltas del mundo: fue mi co-becario en el 52); no olvido que la señora Almela de Pingitori intentó perpetuarme. En el Conservatorio, las alumnas del curso superior decidieron -gesto extraordinariamente meritorio- incorporarse al primer curso para refrescar las nociones elementales aprendidas (recibieron, empero, clases especiales: recuerdo una sobre la desaparición, general o parcial, de las liturgias locales frente al rito romano, a la que asistieron el Director y un fraile dominico que me absolvieron). De los más jóvenes sobresale Ángela Guijo, de excepcional capacidad, entusiastamente empapada de los modos antiguos y cuyo examen fue excelente (el Director, para controlar la legitimidad de mis dictados al piano, llenó los dos pizarrones de notaciones variadas a las que la examinanda respondió inmediatamente: "De aquí a aquí, tal modo; de aquí a aquí, tal otro, transportado una tercera más alto; de aquí a aquí..."). Perelló, entonces empleado en la Secretaría, y único alumno del curso intermedio, también fue calificado como sobresaliente por su exposición geográfica del desarrollo de la ópera en el siglo XVII. Y de los alumnos de la Universidad que no lo fueron míos recuerdo las muy agradables pláticas con Mauricio López y con Zuleta, que aún no había fundado su dinastía filológica pero que ya parecía muy dispuesto a establecerla. Excluyo naturalmente a Dolly Lucero: su igualitaria y encantadora compañería data de un verano madrileño, dentro de un simpatiquísimo grupo de becarios argentinos.

Creo que va llegando el momento de establecer mi propio balance. ¿Qué debo yo personalmente a Mendoza, a más del enriqueciente trato con todos los nombrados? Pues le debo nada menos que mi primera responsabilidad. Mi actividad precedente -ediciones o audiciones- sólo me atañía y comprometía a mí; en Mendoza asumí lo que los franceses denominan "avoir charge d'âme" y que es tan difícil de asumir como de traducir. Cambiando la persona gramatical -"buscar en ti tu mejor tú", dice admirablemente Pedro Salinas- aprendí a buscar, para comunicarlo a mis

alumnos, "mi mejor yo", un "yo" fundado en el trabajo asiduo y no en caprichosas inspiraciones y abandonos, aprendiendo bien lo que debía enseñar bien y transmitiéndolo en ritmos fijados de antemano, estableciendo un clima colectivo de aplicación y vigilándolo vigilándome. Es cierto que la propia exigencia personal e incluso la experiencia de la ejecución musical en público precondicionaban tal comportamiento, pero su práctica y su custodia condujeron ese "yo" (tan abusivamente repetido en estas páginas), de un "yo frente al auditorio" a "yo formando parte de la clase"; y dije mal, "condujeron", donde debiera decir, bien "agrandaron", sin olvidar el enriquecimiento que cada alumno aporta por su sola presencia.

Mi trabajo personal se benefició, paralelamente, por mi estada en Mendoza. Del ocio general mendocino de las doce a las quince nace mi definitivo quehacer filológico: la biblioteca universitaria era el único refugio abierto durante las largas horas de la siesta, y sus bibliotecarias fueron la afabilidad misma. De lo hecho entonces, la *Revista de Estudios Clásicos* recoge -si bien no bien: la impresión de adiciones y correcciones se efectuó incompletamente a raíz de mi partida- un insatisfactorio "Escolio (más bien "escollo") sobre Tejeda" que no acabo de remoldar; *Philosophia* acoge en cambio "Las marchas paralelas" que según el autorizado (bien que benévolo) juicio de Leopoldo Hurtado (*Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 3ª época, abril-junio de 1946) no van del todo descaminadas; de ese tiempo datan las *Canciones contra mudanza*, pero lo mejor de ese intento es el dibujo de Beatriz Capra. Dentro del Conservatorio, y entre otros menesteres (reemplazos, ensayos teatrales y del coro), llevo la parte de continuo (concierto de Juan Sebastián Bach para óboe, violín y orquesta) en el centésimo concierto del establecimiento (16 de septiembre de 1944) y veinte días después dicto mis *Dos clases públicas de Historia de la Música* -hay reseña de Bianchini en el número 6 de *Égloga*- contando para la segunda con la colaboración de María Luisa Alsina de Cremaschi, alumna de Bathori, capaz de aprenderse de memoria, en horas veinticuatro, todo un dificilísimo programa, y que al año siguiente se acoge al primitivo plan del Conservatorio y corona sus estudios por un concurso público ante un jurado compuesto por cinco profesores del Conservatorio Nacional de Buenos Aires (López Buchardo, Athos Palma, Pascual de Rogatis, Constantino Gaito y José Torre Bertucci). Siendo el profesor más reciente de la casa, me cabe la alta distinción de preparar con ella las 24 composiciones (del siglo XVI a Villalobos y

Perceval, en castellano, latín, italiano, francés, alemán, ruso, gallego y portugués) con las cuales el jurado compondría el programa del concurso el 9 de mayo de 1945; como también Jane Bathori vino a Mendoza para vigilar la parte vocal, el resultado fue *magna cum laude*. Tras una breve escapada a Buenos Aires para tomar parte en un acto ante la Embajada Extraordinaria enviada por Francia al finalizar la guerra (el 13 de junio) ofrecemos con María Luisa Alsina de Cremaschi "La canción tradicional francesa desde la música culta" (años después, y como postre de un curso sobre los instrumentos medievales de música en el Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers, otro mendocino, Miret, que allí enseña, me pidió, "por la simetría", una charla sobre la música tradicional argentina). Mi maestro asiste a ese recital comentado, el 26 de julio; la crónica social de *Últimas Noticias* recuerda "la salvedad que el profesor Devoto hizo [...] de que 'el título era largo, pero la conferencia corta' en el transcurso de su charla amenísima, teniendo al auditorio en constante atención y muy entretenido. Además María Luisa Alsina de Cremaschi estaba 'in voce' y cantó como nunca", y nos otorga: "Total: diez puntos". Que se me perdone la transcripción, que podría explicar hartas cosas: a la semana siguiente dirijo directamente al Rector mi dimisión. La sesión secreta del Consejo Universitario que examina las razones administrativas de mi renuncia resuelve volver a nombrarme añadiéndome el cargo de director del coro, pero -a pesar de la situación en que dejo al alumnado y que hubiera sido la única razón capaz de retenerme- prefiero no exponerme a renovadas peripecias y ser yo quien dé el portazo; por lo demás, desde el verano anterior la Dirección me había encontrado reemplazante.

No se corta aquí mi cordón natural con la provincia. El 1° de mayo de 1946 aparece en *Buenos Aires Musical* un artículo sobre "La música en Mendoza"; "Un coro mendocino" se publica en el n° 11 (febrero de 1947) de *Cabalgata*, donde había aparecido, el 14 de enero, la reseña del *Laurel de estío* de Américo Calí (un caligulísimo amigo que me escribe sobre unas fábulas ofrecidas a su niña, hoy mi colega...). Luego vendrán los mendocinos de Europa, Cicchitti, Nallim, y Blanca de Arancibia, y la propia Dolly Lucero, y Zonana, y la amable solicitación de Gloria Videla de Rivero (a la que correspondo, aunque no tan bien como mi colega el pianista del Far West, haciéndolo lo mejor que puedo). En Mendoza conocí a Juan Otano, en Mendoza cuidaba sus colmenas Antonio Kazúo Takagi, desde Mendoza me envía Luis Román Bertoldi sus cartas torren-

ciales... Pero la más bonita y divertida de mis saudades mendocinas la provocó, por la inteligente intervención de Nallim, el envío de *Zama*. Mi mujer, gran leedora por tradición y por razones profesionales, me secuestró el libro que la entusiasmó, como también me entusiasmaría luego a mí, por su clima onírico, como lo único que podemos oponer a la obra maravillosa de Rulfo. Una tarde -yo estaba lejos de la puerta- mi mujer me acerca una tarjeta: "Era un periodista. Le dije que no estabas. Preguntó si podía dejar su tarjeta; le contesté que sí, si no era contagiosa". "¡Pero si es el autor de *Zama!*" le respondí. Mi mujer se precipitó escaleras abajo, lo recogió, lo subió y pasamos con él unas horas deliciosas. Al preguntarle cómo había conseguido, sin un modismo, sin una sola alusión a una prenda o una comida locales, dar esa inequívoca sugestión de tiempo y de lugar, respondió: "Llené varios cuadernos de apuntes bibliográficos, hasta comprender que si los usaba no escribiría mi novela; entonces los quemé". Mi único remordimiento es no haberle propuesto que compartiera nuestra cena: creo que ese inesperado mendocino se hubiera quedado con gusto.

Pienso -a pesar de los resquemores que me produce esta impudorosa exhibición de yoes- haber respondido a todas las proposiciones de *Piedra y Canto* salvo la esencial: la imagen que Mendoza me ha dejado y conservo. Algo -bastante, y en particular un desolado paisaje de más allá de Potrerillos- anda por "La muerte doble del traidor y la luna", y la ciudad sigue para mí como la vio un adolescente retardado que allí dejó de serlo (me refiero sólo a su condición de adolescente) y que, por esta vez, intentó mostrarla después de haberla visto:

> "Mendoza queda más allá de los llanos y es país de agua domesticada. [...] En la ciudad hay agua esperándonos en transcurso constante, en una circulación continua de sangre paralela o perpendicular, según las horas que el agua se impone; agua sapiente, agua sin reflejo, un poco secreta en su acecho inadvertido pero no ignorado. Y hay árboles, y luna -y qué luna: acabada de nevar, biselada y prolija-, y nubes apuñaleándose por la tarde como galeones ebrios de ese mosto encadenado que hace señas tras algunos paredones inconfesables, mostrando sus mejillas mercenariamente losanjeadas -orujo azafrán- y tendiendo sus manos prisioneras y lúbricas, y chisteado para emborrachar a toda la ciudad sacudiéndola de sus raíces de álamo. Mendoza

> no para sus borborigmos pragmáticos, pero que no cantan; su belleza mejor es aislada y esquiva de huellas. El extraño circula sin contaminación por entre tanta magia, tanto árbol lleno de pájaros aún en el invierno, tanta nieve en los cerros suburbanos y cegadores..."

"Sin contaminación..." Acequias, sol, pájaros, siestas desdeñadas, un temblorcillo que me saca el piano de las manos, la salvaje hermosura del zonda que dobla las choperas, y la metamorfosis de un aficionadillo que se despierta profesoral y profesional. Mendoza me sigue estando muy al canto, ese canto que es a la vez son y proximidad temporal y espacial, afinidad y piedra, ese canto que es, según una boca sellada hace milenios, "más dulce que la miel".

ALEJANDRO SANTA MARÍA CONILL, MI PADRE

Raúl Alejandro Santa María

La imagen que conservo de mi padre, el escritor y novelista don Alejandro Santa María Conill (1894-1956) es, ubicado sin preferencias en cualquier lugar de la casa, leyendo. Cuando comenzó a usar anteojos -yo era un poco más que un niño- le dije algo preocupado: "Eso se debe a tanto leer" y él me contestó: "Hay que leer hasta quedarse ciego y después componérselas para seguir leyendo".

La muerte de su padre, dejó a su familia, madre y cinco hermanos en total indigencia y desamparo. Por esa causa debió abandonar la escuela primaria cuando le faltaban pocos meses para concluir el último grado. Un amigo le avisó que en el Correo tomaban mensajeros para la distribución de telegramas pero tenía que poseer bicicleta y conocimientos de las calles de la ciudad. Aunque no alcanzaba la edad, dieciséis años cumplidos y no llegaba a catorce, pasó porque era alto y robusto. (Entonces los menores no poseían documentos). Su ingreso en esa repartición tuvo una importancia decisiva en su vida. Como empleado recorrió el escalafón telegráfico completo desde el puesto más bajo hasta el de Jefe del 8° Distrito de Correos y Telecomunicaciones a la edad de 37 años en 1931. Simultáneamente, por un hecho casual, descubrió su vocación y el amor de su vida: la literatura y los libros. Esta circunstancia merece relatarse. En el Correo conoció al que luego sería un amigo muy querido: Onofre Delle Donne. El padre de Onofre era muy aficionado a la literatura, especialmente a los novelistas muy en boga entonces: Víctor Hugo, Tols-

toy, Dostoievsky, Zola, Baroja y otros. Delle Donne padre despuntaba sus inquietudes literarias en una pequeña habitación del final de su casa. El joven Alejandro, apenas 15 años, se dirigía allí, atraído por un oculto imán en busca de la charla amena y los libros que gentilmente comenzó a facilitarle don Delle Donne. Como atrapado por un sortilegio, un mundo de imágenes, ideas, frases, personajes, el mundo del intelecto en fin, se abrió ante sus ojos y quedó deslumbrado. Prendida en mi memoria está su inmensa capacidad de asombro. Desde entonces y para siempre, su ambición fue escribir. No cedió jamás. Ni los embates de la vida, las dificultades de todo tipo, la incomprensión a veces; su inveterada falta de riqueza -ni demasiado bien, ni demasiado mal, según decía-, lograron desviarlo de ése, su único propósito: escribir. El quería ser escritor y novelista.

Pero esa resolución tenía vallas poco menos que insalvables. La pobreza cultural e intelectual en la Mendoza de las primeras décadas del siglo era grande. Las pocas escuelas primarias y secundarias eran diurnas y por ello inalcanzables para quienes necesitaban ganar el diario sustento.

Esfuerzos aislados de unos pocos alucinados mantenían una débil llama que amenazaba apagarse a cada instante. Merece recuerdo especial una institución de aquellos tiempos precursora de propósitos mayores: la Universidad Popular de Mendoza, creada el 1 de junio de 1920, que aún subsiste. Allí concurrían los jóvenes con inquietudes a escuchar conferencias de algunos notables como el luego legendario Rector del Colegio nacional "Agustín Alvarez" arribado a Mendoza por razones de salud, el profesor de Historia don Tomás Silvestre que desarrollaba clases de Historia Argentina; el joven Doctor en Ciencias Jurídicas y Sociales, don Hilario Velazco Quiroga, historiador, pedagogo y sociólogo; el Dr. Juan Ramón Guevara, sociólogo recientemente fallecido. Los políticos: socialistas, radicales, conservadores y de todas las tendencias se hacían presentes a exponer y defender sus teorías, sus sueños, sus quimeras ante un auditorio de jóvenes y otros no tanto, ávidos de sentirse incluidos en un mundo controvertido, virtualmente inundado de ideas y teorías socialistas. Las masas populares del mundo entero exigían cada día más escuchar y ser escuchados y sobre todo mayor participación en lo político, económico y cultural. La juventud mendocina de entonces contemplaba azorada lo que ocurría en Europa. La nueva centuria había nacido con sangre y fuego. Aquí, en Mendoza, los ferroviarios de La Fraternidad realizaron una huelga en 1917 y pelearon a brazo partido en la plaza San Martín, lugar

obligado de manifestaciones y protestas, con los "cosacos" de la policía montada; envueltos en banderas rojas gritaban desaforadamente consignas socialistas. Llegaban a Mendoza en grandes cantidades libros y folletos de naturaleza política y literaria. En este último orden en España, escritores, filósofos, poetas y novelistas de la generación del 98 como Miguel de Unamuno, Antonio y Manuel Machado, Pío Baroja, así como Federico García Lorca y otros escritores de la generación del 27, sentaban una influencia tan notable en los jóvenes literatos mendocinos que comenzó a integrarse lo que se llamaría la "generación del 27" por extensión de aquella otra famosísima de los escritores españoles.

A ella perteneció orgullosamente mi padre. La mayoría de los componentes de ese grupo fueron autodidactas. De ahí la lenta formación humanista basada solamente en la lectura de los libros que penosamente llegaban a sus manos. 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 40 Billares" o la confitería "Colón". No puedo resistir la tentación de recordarlos porque los conocí personalmente, escuché su voz y todos ellos dejaron en mí una profunda huella ante su deslumbrante personalidad.

Así, pasa por mi memoria el dulce, sereno y siempre afectuoso poeta don Vicente Nacarato y su inolvidable *Rumor de acequia*. Don Vicente Nacarato estuvo unido a mi padre por una amistad de toda la vida. Fue su más cercano interlocutor. Juntos organizaron reuniones, conferencias y propiciaron la visita de escritores y ensayistas del país y del extranjero. El Dr. Américo Calí fue un intelectual de inmensa cultura y clara inteligencia. Era un conversador extraordinario. El más ameno e interesante que yo haya conocido. Ayudado por su impresionante memoria -podía recitar sin titubeos, la totalidad de los discursos de Belisario Roldán- subyugaba a su auditorio. Era imposible aburrirse a su lado. Hoy se diría el "Show de Américo Calí". Don Vicente Nacarato, el Dr. Américo Calí y mi padre se reunieron durante más de treinta años en distintos lugares, en verdaderos ateneos a los que concurrían literatos de todas las tendencias y edades. Según me confió el Dr. Calí, luego del fallecimiento de mi padre, esas reuniones no se realizaron más. Fue Calí el crítico literario más respetado de su época; si él pronunciaba su conocida frase: "Es hombre de letras", el novel escritor a quien iba dirigida podía salir confiado y seguro como joven caballero a transitar pluma en ristre los arduos caminos de la prosa y el verso. Otra figura que recuerdo es la del profesor

Juan Draghi Lucero, cuya inmensa obra histórica, literaria y folklórica se admira cada día más. En relación con el profesor Draghi debo relatar un hecho poco conocido: tuvo a su cargo, por designación de la Comisión Nacional de Cultura, dictaminar, entre varias obras, el discernimiento del premio Nacional de Folklore o Literatura (Región Cuyo), instituido por aquella Comisión entonces presidida por el escritor Carlos Ibarguren en el año 1941, y que fuera otorgado a la novela *La ciudad de barro* de Alejandro Santa María Conill. Evoco también al Dr. Guillermo Petra Sierralta, importante profesional del derecho, autor, crítico literario y de arte, destacado político, de conocida labor radial dedicada durante muchos años a la difusión de actividades literarias y pictóricas. El Dr. Petra Sierralta accedió gentilmente por su amistad de siempre con el autor, a intervenir en la edición de su novela póstuma *El nudo ciego* con el auspicio de la Fundación "Ricardo Rojas" que él dirigía. Al recuerdo se suman don Ricardo Tudela, el *Inquilino de la soledad*, orador contundente, filósofo y poeta de larga y proficua existencia; don Lázaro Schallman, inquieto y preocupado docente, autor del *Barbarismo en la escuela* y el *Mito de la educación moral*; don Serafín Ortega, director durante muchos años de la Biblioteca Gral. San Martín, de sólida formación humanística, distinguido poeta y prosista; el Dr. Hilario Velazco Quiroga, ya nombrado, pedagogo, jurisconsulto, sociólogo y autor de importantes obras históricas que, junto a mi padre, trabajó desde la iniciación en el jurado de la conocida beca "Adolfo Calle", instituida por el diario *Los Andes* para alumnos egresados de las escuelas primarias de la provincia (el Dr. Velazco Quiroga en representación del diario y mi padre de la Sociedad Mendocina de Escritores, hoy disuelta).

Otros personajes de la época fueron el poeta Armando Herrera autor del *Cancionero de la patria* y de *Cantos del terruño*, famoso por su simpatía y divertidas ocurrencias; don Alfredo Bufano que de tanto en tanto solía venir de la entonces lejana San Rafael a alternar con sus amigos y colegas, los escritores de la Capital, al igual que don Rafael Mauleón Castillo. Deseo destacar aquí dos anécdotas, si pueden llamarse así, relatadas por el poeta Bufano en conversación con mi padre en la casa paterna de calle Martín Zapata de Ciudad en 1941 ó 42, a la que tuve oportunidad de asistir. Según contó Bufano y como yo lo recuerdo, durante los últimos años de su estadía en Buenos Aires, a principios de los años 20, pasaba por una situación económica muy difícil, agravada por serios problemas de salud. Su labor era ya conocida por la permanente colaboración que

mantenía con el diario *La Prensa*, en la página literaria de ese famoso matutino. Profundamente preocupado atinó a dirigirse, sin mayor convicción del éxito de su gestión, al entonces Ministro de Justicia, Instrucción Pública y Culto, Dr. Jorge Coll, para requerirle la ayuda que urgentemente necesitaba.

Lograda la audiencia, Bufano le expresó su situación. El ministro lo escuchó con suma atención y le pidió unos días para encontrar la forma de resolver el problema. Poco después, Bufano concurrió nuevamente al Ministerio y el Dr. Coll le hizo saber que en forma inmediata podía ofrecerle la cátedra de Literatura Argentina en la Escuela Normal de San Rafael, Mendoza. Bufano aceptó profundamente agradecido y así fue como el poeta volvió a su Mendoza natal y en aquella ciudad del sur mendocino permaneció dedicado a la enseñanza y a su labor literaria y poética casi hasta el fin de sus días. "Por eso es, amigo Alejandro, que yo sostengo firmemente mi teoría del *hombre providencial*", dijo Bufano. "No quiero ni pensar lo que hubiera sido de mí, sin mi *hombre providencial*, que con tanta facilidad y rapidez dio solución al grave problema que me aquejaba". La segunda anécdota prometida, que no deja de tener cierta gracia, se refiere a que Bufano, trasladado muy joven a Buenos Aires, siguiendo sus sueños poéticos, logró en la ciudad de La Plata una amistad muy personal con Pedro B. Palacios, el legendario Almafuerte, y relató que en una oportunidad al llegar a la casa del poeta, lo encontró arreglándose para ir a dar una conferencia. Al ponerse la camisa, Almafuerte vio que los puños necesitaban gemelos, que por supuesto, no tenía. Luego de pensar unos momentos le dijo a Bufano: "Atámelos con una piolita" y Bufano agregaba: "Enhebré los ojales e hice, en cada uno, un primoroso nudo rosa".

Gratamente recuerdo a las amigas de mi padre, las poetisas y novelistas Iverna Codina de Giannoni, Ana Selva Martí, Luisa Marienhoff y a los escritores Pedro C. Corvetto, Juan Bautista Ramos, José Tovar, Humberto Crimi, -gran propulsor de la Sociedad Mendocina de Escritores hasta su fallecimiento-; Víctor Hugo Cúneo, mi condiscípulo, el poeta que se nos murió plenamente inmolado, en juventud y cuando se esperaba tanto de él después del *Nacimiento del ciudadano*; Alberto Rodríguez (h), Fernando Lorenzo; Antonio Di Benedetto que nos ha dejado una herida tan profunda en el corazón. No puedo resistir la tentación de transcribir, en su recuerdo, la dedicatoria de un ejemplar de su libro de cuentos *Mundo animal* a mi padre: "Al amigo Alejandro Santa María Conill con el

respeto que guardo por su *Ciudad de barro* y el agradecimiento por tantas actitudes paternales que ha tenido en los comienzos de mi carrera literaria. Mendoza, 14-VII-53".

Mi padre profesó, como todos los escritores que fueron sus contemporáneos, afecto y respeto hacia los pintores Fidel de Lucía, Antonio Bravo, Lahir Estrella y el entonces muy joven Carlos Alonso, el ilustrador del *Nacimiento del ciudadano* de Víctor Hugo Cúneo. Don Fidel de Lucía fue el autor, a pedido de mi padre, de la carátula de la primera edición de *La ciudad de barro* que engalana el libro, dándole una expresividad propia de la exquisita sensibilidad del artista. La iglesia de La Merced y su blanca cúpula fue tomada de común acuerdo por el autor y el artista como símbolo de la cuarta sección de la Ciudad-Capital de Mendoza donde transcurre la novela, lugar de nacimiento del autor y donde vivió durante su infancia y juventud. El pintor Fidel de Lucía eligió su punto de vista en la orilla del Canal Cacique Guaymallén, de manera que se representa la parte posterior de la iglesia, con unos viejísimos adobones en primer plano y unas casas del mismo material, antiquísimas, hoy por supuesto desaparecidas. Yo atesoro un recuerdo muy personal con don Fidel de Lucía: pocos días después del fallecimiento de mi padre, nos encontramos circunstancialmente en el tranvía de la vieja línea 3, la que iba al parque. Nos saludamos y sin decir nada me miró con una expresión de la más profunda tristeza en su rostro y en sus ojos. Entonces y ahora valoro ese gesto en toda su dimensión porque provenía de un hombre profundamente humano y generoso. Yo sabía que don Fidel estaba ya muy enfermo y su fallecimiento ocurrido poco después, privó a Mendoza de uno de sus más grandes artistas.

Tengo plena conciencia que la lista de los aquí evocados es dolorosamente incompleta. Pido perdón por ello. Tengámoslos no obstante, presentes a todos, en nuestro afecto y en el reconocimiento a sus obras porque ellos fueron los iniciadores, los precursores, los que se atrevieron a cruzar el desierto sin oasis, aunque estuvieran seguros de que sólo calmarían la sed con sus propias lágrimas.

Debo evocar también, en párrafo aparte, al que sin ser escritor, resultó una suerte de mecenas de todos ellos: don Gildo D'Accurzio. Lo recuerdo siempre afable, de mirada mansa y hablar pausado. Desde su imprenta, en el local de la esquina de calles Buenos Aires y Rioja, buscaba hasta encontrar solución económica, ante las arcas perennemente exhaustas, por no decir vacías, de los autores, hasta lograr la edición de sus

obras. ¡Cuánto le debe la cultura mendocina a este hombre humilde y silencioso!

Sin ninguna duda que con el correr del tiempo entre las obras de Alejandro Santa María Conill *La ciudad de barro* es la novela que ha logrado permanecer en el tiempo y en el recuerdo de los mendocinos interesados en temas literarios. Por ello creo que debo dar testimonio de primera mano, como si fuera el propio autor, sobre algunos aspectos relacionados con ella, que han originado ciertos comentarios y suposiciones. Quizás mi aporte ayude a que queden aclaradas definitivamente.

Aparecen en la novela dos personajes, a mi modo de ver muy simpáticos: Simeón Kirtzoff, "el pequeño Kirtzoff" y Victoriano Ortúzar, "el bibliotecario Ortúzar". Ellos son sin ninguna duda, sus muy buenos y queridos amigos Lázaro Schallman y Serafín Ortega, ya nombrados en este relato. Se trata, ni más ni menos que una broma y una "venganza literaria". Schallman y Ortega, distinguidos y respetados escritores, habían hecho públicamente críticas un tanto cómicas del *Vuelo sumiso*, primera novela de mi padre. Dicho rápidamente, no tomaron este trabajo para nada en serio, aunque era un buen comienzo para un novel autor, que aprendía lenta y laboriosamente su oficio y de quien a juicio de otros críticos literarios, podían esperarse obras mayores. Este juicio tiene su fundamento porque el *Vuelo sumiso* (opera prima) mereció el premio "Mención Especial" en el Concurso Literario de la Municipalidad de Mendoza en el año 1933. Doy fe con total seriedad de que este "divertimento literario" jamás empañó en lo más mínimo la amistad que los uniera durante toda la vida, porque aceptaron sin enojos ser vistos, al decir de Américo Calí, "con ojos de burlón creador" y porque sabían por su conocimiento del autor y de su manera de ser, que aunque cáustico muchas veces en sus opiniones, en el decir y en el escribir, carecía por completo de maldad. Aborrecía el odio, la perversidad, la falta de escrúpulos, el aprovechamiento despiadado de los demás, las humillaciones por razones religiosas, políticas, raciales o sociales y fustigó sin piedad y sin temor a quien o a quienes las practicaban. Eligió para ello el relato en forma de novela o de "prosa festiva". Sentía desprecio por el obrar de ciertos individuos. Pero salvo en el caso en que caricaturizó a Schallman y a Ortega en su aspecto físico y en sus devociones intelectuales, no describió a personas individuales. A él le interesaban los arquetipos. Remito al lector, si así lo desea, a "El trepador" en el libro *Flechas de papel*. Caracteriza aquí a esos personajes que pululan por las ciudades y apare-

cen en todos los círculos donde haya ventajas que obtener sin ofrecer méritos para lograrlas, creyendo -convencidos-, que nadie los mira, que nadie los observa, que nadie los estudia. De muchos, queda uno, el común denominador y a "quien el sayo le quede bien, que se lo ponga".

Se ha dicho, incluso se ha escrito y es opinión formada del distinguido profesor Juan Draghi Lucero, que la novela relata la vida del político mendocino y ex-gobernador Dr. Carlos Washington Lencinas y ha creído verlo representado en Julio Esquivel, el protagonista. Debo decir, enfáticamente, que ello no es así. El autor supo de este parecer y le causaba gracia. En realidad, todo o casi todo le causaba gracia. Recuerdo que en una oportunidad me dijo: "Hay gente que cree que Julio Esquivel es Carlos Washington Lencinas. Están equivocados. Lo que yo he pretendido mostrar en la novela es la pésima manera como se hace política en Mendoza". Julio Esquivel es un joven soltero, abogado, inteligente, bien parecido, elegante, no muy rico pero con un casi seguro exitoso porvenir. Es decir, que de acuerdo con las costumbres de su época, podía considerársele un "soltero codiciado". Pero a este joven talentoso se le ocurrió un día intervenir en política. Los hechos, las circunstancias lo van convirtiendo, sin que pueda evitarlo, en poco menos que una mala persona. La crítica no es al sistema sino a la forma cómo se lo practica y a lo que puede llegarse cuando se ingresa decidida y ambiciosamente en él. Por eso es que aparecen similitudes y semejanzas que lo aproximan al caudillo político, pero uno no es el otro y viceversa, aunque en definitiva y al final, tuvieran los dos el mismo trágico fin.

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. Estudió la psicología, la manera de ser y de obrar, las actitudes buenas y malas del mendocino de su tiempo y lo insertó en el llano y en la montaña, en sus acequias y sus ríos, en las bodegas, en los viñedos y en la ciudad, en la ciudad de adobes, en la ciudad de barro, en la ciudad donde nació y murió, la ciudad que durante toda su vida estuvo en sus labios y en su corazón.

El hombre y el paisaje de la tierra mendocina fueron sus obsesiones literarias. Deseaba ser fiel hasta en los mínimos detalles. Así, por ejemplo, durante la preparación de su novela póstuma *El nudo ciego* ambientada en algún barrio de Las Heras, tomaba un colectivo y descendía en

cualquier lugar que le agradara y recorría las calles, observaba las casas, especialmente las más modestas y sus "adornos": las plantas y las plantitas, las flores, los patios de tierra y los parrales, las voces que podían escucharse, tratando de adentrarse en los sentimientos, en los sueños y en las esperanzas de sus habitantes. Las descripciones del paisaje y de la "casita de Las Heras", donde vivían la abuela "Misia Rosario" y su nieto "Panchito" son el resultado de esas innumerables y largas caminatas que practicaba solo o acompañado por su amigo de siempre, el poeta don Vicente Nacarato.

Espero que el lector me perdone la inmodestia de que sea yo, quien defina a mi padre como a un hombre libre y puro, que no quiso servir a nadie ni pedir a nadie, nada.

Don Alejandro Santa María Conill, nació en Mendoza, Capital, el 28 de marzo de 1894. Fueron sus padres Arístides Santa María y Máxima de las Mercedes Conill y su esposa Ana María Aubone, madre de sus tres hijos.

Pocos días antes de su muerte, falleció en Madrid don Pío Baroja, quizás su máximo ídolo literario. Mi hermano Mario creyó conveniente decírselo. Cansado y agobiado por la enfermedad lo miró largamente y dijo: "*Zalacaín el aventurero* es un libro muy hermoso".

El 1 de noviembre de 1956, fue su adiós a la vida. La naturaleza, a la que tanto amó, se apiadó de él. Sin queja ni sufrimiento, quedó en silencio. En cuanto a mí, nunca pude aceptar su muerte y han transcurrido ya más de treinta y siete años.

ARTÍCULOS

APUNTACIONES SOBRE EL DESPERTAR LITERARIO DE MENDOZA. ACOMPAÑADAS DE LA HISTORIA DE TRES TEXTOS

Arturo Andrés Roig
CRICYT. Mendoza

1. La expresión literaria y el periodismo

La ciudad de Mendoza fue fundada en tierras de huarpes en 1561 por conquistadores españoles provenientes de Chile. Fue chilena hasta 1776, es decir durante dos siglos y luego pasó a integrar el Virreinato del Río de la Plata, como una de las futuras provincias argentinas. En 1861, a tres siglos justos de su fundación, fue destruida totalmente por uno de los típicos terremotos de la cuenca del Pacífico. Fue un aislado rincón, separado de Santiago de Chile por el macizo más alto de la Cordillera de los Andes en toda su extensión, desde Alaska hasta Tierra del Fuego y de Buenos Aires, por los mil kilómetros de serranías y de pampas del interior argentino, a lo largo de la frontera con la población indígena, pampeana y patagónica. A comienzos del siglo XIX por obra de las Guerras de la Independencia le tocó jugar un papel continental por primera vez en su hasta entonces oscura historia. Mendocinos fueron muchos de los soldados que llegaron en Sudamérica hasta la ciudad de Riobamba, en el Ecuador y que estuvieron en 1824 en la batalla de Ayacucho que concluyó con la colonia española en el Continente. En 1884 llegó a Mendoza la primera locomotora desde la ciudad de Rosario, en las barrancas del río Paraná, hecho que significó la incorporación definitiva de Mendoza al litoral atlántico, aun cuando pocos años más tarde, en 1910, comenzara

a correr el primer tren entre Buenos Aires y Santiago de Chile, uniendo ambos océanos.

¿Cómo podríamos dibujar la vida literaria de una ciudad que se caracterizó durante siglos por la incomunicación? Lógicamente, la formación del Ejército de los Andes, en la primera década del siglo XIX y, a fines del mismo, el arribo del ferrocarril, han sido acontecimientos significativos. En efecto, en 1817 llegó la primera imprenta de cuyos tórculos salió en ese mismo año una "Proclama", hoja volante que es hasta la fecha, el impreso mendocino más antiguo. Lo que podríamos considerar como nuestro primer "incunable" fue escrito por un limeño, el general Toribio de Luzuriaga, integrante del grupo de oficiales de San Martín. Por su parte, la llegada del ferrocarril se produjo en momentos en los que se iniciaba una nueva etapa en la evolución de nuestro periodismo, la que coincidió, además, con el inicio de la inmigración europea que cambiaría la faz étnica y cultural de la vieja provincia hispano-indígena.

Asimismo, a comienzos del siglo XIX, concretamente, en 1820, apareció el primer periódico, *La Gaceta de Mendoza*, lamentablemente no reeditada hasta la fecha a pesar de haberse encontrado la colección completa y se abrió un proceso que, con altibajos imaginables, ha llegado hasta nuestros días. La *Gaceta* fue el inicio de lo que hemos catalogado como nuestro "periodismo primitivo", el que se extendió durante un par de décadas. En 1852 apareció *El Constitucional* con el que se inició una segunda época de nuestro periodismo. Esta hoja que salió durante treinta y dos años y concluyó inaugurando la periodicidad diaria, llenó culturalmente la segunda mitad del siglo XIX. No es extraño que su fin haya coincidido con el arribo del ferrocarril a Mendoza y podría decirse, mirando el periodismo que vino después, que *El Constitucional* representa el puente entre éste y aquel otro momento al que Juan Bautista Alberdi, en un folleto que publicó en Valparaíso en 1853, titulado *Complicidad de la prensa en las guerras civiles de la República Argentina*, reproducido en nuestro *Constitucional*, caracterizó como el de un "periodismo bravo, que vestía de bota de potro y olía a charquicán".

El 90 abrió, agotada aquella etapa, una nueva época que maduró para la provincia andina en 1906 con la organización del llamado "periodismo de empresa", con un diario, *El Debate*, iniciado justamente con la crisis del 90. El diario *Los Andes*, fundado en 1882 y que ya ha pasado un siglo de vida, dio un importante impulso a ese "periodismo de empresa" y fue el primero en el país en incorporarse en 1919, a la "Prensa Asociada"

(Associated Press). Con ellos y otros muchos cuya historia sería larga de contar nació y se constituyó nuestro periodismo de provincia, que ha mostrado un estilo propio en la medida en que ha sido fiel reflejo de las necesidades y aspiraciones de los sectores "letrados" de una ciudad del interior.

Importante resulta señalar que este periodismo, por lo menos hasta las primeras décadas del actual siglo XX, mantuvo una hegemonía respecto de las otras formas de comunicación impresas, las que posiblemente por la escasa densidad cultural del medio no se desarrollaron con un mismo ritmo e impulso. Debido a esto podría hablarse de una dependencia de la producción literaria -pensamos en este momento en la literatura como creación- respecto del periodismo, la que imperó por mucho tiempo. Los escasos impresos conocidos anteriores a nuestras hojas periódicas, salieron en Lima, en Santiago de Chile, en Valparaíso, en Córdoba o en Buenos Aires y fueron por lo general folletos, o como se decía entonces, "cuadernos". Un impreso de este tipo fue también el escrito de Joaquín de Sosa y Lima sobre "El origen de los habitantes de América" que don Manuel Antonio Sáez tenía por libro. Los más de los textos quedaron manuscritos, como fueron las perdidas cartas de Antonia Monclá y Santander, nacida en 1727, "la más antigua de las literatas argentinas", según lo decía Juan María Gutiérrez en un estudio suyo al que tituló "Poetisas sudamericanas durante el régimen colonial" (*Revista de Buenos Aires*. Vol.XX, 1869); o los textos de los jesuitas cuyanos que forman parte de los expulsos en 1767.

Hasta ahora el primer libro mendocino conocido, impreso en Mendoza, es el que escribió José Lisandro Calle en 1830. Se trata de una *Memoria sobre los acontecimientos más notables de la Provincia de Mendoza en 1829 y 1830*, de 204 páginas y que fue editado en la imprenta de Educandos por Láncaster, la misma que sacaba el periódico *El Verdadero Amigo del País*, fundado y redactado en sus primeros números por Juan Crisóstomo Lafinur. Aquella misma imprenta editó, además, varios "catecismos", tal como se denominaba en la época a los manuales escolares, todos ellos hasta ahora perdidos. Un año antes de la publicación de la *Memoria* de Calle, en 1829, había salido impreso en Córdoba, el "cuaderno" de Sosa y Lima, del que nos ocuparemos con más detalle luego.

Según nuestra información, nuestro segundo libro, escrito por Tomás Godoy Cruz en 1839, titulado *Curso elemental de geografía moderna destinado para la instrucción de la juventud sudamericana*, de 138 pági-

nas, se imprimió fuera de Mendoza, en Valparaíso; luego, en 1845, apareció impreso por la Tipografía de Van Cisse, en Mendoza, lo que hasta ahora parece ser nuestro primer librito de poesía intimista, los *Ensayos líricos* de José Rudecindo Ponce, del que asimismo nos ocuparemos con algún detalle en estas apuntaciones. Desde ese texto tendríamos que saltar, según nuestras pesquisas, a unas *Lecciones de gramática castellana de don Joaquín Avendaño, arregladas y publicadas para el uso del Instituto Literario de Mendoza, por el Rector del mismo don Alfonso Bernal*, texto escolar que en 1853 llevaba ya tres ediciones. La tercera, que es la que hemos registrado, salió de las prensas de *El Constitucional*, en aquel año, con 144 páginas. En 1860, un catalán, Manuel Tristany, publicó en nuestra tierra, una inencontrable *Guía Estadística de la Provincia de Mendoza*, en la que se dedicaba parte de ella a nuestra historia.

Aun cuando no fuera impreso en Mendoza, deberemos mencionar, por su importancia para la cultura literaria y científica nuestra, el escrito de Juan Llerena, aparecido en 1867 y dado a la estampa en la Imprenta y Librería de Mayo, titulado *Cuadros descriptivos y estadísticos de las tres Provincias de Cuyo*, libro de 183 páginas. Pocos años después, ya en la década siguiente, en 1872, el diario *El Constitucional*, inició la publicación, en cuadernillos sueltos que posiblemente venían entre las páginas del diario y se vendían junto con él, nuestra primera novela *La noche del terremoto*, de Máximo Cubillos, del que asimismo nos ocuparemos luego. Dentro de la escasísima producción de libros que caracteriza a casi todo nuestro siglo XIX y cuyo volumen está lejos de haber sido estimado, no podemos olvidar otro texto editado en Chile, en 1873, *Límites y posesiones de la Provincia de Mendoza con una exposición del Derecho Provincial en cuestión de territorios nacionales* (125 p.), de don Manuel Antonio Sáez.

Tendremos que esperar hasta el año de 1883, a las puertas ya de una nueva época en la que indudablemente cambió la faz de nuestro siglo XIX, la aparición en las planas de una impresora mendocina, de otro libro de Sáez, que puede ser visto como una verdadera osadía tipográfica por su pesada erudición, las *Observaciones críticas al Código Civil* (454 p.), obra de la imprenta de "El Bazar Madrileño", establecimiento tipográfico de H. M. Villars, a quien asimismo pertenecía la tipografía "La perseverancia", tal como surge de la *Guía de Mendoza* de Flavio Pérez, de 1892. ¿Llegarán los libros y folletos aparecidos desde la llegada de la imprenta a Mendoza, en 1817, hasta la década de los 70, a un centenar? No pode-

mos saberlo y tal vez no lo sabremos nunca. No se ha de olvidar que el terremoto de 1861 fue de un poder tan intensamente destructivo que ha significado un corte cultural profundo en la historia de Mendoza, a lo que se ha de sumar el incurable desdén por nuestras cosas.

De esta escasísima enumeración de libros impresos en Mendoza en esos años o por escritores mendocinos en otras ciudades, no debe inferirse, por cierto, escasez de materiales impresos de otros orígenes. La época colonial se encuentra abundantemente registrada en las descripciones geográficas e históricas de los célebres cronistas de Indias que cubren ampliamente los siglos XVI al XVIII, a más de catecismos en lenguas indígenas u otros materiales de valor. Quien se ocupó primero en sistematizar todas estas fuentes y darlas a conocer en la parte pertinente a Mendoza, fue el infatigable y fecundo escritor nuestro don Juan Draghi Lucero. La época independiente cubrirá aquella carencia que señalábamos antes, precisamente, con el periodismo. Fue en las páginas de este tipo de medio que la literatura como creación, no ajena por lo común a la política, encontró su lugar específico a tal extremo de quedar condicionada por aquél. Importante resulta recordar que un libro de la importancia del *Facundo* salió como folletín en un diario santiaguino y que las cesuras que imponía su aparición como tal, son claramente perceptibles en la estructura del texto, tal como lo probó en su momento Paul Verdevoye. Conforme con lo que venimos diciendo, en las páginas de *La Gaceta*, nuestro primer periódico, no faltó el material poético. Se trata en particular de una letrilla, anticipo de la célebre *Confesión histórica en diálogo que hace el Quijote de Cuyo, Francisco Corro...*, texto este último que fue dado a conocer completo por Félix Weinberg, de Juan Gualberto Godoy, nuestro primer poeta conocido y el único mendocino que figuró en las páginas de *La América poética* (1846) de Juan María Gutiérrez. A *La Gaceta* siguió, dentro de aquel "periodismo primitivo" que cerró su ciclo alrededor del año 1830 como decíamos, otras hojas que cumplieron funciones equivalentes y por momentos de más alto valor. Se trataba de un periodismo que, antes que se desataran las duras guerras civiles, alcanzó un notable nivel doctrinario, con nuestros ilustrados y que más tarde, ya en pleno auge del "periodismo bravo, calzado de bota de potro y con olor a charquicán", dio lugar a la aparición de *El Coracero* en cuyas páginas llenas de pasión, dio rienda suelta a su literatura de guerra aquel mismo Juan Gualberto Godoy de quien ya hemos hablado. A partir de 1852, con *El Constitucional* y numerosos otros periódicos, quedó incorporada de modo

variado toda la riqueza literaria del siglo, la que aún está esperando su rescate.

Por otra parte, aquel pobre cuadro que surge de la enumeración de nuestros escasos libros contrasta no sólo con la riqueza literaria de nuestras hojas periódicas, sino también con la existencia de repositorios de libros, sobre todo europeos, en las principales bibliotecas privadas de las familias propietarias y en algunas de las instituciones educativas de la época. Gracias a Draghi Lucero conocemos el catálogo completo de la Biblioteca del Colegio de Mendoza, de los jesuitas expulsos, como más tarde pudimos conocer, gracias a Antonio Pagés Larraya, la biblioteca privada de Tomás Godoy Cruz, a más de numerosas otras que nos ha hecho conocer Jorge Comadrán. Mundo perdido y aislado que no fue obstáculo para que en 1822 se fundara en él la tercera biblioteca pública de la actual República Argentina, la llamada originariamente "Biblioteca de Mendoza", que todavía existe y funciona y que adquirió, en el mismo año de su fundación, nada menos que los 300 volúmenes de la *Enciclopedia Francesa*, en la edición de Panckouke, con la que abrió sus anaqueles a los lectores.

En resumen, podría decirse que la literatura mendocina nació con el periodismo y que estuvo supeditada a este medio de expresión desde los albores del siglo XIX casi hasta las primeras décadas del actual. El folletín, texto que se insertaba en la parte inferior de las planas de los periódicos, no sobrepasó en Mendoza el año 1925. Sin embargo, puede afirmarse que ya en las décadas del 80 y del 90, a pesar de que la relación entre la literatura y el periodismo se mantenía en los términos que hemos señalado, hizo su presencia el libro, con lo que se dieron los primeros pasos hacia una nueva etapa para la creación literaria que le permitiría alcanzar; años más adelante, una autonomía que hasta entonces no había tenido, al independizarse de los condicionamientos y limitaciones que imponía la estrecha convivencia con la hoja periódica. Por lo demás, las sucesivas "hojas literarias", por lo general dominicales, que junto con el folletín enriquecían desde las últimas décadas del siglo el material de nuestros diarios, murieron sistemáticamente ahogadas o invadidas por los avisos comerciales, hecho no ajeno al impulso que iba tomando el "periodismo de empresa". La desaparición del folletín y la fragilidad de las "hojas literarias" fueron sin duda factores que afirmaron la necesidad de otras vías de expresión, fuera ya del periodismo.

A propósito de la experiencia del libro no se ha hecho todavía la historia de nuestras librerías, también de aparición tardía y cuya función fue llenada durante buena parte de los siglos XVIII y XIX por los abarrotes como fue el conocido caso del almacén de don Ramón Puch, catalán que fue además uno de los fundadores de la "Biblioteca de Mendoza" y de otros almaceneros, cuya labor como difusores del libro europeo ha sido olvidada. En las páginas de *El Iris Argentino*, periódico mendocino ilustrado, del 13 de febrero de 1827, salía el siguiente aviso: "Se venden algunos ejemplares de *La Legislación* de Bentham; el *Catecismo de Economía Política* de Say; *El Mensajero* de Londres; *El Museo Universal*; el *Código Penal Español*; *Los mártires* de Chateaubriand; Beccaria, *Delitos y Penas*; *Poesías* de Cienfuegos; *Sistema de la naturaleza*; *El Solitario* por el Vizconde de Arlincourt; *Origen de los cultos* de Dupuis; *Pablo y Virginia* de Bernardo de Saint-Pierre; *Alejo o la casita*; *Cartas turcas*; *Elena y Virginia*; *Mitología* y *Filosofía por amor*. Todas estas obras cualesquiera de ellas se venden a precios acomodados. El que guste contratar puede verlas en la tienda de don José Correas". No es extraño que en este aviso se ofrezca en venta el condenado escrito del Barón de Holbach, *Sistema de la naturaleza*, sin mencionar al autor. Asimismo estaban destinados para la venta a través de algún almacén, como podemos suponerlo, los cincuenta y cinco ejemplares del *Contrato Social* de Juan Jacobo Rousseau, hallados en el registro del secuestro de los bienes de Tomás Godoy Cruz dispuesto, en 1831, por Facundo Quiroga.

De acuerdo con las limitaciones y forma de desarrollo de nuestra literatura regional, los estudios sobre ella, es decir, los primeros intentos de historiarla fueron asimismo tardíos. Fue Julio Leonidas Aguirre quien hizo el primer intento en un trabajo suyo al que tituló "Ojeada retrospectiva. 1810-1910" y que apareció en *La Nación* de Buenos Aires, texto que había anticipado en su libro *Sociología criolla* (1909) y en el que según lo declara consideraba a la producción literaria mendocina desde un punto de vista "sociológico, moral y político". Y por cierto que el resultado -más allá de algunas injusticias con escritores de su época- no podía ser sino pesimista, en particular, si atendemos a las características de los modos de expresión de una literatura atada casi exclusivamente al diarismo y condenada al olvido de que es objeto ese tipo de material impreso. El pesimismo de los intelectuales mendocinos de la época, respecto de lo que era su provincia desde el punto de vista de su propia realidad cultural, fue algo compartido. Agustín Alvarez, en 1892, en su libro

South América, escrito en Mendoza, decía que "entre nosotros la historia contemporánea se vuelve historia antigua y olvidada, por más señas, apenas sucedida". El hecho era denunciado todavía en 1941. Uno de nuestros importantes novelistas, Alejandro Santa María Conill, decía en su novela *La ciudad de barro*, en aquel año, que "así como luego de un zonda pasan meses sin que se mueva una hoja, el más resonante suceso humano, bueno o malo, plausible o vitando, preocupa un par de horas, un par de días... Así, atentados, salteamientos, libros, conferencias, discursos, leyes, hombres de pro y de contra, todo, absolutamente todo, cae pronto e *in aeternum* en el gran pozo negro de la indiferencia y el olvido". Ciertamente que este hecho que denunciaba Santa María no sólo derivaba de las formas de comunicación de nuestra literatura, también tenía que ver con una denuncia que encontramos de continuo en nuestros escritores y que otro olvidado literato nuestro, Enrique Migliorelli, fallecido en 1923, en su novela *Los buitres* (1931) expresaba con su pregunta: "¿No ves, como un símbolo, el becerro de oro?". Eran ya plenamente los años del "periodismo de empresa" que si bien no vestía bota de potro ni olía a charquicán, calzaba ahora polainas, guantes y galerita, versión civilizada de aquellos primitivos atuendos. Así, pues, a la fragilidad de la hoja periódica, devorada por la cotidianidad, se sumaba un indiferentismo y un desprecio por lo propio y antes que esos ignorados escritos de los no menos ignorados escritores de provincia, estaban, para los que leían, el libro europeo, primero, y luego, como una concesión, el de esa ciudad, Buenos Aires, que alguna vez había cobijado por lo menos a un Rubén Darío. El mismo Santa María Conill en otra novela suya, *El vuelo sumiso* (1927) nos presenta el siguiente diálogo: "-¿Y esto? -preguntó un joven tomando un libro que estaba sobre la silla. -Ah, apuntó el viejo- es un libro de autor mendocino. -Debe ser malo...-No solamente malo, sino que no interesa. -Es el defecto capital de casi toda esta gente: escribe sobre cuestiones que a nadie importan -comentó el joven arrojando el libro. El tomo, en rústica, hizo un gracioso pinino sobre la silla y luego se desplomó. Fue a caer dentro de una salivadera...".

Toda esta literatura atada al periodismo y en lucha por alcanzar un libro y su reconocimiento, fue fruto en estos años, por lo menos hasta la década de los 40 de este siglo, de un tipo de intelectual de clase media pobre, lleno de ilusiones y de coraje, en un medio sordo para sus inquietudes. Prolongaban de alguna manera el idealismo del 900, pero no como los señores de las letras, en el que la práctica literaria era un lujo agrega-

do a otro lujo, el de las mansiones, los viajes, las grandes bibliotecas privadas y el reconocimiento social. Se trataba de un proletariado de las letras que con grandes esfuerzos luchaba por salirse de los límites que el periodismo les imponía con su especificidad como medio de comunicación.

Una última cosa querríamos decir respecto de la importancia que el periodismo ha tenido y tiene para el conocimiento de la literatura tal como se ha desarrollado en ciudades del interior argentino. Cuando en los 60 intentamos reconstruir nuestro pasado intelectual, nos encontramos con que a pesar del esfuerzo inicial de Fernando Morales Guiñazú con su *Historia de la cultura mendocina* (1943), de algunos catálogos y de los repositorios de libros nuestros en nuestras bibliotecas, por lo general de una pobreza extrema, se padecía de una penosa desinformación. Las causas de esta ignorancia y de la ausencia de libros en nuestras bibliotecas, ya las hemos comentado. Disponíamos, sin embargo, gracias a Juan Draghi Lucero, de parte del desconocido "periodismo primitivo", si bien lo que restaba de esa lejana etapa había que buscarlo en Santiago de Chile, en el "Fondo Toribio Medina", en Buenos Aires, en el "Museo Mitre" o en Río de Janeiro en la Biblioteca Nacional, en el "Fondo de don Pedro II", por mencionar algunos de los lugares claves. Disponíamos también en nuestra propia tierra, aun cuando muchas veces lastimosamente mutiladas, impresionantes colecciones de publicaciones periódicas de las etapas posteriores a las que hemos señalado, entre ellas, las que integran el fondo hemerográfico de la venerable Biblioteca "Gral. San Martín", la antigua Biblioteca de Mendoza, fundada, como dijimos, en 1822, por un grupo de beneméritos ciudadanos.

Ya hemos hablado de la caducidad de la hoja periódica, así como del hecho literario que se expresa en ella. Este fenómeno ya lo había observado agudamente Esteban Echeverría a propósito de la edición de su *Dogma socialista* en las páginas del periódico montevideano *El Iniciador*. Sus palabras son dignas de ser traídas a colación. "La forma de periódico que se dio -decía- a la primera edición de este escrito no era la más conveniente para que se difundiera con facilidad y eficacia; y éste es uno de los motivos que nos ha impulsado a reimprimirlo como libro. Tenemos mucha fe en las ideas, pero también creemos que su triunfo depende a menudo de los medios que se emplean para propagarlas. La prensa periódica no nos parece entre nosotros tan eficaz, como en otros países para la difusión de ideas, porque no puede ser analítica y explicativa, y supone en los

lectores alguna instrucción previa sobre las cuestiones que se ventilan; y porque un periódico se hojea un momento por curiosidad o pasatiempo, y luego se arroja: la prensa periódica poca utilidad ha producido en nuestro país. La prensa de doctrina, la prensa de verdadera educación popular, debe tomar la forma de libro para tener acceso en cada hogar, para atraer la atención a cada instante y ser realmente propagadora..." (*Obras Completas*. Buenos Aires, Zamora, 1951, p. 270). Estas notables palabras de Echeverría, en muchos aspectos de una realidad asombrosa, fueron enunciadas teniendo en cuenta la función normal del periodismo, en cuanto depósito de la palabra escrita. Otra cosa es, sin duda, la tarea que el investigador puede llevar adelante con ese volátil material, cuando el mismo pasa a integrar repositorios hemerográficos.

Frente a esos repositorios descubrimos que una cosa es la lectura diaria del periódico, sometida a aquella caducidad y fragilidad, y otra, la lectura de un diario tomado como colección, es decir, estudiado como totalidad de lo ya acaecido y en lo posible desde su nacimiento hasta su muerte. De esa pesada lectura, que supone el manejo de centenares de volúmenes, no sólo aparece orgánicamente la literatura contenida en sus páginas, sino que podemos captarla en relación con el momento de su producción. En este sentido, un cuento publicado en un diario se nos muestra espontáneamente con un entorno que no presenta el libro de cuentos. Una vida cotidiana reflejada en las cosas que llenan cada día y que las diversas partes del periódico ha dejado documentadas, desde su página roja, de crímenes, robos y castigos, hasta las luchas políticas, los reclamos sociales, los juegos populares o simplemente la presencia de costumbres ya perdidas. Pero sobre todo, en relación con lo que ahora nos interesa, estaban allí las noticias de nuestros olvidados hombres de letras, sus sociedades, sus actos literarios, la mención y hasta la recensión de sus libros. De esta manera, las colecciones de los diarios de una época muestran las huellas de los olvidados afanes de los no menos olvidados y hasta a veces desconocidos hombres y mujeres de letras, que fueron llenando los tiempos vividos en una ciudad empeñada en desconocerse a sí misma. A nuestro recordado amigo Américo Calí, incansable bibliógrafo y bibliómano, le debemos no sólo el apoyo generoso que nos prestó con sus invalorables colecciones, sino también la posibilidad de publicar los frutos de aquellas afanosas búsquedas.

2. Joaquín de Sosa y Lima (1774-1849) y sus doctrinas acerca del origen del hombre americano (1829)

La *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, en su tomo II, del año 1936, retranscribió una larga carta que el Dr. Manuel Antonio Sáez envió al director y fundador del diario *Los Andes*, D. Adolfo Calle, y que apareció publicada en ese medio de prensa, el 2 de octubre de 1884. Se quejaba Sáez del olvido en que habían caído, dentro de la tradición local, tantos nombres de ciudadanos beneméritos y, entre ellos, don Joaquín de Sosa y Lima, de quien decía: "Es el primer escritor mendocino que publicó en Chile un libro muy estimado de los hombres de letras, sobre el origen de los habitantes de América, del cual no hay en Mendoza un solo ejemplar". Agregaba que había sido compañero del destierro de don Isidro Sáenz de la Maza, español residente en Mendoza, "conocedor de los escritos de los enciclopedistas y partidario de alguno de los principios de la Revolución Francesa", -según nos lo cuenta el mismo Sáez-, que en ocasión de los hechos de mayo de 1810 si bien adoptó una posición americanista y llegó a afirmar que había llegado la hora "de no más gobierno europeo", no compartió, sino que desaprobó conjuntamente con Sosa y Lima los fusilamientos de Cabeza de Tigre (1810).

Sobre esta primera pista intentamos dar en Chile con el "libro" que menciona Sáez, para lo cual entramos en relación epistolar con el conocido historiador don Guillermo Feliú Cruz quien no dio con la obra buscada y únicamente nos pudo decir que, de haber salido de las prensas chilenas tendría que haber sido después de 1812, año en que se introdujo la imprenta allí (Véase Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Cuyo *Catálogo de Publicaciones* (1939-1960). Segunda parte, nº 4, p. 74). Pues bien, no sólo el dato del lugar de edición nos desorientó en la búsqueda, sino también el título que parecía mencionar Sáez. Tan es así que en nuestro escrito *Despertar literario de una provincia argentina* (Mendoza, D'Accurzio, 1963), caímos sin saberlo en el error de catalogar bajo dos nombres distintos una misma obra, ésta justamente de Sosa y Lima. Habíamos encontrado, revisando el inventario de un acta de secuestro de bienes pertenecientes a don Tomás Godoy Cruz, en el Archivo Histórico de Mendoza, un texto de Sosa y Lima, suegro justamente del citado Godoy, que era mencionado con el título de: *Carta de don Joaquín de Sosa y Lima al Presbítero don José Salusti*. Se trataba sin embargo exactamente

de la misma obra que Sáez nos presentaba como titulada, según se podía suponer, *Sobre el origen de los habitantes de América.*

Todo nos quedó aclarado cuando revisando las páginas de la *Revista de Buenos Aires* nos topamos con un artículo aparecido en el tomo V del año 1864, titulado "Origen de la población de América por Juan Ramón Muñoz". Este, fundador y primer director del diario mendocino *El Constitucional*, da cuenta a la "Sociedad de Amigos de la Ilustración de Valparaíso" de una notable carta escrita en 1829 por el modesto cuanto ilustrado escritor don Joaquín de Sosa y Lima, y dirigida al presbítero don José Salusti, residente en la ciudad de Córdoba, donde fue publicada en dicho año por cuenta de la Universidad. El Señor Sosa -seguía diciendo-, impulsado por las reiteradas instancias del presbítero Salusti, reasumió en una carta sus opiniones y estudios sobre el origen de la población de América, creyendo dejar probado que dicha "población trae su origen de la emigración de los judíos de las diez tribus israelitas en su cautividad de Asiria, por sus reyes Salmanasar y Teglatsalafar, en el año noveno del reinado de Ossés, rey de Israel". "Dejando de lado -dice más adelante- pues alguna de las opiniones emitidas por el Señor Sosa, a propósito de la predicación de los apóstoles y consiguiente aparición de Santo Tomás en varios puntos de América, me limito a llamar vuestra atención sobre la notable carta de este sabio y modesto literato que, escribiendo desde un rincón de la República Argentina, remontaba su espíritu hasta el examen de una de las arduas cuestiones de historia y de filosofía, acreditando conocimientos poco comunes en la época en que vivió y legándonos un documento digno de figurar hoy en las columnas de una Revista. Recomendando la reproducción de su carta -concluía- al cabo de treinta años, creo rendir un merecido tributo a los talentos de su autor y un verdadero servicio a la literatura de América y a su historia que aún queda por escribir" (p. 141-145).

Más tarde, en nuestras búsquedas en la Universidad de la Plata, dimos, al fin con el buscado "Cuaderno" (folleto), cuyo título completo es el siguiente: *Carta de D.J.de Sosa y Lima, al Presbítero D.José Salusti. Memorias y apuntaciones sobre el origen de la población de América*, Córdoba, Imprenta de la Universidad, 1829, 32 p. Posteriormente, en 1971, Guillermo Furlong publicó un artículo titulado "El origen del hombre americano según el mendocino Sosa y Lima", en el que declara haber consultado un ejemplar del raro folleto en la Biblioteca Nacional, en

Buenos Aires (Véase. *Homenaje a Carlos Massini Correas*, Mendoza, U.N.C., 1971, p. 65, nota).

¿Quién era el presbítero José Salusti? Pues, el secretario de la delegación que Roma envió al Río de la Plata y Chile, a efectos de restablecer las relaciones entre el papado y los nuevos países, recientemente independizados. Monseñor Aníbal Verdaguer, en su *Historia eclesiástica de Cuyo* ha transcripto la parte de las memorias escritas por Salusti, relativas a las provincias cuyanas, las que revelan en el viajero un espíritu altamente curioso y observador. El viaje a América era sin dudas un buen motivo para preguntar a los americanos sobre un largo tema que siempre despertó la curiosidad europea, el del origen de los primitivos habitantes. (Tomo I, cap. XXVIII, titulado "Viaje del Vicario Apostólico Mons. Juan Muzzi y su tránsito por Cuyo", p. 851-891). Y, por su parte, los americanos tenían una respuesta, largamente elaborada que respondía, justamente, de modo oportunísimo al momento en el que entonces se vivía. La afirmación de que los indígenas descendían de una de las tribus israelitas y de que inmediatamente luego de la crucifixión de Cristo nos visitaron los apóstoles Santo Tomás y San Bartolomé, eran temas de singular importancia dentro de la historiografía criolla naciente, que integró el pasado indígena como momento propio y cuyos inicios son ya claramente señalables a partir del siglo XVII. Lo primero, significaba la afirmación del monogenismo en cuanto que se ponía a Adán como origen de todo ser humano sin excepción y lo segundo, venía a subrayar algo así como una especie de "cristianismo" anterior a la llegada de los europeos, fácil de probar sobre la base de un esbozo de religiones comparadas, que permitía señalar dentro de las prácticas y el culto de los indígenas nada menos que la presencia, deformada, de los sacramentos. Estaban, además, los pies de los apóstoles grabados en bajo relieve en tantas rocas, a lo largo de todo el Continente, que no podía dudarse de aquellos visitantes milagrosos, cuya presencia podía probarse también en Mendoza, como el mismo Sosa y Lima lo afirma, refiriéndose a la conocida roca de Viluco, en el departamento de San Carlos (Véase Roberto Bárcena "La arqueología prehistórica del centro-oeste argentino". En: *Xama*. Mendoza, CRICYT, 189. p.15).

3. Los *Ensayos líricos* (1845) de José Rudecindo Ponce

José Rudecindo Ponce reeditó, en Mendoza, en la Imprenta de "El Siglo", unos *Ensayos líricos* que ya había dado a conocer, en parte, en 1845, en una edición mendocina hecha por José Van Cisse, impresor y periodista de larga trayectoria tanto en Mendoza, como en San Luis. La segunda edición, según se desprende de la fecha de alguno de los poemas, que son posteriores a 1845, fue evidentemente ampliada, como se desprende de un poema "A Laura", que es de 1847 y un canto "Al Veinticinco de Mayo", de 1849. Salió para Chile, exiliado, en 1840 y regresó, en 1845 posiblemente después de la muerte del general José Félix Aldao, a quien sucedió en el gobierno de Mendoza don Pedro Pascual Segura, quien permitió el regreso en masa de los emigrados unitarios radicados en Chile. Entre ellos regresó también Domingo Faustino Sarmiento. Se trata de poesías melancólicas, condicionadas, como el mismo poeta lo declara, por las añoranzas vividas en el exilio. "Salí el año 40 del pueblo de mi nacimiento arrastrado por esa corriente revolucionaria que conmovió a toda la República. ¿Qué era yo entonces? ¡Un niño! Pasé a Chile emigrado: allí las desgracias de la patria; las impresiones de joven; y más que todo el amor a lo bello, me hicieron producir palabras que creí versos. ¿Me he equivocado? Júzguelo el que las lea. Por lo que a mí toca, quiero a mis *Ensayos* porque son la expresión de mis placeres y mis dolores de entonces...".

No fue sin dudas nuestro José Rudecindo un exiliado del tipo de Sarmiento, de López o de un Alberdi, para quienes la ausencia de la patria fue un incentivo poderoso, un fuerte tónico que revitalizó sus ideales y su confianza en un futuro al que no renunciaron en ningún momento. Por el contrario nuestro poeta se sumerge en la nostalgia y la desesperación, tal como puede verse en los versos con los que cierra su breve libro de poemas, titulados "El extranjero":

"Qué maldición lleva en sí
Esa palabra "Extranjero"
Que la señala un letrero
De miseria y orfandad;

Parece planta maldita
Que todo el mundo la arroja

Rasgando a su vida la hoja
Que marcó la adversidad

Es cual noche de sepulcro,
Sin vida, sin esperanza
Sin que jamás su balanza
Se mire del suelo alzar;

Y en esa fría tristeza
Que da frutos de amargura
Es adonde brilla pura
La luz que alumbra a su altar.

Tiene su misión también
En la tierra que cumplir
Y es la misión de sufrir
El que la lleva, baldón.

¡Infeliz del que vagó
Humilde en tierra extranjera
Infeliz! que por doquiera
Hallará su maldición".

¿Cómo fueron sentidos y valorados los versos del poeta? Un comentario aparecido en las páginas de *El Constitucional* del 13 de marzo de 1875, a propósito de la segunda edición de los poemas nos permite responder a la pregunta, a la vez que aproximarnos a la crítica literaria de la época.

Es indudable que el crítico, que firma "X" se interesa muy poco o nada de los dolores del proscripto, en una época en la que todos aquellos padecimientos aparecían como lejanos y, según podemos suponer, sin una justificación histórica frente al proceso social y político en que vivía el país, fruto de aquellos exiliados que mencionamos en los que no tuvieron nunca cabida. De ahí la importancia que se le da a todo lo que podría ser considerado como "lírico" o "amatorio", sin connotaciones políticas. Y, por cierto, que el crítico hace gala de su "erudición", para decirnos, en verdad, bastante poco del poeta.

"La República Argentina es fecunda en hombres de inspiración. Desde el campesino que entona su trova pastoril en la soledad del desierto, hasta el literato en regla, pasionista por la forma clásica y los preceptos didácticos de Horacio y Boileau, han vertido en el molde de la versificación, la expresión del ideal en la belleza. Y es porque la poesía habla en la naturaleza y nuestra historia. Tenemos también nuestra Ilíada fecunda en hechos heroicos, que el recuerdo tradicional ha conservadd, inscritos en cada palmo de nuestro territorio. Desde 1810 hasta el presente, el pueblo ha sido autor y protagonista. El ha escrito su Odisea, o su peregrinación en busca de su derecho, con el lenguaje elocuente de la acción, en los campos de batalla, en los comicios; y empapando siempre en la tinta indeleble de su sangre, cada estrofa. Por eso nuestra historia ha modelado sus acentos, la musa inspirada de Rivera Indarte, de Mármol y de Echeverría. Esto en cuanto a poesía épica. Como poemas descriptivos, La cautiva y El peregrino, nada dejan que desear. La primera desenvuelve el panorama majestuoso de la pampa, embellecido con todos los encantos de un amor infortunado. La tela era inmensa. Sólo la imaginación de Echeverría podía decorarla. El segundo, como Childe Harold, la creación de Byron, zurca incansable la extensión de los mares con el recuerdo de la patria siempre presente. Tenemos, en fin, un género de poesía, que llamaremos subjetiva, pues que deriva de la conciencia, de su profunda inspiración. Es en esta en donde vienen a reflejarse, como en un espejo, todos los movimientos del alma, donde ella se alimenta. Los fenómenos psicológicos no son así del dominio exclusivo de la filosofía. El arte los estudia y Ricardo Gutiérrez poetiza.

Entre tantas obras poéticas, he aquí otra: Ensayos líricos de D. José R. Ponce. La aparición de una obra nueva es entre nosotros un acontecimiento, particularmente cuando el acontecimiento se ha ajustado a la metrificación del verso. Y esto se explica. Es preciso pelear la vida, paso a paso, según la enérgica expresión del Yankee y el movimiento vertiginoso de nuestro siglo absorbe el tiempo de la reflexión y el sentimiento. Y, además, la ilusión que alienta el sentimiento poético de los años juveniles pasa tan pronto que podríamos aplicarle la estrofa elegíaca de Malherbe:

"Elle était de ce monde où les plus belles choses
ont le pire destin
Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
l'espace d'un matin"

Y así, en efecto, el entusiasmo, las ilusiones de la vida no duran más que el espacio de una mañana. Son flores de un día; el mismo sol que las ve nacer, alumbra por la tarde sus despojos.

Sin embargo, el Sr. Ponce ha resistido al desencanto que hiela casi todos los corazones. Después de haber atravesado la cumbre helada de la vida, en que se agostan con frecuencia todas las ilusiones y, marchando ya en la falda descendiente, sus Ensayos líricos son como las reminiscencias de un mundo que pasó. Recorrámoslo, pues, juntos, que hallaremos en él bastante que admirar. Estrofas podríamos transcribir que igualarían la fluida versificación de Zorrilla:

"Bello es gozar entre las tiernas flores
El sonreir de la aromada brisa;
Bello es también al corazón de amores
Sentir allí su plácida sonrisa"

Las palabras se deslizan naturalmente, sin esfuerzo. Se diría que se suceden como las ondas transparentes de un lago acariciadas por un viento suave. Tenemos aquí realizado el precepto del Arte Poética de Boileau: "Ce que l'on conçoit bien s'exprime clairement...".

Podríamos multiplicar las transcripciones pero detengámonos en la última:

"Ven siquiera, un instante siquiera,
Aquí en mi seno,
Junto a este corazón que tuyo, tuyo
Dice en cada latido
[...]"

Hay aquí una armonía imitativa y donde el fisiólogo no vería más el sístole y el diástole de un órgano del cuerpo humano, el poeta reconoce el lenguaje que funde dos almas en una misma aspiración suprema.

"Todo es según el color
Del cristal con que se mira"

Diría Campoamor. Si fuéramos a transcribir todas las estrofas bien trazadas de los Ensayos líricos hartamos una nueva edición de la obra. No es ésta nuestra tarea. Lo anterior basta para reconocer que hay en ella composiciones que revelan a un poeta. Pero ¿y qué es un poeta? dirá alguno. A esto contestaré simplemente: un poeta es un hombre de corazón. Sentir lo bello en la naturaleza o en el arte, he ahí su misión. Idealizar la realidad de la vida, tal es su obra. El embellece con el colorido de su imaginación todos los horizontes de este mundo. Por la poesía la naturaleza física ha llegado a ser la revelación permanente del Infinito. Por ella nuestra vida se tiñe de los colores de la esperanza, pues quitando a la muerte el horror de lo desconocido, la realza con las perspectivas de la inmortalidad. Por la poesía, en fin, la mujer ha trepado al pedestal de la apoteosis. Tales son los títulos a nuestra admiración. Por lo demás, no es un juicio crítico lo que hemos querido bosquejar. Para comprender la belleza de una flor, no se la deshoja: se la mira. Así también para saborear de una estrofa, no se analiza, se lee. Leed, pues, los Ensayos líricos".

4. Máximo Cubillos (1843-?) y nuestra primera novela (1872)

Fue Cubillos un periodista chileno incorporado a la vida política y cultural de Mendoza de la segunda mitad del siglo XIX. Su nombre ha quedado incorporado a nuestra historia literaria por haber sido, hasta la fecha, el autor de nuestra primera novela, inspirada en la tragedia que destruyera nuestra ciudad la noche del 20 de marzo de 1861. La última colaboración periodística que conocemos de Cubillos es un comentario bibliográfico sobre el libro de un poeta olvidado, Pedro Nolasco Prendez, titulado *Siluetas de la Historia*, aparecida en las páginas del diario *Los Andes* el 17 de abril de 1887. Por este dato podría inferirse que Cubillos o vivía todavía entre nosotros, o había continuado relacionado con la prensa mendocina desde Chile. La mayor actividad intelectual de este escritor entre nosotros, según los datos que nos ofrece básicamente el diario *El Constitucional*, de Mendoza, pareciera corresponder, sin embargo, a la década del 70 del siglo XIX. Fue en el periódico citado en donde se anunció, justamente, la próxima aparición de su escrito *La noche del terremoto*, subtitulado como "novela" en el mismo aviso. Interesante resulta notar que del hecho que inspira la narración, habían pasado ya

once años, y es de suponer que a más de posibles recuerdos personales -no sabemos si Cubillos vivió la tragedia- su escrito se apoyaba en la fuerte tradición local sobre un acontecimiento del que aún a nosotros nos hablaban nuestras abuelas y nuestras madres. Según la información que da Fernando Morales Guiñazú en su *Historia de la cultura mendocina* (Mendoza, Junta de Estudios Históricos, 1943. p. 365-366), al parecer allá por 1867 entró a formar parte de la redacción de *El Constitucional* y a desempeñarse, a la vez, como profesor de filosofía y literatura en el Colegio Nacional de Mendoza, en la época en que fue Rector don Manuel José Zapata. A fines de 1870 Cubillos aparece desempeñándose como Vicerrector del mismo Colegio, acompañando a Franklin Villanueva, que ejercía las funciones de Rector y el 28 de diciembre del mismo año *El Constitucional* transcribe un interesante "Discurso del Vicerrector del Colegio Nacional don Máximo Cubillos". Otras colaboraciones del mismo escritor hemos podido ubicar, todas ellas en las páginas de *El Constitucional* en aquel año de 1870: "Causas de las guerras civiles en las repúblicas sudamericanas" (10 de setiembre) y "Ventajas de la lectura" (27 de agosto) y, más tarde, en 1872 su artículo "El pensamiento y el telégrafo. Apoteosis" (30 de julio), escrito este último que en su momento nos pareció interesante dar a conocer, en particular por su estilo, ampuloso y retórico, dentro de un clima espiritual romántico victorhuguesco, que tal vez nos ayudaría a hacernos una idea de lo que podría ser la hasta ahora perdida novela. Demás está señalar que este breve escrito en el que se habla con grandilocuencia del "pensamiento" que "robusto, titánico, gigante" acababa de romper con sus cadenas a las que venía atado desde tantos siglos, fue escrito al mes siguiente de haber comenzado a salir "por entregas" *La noche del terremoto* (Véase *Versión de la gente de Cuyo*. Mendoza, Biblioteca San Martín, nº 2, 1959. p. XI-XIII).

Para ayudar a quienes siguen buscando nuestro comienzo narrativo novelístico nos parece interesante subrayar algo que en su momento hicimos saber: que la novela en cuestión fue publicada "por entregas", es decir, que se trataba de fascículos o folletos, no sabemos cuántos, que al parecer se distribuyeron con las ediciones semanales de *El Constitucional*. No se lo debe, pues, buscar inserto en las páginas de ese periódico, sino como material bibliográfico autónomo. Lo que decimos ha quedado absolutamente confirmado por el conocido y erudito bibliófilo Antonio Zinny, quien en el siglo pasado recorrió las provincias argentinas recolectando materiales para el libro que luego publicaría y que tantos datos importan-

tes nos ofrece: el *Catálogo general razonado de las obras adquiridas en las Provincias Argentinas a las que se agregan muchas otras más o menos raras* (San Martín, Provincia de Buenos Aires, Escuelas de Artes y Oficios, 1887). En ese *Catálogo*, en la página 166 del mismo, se menciona el dato bibliográfico de las dos primeras entregas de *La noche del terremoto*. Algún día aparecerán, así lo esperamos, los desperdigados folletos.

CANTO/PIEDRA: LECTURA DE *PIEDRA INFINITA* DE JORGE ENRIQUE RAMPONI

Adolfo de Nordenflycht
Universidad Católica de Valparaíso. Chile

El principio que sustenta el quehacer poético de Jorge Enrique Ramponi (1907-1977) puede sintetizarse en la necesidad de trabajar el poema desde dentro; esto es, dejándose llevar por el arrebato poético que tiene la capacidad de suspendernos tanto en las palabras como en la vida; rapto, cuya experiencia -debido a su propia naturaleza- se presenta por breves y raros instantes que fundan el trabajo obsesionado del poeta, que lo perfecciona, corrigiendo meticulosa e incansablemente, hasta alcanzar un texto en que nada parece quedar bajo el dominio del azar. Así, la palabra poética se construye como cuidadora del rapto.

La insobornable honestidad con que Ramponi asume esta convicción explica -a nuestro juicio- su retraimiento vital y su actitud intransigente frente al medio literario, al tiempo que ese cálculo del arrebato queda testimoniado en la esmerada concisión de su breve producción, que se limita a cuatro títulos: Los *Preludios líricos* de 1928, *Colores del júbilo* de 1933, *Piedra infinita* de 1942 y, *Los límites y el caos*, publicado en 1972, cinco años antes de su muerte.

De esta producción, el texto más relevante es *Piedra infinita*, obra de madurez, que confirma y profundiza los rasgos más caracterizadores de un desarrollo poético que se puede rastrear desde los primeros libros de Ramponi.

El "poema", como se autodesigna en singular desde la portada, (para que no haya lugar a dudas sobre el carácter unitario del texto), se confi-

gura temáticamente en torno a la poetización de lo lítico; manifestación constitutiva del paisaje andino y presencia determinante del entorno geográfico del poeta mendocino.

Sin embargo, Ramponi se aparta totalmente del pintoresquismo costumbrista, del retrato de alguna experiencia concreta del paisaje cordillerano de los Andes y sus moles pétreas. Por el contrario, abstrayéndose de las apariencias previsibles, se adentra en la intimidad del elemento para articular un imaginario de su revés: el otro lado del paisaje que va revelándose en una operación del desmantelamiento de lo aparencial, de manera que la máxima presentificación de la realidad se consigue a través de su ausencia. Desembarazado de su referente factual, directo, y también del ficcional convenido, el texto se otorga otras referencias que niegan la externalidad de las cosas y desarticula los signos transgrediéndolos en el programa de su propio cuerpo textual.

Este desnombrar los objetos y las existencias para decir sin decir, para decir desde la otredad una anhelada, profunda y auténtica realidad, es una estrategia de la modernidad que asumen las vanguardias hispanoamericanas y, en este sentido, Ramponi se perfila como uno de los precursores en el tratamiento moderno del tema de la piedra, en este continente de descomunales presencias pétreas. Luego vendrá *Alturas de Macchu Picchu*, poema del que Ramponi se enteró con molestia, puesto que contendría similaridades con *Piedra infinita*, tanto en las imágenes como en el tema.

No es ésta la ocasión de referirnos a las relaciones entre Neruda y Ramponi y al asunto de las similitudes entre ambos poemas; cuestión que ha considerado detalladamente Hugo Acevedo[1] quien conoció a los dos poetas y que pone en comparación fragmentos de los poemas en que se puede percibir lo que ha tomado Neruda de Ramponi, pero imprimiéndole un nuevo impulso y dirección. El hecho es que Neruda tuvo la capacidad y la fortuna de universalizar el tema otorgándole una trascendencia que fue esquiva con Ramponi, cuyo poema permanece en un injusto semiolvido. Uno de los propósitos de esta lectura es colaborar en el rescate de este texto que nos parece uno de los más significativos de la América Andina. En este aspecto no hago más que continuar la tarea emprendida por algunos otros como Bernardo Canal Feijóo, Marcos Fingerit, Luis

[1] Hugo Acevedo. *Cuadros de una exposición*. Buenos Aires, Nuevo Meridión, 1985.

Emilio Soto, Jules Supervielle, en la cercanía de aparición de *Piedra infinita*, y de Luis de Paola, Graciela Maturo, Teresita Saguí y también de Jaime Correas, cuyo estudio sirve de introducción a la reimpresión de la edición facsimilar que Ediciones Culturales de Mendoza realizara hace tres años[2].

Uno de los problemas que de inmediato suscita el texto dice relación con la estructura unitaria que parece resultar amagada por su extensión de más de seiscientos versos distribuidos en fragmentos paraestróficos de cantidad variable y que sólo están distinguidos por la diversa utilización de las mayúsculas y los espacios interlineales y los paréntesis.

Ya advertimos que el propio texto se declara unitario desde su presentación de portada; por otra parte, en la contraportadilla se señala que: "La versión básica de *Piedra infinita* corresponde a 1935-36 y tuvo, entonces, circulación privada en Argentina y Chile. Fragmentos del Canto han aparecido posteriormente en páginas especializadas. En el presente volumen se incluye el texto íntegro del poema".

Encontramos de interés esta advertencia, pues en ella se emplea la denominación "poema" en singular, y la designación de "Canto" que sugiere una concepción épica de la poesía en términos genéricos, pero que también tiene otras connotaciones, como luego veremos.

El crítico Jaime Correas ha revisado estos elementos, preocupado sobremanera por confirmar la unidad del texto. Partiendo de una afirmación general de Octavio Paz sobre el poema extenso, intenta demostrar de qué modo *Piedra infinita* cumple con la variedad dentro de la unidad y combina recurrencia y sorpresa. Según ello, la recurrencia temática a la piedra, el ritmo "majestuoso" alcanzado por la sonoridad de los términos,

---

[2] Bernardo Canal Feijóo. "Piedra infinita". En: *Sur*. N° 177, julio 1949. Marcos Fingerit. "Un poeta junto al Ande. *Piedra infinita*". En: *Alfar*. N° 88, 1949. Luis Emilio Soto. "Jorge Enrique Ramponi y su poema *Piedra Infinita*". En: *Argentina Libre*. 22 abril 1943. Jules Supervielle. "Carta-Prólogo". Edición de *Piedra infinita*. Buenos Aires, Nova, 1948. Luis De Paola. "Jorge Enrique Ramponi: la poesía o el intento del infinito". En: *Boletín de la Universidad de Chile*. N° 93-94, junio-julio 1969. Graciela Maturo. "Jorge Enrique Ramponi, poeta cósmico". En: *Último Reino*. N° 11, 1983. Teresita Saguí. *Jorge Enrique Ramponi: Palabra y memoria, ritual de los orígenes*. Mendoza, Reloj de Agua, 1983. Jaime Correas. "Ramponi: la construcción del infinito". Estudio preliminar a edición facsimilar de *Piedra infinita*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1992, (reimpresión). Este último trabajo nos parece el estudio más completo sobre *Piedra infinita*.

la acentuación esdrújula y las aliteraciones -a lo que se añade la ruptura de la sintaxis- serían los recursos semánticos y formales a que echaría mano Ramponi para asegurar la unidad del poema.

No obstante, -a nuestro juicio- la comprensión unitaria del texto se ve dificultada precisamente por los quiebres sintácticos y la complejidad de las figuras en que funda su rango de asombro el discurso vanguardista de Ramponi. Por otra parte, las distintas formas de iteración que practica el poema, más que contribuir a la unidad producen un desdoblamiento proliferativo que multiplica la variedad. Así sucede, por ejemplo, con "piedra en piedra de piedra" (v. 193), "cráneo bajo cráneo" (v. 168), "un tiempo sin tiempo ni tiempo" (v. 283), "silencio no es silencio" (v. 393), etc.

En nuestra opinión, el texto plantea su propia puesta en crisis debatiéndose entre la unidad y la fragmentariedad, asunto que se asocia profundamente a la apertura de sentido que parece proponer.

En una primera aproximación el poema se revela sostenido por una compleja arquitectura que despliega el enfrentamiento entre hombre y piedra. El hilo conductor discurre el esfuerzo, por parte de quien se alude como poseedor de sangre y corazón (a veces designándose en primera persona, o genéricamente como "el hombre"), por horadar el núcleo de la piedra que contendrá el misterio de la infinitud y la perfección, al mismo tiempo que refleja especularmente la soledad abismal que, en el poema, se asocia a la condición humana.

El texto se inicia dando razón causal, originaria, de sí mismo, estableciendo una doble ecuación. Por una parte, la que se determina para la piedra como réplica de soledad y silencio, y por otra la de esta igualdad co-respondiendo a la sangre, la noción de soledad, duplicada en el fragmento de eje a esta doble ecuación. Es una suerte de petición de principio desde la cual se desarrollarán las estrategias argumentales del poema.

En este inicio, la conjunción causal, "porque" que encabeza todo el poema aparece destacada con una mayúscula capital, tipografía que sólo se repetirá hacia el final del libro, en el verso 619, al comienzo del "envoi", con la palabra "hombre". P y H, grafías iniciales de Piedra y Hombre, se destacan tipográficamente signando la relación abierta por la conjunción causal:

"Porque compacta sombra,
o soledad,

perpetua soledad a plomo,
témpano de silencio,
rígido limbo y piedra,
tienen la misma réplica, o cóncavo nefasto,
igual ecuación fría,
responden con un eco de amargo símbolo en la
sangre". (v. 1-7)

La "obertura" continúa, disponiendo los materiales del canto y las herramientas de la empresa con reminiscencias evidentes de la retórica invocatoria, al estilo del poema épico, y en la que se exhorta, al "corazón" solicitando su auxilio para la tarea del canto:

"[...] aguzo el corazón, palpo la piedra (v. 9)

Déjame que afronte su oráculo
que escuche su vertiginoso silencio. (v. 17-18)

Ampárame a reverbero, corazón, que arrostro
el témpano infinito" (v. 25)

Luego el texto se despliega en veinte estancias paraestróficas de diversa extensión y de ellas, la última, marcada por un separador de párrafo horizontal, constituye el "envío" con que se concluye el poema.

Inútil resulta buscar una línea narrativa que el texto no se propone, aun cuando es posible postular cuatro grandes fragmentos, distinguidos por la inclusión de cuñas -si se me permite la metáfora del oficio del cantero-; cuñas estróficas, reconocibles por ir indicadas entre paréntesis. Estos grandes fragmentos textuales aproximadamente tematizan las siguientes facetas:

1. La aproximación a la piedra, su determinación como la otredad de lo viviente, cuyo misterio se busca hacer comparecer. Se trata de tanteos, de un acosamiento para abrir su núcleo y que revele su sentido, pero:

"Ni aún destruida la piedra revela su destino" (v. 109)

Por el contrario, el primer fragmento entre paréntesis, invierte la situación inicial:

"(La piedra acosa al hombre,
lo asedian sus espectros,
por el reverso de la sangre suelta sus
meteoros fríos)" (v. 157-159)

2. El fragmento central del texto, expone una suerte de combate heroico de "sangre contra piedra" (v. 209), en el que ambas se interpenetran. En la búsqueda del reverso (re-verso) de la piedra, ("A SANGRE y canto, / -todo bajo los ojos- busco su reverso", v. 269-270), ésta termina por posesionarse del hombre: "estoy en la propia piedra perpetrada en mi sangre" (v. 296) y, como los contendientes de la lucha cuerpo a cuerpo, llegan a ser indiscernibles.

El segundo fragmento entre paréntesis expone una nueva forma de la relación: el corazón cautivo en la piedra.

3. No obstante, la sangre vuelve a cantar y hace de la piedra, que ya es ausente debido a la mutua abducción (pues, se es cautivo de ella en la medida que se la tiene internamente), símbolo y mito. De este modo, se revela la paradoja moderna del ser que habita en su propia ausencia, y la piedra es la concreción cabal de la ausencia. Piedra y signo (mitopoético) se enlazan figuradamente pues, en realidad -y De Man[3] lo ha demostrado- combatiendo la metafísica unitaria del Romanticismo no se puede nombrar al ser sin que, por el solo hecho de nombrarlo, se vuelva ausente, quede diferido.

En este fragmento, se alude al mito del Narciso y la ninfa petrificada, (el eco), asociando el dinamismo del agua en su trabajo sobre la piedra. También, se sugiere indirectamente la relación tiempo y piedra como en el engaño de Gea a Cronos; y se funda toda una mitografía volcánica, cosmogónica, en que la piedra termina por ascender, pirotécnicamente, arrojada desde sí misma, a los propios signos del canto, esto es, deshaciéndose en cantos para hacerse canto.

El tercer fragmento entre paréntesis es una consideración de la situación planteada: el canto ha hecho cantar a la piedra y ésta canta su silencio; luego, lo alcanzado no es más que volver al canto, suspensión de la vida pues, existir y cantar son irreductibles:

---

[3] Paul De Man. *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1984.

"(Ah letras de la sangre cercada de gusanos,
palabras de la entraña cuyo panal devoran,
voces que el duro rapto erige
y el canto, ciego, palpa temblándose las yemas.
[...]
El polen de la vida [...]
otra vez toma forma de callado alarido)".(v. 598-607)

4. En el último fragmento, antes del envío, el texto establece el código de la piedra: materia inmóvil, ajena al tiempo pero, vástago de él, paradigma de la soledad, limbo absoluto. Eterna frente al efímero mortal que la atropella "a sangre y canto":

"Rompí su cuerpo por ver su corazón [...]
pero lloro sobre ella, porque algo suyo llora
en mí su destino".

El envío recoge, en definitiva, el estatuto del canto poético y su tarea en el mundo. Con reminiscencias hesiódicas y de los cantos leopardianos se cierra el poema con una reinvocación al canto, que es también, una sucinta poética y una profesión de fe:

"Canta, pequeño pastor de unos días y una sangre
sobre la tierra nuestra heredada y nuestra herencia,
canta, oh deudo, mientras vuelve a la heredad la dádiva,
gota a gota a su núcleo,
porque es honra del hombre libar lo que su oscura,
última flor contiene,
así madura la equidad del mundo, oh héroe del
corazón, cantando".

El crítico Jaime Correas se pregunta "¿Por qué Ramponi elige la piedra para indagar en los misterios del ser, en la existencia humana?" Sin ocuparnos de las conjeturas argumentativas a las que otorga mayor importancia en su trabajo, queremos recoger una anécdota que trae a colación de pasada, seguramente obtenida en el archivo del poeta, que tuvo ocasión de revisar.

Ramponi -expone Correas- "escuchó un día hablar al gran escultor chileno Lorenzo Domínguez sobre los materiales y entre ellos, referirse especialmente a la piedra". La piedra llevaría en sí una forma cautiva que el escultor hace salir. Además, a diferencia de otros materiales escultóricos, la piedra no se trabaja por agregación. Domínguez habría sostenido, según Correas -al que cito textualmente- que "cuando una arista se ha desprendido queda para siempre separada y la forma de la piedra eternamente alterada". Concluye Correas que estas ideas subyugaron al poeta.

A la luz de nuestra lectura, lo que se evidencia con esta anécdota es, primeramente, el modo de trabajar de Ramponi. Su escritura no es una práctica que vaya generando el texto mediante la acumulación agregativa de material, que vaya componiendo ortopédicamente un organismo textual; por el contrario, su labor, como la del escultor, desbasta moles de continuo discursivo para hacer salir la forma que allí se contenía. Pero, el continuo del discurso, el material del canto -a diferencia de la materia natural-, debe ser previamente constituido, para ser susceptible de un trabajo de "cantería". Y en este doble movimiento, que es simultáneo en el texto, radica su puesta en crisis: hacerse en el deshacimiento. El canto sólo existe en la labilidad o la infinidad del "cantando", gerundio que, como hemos visto, viene a cerrar o a dejar abierto el poema.

Pero además, hay otra propiedad de la piedra, según la experimentamos comúnmente, que se deduce de lo sostenido por Domínguez, que el texto de Ramponi pone en funcionamiento. Si bien la arista -que es también significado de "canto"- al desprenderse, altera definitivamente a la piedra, no le resta nada como totalidad "piedra" y, al mismo tiempo, el canto desprendido ya no es más parte de una piedra sino, otra totalidad pétrea. No parece haber nunca partes de piedras, sólo piedra en plenitud.

Esta geminación proliferante, prácticamente infinita, que colapsa la relación opositiva entre parte y todo, fragmento y unidad, estatuye figuradamente el modo de proceder del texto de Ramponi.

De este modo, la oposición entre canto del corazón y silencio de la piedra, emplazada en la dimensión temática, queda diferida mediante el recurso alegórico que transfiere categorías de lo humano a lo inanimado para revertirlas de inmediato, en un proceso de perpetua reflexividad, que las mantiene en una oscilación indecidible.

De manera similar, la oposición constructiva entre canto-fragmento y poema-unidad, conlleva su aplazamiento interminable; oclusión del discurso que exige la subversión de la imaginación sinecdóquica.

El fragmentarismo, como es sabido, constituye uno de los procedimientos más caracterizadores de la poesía moderna y, si bien Friedrich[4] lo destaca en relación a la teoría de lo grotesco desarrollada entre otros por Víctor Hugo, es Mallarmé quien le confiere un estatuto constructivo determinante al reconocerlo como extrema posibilidad de un decir en los límites de lo inefable: "Los fragmentos son los testimonios nupciales de la idea"[5]. Valéry, -en nuestro siglo- intensificará el valor del fragmentarismo, llegando a identificar el fragmento con el poema. En efecto, el descrédito absoluto de la trascendencia y la imposibilidad definitiva del conocimiento que conducen el pensamiento poético de Valéry, terminan por enclaustrar el poema sobre sí mismo; de modo que, impedido de referente y descoyuntado del significado, el "poema es un fragmento perfectamente realizado de un edificio existente"[6]. Creemos que esta afirmación, en la que la totalidad (el poema) tiene como única realización posible el fragmento, ilustra nuestra lectura del texto de Ramponi cuyo proceder subvierte la relación entre parte y todo.

Alegoría y sinécdoque cumplen y transgreden simultáneamente, el texto de *Piedra infinita* y así, "piedra es piedra", canto (arista) es piedra, y canto (fragmento) es poema. El texto es su propia falacia: la oposición hombre/piedra se desdice en el canto (palabra y piedra) y la fragmentariedad desdice, en la práctica textual, la voluntad de Canto unitario avanzada en los paratextos. Doble falacia que revela a la fractura y a la autotrasgresión como la única posibilidad (imposibilidad) de que el canto sea canto; y lo es en la medida de su ausencia.

---

[4] Hugo Friedrich. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix-Barral, 1974.

[5] Citado por Friedrich, *op. cit.*

[6] Paul Valéry. *Oeuvres*. París, Pléiade, 1957-1960.

PABLO NERUDA Y MENDOZA (1925-1946)

Gloria Videla de Rivero
Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

Mendoza estuvo desde sus orígenes muy ligada a Chile[1]. Su historia, su situación geográfica y el hecho de ser ciudad de tránsito entre Buenos Aires y el país vecino han determinado una fecunda interrelación cultural que, aunque atenuada después de la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776, con altibajos y algunos conflictos, aún se mantiene.

Creo que el estudio sistemático de esta interrelación a lo largo de más de cuatro siglos daría jugosos frutos. Yo haré aquí una cala acotada: la relación de Neruda y Mendoza entre los años 1925 y 1946. El lapso está determinado por dos fechas que considero importantes: en 1925 regresa a Mendoza el escritor mendocino Ricardo Tudela (1893-1984) después de un breve exilio político en Santiago; en 1946 se publica *Alturas de Macchu Picchu* de Neruda.

Crepusculario (1923) y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) eran ya conocidos en Mendoza cuando Tudela se instala en

---

[1] En la época de la Conquista y Colonización integraba, juntamente con San Juan y San Luis, la región de Cuyo, que quedaba bajo la jurisdicción efectiva de la Capitanía General de Chile y, en consecuencia, del Virreinato del Perú. Esta dependencia duró desde el año de la fundación de la ciudad de Mendoza en 1561 hasta 1776, año en que Carlos III crea el Virreinato del Río de la Plata, como desprendimiento del peruano y Cuyo pasa a conformar parte del nuevo territorio virreinal. Véase Adolfo Cueto, Aníbal Romano, Pablo Sacchero. *Historia de Mendoza*. Mendoza, Ed. Diario *Los Andes*, 1994. Fascículo 1. pp. 9-12.

Santiago durante varios meses, desde 1924 hasta abril de 1925. Allí está en frecuente contacto con Neruda y con otros poetas. Cuando regresa a Mendoza, Tudela lidera, juntamente con Vicente Nacarato y Emilio Antonio Abril un movimiento literario de vanguardia que se expresó en publicaciones periódicas y en la antología *Megáfono* de 1929[2]. Tudela reconoce, en páginas autobiográficas, la impronta que sobre él tuvo su contacto con los jóvenes poetas chilenos y su admiración por el creacionismo huidobriano[3]. Se convierte además en importante puente entre las letras chilenas y las mendocinas. Esta afirmación no es excluyente de la posible multiplicidad de otros contactos, personales o por vía de lecturas, entre escritores de ambos lados de la cordillera.

La página literaria que dirigió Tudela[4] en el diario *Los Andes* de Mendoza y el rastreo en revistas literarias de la época aparecidas en las ciudades de Mendoza y San Rafael nos ilustran sobre la presencia de poetas y de reseñas de libros y revistas del país vecino en las publicaciones de la provincia argentina. Un estudio pormenorizado excedería el marco contextual que intento presentar. Me limitaré a decir que algunas colaboraciones de Neruda, Julio Barrenechea, Roberto Meza Fuentes, Juvencio Valle, Luis Merino Reyes, entre otros, aparecen en las páginas literarias del diario *Los Andes* (en el lapso en que éstas fueron dirigidas por Tudela: 1930-1931) y en las revistas literarias *Antena* (1930), *Pámpano* (1943-1944) y *Égloga* (1945-1946), por citar algunas. Como dato curioso, consignaré que uno de los libros del "runrunista" chileno Benjamín Morgado: *Festival de agua y viento* (1936) apareció en la ciudad

---

[2] *Megáfono; un film de la literatura mendocina de hoy*. Buenos Aires, Gleizer, 1929. Véase sobre este movimiento mi artículo "Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el grupo *Megáfono*". En: *Revista de Literaturas Modernas*, nº 18. Mendoza, FFL, UNC, 1985. pp. 189-210.

[3] Su exilio se relaciona con escisiones internas en el Partido Radical. Véase R. Tudela. "Ubicación de un destino". En su *El inquilino de la soledad*. 2ª ed. Mendoza, D'Accurzio, 1964. p. 37.

[4] La dirigió desde el 17 de agosto de 1930 hasta febrero de 1931. En ellas se reseñaban libros y revistas chilenas como *Mástil*, *Letras* e *Índice* de Santiago de Chile, o libros como *El mitin de las mariposas* de Julio Barrenechea. La sección publicaba también textos de poetas chilenos, no siempre inéditos, por ejemplo "Farewell" de Neruda.

mendocina de San Rafael, con el sello de la revista *Brigadas Líricas*, que dirigía Rafael Mauleón Castillo[5].

Este breve contexto nos marca una pluralidad de posibles focalizaciones de la investigación sobre Neruda y Mendoza. Me centraré aquí en la descripción de tres visitas suyas a esta ciudad y en el influjo que *Piedra infinita* (1942) de Ramponi pudo tener sobre *Alturas de Macchu Picchu*.

He encontrado documentación sobre tres visitas breves del chileno a Mendoza. La primera es fugaz y sin aparente trascendencia literaria. El 15 de junio de 1927 el poeta escribe a su medio hermana Laura Reyes una carta desde el Gran Hotel Nacional (Godoy Cruz 345, Mendoza). Cito un fragmento: "Querida conejita: He llegado sin novedad a Mendoza atravesando la inmensa cordillera. Hoy sigo viaje a Buenos Aires desde donde les escribiré antes de embarcarme en barco Baden el 18 [...]"[6]. En esta oportunidad, Mendoza fue sólo una escala en el tren que combinaba con el trasandino rumbo a Buenos Aires. Allí se embarcaría para dirigirse pasando por Europa, a Rangún[7].

Una visita más demorada tuvo lugar en 1933. El diario *Los Andes* del 30, del 31 de agosto y del 1° de setiembre registra su estada en la ciudad por dos o tres días, desde el día 29. Iba en tránsito a Buenos Aires, donde ejercería funciones en el consulado de Chile (Teitelboim 172-174)[8]. Cito parcialmente la crónica:

> "Pablo Neruda, el joven artista chileno a quien se considera como una de las primeras figuras de la actual poesía del vecino país, se encuentra desde antes de ayer entre nosotros. Será huésped de Mendoza por pocos días, dos, tres, cuatro, a lo sumo. Lleva a Buenos Aires una doble embajada: una artística, ya que

---

[5] Véase Gloria Videla de Rivero. "El runruneismo chileno (1927-1934)". En: *Revista Chilena de Literatura*, n° 18. Santiago, Universidad de Chile, nov. 1981. pp. 73-87.

[6] Pablo Neruda. *Cartas a Laura*. Edición, prólogo y notas de Hugo Montes. Santiago, Andrés Bello, 1978. p. 34.

[7] Véase Volodia Teitelboim. *Neruda*. 5ª ed. Santiago de Chile, Ediciones BAT, 1992. p. 125.

[8] Teitelboim y el mismo Neruda en *Confieso que he vivido*. Buenos Aires, Losada, 1974. p 153, destacan en el breve período bonaerense el encuentro con García Lorca y el célebre discurso "al almuerzo".

será un expositor de la poesía chilena de hoy, y otra como representante consular de su país en la Capital Federal [...].

Hemos conversado brevemente con Pablo Neruda. Es un hombre de comunicativa simpatía y de palabra fácil y elegante. Comenzó manifestándonos que se detenía por algunos días en nuestra ciudad tanto por conocerla como por afecto hacia algunos escritores locales.

A una pregunta nuestra sobre si la poesía subsistiría en el rito actual o volvería a los moldes clásicos:

- Diferencialmente no creo que exista poesía clásica ni moderna -contestó-. Para mí, en los que son poetas la poesía es un estado naturalmente extravertido o latente, del sentimiento. Poesía y patética en mi manera de pensar, son la misma cosa, que no reconocen tiempo ni épocas [...]"[9].

Neruda hizo una lectura pública de sus poemas en el colegio Patricias Mendocinas[10]. El día 30, por la noche, un grupo de periodistas y escritores locales ofrecieron al chileno una cena en el Hotel Mundial. Hubo discursos de varios oradores -encabezados por Tudela- y Neruda leyó algunos de sus poemas. Me interesa destacar que en la lista de comensales figura el nombre de Jorge Enrique Ramponi, entre otros[11].

El 15 de agosto de 1945 el diario *Los Andes* registra otra visita breve de Neruda. Viene el poeta desde Brasil y pasa de regreso a su país. La crónica da cuenta esta vez, no sólo de su actividad poética sino también del intenso compromiso político asumido. Sintetiza el periodista: "Por dos anchas arterias pues, está entregando así su vida"[12]. Venía Neruda -ya

---

[9] "Sobre el concepto de poesía nos habló Neruda". En: *Los Andes*. Mendoza, 30 ag. 1933. p. 6. Jaime Correas reproduce parte de la entrevista y fotografías en *Uno*. Mendoza. Suplemento *El Altillo*, 3 oct. 1993, pp. 2-3.

[10] Véase foto de la concurrencia al recital en *Los Andes*, Mendoza, 1° set. 1933.

[11] Concurrieron a la demostración R. Tudela, Alejandro Santamaría Conill, Américo Calí, Eduardo Llosent, Armando Herrera, Antonio de Juan Mujica, Luis Kardúner, Jorge Ramponi, Rodolfo Guastavino, Ramón Francisco Morey, Luis Codorniú Almazán. Véase "Anoche realizóse la demostración ofrecida al poeta Pablo Neruda". En: *Los Andes*. Mendoza, 31 ag. 1933.

[12] Véase "'Clima de libertad se vive en Brasil', dice Pablo Neruda". En: *Los Andes*. Mendoza, 15 ag. 1945.

Senador de Chile- de participar en dos mítines comunistas organizados en San Pablo y en Río de Janeiro. Habla de ellos con notable entusiasmo. Su concepción poética ha cambiado también rotundamente con respecto a la expresada en 1933. A la pregunta periodística sobre su opinión acerca de la actividad política del intelectual, responde con un largo párrafo, del que extractamos: "Una de las cosas que ha abatido la guerra, ya definitivamente, es el intelectual puro. Hay ahora la exacta evidencia de lo negativo del aislacionismo del artista [...]. Hay hoy una acabada conciencia de la necesidad del politicismo".

Viajaba Neruda en esta oportunidad con Delia del Carril, "la Hormiga". Se conserva de esta visita una interesante foto que testimonia una cena ofrecida por los amigos mendocinos[13]. En ella se reunieron artistas plásticos y poetas, uno de ellos Jorge E. Ramponi, por entonces Director de la Escuela de Bellas Artes. Podemos suponer que en esa oportunidad Ramponi le regaló su libro *Piedra infinita* (1942)[14], tal vez le leyó algún fragmento (Ramponi necesitaba hacer en voz alta, ante amigos y discípulos, la lectura de sus cantos, con actitud oracular y ritual). El hecho cierto es el siguiente: Neruda había visitado Machu Pichu en octubre de 1943. Como ha declarado en sus *Memorias*, de esta experiencia nació su poema: "Me sentí chileno, peruano, americano. Había encontrado en aquellas alturas difíciles, entre aquellas ruinas gloriosas y dispersas, una profesión de fe para la continuación de mi canto" (Neruda, *Confieso...* 230). Pero el poema no fue escrito inmediatamente después de la visita al altiplano peruano sino en Isla Negra, en los meses de agosto y setiembre de 1945, según testimonia Volodia Teitelboim, es decir inmediatamente después de su paso por Mendoza. Teitelboim conjetura acerca de las razones por las que el poema no fue escrito de inmediato y dice:

---

[13] La foto testimonia la presencia de Jorge E. Ramponi, Lorenzo Domínguez (escultor chileno radicado en Mendoza), su mujer: Clara Domínguez, Delia del Carril, Ricardo Tudela, José Tovar (director de teatro y periodista), el pintor Julio Suárez Marzal y su esposa Tita, el pintor Roberto Azzoni, el poeta Abelardo Vázquez, el grabador Sergio Sergi, entre otros. Véase reproducción de la fotografía y más detalles en J.C. "Neruda de paso". En: *Primera Fila*, n° 14. Mendoza, ab. 1991. p. 43.

[14] Mendoza, Edición de Amigos para Amigos, 1942. 56 p. Pudo ocurrir también que el chileno ya conociera el libro y que este encuentro lo haya motivado para su relectura.

> "Muchos hechos tuvieron una réplica poética inmediata en Neruda. Los vivía, y minutos, horas después escribía el poema que había despertado de golpe sugiriéndoselo un rostro, una conversación, un susurro de álamos, la muerte de un amigo. Parecía que su reacción poética era instantánea. No es el caso de Macchu Picchu. Se le metió como una semilla que germina despaciosa y profunda [...]" (Teitelboim 273).

Ese par de años de maduración debe entenderse, según el biógrafo, como el tiempo requerido para que se desarrollara un proceso en la actitud de Neruda frente a la sociedad y la historia. El 4 de marzo de 1945 fue elegido Senador por el Partido Comunista y el 8 de julio de ese año ingresó oficial y públicamente en el Partido. Coincidiendo con Teitelboim en la consideración de la importancia que este proceso ideológico y su consecuente concepción poética tuvo en la creación de *Alturas de Macchu Picchu*, postulo además que la experiencia de la visita a las ruinas y la intención social se plasman en este texto cuando otro intertexto: *Piedra infinita* y el contacto personal con Ramponi estimulan la genial inspiración del chileno.

Compararé aquí, sumariamente, algunos aspectos de los dos poemas. Ambos se inspiran en la montaña andina, aunque en distintas latitudes geográficas. La montaña de Ramponi es la andina de Mendoza, pero en ningún momento es nominada, sino que se la despoja de toda circunstanciación, probablemente para enfatizar su simbolismo esencial y metafísico. La montaña de Neruda es la del Perú, enriquecida por los impresionantes restos de la antigua fortaleza incaica, de la ciudad sagrada en donde los últimos incas se refugiaron después de la Conquista.

En Ramponi subyace una teoría cosmogónica, con elementos iniciáticos, órficos, esotéricos. El poeta es vidente o vate que indaga el misterio de la creación cósmica y de la significación del universo, en un viaje iniciático apenas aludido. La piedra responde con su simbolismo de la muerte, de la soledad, del silencio. El protagonista del poema neruduiano es también un visionario guiado en el viaje profético por un misterioso iniciador: "Alguien que me esperó entre los violines...".

La indagación de Ramponi es sobre todo metafísica: ¿es el hombre un ser para la muerte? El combate desigual entre la piedra y el canto convierten al poeta -símbolo del hombre universal- en un héroe: "Canta, pequeño pastor de unos días y una sangre /...así madura la equidad del

mundo, oh héroe del corazón, cantando" (p. 56). En el poema de Neruda se interroga a la muerte, su sentido, su realidad insoslayable. Pero el ascenso a las alturas y el descenso *ad inferos* que realiza el yo lírico hacia la piedra-muerte no es un símbolo abstracto: con esa piedra el hombre histórico ha hecho una ciudad, la ha habitado. Y ese hombre ha padecido necesidades, ha sido explotado, tiene nombres y apellidos que aunque lo tipifican, lo encarnan en una vida concreta. Finalmente, el yo lírico propone una resurrección: él prestará su vida y su palabra "al viejo corazón del olvidado" (C. XI, p. 34).

En ambos poetas hay un final que afirma la continuidad del combate. En Ramponi el combate es metafísico, en Neruda es, sobre todo, social. Hay en ambos poemas semejanzas en el esquema básico (hombre-canto-sangre-vida efímera frente a la piedra-muerte). Hay también paralelismos en el lenguaje poético, sobre todo en el plano de la creación de las imágenes. Selecciono, como notable ejemplo, algunas imágenes de Ramponi:

> "Geometría en rigor, sola en su límite,
> ceñida cantidad, estricto espacio,
> asignatura ciega, pieza hermética,
> contrita y sin piedad, armada en temple [...]". (p.9)

y de Neruda:

> "Águila sideral, viña de bruma.
> Bastión perdido, cimitarra ciega.
> Cinturón estrellado, pan solemne.
> Escala torrencial, párpado inmenso [...]". (C. IX, p. 32)[15]

El chileno, como todo gran poeta, abreva en la tradición literaria, sobre todo en la próxima, pero con un permanente ejercicio de renovación y con la impronta de una personalidad poética extraordinaria. Nos dice Neruda en sus *Memorias* que él no cree en la originalidad sino en la

---

[15] "Alturas de Macchu Picchu" fue publicada por primera vez en *Revista Nacional de Cultura*, nº 57. Caracas, jul.-ag. 1946. pp. 77-85 y nº 58. Caracas, set.-oct. 1946. pp. 103-112. También en Santiago, Ediciones Librería Neira, 1947. 47 p. Luego incluida como canto II del *Canto General* (1947).

personalidad a través de cualquier lenguaje, de cualquier forma, de cualquier sentido de la creación artística. El aire del mundo transporta las moléculas de la poesía que cada poeta acoge y transforma en un nuevo fruto.

A Ramponi, según varios testimonios, le dolieron los ecos de su poema en el gran libro de Neruda. En realidad debió alegrarse: podría haber evaluado la recepción nerudiana como una forma de legado poético, de permanencia en la obra de otro. Esta es la fecundidad del espíritu. Al mendocino le cabe la prioridad temporal y el valor intrínseco de su poema, de gran aliento poético y metafísico. Neruda integró las incitaciones ramponianas en la corriente de su propio talento, en un lenguaje poético que venía elaborando a través de sus grandes libros anteriores (podríamos señalar, por ejemplo, similitudes entre el viaje espiritual de *Alturas...* con el de *Tentativa del hombre infinito*).

El poeta chileno cambió el registro simbólico ramponiano de la piedra y la montaña, al darle una localización explícita, una dimensión histórica, una proyección social y una esperanza de resurrección y de triunfo, en un plano político-social, inmanente y futuro. Podríamos decir que Ramponi y Neruda representan en estos dos poemas dos tendencias de la poesía andina: una, predominantemente esencialista, definidora de la condición humana en el universo; otra que, sin desoír las preguntas esenciales, es predominantemente social. Los dolores de millones de hombres americanos se ponen de manifiesto en un poema que trasciende las consignas de un Partido y es un gran canto a la solidaridad americana y humana[16].

La relación de Neruda con los mendocinos, en apariencia anecdótica dejó simientes en el uno y en los otros. El análisis de las complejas relaciones Sur-Sur puede aún, si ampliamos el enfoque, revelarnos mucho más de nuestra propia cara.

---

[16] Hago una comparación más detallada de ambos poemas en mi artículo "Simbolización de la montaña andina en *Piedra infinita*, de Jorge E. Ramponi y en *Alturas de Macchu Picchu*, de Pablo Neruda". En: *VII Congreso Nacional de Literatura Argentina, Actas, 18-20 de agosto de 1993*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, 1993. pp. 51-64.

SÍMBOLOS VEGETALES EN ALGUNAS NOVELAS MENDOCINAS

Marta Elena Castellino
Universidad Nacional de Cuyo

1. Introducción

La literatura mendocina se presenta como un campo sumamente rico para la investigación crítica, a favor de un doble motivo de atracción: obras que valen como creaciones estéticas autónomas, pero a la vez interesan por su aptitud para textualizar las relaciones hombre/medio. Hay indudablemente una forma de ser que se puede denominar "cuyanidad" y que encuentra en la literatura una posibilidad de expresión. Como entidad socio-cultural es ciertamente compleja y difícil de reducir a formulaciones escuetas; por el contrario, la imagen que ofrecen los artistas, por su intensidad emocional y plurisignificativa, se revela como mucho más valiosa que cualquier abstracta conceptualización. De todos modos, aunque esquemático, provisorio o restringido, cualquier intento de aproximación a una definición del "ser regional", en alguno de sus aspectos, puede resultar valioso, a condición de que se lo sitúe y dimensione como parcial, en relación con una entidad sumamente compleja y rica.

Uno de los elementos claves en esta conciencia territorial es, como se dijo, la forma en que el mendocino siente y se relaciona con la naturaleza circundante, especialmente con el mundo vegetal. Por cierto, hay en Mendoza una realidad bifronte (bajo la presencia tutelar de la cordillera): "las tierras de la sed" y la "civilización del riego"; la entraña árida de la tierra -los "secadales" de Draghi Lucero- transformada en "incendio ver-

de" -al decir de Américo Calí (por citar sólo a dos conspicuos representantes de nuestras letras); y en razón de esta ecuación que brota del trabajo arduo del hombre en contraste con un medio inhóspito, surge lo que podríamos denominar una auténtica "cultura del árbol" que se hace patente a cualquiera que visite nuestras tierras. Es por ello que he elegido como tema de reflexión y de estudio obras que, a pesar de su aparente diversidad, tematizan en cierto modo esta problemática, y la proponen a través de un símbolo de larguísima vida, como es el del árbol.

Precisamente 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. Por tanto, la reflexión sobre el símbolo en toda la riqueza semántica del término, pero particularmente enfocado en el campo de la literatura -como lenguaje simbólico por excelencia- se revela como sumamente enriquecedora, al arrojar una luz esclarecedora sobre las estrategias discursivas que cada autor emplea para expresar su vivencia de la tierra. Es por ello que la perspectiva elegida en este trabajo ha sido la de considerar cuatro novelas mendocinas: *La cabra de plata*, de Juan Draghi Lucero, *El Gringo*, de Fausto Burgos, *Alamos talados* y *La viña estéril*, de Abelardo Arias[1], a la luz de un recurso similar, cual es la presencia de un símbolo de naturaleza vegetal; ello permite intentar una comprensión de cada uno de los textos en su unidad y unicidad (en relación con el universo temático de su autor) y a la vez postular un rasgo de la literatura mendocina: la necesidad de expresar su vivencia del medio circundante a través de referencias simbólicas, para poner de relieve esa peculiar aptitud del paisaje mendocino, que trasciende lo puramente geográfico, para volverse significante, en una categoría de significación superior: la Cordillera de los Andes, por ejemplo, es mucho más que una simple cadena montañosa, para transformarse en "piedra infinita" en el poema de Ramponi, revalidando así el valor del símbolo como vía de conocimiento y de expresión de hondos contenidos.

---

[1] Juan Draghi Lucero. *La cabra de plata*. Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1978. 325 p. Fausto Burgos. *El Gringo*. Buenos Aires, Tor, 1935. 202 p. Abelardo Arias. *Álamos talados*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987. 159 p. *La viña estéril*. Buenos Aires, Sudamericana, 1976. 1254 p.

En cuanto al corpus seleccionado, no es de ningún modo exhaustivo, pero tampoco azaroso: pienso que estos tres autores, distintos en sus concepciones novelísticas, logran plasmar de modo admirable, a través del simbolismo vegetal, sus respectivos universos temáticos y sus preocupaciones dominantes, a la vez que representan acabadamente tres modalidades básicas, o más bien, tres aspectos complementarios de la relación que el mendocino entabla diariamente con su realidad circundante; también ejemplifican tres puntos de reflexión claves en todo estudio acerca del símbolo como figura retórica.

2. Deslindes conceptuales

Al igual que otros términos retóricos, la palabra "símbolo" sigue presentándose en contextos muy distintos y empleándose para fines también diversos. Aparece como término en lógica, en matemática, etc.; tiene igualmente una larga historia en el mundo de la teología, de la liturgia, de las bellas artes y la poesía. El elemento común a todas estas acepciones corrientes de la palabra es, probablemente, el de "algo que representa algo distinto".

Pero el símbolo, en su originario sentido griego, era una señal de reconocimiento, por medio de la unión de las dos mitades de un objeto roto, la llamada *tessera hospitalis* que el anfitrión le regalaba a su huésped, luego de romperla en dos partes y guardar una para sí, con la finalidad de que, si al cabo de treinta o cincuenta años volvía a la casa un descendiente de ese huésped, pudieran reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos.

La significación originaria del verbo griego ("juntar, comparar") insinúa que originalmente estaba presente la idea de analogía entre signo y significado, que todavía subsiste en las modernas acepciones del término. Los símbolos algebraicos y lógicos en realidad son signos convencionales, establecidos de común acuerdo, pero los símbolos religiosos, por ejemplo, se basan en alguna relación intrínseca, metonímica o metafórica, entre el signo y la cosa significada.

La definición que dan Wellek y Warren en su *Teoría literaria*: "objeto que refiere o remite a otro, pero que también reclama atención por derecho propio, en calidad de presentación" resalta el último aspecto. En

efecto, para Gadamer[2]: "lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado". Y este concepto de "representar" ha de entenderse como en el Derecho canónico y público: "lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto" (p.90). Y, en otras palabras, "la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite" (p.91).

Esto puede relacionarse con otro aspecto del símbolo que es importante destacar, cual es su función cognitiva. Volviendo a la etimología de la palabra griega y al contexto en que se da, advertimos que el símbolo permitía un re-conocimiento, llevando al espíritu desde algo material (la tablilla recompuesta) a algo espiritual: la amistad. Mediante el símbolo se representa un concepto moral o intelectual, por alguna "correspondencia" que el entendimiento percibe entre dicho concepto y aquella imagen.

Así, como señala Santos Escudero[3], el símbolo actual sigue uniendo y comunicando lo externo con lo interno, lo limitado con lo ilimitado, gracias a su función mediadora. Es entonces un vehículo de contacto entre dos polos o extremos de lo real, de una manera intuitiva, vital e iluminadora. Para que el símbolo funcione como intermedio entre tales extremos ha de tener en sí una capacidad referencial innata y una significación parcialmente determinada a la vez que indeterminada. Como señala Gadamer, "lo simbólico descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación" (p.87). Por ello el símbolo está abierto a la interpretación y a la sugerencia, encubre a la vez que devela un objeto de índole espiritual, o una experiencia vital y una emoción compleja. También Bousoño, en su estudio sobre el símbolo[4], hace referencia a ese complejo emotivo y al hecho de que todo símbolo es siempre un foco de indeterminadas y entrevistas penumbras. Los símbolos no denotan cosas ya conocidas, sino que intentan dilatar las fronteras del conocimiento y aprehender la verdad esencial de las cosas, la trama de la existencia, y buscan una apropiación subjetiva de lo trascendente.

---

[2] Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello.* Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991. 124 p.

[3] Ceferino Santos Escudero. *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez.* Madrid, Gredos, 1975, 565 p.

[4] Carlos Bousoño. *Teoría de la expresión poética.* Madrid, Gredos, 1970. T.II.

Así, la hermenéutica destaca este carácter mediador del símbolo en tanto nos hace trasponer el umbral del misterio de lo sagrado. Esta óptica, que considera al símbolo el lenguaje originario de lo sacro, plantea también su relación con el mito, como veremos luego. Apuntemos provisoriamente que, según Fernando Boasso[5], el mito es el símbolo en acción, en orden a rescatar constantemente los orígenes y sus energías prístinas para preservar el presente de la vejez y la muerte.

Si bien es cierto que, como destaca Cassirer, el ser humano es *homo symbolicus* y tiene en consecuencia una innata capacidad creadora de símbolos, y que por lo tanto todos sus productos poseen un carácter simbólico, también es innegable que el lenguaje es su creación simbólica por excelencia.

Ahora bien, el desarrollo profundo de la virtualidad del lenguaje, de su capacidad expresiva, de su aptitud para erigirse en símbolo o configurar conjuntos simbólicos, es lo que denominamos "literatura". Esta es un lenguaje que se construye con palabras, pero al mismo tiempo las palabras funcionan en ese lenguaje apuntando a conjuntos de significación que van más allá de las palabras mismas. Esos conjuntos de significación pueden ser abarcados bajo la especie del símbolo, y como las palabras también en literatura se transforman en símbolo, podemos reconocer que la literatura es lenguaje simbólico en alto grado: lenguaje construido con palabras que son descolocadas a veces de su funcionalidad habitual para pasar a instaurar significaciones nuevas.

Arribamos así a una acepción de "símbolo", más especializada o restringida al campo estrictamente literario, como un fenómeno en el que un sentido literal o superficial exige el tránsito a un sentido no literal, o profundo. Así, Paul Ricoeur llama símbolo "a toda estructura de significación en la que un sentido directo, primario, literal, designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido sino a través del primero"[6].

---

[5] Fernando Boasso. "Símbolo y mito". En: *Literatura y hermenéutica*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1986. pp. 71-107.

[6] Paul Ricouer. *Le conflit des interprétations. Essais d'hermenéutique*. París, Seuil, 1969. p.16.

Por su parte, Susana Reisz de Rivarola en su *Teoría y análisis del texto literario*[7] llama *pictura* al sentido literal del discurso y *subscriptio* al sentido no literal. Toma estas denominaciones de Link (*La estructura de los símbolos literarios*, 1975), quien a su vez las adopta de las modernas investigaciones sobre emblemática. *Pictura* es en el emblema el nombre correspondiente a la representación gráfica y *subscriptio*, el de la leyenda que adjudica un sentido especial a la imagen. Link parte del supuesto de que el emblema representa el tipo estructural más simple de lo que él llama "símbolo literario": aquel en que la *suscriptio*, es decir, el sentido no literal o profundo está explícito en el texto. En el extremo opuesto se ubicarían aquellos símbolos literarios en los que la *subscriptio* no está realizada ni total ni parcialmente en el texto, sino sólo sugerida.

3. El valor mítico-simbólico del árbol: Juan Draghi Lucero

3.1. Mito y símbolo

Se abre aquí una doble perspectiva para nuestra consideración: por una parte, la ya enunciada relación entre mito y símbolo, planteada por numerosos estudiosos del tema y explorada profundamente por los hermeneutas, fundamentalmente a partir de las conceptualizaciones de Mircea Eliade. Y también, el valor del árbol como símbolo en el marco de toda una tradición cultural que se remonta a orígenes remotísimos.

Fernando Boasso, en su trabajo sobre "Símbolo y mito"[8], afirma que, si bien los símbolos han sido estudiados desde distintos ángulos (la psicología profunda, las artes plásticas, la poesía, la etnología, la semántica, la epistemología y la filosofía) uno de los aportes más valiosos -aun sin constituir un estudio formal del símbolo- ha sido el realizado por la Historia de las Religiones, ya que "El símbolo nos hace trasponer el umbral del misterio de lo sagrado. Y no existe expresión religiosa que pueda prescin-

---

[7] Susana Reisz de Rivarola. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette, 1989. 362 p.

[8] Fernando Boasso, *Ob. cit.* p. 72.

dir del símbolo". Explica a continuación el fundamento de este modo de significar a través de las cosas sensibles, en tanto "cada acto simbólico-religioso, cada mito, cada rito, remite a una realidad metaempírica". Y el ejemplo que elige es -significativamente- el del árbol: "Así, cuando un árbol se convierte en símbolo revistiéndose de lo sagrado, ya no es un árbol lo que se mira, sino una *hierofanía*, esto es, un chispazo que alumbra lo sagrado. Y los actos rituales que se ejecutan bajo su sombra, por el hecho de ser *religiosos*, poseen un carácter simbólico, que religa a lo Otro, lo sobrenatural". Es el símbolo el que *dice* el misterio, que no es irracional, sino supra-racional. Como señala María Rosa Lojo[9], "En su núcleo metafórico el símbolo funciona también como un 'modelo', construye una 'ficción heurística' capaz de re-describir lo real por la tensión predicativa de la cópula que indica a la vez el ser y el no ser, esto es, el 'ser-como', el ser analógico y equívoco de la realidad" (p.193).

Por eso, porque es inefable, ni el número ni el concepto bastan para revelarlo. Boasso habla del "logos mistérico" como un exceso de verdad que no cabe en la limitada mente del hombre (p.74). Pero el hombre puede proyectarse fuera de lo estrictamente racional por otra "lengua" que es la del símbolo. Y esto es así porque éste reúne en sí una serie de propiedades:

-Tiene un carácter de *mediación*, o puente sensible entre dos mundos. Rodolfo Kush afirma que en el símbolo hay dos vectores que coordinan todos sus planos de sentido: uno que va desde el soporte (la cosa simbólica) hacia lo absoluto (lo simbolizado); el otro vector va desde lo absoluto al soporte y la intersección de ambos se realiza en el sujeto, con lo que retornamos a la etimología griega.

-Por eso mismo, el proceso del conocer simbólico se desenvuelve dialécticamente: el objeto símbolo se impone ahí afirmado como algo empíricamente presente, pero en su función simbólica se autotrasciende remitiendo a otro, como negando su realidad concreta.

-En esa negación, el símbolo se abre a una pluralidad de significados, significaciones diversas e incluso contradictorias que acaecen en forma simultánea y no sucesiva. Según Mircea Eliade, el símbolo polariza diversos significados para mostrarnos precisamente la solidaridad entre los

---

[9] María Rosa Lojo. "La hermenéutica de Paul Ricoeur y la constitución simbólica del texto literario". En: *Literatura y hermenéutica*. ob. cit. pp. 189-210.

diversos niveles de lo real. Una de las funciones epistemológicas del símbolo consiste en revelarnos una perspectiva desde la cual cosas aparentemente *diferentes* se manifiestan no obstante, *equivalentes y solidarias*[10]. -En el símbolo se realiza precisamente esa *coincidencia oppositorum* de que habla Eliade: la aptitud para expresar a la vez la multiplicidad y la unidad, lo material y lo espiritual, lo profano y lo sacro, el tiempo y la Eternidad.

Siendo el símbolo el lenguaje por excelencia de lo sagrado, la relación con el mito surge nítida en una perspectiva que considera a éste como un relato *verdadero* de acontecimientos que tuvieron lugar *in illo tempore*, en el tiempo sagrado de los orígenes y que fundaron la realidad, primordial y prístinamente. Así, el mito revela la sacralidad originaria de las cosas y la irrupción de lo sagrado en el mundo de los hombres. Y lo hace precisamente a través del lenguaje simbólico, por su capacidad de remitir a una transrealidad, a otro nivel de significación. Esta función significativa del mito comporta asimismo una función sotérica: salva de algo. En un sentido general, salva de la inconsistencia de lo profano, permitiendo al hombre inscribirse en lo sagrado arquetípico. El mito, en última instancia, se refiere a una creación, o a la creación por excelencia, la cosmogénesis: todo relato mítico presupone o prolonga la cosmogonía, la cual es verdadero *paradigma* de todo acto humano. Ese arquetipo mítico repetido ritualmente es eficaz, produce un efecto: la ruptura del tiempo profano (que lleva a la muerte), y la inserción en el tiempo mítico-sagrado. El tema del tiempo es aquí clave: esa posibilidad de regenerar el tiempo se asocia con la periodicidad de la creación, es decir, con el Mito del Eterno Retorno, y con la idea de que cada Año Nuevo es repetición del acto cosmogónico[11]. Ahora bien, por el solo hecho de existir, cualquier objeto o ser se debilita y gasta; para retomar su vigor y poder "retornar" es menester que, al menos por un instante, se reintegre a la unidad primordial de la que salió. Es el caso de la semilla que retorna a la tierra y por ende, del árbol.

---

[10] Cfr. Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*. Barcelona, Alianza Editorial, 1992. 174 p.

[11] Cfr. *Ibid.*

3.2. *La Cabra de Plata* de Juan Draghi Lucero

El árbol como símbolo nos proyecta justamente a la idea de renovación periódica cíclica e infinita, fuente de vida incesante, y de allí, se eleva a la idea de inmortalidad y de realidad absoluta. Por ello, señala Mircea Eliade, el árbol deviene centro del mundo y el simbolismo derivado de su forma vertical transforma ese centro en eje que relaciona los tres mundos (el inferior, el terrestre y el superior o celestial). Todos estos valores reaparecen en la novela de Juan Draghi Lucero, *La cabra de plata*.

Precisamente, esta novela, como señala Graciela Maturo, admite tres posibles lecturas: una que nos da simplemente la anécdota de un profesor jubilado que, hastiado de la vida ciudadana, decide establecerse en Huanacache; una segunda, que nos permite en cierto modo rescatar un tiempo ido, a través de una serie de valiosas estampas costumbristas; y, finalmente, una tercera lectura que nos sumerge en un mundo mítico, en el que las cosas se revisten de valor simbólico y adquiere sentido el título.

Draghi Lucero busca no sólo el rescate de antiguas costumbres mediante su reconstrucción testimonial de un pasado, sino que ese profesor jubilado (con rasgos autobiográficos entremezclados en la ficción) de alguna manera quiere, a modo del héroe clásico, revivir situaciones arquetípicas como forma de integrarse, él mismo, en el mito. En consecuencia, resulta posible una hermenéutica del texto que nos rinda su profundo sentido, en orden a una peculiar visión del mundo y del hombre, que busca en el pasado huarpe de nuestra tierra ese tiempo idílico primordial que todas las religiones rememoran. Para ello, nuestro profesor debe ir superando diversas pruebas, actos que son la reiteración de gestos ancestrales (y en eso radica la esencia de lo mítico). Como un hito significativo dentro de la novela puede señalarse, desde esa perspectiva, su relación casi totémica con el "Árbol Familiar", plantado desde tiempo inmemorial para acompañar la vigilia del caserón -ahora habitado por el profesor- en medio de la soledad de los campos.

En este periplo espiritual son sus rústicos guías el pastor Peletay y la humilde mestiza Baltasara, guardianes de ese mundo que el hombre culto sólo puede entrever. Precisamente, aleccionado por su mentora, el profesor descubre el valor del árbol: "Este cuestionado árbol no sólo es raíz y fronda -se decía-. No. En él, por haber ascendido a 'Familiar' mantiene un aura de alianza esotérica con el lar, aposento del Hombre que elige su

paradero en campo de soledades" (p.178). Se revela aquí el profundo sentido del árbol para el hombre primitivo: como decíamos, es arquetipo de la inmortalidad (la vida humana es trascendida por el árbol) y se relaciona con la idea de fecundidad. Ese valor totémico aparece explícito en el texto de Draghi en todo el extenso pasaje en que el personaje, influido por los razonamientos de la mestiza, reflexiona sobre el árbol, hasta llegar a comprender que "el Árbol Familiar formó en las primerías de la Vida, alianza con el Hombre para ayudarlo en el rastreo del espíritu" (p.177). No es difícil, sino más bien obvia, la lectura simbólica. El mismo texto realiza el pasaje del sentido literal al profundo. A lo que asistimos, con propiedad, es a la constitución del símbolo en la conciencia de un sujeto, en este caso el protagonista. Significativamente, el texto nos da cuenta de las dos fases en su apreciación del árbol: "A pocos pasos del basto frontispicio de su caserón se alzaba un añoso algarrobo. Sus torturadas ramas y su fino follaje entretejían huraña fronda, ocultadora [...] Más de una vez se le ocurrió la peregrina idea de que casa y árbol se complementaron en rusticidad conllevante. Sí, pero con un gusto tan primitivo que chocaba a su esteticismo" (p.174).

Y luego, la revelación de una realidad suprarracional a través del símbolo: "Pasado el filo de la medianoche, en las deshoras, abrió su ventana el profesor y espió a 'su' Árbol Familiar, que aparecía como un halo en la noche oscura, inmensa, sobrecargada de lejanías [...] ¡Había un 'algo' en la noche!" (p.177).

Es evidente, pues, que el mismo texto nos rinde su sentido profundo; ese carácter simbólico de las cosas es un presupuesto para la posibilidad del *conocer* simbólico, que se resume en la recuperación de la alianza primordial del hombre con el lar, en el descubrimiento del sentido místico de la tierra madre, asociada con Pachamama. Es precisamente en la literatura donde advertimos la emergencia de una simbólica cultural que yace más o menos desvaída en el grupo. El escritor entra en contacto profundo con la memoria de su pueblo a través de un trabajo consciente-transconsciente, que el propio Draghi documenta:

> "Gusto irme a los campos que atesoran arqueología, folklore e historia, frecuentemente al antiguo 'hábitat' huarpe de Huanacache, centro de la pasión cuyana, y después de vagar en sufrimiento por esos arenales ardidos, espero, maduro, a la noche. Y cuando llegan las sombras sabedoras [...] trato en desesperado

esfuerzo de captar esas manifestaciones huyentes en la oscuridad... Para esas dolorosas devociones débese estar en posesión de los hechos históricos del paraje y su folklore"[12].

Trabajo que es fruto del estudio y de la observación, por una parte, y de la revivificación simbólica por otra.

Vemos así que en esta novela de Draghi el valor simbólico del árbol nos remite a un contexto mítico en que una serie de virtualidades significativas giran concéntricamente alrededor de esa suerte de *axis mundi*: la idea de inmortalidad, de fecundidad, la potencia hierofánica, la representación de una alianza hombre/tierra, son valencias simultáneas que el objeto vegetal convoca.

4. Fausto Burgos y la analogía presente en la relación simbólica

4.1. La analogía como fundamento del símbolo

En éste, como en los demás casos, el árbol en tanto símbolo no sólo se articula en una realidad textual, sino que de algún modo condensa y permite presentar cabalmente la temática del autor. A la vez, la novela *El Gringo* permitirá ahondar la reflexión sobre otro aspecto enunciado en la primera parte, cual es el tipo de relaciones que pueden dar origen a la construcción del símbolo.

Como puntualizamos anteriormente al hablar del sentido etimológico del término "símbolo", originariamente existe una idea de analogía entre el signo y el significado. En el símbolo se superponen dos complejos conceptuales ligados a un discurso total y articulados entre sí según la analogía o "relación de relaciones". Aristóteles considera a la analogía uno de los tres tipos básicos de la metáfora[13]; en el caso del símbolo, es el principio organizador. Para Link, en todo tipo de símbolo se pueden distinguir tres tipos de relaciones entre el sentido literal y el profundo: a) inmanentes a ambos órdenes, es decir, sintagmáticas, que conciernen al

---

[12] Juan Draghi Lucero. *El loro adivino*. Buenos Aires, Troquel, 1963. p.14.

[13] Aristóteles. *Poética*. Madrid, Aguilar, 1966. C.21: 82.

ordenamiento de los elementos; b) de proyección o reproducción, cuando entre los elementos de la *pictura* y la *subscriptio* se da una intersección semántica, a partir de rasgos comunes, o cuando un elemento de la *pictura* transfiere a la *subscriptio* una connotación habitual-convencional u ocasional-subjetiva y c) relación de relaciones, que es la más importante: en ella, la relación entre dos elementos de la *pictura* es equivalente a la relación entre dos elementos de la *subscriptio* correlativos de los anteriores[14].

Como señala Reisz: "La condición básica es que el discurso permita una lectura literal y por lo menos otra no literal y que los elementos de ambas lecturas estén articulados conforme a un mismo esquema básico de relaciones", es decir que *"los elementos correspondientes ocupen una posición equivalente dentro de un sistema de relaciones equivalente"*[15].

Precisamente es este aspecto el que la novela de Fausto Burgos nos permite analizar, para alcanzar, a la luz de la consideración particular de un símbolo contenido en el texto, una comprensión global enriquecida.

4.2. *El Gringo* de Fausto Burgos

La problemática de Burgos, tanto en esta novela como en muchos de sus relatos mendocinos, es de raíz sociológica y se nutre de la observación de un fenómeno real e históricamnte determinado: el cambio producido en Mendoza (en este caso particular San Rafael), a comienzos del siglo XX, por la llegada de los inmigrantes, fundamentalmente italianos (de allí "el gringo" presentado en la novela) y españoles, aunque también de otras naciones europeas (como por ejemplo el suizo Otto Suter, cantado por Bufano). Una consecuencia particularmente relevante de este impacto inmigratorio sobre la población mendocina -en la óptica de Burgos- es el desplazamiento de la antigua clase terrateniente y del criollo en general, obra de este nuevo sector poblacional, que a fuerza de diligencia y trabajo va ganando espacio creciente en la vida provincial. Burgos simplifica los términos del problema y los esquematiza en el tránsito de una primitiva economía pastoril, a otra de base agrícola, más progresista y pujante:

---

[14] Cfr. Reisz de Rivarola. *Op. cit.* p. 168 ss.

[15] *Ibid.* p. 169.

"¿Y cómo sería todo esto antes de que llegaran los gringos? [...]-Imagine usted muchas, muchas hectáreas sin cultivo. Alpatacales, algarrobales, chañarales. Y a lo lejos, en un claro del monte, un rancho de chilca, con su patio pardo, su chañar o su algarrobo, sus perros taciturnos, diestros en la caza del choike, de la liebre y del piche. Y en el rancho, el hombre de botas de potro, sombrero haldudo, con guardamuslos de cuero; a la cintura el puñal y las boleadoras de piedra. No se agachó para abrir la tierra, porque prefirió el asado. Nació pastor [...] Y dejó correr los ríos por sus viejos cauces pedregosos" (p.84-85).

El contraste entre uno y otro grupo es evidente, y la novela (aunque también se podría abundar en ejemplos tomados de la narrativa breve del autor), lo va perfilando claramente a través de dos series paralelas que se instauran desde el comienzo: todos los elementos de una entran necesariamente en contraposición con los de la otra, y detalles nimios alcanzan así alto valor significativo. Un ejemplo claro es el de los colores (en este caso el de la piel), que adquieren un contenido especial: así como la primera visión que tenemos del protagonista -el gringo Contadini- se centra en el rubor crecido de su rostro, en la descripción de sus hijas se resalta lo moreno; en realidad, siempre que se alude a los personajes de uno y otro grupo étnico, se recalca el color como signo de diferenciación:

"-¿En dónde has visto un criollo tan blanco y con esos colores?
-¿Y qué tiene que ver el color?
-Son negros." (p.41).

Otro tanto ocurre con los olores, con los objetos domésticos, etc. Pero todo ello es sólo indicio visible de una disensión más profunda, perceptible igualmente desde el comienzo de la novela: dos concepciones opuestas de la vida, dos órdenes de valores radicalmente inconciliables rigen a los personajes; en el gringo prima el amor a la feraz tierra mendocina, al trabajo, a la sencillez de una existencia campesina; en cambio su familia sólo piensa en vivir dispendiosamente, aventando el patrimonio conseguido con tanto esfuerzo.

De esta primera oposición semántica surgen dos series de discursos paralelos, enfrentados en la dialéctica del trabajo y del figurar. Esta oposición genera además el conflicto central de la trama, y la resolución de

éste se relaciona estrechamente con la superación de la antinomia. Como de hecho se dio la fusión de sangres, también se dará la integración de los valores de uno y otro grupo, del criollo y del inmigrante, y surgirá ese "gringo criollo", palabras con las que designa Burgos a uno de sus personajes casi al fin de la novela.

Ahora bien, la síntesis perfecta se realiza, a mi juicio, en el personaje de Raúl, el "hijo pródigo" que retorna junto a su padre en el momento en que éste más lo necesita. Y, como no podía ser de otra manera en una novela que hunde profundamente sus raíces en la tierra mendocina, símbolos vegetales sellan este acercamiento del joven a la tierra y a su padre, esta unión de los contrarios. Así por ejemplo, en el primer paseo que realizan juntos después de muchos años, Raúl saborea un racimo de uva, con gesto casi ritual. También recurre Burgos, explícitamente, a la comparación vegetal para caracterizar a José Contadini: "el viejo se siente arrancar de cuajo, como un árbol viejo que no hizo mal a nadie" (p.186); y luego, la referencia indirecta pero clara: "¿Puede volver a lo de antes un árbol añoso? El dolor es el gran podador..." (p.190).

Aunque en forma menos explícita, también el personaje de Raúl se relaciona con un símbolo vegetal: un chañar; este árbol indio encierra el recuerdo del pasado, de todo lo autóctono anterior a la llegada del inmigrante: "El chañar les recordará siempre lo que fue el campo. Al verlo se acordarán de otros chañares, de alpatacos espinudos y de verdes pichanas, como manchadas de sangre por los silbadores pechocolorados" (p.190).

Como expresa Raúl a su padre, ("al gringo trabajador, amigo de los árboles frutales, del duraznero florido, del olivo paciente, del nogal aromoso, del granado de verdor luciente") (p.191), a pesar de su aparente fealdad e inutilidad, "El retamo, el chañar, el algarrobo, son árboles criollos o criollazos" (p.191). En el chañar se sintetizan muchas de las virtudes de la raza. Su perduración en medio de la finca, por obra del mozo, se convierte así en un símbolo de la unión, de la superación de la dicotomía, de la asunción de lo positivo de ambas sangres -que parece darse también en Raúl- como síntesis del mensaje de la novela, si es lícito hablar de tal en un discurso que quiere eludir la exposición de cualquier tesis, cualquier denuncia explícita.

Pero lo que interesa mostrar finalmente es de qué manera los dos campos semánticos conformados a lo largo de la novela aparecen simbolizados al final a través de especies vegetales cuyas relaciones se presentan

como análogas a las que los dos tipos sociológicos mencionados mantienen entre sí y cuyas características se contraponen también análogamente, llegando, empero, a la convivencia final:

> "Y cuando los durazneros se cargan de flores rosadas y los peros y manzanos y damascos de blancas flores y las chilcas se alegran, el chañar espinudo y gris, hosco y silencioso aún en los días de ventisca, ofrece al caminante las flores suyas, amarillas y de exquisita fragancia. Lo que no dio en hojas menudas lo da en flor" (p.191).

5. Abelardo Arias y el discurso simbólico con predicación metafórica

En la interpretación del símbolo, el punto de partida para la construcción de la relación simbólica, es decir, para la adjudicación de una *subscriptio* a una *pictura*, es la sensación "relativamente vaga o relativamente clara, de que el mensaje del texto no se agota en su sentido literal o superficial, aun en el caso de que ninguno de los elementos del discurso pueda ser caracterizado como semánticamente anómalo"[16]. Esto implica, por cierto, que el texto contiene ciertas señales indicadoras de una duplicación del nivel del discurso, que serán percibidas en mayor o menor grado conforme al mayor o menor grado de "distancia hermenéutica"[17]. En nuestro caso, funcionan primeramente como tales los títulos de las novelas: sensación de extrañamiento causada por el adjetivo que acompaña al sustantivo que devendrá símbolo axial en cada uno de los textos: *La viña estéril* y *Álamos talados*. Y lo que nos llama la atención es esa insistencia en lo negativo, en la idea de fracaso.

En realidad, encontramos aquí dos casos de símbolos literarios con la *subscriptio* parcialmente realizada en el texto, es decir, en los que los fragmentos del sentido profundo del discurso se manifiestan léxicamente en la cadena sintagmática.

Como se dijo, hay una insistencia en lo negativo, que se condice perfectamente con lo que cada novela expresa a nivel temático. Así, en

---

[16] *Ibid.* p. 170.

[17] *Ibid.* p. 171.

La viña estéril, se narra una turbia pasión amorosa que destruye a una familia tradicional de San Rafael (los Aranda). Pasión estéril por cuanto no sigue los cauces de un amor auténtico y, sobre todo, porque quienes la experimentan huyen, abandonan la tierra madre, la única capaz de sustentar y dar fruto.

Ya desde el comienzo se perfilan dos isotopías: en primer lugar, la sensualidad de los Aranda y, en un plano más general, todo lo referido al sexo (hasta el despertar equívoco de la sensualidad adolescente). Y, en relación con éste, un segundo campo semántico que incluye la idea de vientre, procreación, fertilidad, tierra madre. Ambas series confluyen en Diana, la mujer causa de perdición y de muerte, la "viña estéril", por cuanto se entrega al sexo sin amor: "Cepas machorras. Muy lindas, no hay que negarlo, pero nunca cuajan...¡Son como muchas mujeres!" (p.109).

La idea de transgresión, de pecado como ruptura de la armonía cósmica está textualizada también en el terremoto que sacude la tierra, verdadero nudo de la acción, a la que preside ya desde el comienzo, a partir del texto en bastardilla que, casi como un epígrafe, irradia sobre toda la construcción novelística. Pero lo que en cierto modo podría servir de redención a la protagonista (arriesgar su vida para salvar a un hijo ajeno) no logra imponerse sobre la fatalidad de su condición. La única posibilidad, el arraigo en la tierra, queda latente, como esperanza (¿vana?) en labios de la abuela, verdadera "matriarca" que resulta por ende la antítesis de Diana: "Ya volverán [...] La tierra nos llamará juntos a ellos y a mí. La tierra, nuestra tierra, siempre llama [...] Dios lo quiera." (p.246).

Como vimos, en el símbolo la función señalizadora está a cargo de aquellos elementos del discurso que resultan menos "esperables" y que por ello producen un efecto de extrañamiento. Este extrañamiento pone en tela de juicio la validez de la interpretación literal que una lectura superficial del texto nos ha suministrado y provoca así una respuesta activa del lector: la búsqueda de una nueva interpretación que resuelva el dilema, el extrañamiento. Efecto análogo produce, en el caso de la metáfora, la ruptura de la isotopía semántica por la aparición de uno o varios lexemas cuyo significado es incompatible con el contexto. Sin embargo, los mecanismos de extrañamiento operantes en la *pictura* del símbolo -como señala Reisz de Rivarola- "abarcan una amplia gama de posibilidades que van desde la presencia aislada del detalle raro o insólito, hasta la

presencia recurrente del detalle obvio, banal, aparentemente innecesario o redundante"[18].

Ahora bien, en la segunda de las novelas de Abelardo Arias que consideraremos, el elemento que desencadena el proceso de construcción de la relación simbólica y que actúa como eje de orientación de ésta, es una metáfora contenida en el sintagma que cierra la novela: "Uno, tras otro, caían los álamos de mi adolescencia" (p.158).

Esto pone de relieve la relación entre metáfora y símbolo tal como la puntualiza Ricoeur, quien señala la posibilidad de esclarecer el proceso de significado simbólico por el funcionamiento semántico de la metáfora (y también, a la inversa, engendrar en la teoría de la metáfora, por la introducción de la noción de símbolo, desarrollos nuevos).

La innovación semántica proporcionada por el uso metafórico del lenguaje implica nueva información acerca de la realidad (un fenómeno de predicación y no de sustitución o denominación). En su núcleo metafórico, el símbolo cobra también un valor heurístico, constituye una ficción capaz de re-describir lo real.

Volviendo al caso de la novela de Arias que nos ocupa, todas las menciones de "álamo" que en una primera lectura aparecían como simples descripciones del paisaje mendocino, con un valor puramente puntual, cobran una nueva dimensión, a partir de la metáfora que nos revela su condición de símbolos, reenviándonos nuevamente al comienzo de la novela y exigiendo una nueva lectura. Símbolo rico, polisémico, algunas de cuyas connotaciones adelantamos: el árbol del Paraíso, la prosperidad económica de una familia tradicional criolla, o la pureza, la seguridad, antes de enfrentarse al mundo de los adultos. Se trata aquí, entonces, de un discurso simbólico con "clave" o con predicación metafórica, como lo denomina Reisz de Rivarola[19].

Ciertamente, la metáfora es un fenómeno contextual, en el que el cambio de significado que afecta al lexema o los lexemas usados metafóricamente -es decir, el tránsito de un sentido literal a otro no literal- resulta de la interacción entre el significado literal de dicho lexema y de los demás lexemas que integran la frase; entonces, cuando todos los elementos de una frase o de una unidad de rango superior exigen el tránsito de

---

[18] *Ibid.* p. 171.

[19] *Ibid.* p. 177.

un sentido literal a un sentido no literal, estamos en presencia de un fenómeno emparentado pero a la vez diferente del metafórico, en el que no hay propiamente quiebra de la isotopía textual, que es lo que denominaremos "discurso simbólico". Así, esas descripciones no chocan en una primera lectura literal, si bien van apuntando algunas connotaciones que forman parte del sentido controlado por el texto mismo a partir de la metáfora final.

Desde el comienzo de la novela, los álamos se asocian a la idealización arcádica de San Rafael, que es también territorio de infancia, doblemente valioso por ello. Una y otra vez se entretejen las alusiones bíblicas:

> "En los grados primarios, cuando el profesor de Catecismo nos hablaba de Adán y Eva en el Paraíso y recalcaba que sólo tenían necesidad de extender las manos para recoger toda clase de excelentísimos frutos, en seguida situaba aquel lugar en mi San Rafael [...]" (p.13).

Presencia infaltable de aquel paisaje son, justamente, los álamos:

> "Voló la imaginación entre los álamos, que había visto alineados mientras el tren corría marcando los durmientes, en esa última parte del viaje a San Rafael de Mendoza. Deseaba a veces y desde niño, ser pájaro para volar en inesperadas curvas bordeando las enhiestas copas de los álamos tan verdes" (p.9).

Precisamente por representar algo así como la quintaesencia de la tierra mendocina, comienzan a perfilarse como símbolo de lo incontaminado, de lo puro. Entonces, cuando se anuncia la tentación a partir de la presencia de una mujer pecadora, el narrador protagonista se inquiere acerca de la posibilidad de la existencia del mal en medio del Edén, del cual los álamos son testigos: "En una ciudad, todo era posible; pero, en la tierra de abuela...¿Es que acaso podrían seguir tan altos y tan frescos los álamos?" (p.55-56).

La idea de la pureza, que será clave para la comprensión de la novela, se asocia con el agua bautismal y también con la problemática del tiempo: "[...] sumergí con furia la cabeza en el agua [...] Allí me hubiera quedado una eternidad; esa eternidad del Catecismo, tiempo hecho nada" (p.56). El tiempo es visto aquí como camino de disolución y específica-

mente asociado, como se verá, a la pérdida de la inocencia y al ingreso al mundo de los adultos. A la vez, representa el alejamiento de la situación idílica primordial que el álamo simboliza, en su aptitud para erguirse siempre hacia lo alto: esto lo convierte en sinónimo del ideal. Es por ello que el protagonista, cuando siente nacer en sí quemantes sensaciones, se refugia en el recuerdo de los álamos:

> "Las palabras de mi hermana se entrelazaban con el brillar de los ojos de aquella mujer [...] me pareció que incontables álamos frotaban sus frescas hojas en el aire caldeado por la resolana" (p.61).

Y cuando finalmente cede a la tentación, los álamos mismos son espejo de esa traición al ideal: "Miraba de nuevo, pero ahora con repulsión y desprecio, mis manos, mis brazos y mi cuerpo; hasta los álamos que brillaban con sus hojas de abalorios, se me antojaban distintos" (p.96).

Es a la luz de la metáfora final que cada una de estas menciones cobra una dimensión nueva y acorde con la significación total del texto, agregando nuevas connotaciones al significado primario del término "álamo". Así, aparecen personificados, acompañando las vivencias del protagonista: "Los álamos, alineados a la vera de la acequia, también se inclinaban ceremoniosamente" (p.67); o convertidos en límite del territorio familiar, en cuanto lugar que no debe ser profanado; de allí la sensación de culpa, que se asocia precisamente con esta idea del espacio sagrado: "¡Había sido capaz de besar a una mujer y en la finca de la abuela!" (p.70). Por contraposición, el encuentro definitivo con ella tiene lugar en el bosquecillo de higueras (árbol con connotaciones negativas, según algunas tradiciones).

La prohibición transgredida se textualiza cuando el joven abre un viejo arcón formando la palabra "Amor". Inmediatamente acontece el castigo representado por el temblor de tierra, nuevamente presente en la novelística de Arias con esa connotación de ruptura del orden cósmico a raíz del pecado. Y como dentro de la economía novelística los álamos -en su polisemia- aluden tanto al ideal de pureza como a la posibilidad efectiva de vivir en una prístina Edad de Oro -asimilada tanto a la infancia como a un Edén bíblico- el efecto destructor caerá sobre ellos. El protagonista lo advierte premonitoriamente, aún antes de que acontezca en la

ancestrales como por ejemplo la cría de ganado- busca insertarse, él mismo, en el mito. Y utilizo este ejemplo para señalar de qué modo en la narrativa de Draghi se articulan pluralidad de significados con particular acento en lo mítico, para dar idea de un tiempo primordial que se intenta recuperar. Paradójicamente, esta novela es la más moderna en cuanto a fecha de publicación, pero quizá por eso mismo surge la necesidad imperiosa de restaurar la relación amorosa entre hombre y tierra (otro de cuyos símbolos es Pachamama) y asume la forma de un retorno *ab originem*, porque el presente ya no ofrece salida. Esto es coherente con los tópicos fundamentales que la obra completa de Draghi expresa y que van acentuando y definiendo su perfil a medida que el escritor asiste al creciente avance de la ciudad sobre el campo o, por decirlo con sus palabras, de la "ciencia" sobre el "folklore"[20].

En el caso de Fausto Burgos y su novela *El Gringo*, las relaciones de analogía que postula el símbolo permiten advertir de qué modo, en la concepción del autor, se afirma la idea de la tierra como crisol, apto para lograr la fusión de razas; del mismo modo que las distintas especies vegetales, cada una con sus características propias, pero tipificadas en dos grandes grupos: los árboles "criollos" (chañar, algarrobo...) y los frutales especialmente útiles al hombre, logran finalmente convivir y entretejer sus sombras, así también se logrará la unidad entre los distintos aportes étnico-culturales, en una sangre y en una tierra que dará fruto pujante.

Finalmente, en Abelardo Arias, el recuerdo de los álamos o la mención de la viña es ante todo nostalgia de una armonía primordial perdida, que se asocia a la infancia. Todo el texto se presenta transido de referencias religiosas: idea de pecado que rompe la armonía cósmica, junto al tiempo que acarrea la disolución y la muerte. El mundo ya no puede ser el mismo, la tierra tiembla y no produce frutos, se vuelve estéril como en una maldición bíblica. Es por ello que en los títulos de ambas novelas, altamente significativos, el adjetivo carga toda la expresión de una sensación de carencia y de fracaso: *Álamos talados* y *La viña estéril*. Así, la decodificación del símbolo expresado en cada caso encuentra su clave en el texto mismo, a la vez que permite vislumbrar las relaciones existentes entre metáfora y símbolo.

---

[20] Cfr. "Draghi Lucero. Las enseñanzas de don Juan". En: Diario *Mendoza*, 3 de febrero de 1985.

LA ELEGÍA FUNERAL EN LA LÍRICA DE ALFONSO SOLA GONZÁLEZ

Víctor Gustavo Zonana
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

"El antiguo estupor de la elegía
me abruma cuando pienso en esa casa
Y no comprendo cómo el tiempo pasa
Yo, que soy tiempo y sangre y agonía".
Jorge Luis Borges.

1. Introducción

Alfonso Sola González concibe la creación literaria como una instancia que permite al hombre vislumbrar lo absoluto y develar precariamente el sentido de la existencia[1]. Esta dimensión develatoria de la poesía se destaca en los poemas elegíacos del escritor. Tradicionalmente el cauce genérico de la elegía ha recogido la expresión del dolor por la existencia y por la muerte. De allí el estupor antiguo y nuevo de la elegía. Estupor del hombre-poeta que, por ser "tiempo y sangre y agonía", anhela interpretar el sentido de sus afanes en el tiempo.

---

[1] Alfonso Sola González. "Leopoldo Lugones y el ultraísmo". En: *Versión*. Mendoza, N° 4, 1965. pp. 47-71.

Esta valoración de la elegía justifica la continuación, en el presente estudio, de una serie de calas efectuadas de manera general en la lírica argentina del '40 y, de un modo particular, en la obra de Alfonso Sola González[2]. En estos trabajos anteriores se parte del supuesto de que lo elegíaco no constituye en la poesía del '40 sólo una tonalidad expresiva dominante[3]. Por el contrario es, en cuanto cauce temático-formal, un parámetro que posibilita: a) la caracterización de ciertas líneas poéticas emergentes de la década (poesía de inspiración hispano-clásica; poesía de inspiración nacional; neorromanticismo[4]); y b) la evaluación de la trayectoria de poetas como Alfonso Sola González, Olga Orozco, Enrique Molina, Alfredo Martínez Howard o Basilio Uribe, que se incorporan en ese momento al panorama de las letras argentinas y en los cuales la elegía es un patrón recurrente.

Por estas razones en el presente estudio se intenta desarrollar los siguientes objetivos: 1) determinar las constantes estructurales e imaginarias de la elegía como cauce genérico; 2) efectuar el reconocimiento de los textos del corpus lírico de Sola González que se inscriben en dicho cauce[5]; 3) reconocer el modo de la asunción de la elegía en *La casa muer-*

---

[2] Víctor Gustavo Zonana. "Evocación poética de Max Jacob en la lírica de Alfonso Sola González". En: *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.* Méndoza, N° 1, 1993; "Los cauces de la elegía y su asunción en la lírica de Alfonso Sola González". Trabajo presentado al I Congreso Internacional sobre Lírica Hispanoamericana (inédito); "La elegía funeral en los poetas del '40: Enrique Molina". En: *Revista de Literaturas Modernas.* Mendoza, N° 27 (en prensa). Presentamos en este trabajo la síntesis de un estudio mayor sobre la elegía en la poesía neorromántica argentina.

[3] Guillermo Ara. *Suma de la poesía argentina.* Buenos Aires, Guadalupe, 1970; Juan Carlos Ghiano. *Poesía argentina del siglo XX.* México, FCE, 1957; Carlos Giordano. "Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina". En: *Revista Iberoamericana.* Pittsburgh, Vol. XLIX, N° 125, octubre-diciembre 1983. pp. 783-796; Adolfo Prieto. *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina.* Rosario, Ediciones Biblioteca, 1968; Alfredo Veiravé. "La poesía: la generación del 40". En: *Capítulo. La historia de la literatura argentina.* Buenos Aires, CEAL, 1967. N° 49; Luis Soler Cañas. *La generación poética del 40.* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

[4] La clasificación corresponde a César Fernández Moreno. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea.* Madrid, Aguilar, 1967.

[5] En el presente estudio se emplea el corpus édito recogido en Alfonso Sola González. *Antología poética.* Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1993. Este corpus es completado con textos poéticos aparecidos en diarios como *La Nación, Mendoza* y *Los Andes.*

ta (1940), que corresponde a la primera etapa en la trayectoria poética del escritor.

2. Caracterización de la elegía como cauce temático-formal

Como otros conceptos de la teoría de los géneros, la palabra **elegía**[6] cubre un catálogo amplio de realidades textuales a lo largo de la historia de la literatura occidental. Si bien entre los elementos que constituyen este catálogo existen distintos tipos de relaciones, éstas no poseen un carácter estrictamente genético. Por esta razón se observan fluctuaciones y cambios en la utilización del término que oscilan entre una concepción preferentemente formal y una concepción temática.

Así, por ejemplo, la concepción formal se manifiesta en el uso del *dístico elegíaco* para la expresión de un conjunto amplio de temas como por ejemplo, el paso del tiempo, el sentido de la vida personal, las penas de amor, las exhortaciones guerreras, los avatares del destino. Esta modalidad de la elegía predomina en la literatura de la antigüedad clásica.

La amplitud temática de la elegía, ya sin las restricciones formales, es recogida por Rainer María Rilke en sus célebres *Elegías del Duino* (1922). Rilke renueva el género y lo consagra como un cauce de largo aliento mediante el cual se expresa una valoración totalizante sobre la existencia humana.

Paralelamente, desde la antigüedad hasta nuestros días, se perfila la elegía bajo su manifestación más conocida, que la determina desde una perspectiva preferentemente temática: la elegía funeral.

En su lenta configuración como cauce genérico, en especial en lo que se refiere a su modalidad como canto para la conmemoración de los muer-

---

[6] Para una idea general e histórica de **elegía** ver: Antonio García Berrio; Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción).* Madrid, Cátedra, 1992; Sin mención de autor. Artículo "Élégie". En: Jean Demougin (Dir.) *Dictionnaire Historique, thématique et technique des littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes.* Paris, Larousse, 1985. T. I. p. 495; Martín Zubiría. Curso: "Carmina Pindarica". Mendoza. FFyL. Marzo-Junio 1989; Angelo Marchese; Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.* 3ª ed., Barcelona, Ariel, 1991. pp. 114-115; Eduardo Camacho Guizado. *La elegía funeral en la poesía española.* Madrid, Gredos, 1969.

tos, el desarrollo de la elegía guarda relación con la problemática de los géneros primarios y secundarios, tal como es planteada por Mijaíl Bajtín[7]. Según el crítico, los géneros discursivos primarios están en relación con los usos del lenguaje en las distintas esferas de la interacción humana[8]. Constituyen tipos relativamente estables de secuencias de enunciados, configuradas culturalmente. Estos tipos secuenciales adoptan una estructuración particular. Entre los géneros discursivos primarios se pueden mencionar la narración, la descripción, la argumentación y el diálogo.

Los géneros discursivos secundarios, entre los que se encuentran los literarios, surgen en condiciones de comunicación cultural más compleja, sobre todo, en condiciones mediadas por la aparición de la escritura. En el proceso de su formación, los géneros secundarios absorben y reformulan a los géneros primarios[9].

En unos y en otros se inscribe la dimensión dialógica del lenguaje. Según la conceptualización de Bajtín, es propio de todo acto de enunciación estar referido no sólo a un objeto, sino también a otros discursos que ya han hablado sobre el mismo objeto. Por esta razón, todo género discursivo incorpora una imagen peculiar de su destinatario, imagen que contribuye en su conformación como tal[10].

Las reflexiones de Bajtín ofrecen valiosos parámetros para el análisis de la elegía funeral. Como género secundario, la elegía subsume distintos géneros primarios. Algunos de carácter general como la narración, la descripción y el diálogo. Otros directamente vinculados con actividades (generalmente rituales) asociadas a la muerte: el llanto, la imprecación o el conjuro[11].

---

[7] Mijaíl M. Bajtín. "El problema de los géneros discursivos" (1952-1953). En: *Estética de la creación verbal*. 2ª ed. (Trad. T. Bubnova). México, Siglo XXI, 1985. pp. 248-293; *Problemas de la poética de Dostoievski*.(Trad. T. Bubnova). México, FCE, 1986; para una reformulación de los postulados bajtinianos remitimos a Jean-Michel Adam. *Les Textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris, Nathan, 1992.

[8] Bajtín. "El problema...". pp. 248-248; Adam. *Op. cit.* pp. 11-17.

[9] Bajtín. "El problema...". p. 250.

[10] *Ibid.* p. 285.

[11] Para un análisis de este fenómeno de asunción en la lírica griega ver: Francisco Rodríguez Adrados. *Orígenes de la lírica griega*. Madrid, Revista de Occidente, 1976.

La incorporación y la combinación de los distintos géneros primarios da lugar a la formación de la estructura típica de la elegía funeral[12]: 1) Presentación; 2) *lamentatio*; 3) *laudatio*; 4) *consolatio*.

Se trata de una estructura ideal, ya que no todas las elegías funerales conservan las cuatro secuencias básicas. Su presencia guarda relación no sólo con la articulación del texto en cuanto tal, sino sobre todo con la cosmovisión del poeta. Así, por ejemplo, la *consolatio* se puede omitir en los textos elegíacos de autores que no conciben ninguna forma de trascendencia más allá de la muerte[13].

Cada secuencia adopta, preferentemente, un género primario particular o combina más de uno, de acuerdo con su extensión. La presentación, por ejemplo, posee generalmente un carácter descriptivo. La *lamentatio* admite la forma argumentativa o dialógica y puede también servirse de géneros como la imprecación o el llanto. La *laudatio* puede evocar al difunto a través de su descripción física y moral o mediante la narración de sus acciones. La *consolatio* es predominantemente argumentativa. Cada secuencia supone la modulación particular de una relación dialógica que se establece en la elegía[14]. Modulación determinada por la persona, individual o colectiva, que asume el canto. En el diálogo elegíaco intervienen: a) el "yo" del cantor que presenta al muerto o que presenta su propia muerte; b) un "nosotros", constituido por aquellas personas que el cantor suma en su lamento y que comparten su dolor; c) un "tú" que es el difunto a quien se dirige el canto[15]; d) un "Tú" que generalmente corresponde

---

[12] Para la estructura típica de la elegía funeral ver: Camacho Guizado. *Op. cit.*; Antonio Ramajo Caño. "Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y en romance) en los siglos de oro". En: *Revista de Filología Española*. Madrid, CSIC, Tomo LXXIII, 1993, fascículos 3 y 4, pp. 313-328.

[13] Ver, por ejemplo, nuestro análisis de la elegía "Folletín pasional entre las lluvias" de Enrique Molina. Zonana. "La elegía funeral...".

[14] Alicia Chibán. "La retórica de la negación en el decir elegíaco. (A propósito de Jacobo Regen)". En: *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1993. pp. 242-248.

[15] En ocasiones este "tú" se personifica, se mimetiza y asume su propia presentación mediante un "yo" que colabora con el poeta. Así sucede, por ejemplo, con Don Rodrigo Manrique hacia el final de las famosas *Coplas*... compuestas en su memoria por su hijo. Para un análisis de este recurso ver: Stephen Gilman. "Tres retratos de la muerte en Jorge Manrique". En: AA/VV. *El cometario de textos, 4. La poesía medieval*. Madrid, Castalia, 1983. pp. 277-302.

a la muerte enemiga[16]; e) un "Tú" /"vosotros", que corresponde a todas aquellas instancias que actúan como mediadoras o determinantes del paso de la vida a la muerte (hados, destino, ángeles, Dios).

Por otra parte, la elegía funeral posee un conjunto de tópicos o lugares comunes que, en tanto estereotipos lógico-discursivos[17], constituyen la pruebas mediante las que el poeta construye la imagen del difunto y justifica las razones de su evocación y de su dolor. Este conjunto guarda estrecha relación con la cosmovisión del poeta. Tópicos consolatorios como la *apoteosis* o la bienaventuranza corresponden a la creencia en la posibilidad de una vida feliz más allá de la muerte. Estos tópicos se relacionan, de manera no excluyente, con las secuencias básicas de la elegía del siguiente modo[18]:

---

[16] Que como en el caso anterior también puede personificarse y transformarse en "yo".

[17] Para la conceptualización del lugar común como estereotipo lógico-discursivo ver: Georges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, Livre de Poche, 1992.

[18] Efectuamos un señalamiento no exhaustivo de los tópicos. El mismo está basado en: Robert Ernst Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. México, FCE, 1975; Camacho Guizado. *Op. cit.*; Ramajo Caño. *Op. cit.*; María Teresa Rubiato. "Del consuelo ante la muerte en el Antiguo Testamento hebreo". En: *Lingüística Española Actual*. Madrid, N° X, 1988. pp. 225-236.

Secuencia elegíaca	Tópicos
1) Presentación: anuncio y comprobación de la muerte.	Señalamiento de los despojos del difunto, lectura del epitafio, prosopopeya de la muerte, efectos de la muerte sobre la naturaleza, lo indecible[19], soledad del muerto.
2) *Lamentatio*: lamento por la muerte.	Interpelación al difunto, evocación del difunto en vida, *ubi sunt* - muerte igualadora, la *mors immatura*[20], la dureza de los dioses o de Dios, señales de duelo[21], soledad del muerto, soledad de los vivos, invitación al llanto o a la compasión, lo indecible, imprecaciones a la muerte, conciencia de la brevedad de la vida, contraste entre la lozanía vital y la decrepitud actual, ausencia de consuelo.
3) *Laudatio*: panegírico del difunto.	Sobrepujamiento[22], evocación del difunto en vida.
4) *Consolatio*: resignación ante el hecho de la muerte y consuelo final.	Ruptura elegíaca[23], *apoteosis*[24], bienaventuranza[25], el amor más poderoso que la muerte, visión del encuentro futuro con el difunto.

Finalmente, es necesario analizar la incidencia de géneros primarios como el llanto o la imprecación en la elegía. La presencia de estos géneros y de otros vinculados con las ceremonias en torno a la muerte determina la proyección de cierto carácter ritual en el género. El mismo testimonia la necesidad del hombre de: a) afirmar la muerte para conjurar sus

[19] Afirmación sobre la imposibilidad de expresar tanto dolor.

[20] Los efectos de la muerte se han verificado tempranamente en el difunto.

[21] El cantor o los que se lamentan con él se cortan la barba, se arrancan o sueltan sus cabellos.

[22] Consiste en señalar y magnificar las virtudes del difunto.

[23] Exhortación del poeta a reprimir el llanto y a acabar con el duelo.

[24] Visión del difunto arribando a los Campos Elíseos o al Cielo.

[25] Visión de la vida bienaventurada del difunto y de su descendencia en la tierra.

efectos[26]; b) hacer memoria de los muertos. De este último aspecto del ritual se desprende el carácter melancólico de la elegía. Como puede observarse en los motivos vinculados con la función de memorial, la elegía supone siempre la evocación. Es decir, implica, por parte del cantor, una vuelta hacia el pasado para pensar y dar sentido y ejemplo al presente y al futuro. Esta torsión ética de lo elegíaco se manifiesta sobre todo en aquellos textos que se refieren a personas reales, aunque también puede percibirse en los que evocan personajes ficticios.

El excurso efectuado sobre el subgénero permite ahora realizar el relevamiento de los textos elegíacos en el corpus poético de Alfonso Sola González.

3. La elegía en el corpus poético-textual de Sola González

Ya en otra oportunidad se han señalado dos problemas fundamentales para el estudio crítico de la obra de Sola González: la falta de un texto que recoja la totalidad de su obra poética y la presencia, en la obra édita, de textos que no siguen estrictamente una correlación cronológica[27]. En este sentido, el corpus de poemas considerado en el presente trabajo, suma a los de la edición de la *Antología...*, los siguientes: "Cántico de los aviadores", (*La Nación*, 20/ IV/ 1941); "Soñé que ya estaba muerto", (citado por Edelweis Serra en su estudio, texto de 1975); "Ulises y el huevo. (Escritura automática IV)", (*Mendoza*, 9/ VIII / 1987); "Los poetas", (*Los Andes*, 24/ X/ 1993).

En este corpus se han podido identificar dos sub-categorías correspondientes a lo elegíaco:

---

[26] Chibán. *Op. cit.*; Rodríguez Adrados. *Orígenes...*

[27] Víctor Gustavo Zonana. "Evocación poética...". pp. 79-81. Completamos de este modo un primer esbozo clasificatorio efectuado por Edelweis Serra. "Espacio poético y campo semántico en la obra de Alfonso Sola González". En: Cleres Kant y Edelweis Serra. *Filosofía, retótica y metáfora. Espacio semántico y campo poético.* Rosario, Cuadernos Aletheia, Grupo de Estudios Semánticos, 1980. Debemos mencionar, sin embargo, que no estamos de acuerdo totalmente con su clasificación ya que incluye en la categoría de elegía funeral textos que no se ajustan nítidamente a dicho cauce. Por ejemplo, "La cenicienta", "El rey gris", "El amigo", "La amiga" y "Drama" de *La casa muerta*. Por tal motivo, incluimos estos poemas en el grupo 2 de nuestra clasificación.

1) Si se considera a la elegía como expresión del dolor por la muerte de una persona real o ficticia - la elegía funeral - se destacan los siguientes textos en su trayectoria poética:

1.1) Elegías referidas a la muerte de personas reales identificables. Se trata de plantos dedicados a la muerte de poetas conocidos personalmente por el escritor o cuya personalidad u obra constituye para él un hito significativo: "Ici repose Max Jacob", de *Tres poemas* (1958); "Para una tumba de Francisco Quevedo", "Camina el poeta y no sabe" - dedicado a la memoria del poeta cancioneril Alfonso Álvarez de Villasandino, "A Reynaldo Ros, poeta muerto", de *Cantos a la noche* (1964); "Tango pour des Esseintes", dedicado a Miguel Ángel Gómez, aparecido en la revista *Último Reino* (edición póstuma 1986).

1.2) Elegías referidas a la propia muerte. Son textos en los que el poeta canta y anticipa su destino final[28]: "Plaisanteries antes de dormir-Poema" de 1961, texto incorporado en la colección *El soñador y otros poemas* (1980); "Soñé que ya estaba muerto" (1975); "La canción de la puerta cerrada" (1975)[29].

1.3) Elegías referidas a la muerte de un personaje ficticio o a una persona real no identificable. Constituyen textos que se dirigen a personajes creados por el poeta o personas reales ocultas bajo la máscara de una densa simbolización literaria: "Rosa en el cielo", "María de lo alto", "Elegía", "Soldado que mira una rosa pintada", "Hombre olvidándose" de *La casa muerta* (1940); "Palemor II", de *Elegías de San Miguel* (1944); "Ataúd para el conde Orgaz", de *Cantos a la noche* (1964).

---

[28] En la elegía latina clásica, sobre todo en Tibulo, se observa la presencia de esta modalidad. En el contexto de la literatura contemporánea, Carlos Astrada señala que la meditación sobre la propia muerte es un tema que se destaca en la obra de Rilke. Ver: Carlos Astrada. "Rilke y la muerte propia". En: *La Nación*. Buenos Aires, Domingo 14 de abril, 1940. Suplemento cultural. p. 1; Juan Liscano. *Descripciones*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor/ Monte Ávila, 1983. pp. 86-87. En la poesía argentina la modalidad se observa también en la obra de Olga Orozco.

[29] En este poema se recrea, de manera angustiante, un tópico de la elegía amorosa clásica: el *paraclausíthiron* o queja lastimera del amante ante la puerta que lo separa de su amada. Ver: Claudio Soria. "El *paraclausíthiron* como presupuesto cultural de la elegía latina". En: *Revista de Estudios Clásicos*. Mendoza, Tomo VIII, año 1963. pp. 55-94. El tópico se repite en el romancero y en la comedia españolas: *vid.* "Romance que dice: yo me era mora Moraima" y Tirso de Molina. *Don Juan de las Calzas Verdes*. Acto I, escena I.

2) Si se concibe a la elegía de acuerdo con el modelo rilkeano se pueden señalar los siguientes momentos de la trayectoria del escritor:

2.1) *La casa muerta*: "La cenicienta", "El rey gris", "El amigo", "La amiga" y "Drama".

2.2) *Elegías de San Miguel*. En esta colección el eco rilkeano cede su lugar a las resonancias más firmes del poeta lituano Oscar Wladislas de Lubicz-Milosz. Fundamentalmente en lo que se refiere a la caracterización poética del ambiente y a la presencia de determinados símbolos de la niñez perdida como, por ejemplo, el hogar[30].

2.3) Los seis poemas que integran el ciclo de *Cantos a la noche*.

4. La elegía funeral en *La casa muerta* (1940)

Con la publicación de *La casa muerta* la trayectoria poética de Alfonso Sola González presenta un primer hito significativo. El libro apareció en Tucumán, editado por *Cántico*, sello que corresponde a la revista homónima, dirigida por Marcos A. Morínigo[31]. Este volumen constituye, para César Fernández Moreno "uno de los mejores libros producidos" por los jóvenes poetas del '40[32]. Los poemas que lo componen recogen ecos neorrománticos, neopopulares y de la poesía española del Siglo de Oro.

En este libro el poeta constata los efectos de la muerte sobre las personas y las cosas de un modo sostenido. Se trata de una certeza poética que obliga al sujeto lírico a contraponer un pasado áureo frente a un presente de dolor y soledad. Este aspecto temático señala la recepción de la poesía neorromántica europea, particularmente en la voz de Rilke. Los ecos de la poesía española del Siglo de Oro y la presencia de un lenguaje fuertemente simbólico atenúan, por momentos, ese sentimiento de pesar. El dolor transformado por el vuelo de la imaginación poética suscita una atmósfera melancólica. En cada poema se construye una ambientación de vaporosa lejanía. Son "territorios mágicos", como los llama Juan Carlos

---

[30] Oscar Wladislas de Lubicz-Milosz. *Poemas*. (Selección y traducción de L. Z. D. Gattier). Buenos Aires, Ediciones "Huella", 1941.

[31] César Fernández Moreno. "Informe sobre la nueva poesía argentina". En: *Nosotros*, Año VIII, 2ª época, N° 91, octubre 1943. pp. 71-93.

[32] *Ibid.* p. 81.

Ghiano[33], que trascienden su dimensión puramente descriptiva, ambientadora y asumen un valor metafórico trascendente. Pues, como señala agudamente Jorge A. Dubatti, estos territorios de la poesía neorromántica simbolizan el espacio interior del alma y testimonian la búsqueda del poeta por la verdad del ser[34]. La condición del ambiente poético se puede extender a la caracterización de los personajes evocados. El soldado, la Cenicienta, el Rey Gris son figuras altamente idealizadas que poseen un valor arquetípico.

Estos aspectos que distinguen el libro se manifiestan particularmente en la elegía "María de lo alto". Se trata de un poema constituido por once estrofas de una modalidad original de sexta rima, según el esquema ABACBC[35]:

> "Por las selvas azules, cazadora;
> con tus armas lucientes, ya volando,
> libre de sombra; suave triunfadora,
> por luminosos ríos, por riberas
> celestes y tranquilas inventando
> la luz sobre las altas primaveras"[36].

Alfonso Sola González concibe el ideal poético de belleza en términos musicales[37]. Por esta razón en toda su obra se observa un cuidado especial por la musicalidad del verso y de la composición en su totalidad. Musicalidad que intenta expresar las pulsiones del alma y que se traduce mediante la distribución de los acentos interiores del verso, el uso de sonoridades

---

[33] Ghiano. *Op. cit.* p. 231.

[34] Jorge A. Dubatti. "Orfeo: emblema del 'combate por la poesía'. (Estudio sobre la lírica neorromántica argentina)". En: *Letras*. N° XV-XVI, abril-agosto 1986. pp. 42-63.

[35] El modelo clásico es ABABCC a semejanza de la octava rima. Rudolf Baher. *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos, 1981. p. 276.

[36] Sola González. *Antología*... p. 42.

[37] A. S. M. "La belleza poética es, para Alfonso Sola González, 'la música que está más allá'". Entrevista publicada en *El tiempo de Cuyo*. Mendoza, domingo 5 de julio de 1960. Para la concepción de la música como ideal de la belleza poética ver: George Steiner. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa, 1990.

recurrentes y la organización de las cláusulas en las estrofas. En la citada, la primera del poema, se observa un juego especial de *tempos*[38] prosódicos determinado por la combinación de endecasílabos melódicos[39] (versos 1 y 2), sáficos[40] (verso 3) y heroicos[41] (versos 4,5 y 6). Así, en la primera mitad de la estrofa la combinación de endecasílabos melódicos y sáficos suscita un "ralentando" del *tempo* prosódico; por el contrario, en la segunda mitad, el *tempo* se acelera por el uso del endecasílabo heroico y del encabalgamiento entre el cuarto y el quinto verso. Por otra parte, el predominio de los sonidos /s/ y /θ/ en toda la estrofa coadyuva en la gestación de la ambientación aérea y del impulso ascendente el personaje femenino evocado.

La sexta rima y el cuidado en la musicalidad son resonancias de la elegía clásica española. A ellas se suman ciertos giros verbales de sabor castizo. Expresiones como "el viento rumoroso" y las formas de calificación recurrente que antepone el adjetivo al sustantivo ("luminosos ríos", "blanca tierra", "desnuda cazadora", "perfecta luz", "suave tiempo", etc.) constituyen ecos garcilacianos. Y la expresión "sueño de blanca tierra enamorada" evoca el "polvo enamorado" de Quevedo.

En cuanto a su estructura, el poema desarrolla en forma inversa dos secuencias básicas de la elegía funeral: *consolatio* (dos primeras estrofas y primera mitad de la tercera) y la *lamentatio* (desde la segunda mitad de la tercera estrofa hasta el final). Mediante esta disposición se subraya en el poema una drástica contraposición entre el más allá, alcanzado por la amada muerta y el aquí que corresponde a las coordenadas existenciales del sujeto lírico. Esta contraposición se manifiesta nítidamente en la tercera estrofa:

> "Ya has pasado la muerte, ya has vencido
> profunda reina, ya de claridades;
> perfecta luz y tiempo florecido.
> Aquí donde vivías aún nos queda

---

[38] Entiendo por *tempo* la velocidad del ritmo de enunciación.

[39] Acentos en la tercera, sexta y décima sílabas.

[40] Acentos en la cuarta, sexta y décima sílabas con cesura después de la cuarta.

[41] Acentos en la segunda, sexta y décima sílabas.

el gris pasar, las pobres soledades,
y el corazón bajo las arboledas"[42].

Como puede observarse en esta estrofa y en la anteriormente citada, la *consolatio* desarrolla de modo insistente el tópico de la *apoteosis*, que señala el arribo de la amada a los cielos. Este aspecto guarda además relación con la ausencia de presentación. En efecto, el sujeto lírico le niega al lector (y en cierto modo se niega a sí mismo) la posibilidad de ver los terribles efectos de la muerte sobre la amada. La presencia de la *apoteosis* y la ausencia de presentación destacan el abismo ontológico que se establece entre la mujer evocada y el poeta. María constituye un lejano y excelso "tú". Es la "mujer-ángel" romántica que recibe principalmente el atributo simbólico de la luz. En efecto, María está "libre de sombra" y se presenta a los ojos del poeta como "desnuda cazadora iluminada". Su recuerdo "ilumina" al poeta porque ella es "perfecta luz".

En este modo de caracterización se observa, además, un particular sincretismo literario que suma en la figura de la mujer misteriosa valencias de la mitología clásica y del cristianismo[43]. En efecto, el título despliega un campo isotópico que remite a la figura de la Virgen; campo que se sustenta figurativamente en los atributos luminosos y celestiales del personaje femenino. Pero además, la insistente caracterización de la amada como "cazadora" que se apoya figurativamente en la referencia a sus "armas celestiales" y a su condición de "triunfadora" y "vencedora", remite a la figura de Ártemis/ Diana. Este sincretismo se justifica por la presencia de determinados valores simbólicos semejantes. En contraposición a Venus, Diana representa la virginidad y es símbolo de la castidad. Asimismo, posee una dimensión celestial ya que, frecuentemente, se la

---

[42] Sola González. *Loc. cit.* p. 43.

[43] Tomo la noción de Eric von Richthofen. *Sincretismo literario. Algunos ejemplos medievales y renacentistas*. Madrid, Alhambra, 1981. El crítico lo define como "La tendencia a armonizar contrastes o paradojas aparentes, convirtiéndolos en correspondencias no meramente asociadas en una noción principal, sino firmemente integradas". La tendencia sincrética se verifica en "la tentativa de ciertos autores de presentar una especie de *summa* de valores tradicionales, símbolos o acontecimientos sobresalientes íntimamente amalgamados". (pp. 3-4). Se trata de un procedimiento usual, por ejemplo, en la poesía de Dante.

asocia con la luna[44]. De esta manera, la amada evocada recibe los atributos de María y de Diana que se manifiestan en su condición de "virgen cazadora" y de "mujer celestial".

En contraposición al ámbito y a la condición de la mujer, la situación existencial del poeta está cargada de valencias negativas. Estas valencias se expresan mediante las imágenes de la sombra, el color gris y la oscuridad. La *lamentatio* desarrolla los tópicos de la autocompasión, la soledad de los vivos y la ausencia de consuelo mediante una exposición alegórica del combate entre la luz y las sombras. Esta lucha tiene lugar en el alma del poeta quien, progresivamente, siente que la oscuridad lo invade. Así lo expresa en la séptima estrofa:

> "Es la *última luz* que el día ampara
> casi olvidado en la melancolía
> de ya no ser más que una *sombra* clara.
> El mundo de las muertes vaporosas
> nos llama con la pura melodía
> de la verdad *oscura* de las cosas"[45].

Y lo confirma en la novena y en la décima:

> "[...] ¡Qué *oscura boca* de llamado lento
> nace en la luz perdida que aparece
> sobre una ruina de años y de viento!
>
> ¡Oh! Construir el tiempo destruido;
> en la triste ceniza, la ternura;
> en la rosa quemada, lo perdido.
> *Lámparas* en el alma *sepultadas*

---

[44] Este sincretismo se encuentra también en las artes plásticas. Correggio, por ejemplo, emplea la imagen de Diana como símbolo de la castidad en la habitación de la abadesa de San Pablo en Parma. Para los valores simbólicos de Ártemis/ Diana ver: Pierre Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*. Ed. revisada con bibliografía actualizada por el autor. Barcelona, Paidós, 1986; Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. ed. revue en augmentée. Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1986; Francisco Revilla. *Diccionario de iconografía*. Madrid, Cátedra, 1990.

[45] Sola González. *Antología...p.* 48. El subrayado es mío.

donde una *oscurecida luz* perdura
entre muertos y fechas olvidadas"[46].

La décima estrofa es un veradero clímax en la expresión del sentimiento angustiante del poeta. El impacto de la muerte y del dolor que provoca se sintetizan bellamente en la metáfora "la oscura boca de llamado lento". La imagen da cuerpo y movimiento al avance del dolor y señala la intensificación semántica y expresiva que conduce al clímax. Por su parte, éste perdura en el final del poema y suscita un desdoblamiento del sujeto lírico que se interroga en busca de una respuesta existencial y metafísica:

"¡Alma, quién eres! ¡Alma, quién te habita!
¡Qué mano gris te ciñe esa corona
de descorazonada luz marchita!
Voz sin respuesta eres, sin consuelo,

soledad sin amor que se abandona
mientras la estrella recupera el cielo"[47].

La elegía se cierra de manera cíclica, al confirmar la soledad del poeta y la ascensión de la amada a los cielos.

Para concluir con el análisis de "María de lo alto" es necesario señalar que la alteración del orden canónico de las secuencias en la elegía y la expansión de la *lamentatio* condicen con la tonalidad expresiva dominante en *La casa muerta*. Manifiestan aspectos persistentes en la poesía de Alfonso Sola González, señalados tempranamente por Juan Carlos Ghiano: la "negación del júbilo" y la "voluntad de inacabable lejanía"[48]. Ambos aspectos definen un talante poético que Sola González comparte

---

[46] *Ibid.* El subrayado es mío.

[47] *Ibid.* p. 50. Esta modalidad de dialogismo mediante la cual el sujeto se pregunta por el sentido de su existencia posee raíces bíblicas (se encuentra, por ejemplo, frecuentemente en los salmos; *Cfr.* Salmo 42, 12) y se desarrolla también en la poesía española del Siglo de Oro (*Cfr.* Lope de Vega. *Rimas sacras*. Sonetos 1, 16 y 18).

[48] Ghiano. *Op. cit.* p. 231.

con otros poetas de su promoción, como por ejemplo Olga Orozco y Enrique Molina[49].

5. Conclusiones

El análisis efectuado permite reconocer distintos modos de asunción de la tradición elegíaca en la obra de Alfonso Sola González. Se trata de un reconocimiento parcial que debe completarse con el estudio de las inflexiones del cauce en las etapas restantes de su trayectoria poética. Con todo, el análisis parcial revela la pervivencia de las secuencias tradicionales de la elegía, de sus tópicos y aun de sus imágenes y giros léxicos. En *La casa muerta* estos aspectos remiten principalmente a la poesía española del Siglo de Oro en lo que refiere a los aspectos formales e imaginarios de la elegía. En cuanto a la visión del poeta y de la existencia se observa el influjo de la elegía rilkeana.

La asunción de estos elementos tradicionales supone su renovación de acuerdo con el horizonte de experiencia del poeta. Como otros escritores de su promoción, Alfonso Sola González exhibe un verdadero "sentido histórico" en la acepción que T.S. Eliot da a la expresión[50]. Sentido que le permite percibir la dimensión presente del pasado y renovar sus contenidos en la gestación de un universo literario a la vez original y tradicional[51].

---

[49] Contrariamente a lo que sostiene Leo Polmann, es esta concepción de lejanía ontológica entre el hombre y lo Absoluto el aspecto que atestigua la recepción de Rilke en la poesía neorromántica del '40. Ver su estudio "Rilke en la Argentina. Los casos de Olga Orozco y Roberto Juárroz". En: *Argentina en su literatura*. Tucumán, Cuaderno 1, Octubre, 1985, pp. 114-123. Con respecto a la noción de lejanía en la poesía de Rilke ver: Hans Georg Gadamer. *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*. Barcelona, Gedisa, 1993.

[50] Thomas Stearns Eliot. "Tradition and Individual Talent". En: *Selected Essays*. 3rd edition. London, Faber & Faber, 1951. pp. 13-22.

[51] La falta de consideración de este aspecto, por razones de índole personal, ideológica o estética, ha determinado una evaluación a nuestro juicio incompleta de los logros de líneas como el neorromanticismo que se consolidan en el '40. Una lectura más abarcadora de la labor de estas líneas permite justipreciar su significación en el panorama de la lírica argentina y demuestra su perduración y su vigencia más allá de los contextos socioculturales que suscitaron su conformación.

Debe señalarse, además, que *La casa muerta* manifiesta sobre todo el impacto de la región natal y el influjo de las instancias mediadoras de cultura y formadoras entrerrianas (por ejemplo, el magisterio de Carlos María Onetti y de Ireneo Fernando Cruz; la amistad con los poetas Carlos Alberto Álvarez y José María Fernández Unsáin)[52]. El influjo del espacio mendocino será visible a partir de la segunda etapa de su trayectoria poética, principalmente en los poemas de *Cantos a la noche* (1964).

Conviene mencionar, finalmente, que la evocación de la amada muerta es un motivo reiterado en la obra de los poetas neorrománticos. Una muestra contundente de su valor caracterizador se encuentra, por ejemplo, en el suplemento cultural de *La Nación* del domingo 15 de diciembre de 1940. En la página 2, bajo el título identificatorio de "Tres poetas nuevos" aparecen los poemas "Elegía del clavel" de José María Castiñeira de Dios, "Poema para una infanta muerta" de Alberto Ponce de León, y "Elegía" de Enrique Molina. Estos textos elegíacos desarrollan el motivo con distintos acentos.

El periplo crítico llevado a cabo permite profundizar en el conocimiento de un importante episodio en la historia de las letras argentinas tanto en el plano nacional como en el regional.

---

[52] Para estos aspectos ver: Fernández Moreno. "Informe...". p. 81; Serra. *Ob. cit.*; Olga Orozco. "El amigo habla con los crepúsculos muertos sobre Lochem". En: *Los Andes*. Mendoza, Domingo 24 de Octubre de 1993. Sección 5, p. 2. Lo mismo ocurre con el poemario que le sigue, *Elegías de San Miguel* (1944).

JORGE ENRIQUE RAMPONI Y LA VANGUARDIA EN MENDOZA: EL "ROMANCE DEL ÁNGEL SAGITARIO"

Fabiana Inés Varela
Universidad Nacional de Cuyo . CONICET

El poeta mendocino Jorge Enrique Ramponi nació en la localidad de Lunlunta (Maipú) el 21 de agosto de 1907. Los datos sobre su infancia son escasos, ya que el poeta, como coinciden la mayoría de sus biógrafos, siempre prefirió hablar sobre su obra y mantener en la oscuridad las vicisitudes de su propia vida. Su niñez transcurrió entre viñedos, pues su padre fue agricultor. Podemos estimar que la vocación literaria posiblemente se deba a la influencia de su madre, una destacada maestra. Ramponi estuvo, además, muy unido a las artes plásticas, fue docente y director de la Academia Provincial de Bellas Artes. Murió el 2 de noviembre de 1972 en la ciudad de Mendoza.

Labor poética de Ramponi

La labor poética de Ramponi se inició en 1928 con la publicación de su primer poemario: *Preludios líricos*. Como su título lo indica se trata de una colección de poemas de juventud, escritos desde los 15 a los 18 años, simples ensayos de lo que será su labor lírica posterior. El mismo autor asegura que son:

> "Versos de extrema juventud algunos respetuosos de la forma, clásicos, si nos atenemos al concepto de equilibro de ele-

> mentos que postula Croce. Nacidos en el sentimiento, su origen es, por lo tanto, romántico, pero su realización se desarrolla en el sentido armónico en el que el arte supone un orden o serenamiento, superación evolucionada de los puros estados emotivos"[1].

La cita anterior guarda la clave del tono de este poemario: un romanticismo, propio de la juventud del poeta, tiñe de lirismo emotivo todo el libro, adhiriendo de este modo al posmodernismo del momento.

Logra su madurez de poeta -el encuentro de su propia voz que le permite transmitir la hondura metafísica de su pensamiento- con su mejor y más recordado libro: *Piedra infinita* (1942), un extenso canto donde el poeta interroga la inmovilidad de la piedra andina en busca de respuesta a las incógnitas de la vida.

Gloria Videla de Rivero[2] postula la existencia de tres etapas en la producción poética ramponiana. Una primera, inicial, de tono y estilo posmodernista, a la que corresponde su libro *Preludios líricos* (1928). La segunda etapa es de transición, experimentación y afianzamiento progresivo del lenguaje propio; en ella distingue dos momentos: uno representado por los fragmentos éditos de *Pulso del clima* (1932) y *Colores del júbilo* (1933) y el segundo, por los fragmentos de *Corazón terrestre* y *Maroma de tránsito y espuma* que aparecieron publicados en el primer número de la revista *Oeste* (Mendoza, setiembre, 1935). Su tercera y última etapa es la que corresponde a sus dos obras de madurez: *Piedra infinita* (1942) y *Los límites y el caos* (1972). A propósito de estas obras dice Gloria Videla:

> "En estos dos últimos libros, Ramponi funde en su ya intenso y personalísimo estilo, modos neorromáticos y por momentos surrealizantes, para expresar su necesidad ritual del canto. El poeta es víctima de su misión y expresa lo ancestral-telúrico-

---

[1] Carta de Ramponi a Juan Figueroa. Citada por Juan Pinto. *Jorge Enrique Ramponi*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963. pp.52-53.

[2] Gloria Videla de Rivero. "Tradición y vanguardia en *Colores del júbilo*, de Jorge Enrique Ramponi". En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, Tomo LVI, 1991. pp. 468-469.

cósmico por medio de un testimonio que lo convierte en sacrificante y víctima"[3].

En este estudio nos centraremos en el análisis de un poema de Ramponi: "Romance del Ángel Sagitario" que pertenece a su libro *Colores del júbilo*. Este libro fue publicado en Mendoza en enero de 1933 y contiene poemas escritos entre 1928 y 1931[4].

Colores del júbilo y las escuelas de vanguardia en Mendoza

Como ya observamos, *Colores del júbilo* pertenece a la segunda etapa de creación del poeta. El carácter de transición de este período justifica el predominio de una voluntad de experimentación, especialmente de la más variada gama de recursos, de un tono lúdico y travieso, que, en general, dificulta la penetración más incisiva en la realidad. El poeta, en busca de su modo de expresión propio, se interna y abandona una pluralidad de caminos expresivos, que van puliendo su estilo personal. En gran medida esto explica la superposición de "claras influencias ultraístas, neopopularistas -particularmente lorquianas- y neogongoristas, junto a las peculiaridades personales"[5].

Estas características, el tono experimental y lúdico, las variadas influencias, pueden atribuirse al contacto con las estéticas de vanguardia, que irrumpen en el medio cultural mendocino hacia fines de la década del 20.

Hacia 1925, comienzan a observarse en la ciudad de Mendoza, algunos indicios de la aparición de las llamadas vanguardias históricas. La presencia de Ricardo Tudela en Chile entre 1924 y 1925, le permitió el contacto con las nuevas generaciones literarias chilenas, entre las que se destaca la voz de Pablo Neruda. Tudela manifiesta que: "Allí me afirmo

---

[3] *Ibid.* p. 468.

[4] No nos detendremos en un análisis exhaustivo de la colección sino que haremos mención a algunos detalles que permiten una mejor comprensión del poema que tratamos. Para un estudio más profundo del poemario sugerimos el ya mencionado artículo de Gloria Videla de Rivero que tomamos como bibliografía básica.

[5] *Ibid.* p. 468.

en pasional avidez de nuevas formas poéticas, en la potente revolución surrealista y cubista. El creacionismo me impresiona. Aunque enamorado de muchas de las creaciones del simbolismo, las nuevas formas se apoderan de mi literatura"[6]. En 1927, otro poeta, Vicente Nacarato, publica *Pájaros heridos*, libro en el que asoman tímidamente algunas imágenes ultraístas. Más allá de la polémica sobre quién fue el primer introductor de las corrientes vanguardistas en la ciudad de Mendoza, lo cierto es que en 1928, el ambiente de renovación se concreta en una revista oral que se difunde por radio. Se llama *Megáfono* y brinda su nombre al grupo que se nuclea alrededor de ella: Vicente Nacarato, Ricardo Tudela, Sixto Martelli, Juan Bautista Ramos y, el más joven de ellos, Jorge Enrique Ramponi. En 1929 el editor Gleizer publica un libro colectivo que recoge páginas de los nuevos escritores: *Megáfono, un film de la literatura mendocina de hoy*. Allí, Ramponi da a conocer poemas en los que se observa un alejamiento del estilo de su primera obra. Algunos de estos poemas, con ligeras variantes son recogidos en *Colores del júbilo*.

Colores del júbilo es un libro que presenta cierta heterogeneidad, especialmente en el estilo y los temas, ya que Ramponi ensaya diversos metros, incursiona incluso en el versolibrismo y se detiene en la elaboración de atrayentes imágenes vanguardistas que prefiguran, según Jaime Correas, "las imágenes desconcertantes que lo acompañarán toda su vida"[7]. A lo largo del poemario se yuxtaponen diversas influencias. Para Gloria Videla de Rivero es un libro "(...) que amalgama y personaliza los influjos vanguardistas con los procedentes de la tradición literaria próxima y lejana"[8].

El título permite relacionar su composición con "las concepciones estéticas del posromanticismo y del simbolismo que asocian con los estados de ánimo las imágenes sensoriales en general y las imágenes

---

[6] Citado por Gloria Videla de Rivero: "Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza". En: *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, FFL, Instituto de Literaturas Modernas. N° 18, 1985. p. 192.

[7] Jaime Correas. "Ramponi: la construcción del infinito". Estudio preliminar a Jorge Enrique Ramponi. *Piedra infinita*. Edición facsimilar. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, s.f. p. VII.

[8] Gloria Videla de Rivero. *Op.cit.* p. 472.

visuales, sobre todo de color, en particular"[9]. Este título permite captar desde el inicio el tono del poemario, caracterizado por la exaltación y el gozo frente a la vida en todos sus aspectos.

El término júbilo -de cadencia esdrújula tan cara a Ramponi- según el diccionario significa: "alegría, generalmente manifestada en gestos", esta idea del gesto se relaciona íntimamente con el movimiento. Es precisamente el gesto jubiloso, el movimiento que trasluce alegría frente a la vida, el que siempre está presente a lo largo de todo el libro. Gesto que se expresa en el correr del agua, la lluvia que se manifiesta en danza, el movimiento del trompo, los dedos sobre el teclado, las rondas, el atleta, la danza. En suma, una imponente sucesión de movimientos que exaltan las más variadas manifestaciones de vitalidad.

El título se abre, al incorporar la nota de color, en una amplia sinestesia, recurso presente a lo largo de los distintos poemas, en especial en su relación con la música, y, de modo muy vanguardista, con el deporte y los juegos.

El epígrafe inicial subraya las notas referidas; una estrofa del poema "Verano": "Trompo de cinco colores/en la orgía del instinto,/ alucinado de júbilo/ el trompo de los sentidos" inicia el poemario y presenta, sólidamente unidos, los distintos elementos: el júbilo enajenador ("alucinado de júbilo") que se expresa en el movimiento del trompo, en el cual las sensaciones provenientes de los distintos sentidos se entremezclan y confunden. Esta alegría surge de la exaltación vital, esa "orgía del instinto".

El epígrafe destaca la presencia de los sentidos a través de imágenes sensoriales, enlazadas en sinestesias que captan la vorágine de la realidad identificada con el giro del trompo, logra así mostrar una nueva visión de las cosas transmutadas por la poesía. Por otra parte, el trompo nos remite al mundo de la infancia, hábilmente rescatado por la mano del poeta en todo el libro.

Los temas poetizados por Ramponi son muy variados: el paisaje local, recreado por la visión peculiar del poeta, la infancia, la adolescencia, la música, la danza, el deporte. Son también muy variados los recursos y formas estilísticas, provenientes de las más variadas influencias. Esta heterogeneidad temática y estilística halla su unidad, según Gloria

---

[9] *Ibid.* p. 473.

Videla de Rivero, en la intención de poetizar el júbilo que es, a su criterio, el hilo que da cohesión al libro[10].

Además del tono celebratorio unitario, es posible rastrear la presencia de ciertos motivos o imágenes recurrentes que contribuyen a esta unidad, como por ejemplo la idea de movimiento desarrollada a través de múltiples imágenes cinéticas que se suceden a lo largo de los versos de Ramponi.

Muy unido al anterior aparece reiteradamente otro motivo: la naturaleza que se relaciona con el término "instinto" del epígrafe. Se manifiesta como naturaleza humana en su despliegue desde la infancia a la adolescencia y como paisaje en el que se produce la incorporación del ámbito mendocino, transformado luego en un juego de gran vitalidad y movimiento como se observa en el "Romance de la Nómada" o en el de "Niña Lluvia".

También el mundo de la infancia es una constante que representa el júbilo frente a la vida recién descubierta. El poeta es el niño al que se va revelando la realidad. El poeta- niño es también el poeta adánico que va nombrando esa realidad en su quehacer lírico, presentando a la vez una imagen nueva de ese mundo que parece apenas creado. En este sentido, sigue los postulados de la vanguardia y, especialmente, del ultraísmo y del creacionismo. La infancia aparece de diversas formas, ya como etapa evocada, ya como tema específico. También se ve reflejada en objetos propios de esta etapa como los trompos, el volantín, la escuela y especialmente en la exaltación del movimiento típico de este momento vital.

El libro está dividido en cuatro secciones: "Romances", "Romancillos", "Vítores" y "Estampas".

El "Romance del Ángel Sagitario" es el tercer poema de la primera sección que lleva por título "Romances". Esta sección es quizá la que presenta mayor unidad en todo el poemario, ya que las distintas composiciones utilizan el octosílabo asonantado propio del romance, manejado con mayor libertad debido a la influencia del modernismo y la vanguardia. Es también ésta la sección más extensa del libro, formada por ocho poemas que en general desarrollan los motivos recurrentes del libro, ya señalados.

---

[10] *Ibid.* p. 474.

"Romance del Ángel Sagitario"

En el "Romance del Ángel Sagitario" el poeta desarrolla como tema un sueño infantil a modo de representación de teatrillos de marionetas y establece correspondencias entre el mundo de la vigilia y el del sueño, recreando con especial ternura el mundo de la infancia. Asistimos al despliegue actual del mundo de la niñez. No hay una evocación nostálgica de este pasado sino una actualización del mismo en el presente, a través de la alegría y del movimiento propios de esta etapa. Todo el poema alude al mundo infantil: el niño que duerme, la abuela que vela su sueño, el volantín, el juego. También la estructura narrativa del poema recuerda la sencillez de los cuentos tradicionales y en el plano fónico, los juegos de palabras, las derivaciones, las repeticiones pueden asociarse con las rondas y canciones.

El tono de este poema, coincidente con el de todo el poemario, es el de gozo frente a la vida:

"Cruzaba brazos la abuela,
ya no los tiene cruzados:
en la ribera del sueño
le toma el niño las manos.

La abuela mira la cárcel
rosada y el rostro cándido.
El mira su sueño -vivo-
bajo el cielo de los párpados.

La abuela soñando, sueña
qué sueño será el soñado.

Sobre el abismo del cielo
el volantín juega a pájaro;
pez en el agua del aire
cabriolero, cabriolando...

Las golondrinas rivales
lo rondan, listos sus arcos:

sinuosos vuelos elude
el volantín burla-dardos.

(Estrellas de tibios pétalos...
Maduro fruto bivalvo...
La abuela soñando, sueña
qué sueño será el soñado).

De sigilo su ternura
evade cárcel de manos.
Suspira el niño. -Suspiro:
otoño marchitalabios-.

Envidia de golondrinas
agasaja el viento malo.
Desespera la esperanza
del timonel sin comando.

¡Ay del velero, velero
sin ancla, velero náufrago!
Manos abuelas retornan
burlando guardia del tacto.

Entonces florece el cielo
-rubio- un ángel sagitario
que extravía golondrinas
ciego dédalo de espanto.

Fugitivo roce de alas
une el hilo, de milagro.
Alude temor de prófugas
el volantín, cabriolando...

Titila dedos el júbilo:
verano maduralabios".

El título del poema hace inmediata referencia a la forma métrica utilizada: el romance, forma de versificación tradicional española que

consta de una serie indefinida de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares. Propio de la vanguardia -aunque iniciado antes por el modernismo- es el juego que tiene como base estas formas tradicionales que sirven al poeta para expresar su propia originalidad. A esto hay que sumar que la Generación del 27 en España, en especial García Lorca, había iniciado un movimiento de revalorización y rescate de aires y formas populares, que se conoció como neopopularismo. En el "Romance del Ángel Sagitario", Ramponi utiliza los octosílabos asonantados pero los divide en estrofas de cuatro y dos versos que alterna según las necesidades del contenido temático de su poema. En este caso se aparta también del tradicional romance rioplatense que se divide en estrofas de cuatro versos con rima consonante.

El romance de Ramponi conserva el tono narrativo propio del romance tradicional así como su carácter oral. Recordemos que en su origen los romances eran recitados en las plazas por los juglares y que su pervivencia es oral tanto en España como en América. La oralidad es un elemento capital para Ramponi, tal como lo atestiguan numerosos comentarios de personas que lo trataron a lo largo de su vida. Juan Pinto, su biógrafo, asegura que "Ramponi gusta de leer su poesía y, en ese sentido, se yergue ante el visitante como un verdadero hierofante y, con una voz profunda, inicia la lectura de sus cantos"[11]. Por su parte, Graciela Maturo recuerda "(...) en efecto, le gustaba decirlos, o mejor *cantarlos*, devolviendo a la poesía lírica su condición oral. Sólo el recitado rítmico, las inflexiones melódicas que solía dar a sus grandes versículos, otorga a sus poemas la plenitud formal y espiritual que les pertenece"[12]. Este carácter oral que alcanza su plenitud en sus grandes poemas posteriores adquiere en el "Romance del Ángel Sagitario" el tono lúdico propio de la poesía infantil.

"Ángel Sagitario", es el título, algo enigmático del romance, que alude al personaje que en el poema restituye el orden y el equilibrio, llevando a feliz término la anécdota narrada. El ángel es una imagen poética, de larga tradición literaria y religiosa, que encontramos muy presente en la poesía de la época, en especial dentro de la Generación del

---

[11] Juan Pinto. *Op. cit.* p. 52.

[12] Graciela Maturo. "Jorge Enrique Ramponi, poeta cósmico". En: *Último Reino; Revista de Poesía.* Buenos Aires, año V, N°11, 1983. p. 29.

27. Rafael Alberti titula *Sobre los ángeles* un libro que recoge poemas escritos entre 1928 y 1929. Los ángeles son también figuras recurrentes en los versos de Federico García Lorca.

No sólo la tradición literaria es fuente del tema, sino que un hecho particular de la infancia de Ramponi, otorga a los mensajeros celestes una particular trascendencia. Relata Pinto:

> "El recuerdo se ubica en un ya entrado crepúsculo, cuando un temporal se ha precipitado sobre el campo mendocino. Se halló de pronto en medio de la oscuridad latigada de relámpagos, corriendo entre grandes árboles, en busca de su padre que estaba en la viña. Los árboles tiene rostro de conseja; pueden ser demonios o imprevistos signos de la tierra. Otro relámpago. El miedo crea canales de espanto en el alma del niño. Fatigado, agotado, se detiene. Una súbita esperanza, una sedante confianza lo invade. El niño Ramponi evoca el hecho, reviviendo el instante mágico. Se emociona. Lo recuerda: quien estaba a sus espaldas era el *Ángel de la Guarda*"[13].

Posiblemente el germen inicial de este poema sea el recuerdo de una vivencia infantil similar a la anterior, pero el poeta cambia el escenario, introduce el mundo del sueño, en un intento de manejar con mayor comodidad los hechos o bien, siguiendo los postulados de la vanguardia, para quitar el tono intimista producido por la evocación directa del recuerdo.

El adjetivo sagitario que especifica el término "ángel" otorga hermetismo a la expresión. Se observa aquí la influencia de Luis de Góngora en el uso etimológico de las palabras; sagitario proviene de *sagita*, saeta, flecha. En este sentido, el ángel aparece como portador de saetas, defensor del sueño del niño, identificado también con el Ángel de la Guarda de la tradición católica, que custodia y defiende, según mandato de la Providencia, el orden a la vez cósmico, social y religioso de la pluralidad de las naciones. Según el Catecismo, "Desde la infancia a la muerte, la vida humana está rodeada de su custodia (la de los ángeles) y de su interce-

---

[13] El carácter documental de este testimonio de Ramponi, lo afirma Pinto al decir que lo transcribe tal como lo relatara en una conversación tenida con el autor cuando lo entrevistaba para obtener datos para su biografía. Juan Pinto. *Op.cit.* p. 50.

sión. Cada fiel tiene a su lado un ángel como protector y pastor para conducirlo a la vida" (San Basilio de Cesarea, *Adversum Eunomium*)[14].

El título del poema nos permite distinguir desde un primer momento la variedad de influencias que se amalgaman en este poema unidas al germen personal y vivencial, materia primigenia de la poesía. El epígrafe, por su parte, aclara el sentido del poema: "Se penetra el retablo de un sueño infantil custodiado por manos abuelas y se cuenta la imaginería que alucina los ojos dormidos". En primer lugar, el sueño se presenta como una estampa o teatrillo de infancia, en la que el lector -u oyente- es espectador de una obra artística que tiene elementos religiosos. La presencia de dichos elementos está subrayada por el uso de los sustantivos *retablo* e *imaginería*. El retablo es una obra artística, generalmente de madera, que representa situaciones religiosas; su segunda acepción hace referencia al escenario de dimensiones reducidas en el que se hacen representaciones con títeres y figurillas. El poeta juega en su poema con ambas acepciones: una alude al elemento religioso, que se apoya en la presencia del Ángel de la Guarda y también en el término imaginería que aparece en el mismo epígrafe recordando a las tallas y pinturas de imágenes religiosas. Además, como retablo se refiere al teatrillo de títeres, el epígrafe se relaciona con el mundo de la infancia recreado en el poema. Por otra parte, este término está muy unido a la idea de representación mediante la cual el sueño del niño se transforma en una realidad de tipo teatral puesta en escena ante sus propios ojos.

En síntesis, ya desde el epígrafe el autor establece algunos indicios que permiten una comprensión más acabada del poema: el sueño como representación, el elemento religioso o espiritual y la recreación del tiempo de la infancia.

Análisis del poema

En la primera estrofa, el poeta nos introduce en la escena de vigilia que constituye el marco del sueño infantil. Un niño pequeño duerme y la abuela vela su sueño; escena cargada de ternura que permite evocar

---

[14] *Catecismo de la Iglesia Católica*. España, Conferencia Episcopal Argentina, 1993. Asientos 328-336. pp. 87-90.

muchas imágenes similares de nuestra propia infancia. El tiempo, sin embargo, no es el pasado de la evocación nostálgica, sino el ahora introducido por el adverbio "ya" y marcado por el uso del presente verbal. El sueño va apareciendo gradualmente a través de una metáfora basada en la comparación de éste con un río: "en la ribera del sueño". De esta manera se anticipa el carácter de suceso y representación que tendrá el sueño, el acontecimiento probable atrapa desde la primera estrofa, apoyado en la idea desarrollada por el epígrafe, el interés y la curiosidad del receptor.

La segunda estrofa amplifica la situación presentada en la primera. El juego entre dos construcciones paralelas: "la abuela mira la cárcel" y "Él mira su sueño" permite superponer a la vigilia la nueva realidad del sueño. Esta última idea vuelve a ser claramente subrayada con la metáfora "Él mira su sueño -vivo- / bajo el cielo de los párpados". El adjetivo "vivo" que Ramponi destaca al separarlo del sustantivo con un guión y ubicarlo al final del verso, resalta la existencia objetiva que adquiere el sueño en el poema.

Los dos versos siguientes, que recuerdan los estribillos de las poesías y rondas infantiles, introducen el sueño propiamente dicho. El poeta, mediante el juego de repeticiones con derivados de soñar, que otorgan gran sonoridad rítmica a la estrofa, intenta confundir vigilia y sueño antes de acceder plenamente al mundo de lo soñado y establece un nexo entre ambos planos a través de la figura de la abuela.

El sueño se presenta como una lucha entre un volantín y las golondrinas: "Sobre el abismo del cielo/ el volantín juega a pájaro"; y más adelante "las golondrinas rivales/ lo rondan, listos sus arcos". Volantín, cuyanismo por barrilete, es un elemento del mundo infantil a menudo evocado por Ramponi. En su primer poemario *Preludios líricos* el poema "Volantín" evoca con nostalgia el agosto ventoso de la infancia con su cielo poblado por barriletes:

> "¡Mes de agosto! ¡Mes de agosto!
> Volantines... Volantines...
> ¡Ah! estas horas en la infancia
> Se me van los ojos tristes".

Muy interesante resulta otro poema titulado también "Volantines", que publica en *Megáfono, un film de la literatura mendocina de hoy*. En

él se observan una serie de imágenes de raigambre ultraísta, que identifican barriletes con pájaros, algunas de las cuales sirven de base a las que encontramos en el "Romance del Ángel Sagitario":

"Volantines:
Cabriolas de pájaros polícromos
Algarabía de colores
Bajo el asombro cóncavo.

Volantines:
Pájaros de un ala
Que acosquillan de anhelos
Libertarios las ráfagas
Volantines:
Pájaros sujetos de una pata".

Esta comparación entre el volantín y el pájaro sirve para caracterizar al barrilete, a la vez que lo animiza. Otra metáfora: "pez en el agua del aire" proyecta al volantín al ámbito acuático y marino que lo conecta con los versos "¡Ay del velero, velero/ sin ancla, velero náufrago!" de las siguientes estrofas.

La presencia de las golondrinas introduce a los oponentes dentro del rudimentario esquema narrativo que organiza el poema. La personificación de las golondrinas sintetiza imágenes que provienen de un poema anterior, "Tormenta", publicado también en *Megáfono*:

"Golondrinas!
Arcos ágiles
Que del carcaj del júbilo
Extraen las buidas saetas de sus gritos,
Acribillando el blanco del silencio.
Primicia del milagro
Que arrebata el simple "volantín" de mi gozo".

En este primer momento de la lucha entre rivales, el volantín logra evitar el ataque de las golondrinas. Un paréntesis permite jugar con dos metáforas muy plásticas que aluden al barrilete: "Estrellas de tibios péta-

los.../ Maduro fruto bivalvo...". A continuación la reiteración de los versos del estribillo, actúa de gozne entre el plano de la vigilia y el sueño.

En esta nueva incursión en el plano de la realidad, el poeta aísla un único hecho, la abuela suelta la mano del niño: "De sigilo, su ternura/evade cárcel de manos". De inmediato los versos siguientes anticipan el cariz que tomará el sueño: "Suspira el niño. -Suspiro: / otoño marchitalabios-". En este momento aparece un nuevo personaje: "el viento malo". El cambio en la situación se traduce en la aparición de una nueva serie de imágenes y metáforas que se refieren al volantín y lo relacionan con el mar y los barcos. Estas imágenes, muy plásticas, recuerdan versos de Lorca y Alberti.

Un nuevo pasaje al plano de la vigilia permite la introducción del desenlace. La abuela retoma la mano del niño nuevamente y aparece en el sueño "el ángel sagitario" que aleja a las golondrinas y restablece el orden perdido. Este ángel aparece apenas esbozado como una intuición más que como una presencia concreta, tal como lo Invisible suele presentarse en la vida cotidiana. Se lo introduce a través de breves pinceladas como "ángel sagitario" o como "fugitivo roce de alas", imagen fragmentaria de gran riqueza plástica y poder asociativo y sugerente.

Los dos versos finales, en relación de oposición con "Suspiro: / otoño marchitalabios" concluyen el poema en un marco de alegría: "Titila dedos el júbilo / verano maduralabios".

Estructura

El poema presenta una incipiente estructura narrativa que permite determinar tres momentos sencillos de definir como presentación, nudo y desenlace. Esta estructura se desarrolla en dos planos que se corresponden entre sí: uno es el de la vigilia; otro, el del sueño. En el primer momento se presenta al niño dormido junto a su abuela y a la abuela tomando su mano; en el mundo del sueño esto se corresponde con la presencia del volantín que elude en su vuelo a las golondrinas.

En el segundo momento, el niño separa su mano de la abuela, lo cual repercute en el sueño con el desequilibrio producido por la aparición del "viento malo" que confunde el vuelo del volantín. Un tercer momento se distingue cuando la abuela retoma la mano del niño y la aparición del ángel en el sueño restituye la armonía perdida.

El poeta ha establecido una singular correspondencia entre el orden humano de la vigilia y el orden cósmico que señala el sueño. En la estructura del poema, el Ángel de la Guarda, protector del mundo infantil en el sueño, se corresponde con la figura de la abuela que, desde su vigilia, vela el sueño del niño. De esta manera, la abuela se identifica con el Ángel Guardián tutelar de la infancia y su mano guía los pasos del niño en la vida.

Recursos

En el plano fónico, se observa una gran variedad de recursos basados en la reiteración de sonidos que recuerdan las rondas y canciones infantiles, que poseen, además, un importante valor lúdico. Las aliteraciones están cargadas de gran poder asociativo y también plástico, como por ejemplo "sinuosos juegos elude", donde la "s", recuerda el clásico dibujo que despliega el barrilete en su vuelo. En general, las repeticiones fónicas, especialmente de palabras, se corresponden con reiteraciones en el plano morfosintáctico como el juego producido por la derivación de palabras que poseen la misma raíz: "La abuela soñando sueña/qué sueño será el soñado" o "cabriolero, cabriolando..." También encontramos repeticiones de palabras con valor rítmico y eufónico: "¡Ay del velero, velero/sin ancla, velero náufrago!". Tales recursos recuerdan los del *Romancero gitano* de Lorca, muy cercano al neopopularismo de la Generación del 27 que rescata formas y recursos propios de la poesía popular, entre ellos, las rondas infantiles.

Es posible distinguir, además de las derivaciones de palabras ya anotadas, numerosos neologismos construidos a partir del verbo y su objeto directo que tienen valor calificativo y sobre todo expresivo: "Volantín burla-dardos", "otoño marchitalabios" y "verano maduralabios".

En el poema se observa una gran abundancia de sustantivos que adquieren valor calificativo al sustraerse sus nexos, por ejemplo: "manos abuelas"; en cambio, la adjetivación es escasa y los calificativos tienen generalmente valor de epítetos: "golondrinas rivales", "viento malo". Los verbos son muy numerosos, la mayoría en presente lo que otorga gran dinamismo: juega, rondan, agasaja, florece, une. En todo el poema se aprecian numerosas imágenes de movimiento que exaltan la energía y

la vitalidad propias de la poesía de Ramponi en este poemario: "Fugitivo roce de alas".

Numerosas construcciones sintácticas tienen reminiscencias gongorinas, no sólo por el hipérbaton, sino también por la escasez de nexos lógicos y temporales, artículos y preposiciones que complican la sintaxis, dan cierto hermetismo al poema y muestran una imagen fragmentaria de la realidad: "Envidia de golondrinas/agasaja el viento malo".

Las metáforas resultan novedosas y se observa en ellas la influencia ultraísta. Muchas de ellas se basan en la personificación de los elementos que intervienen en el sueño: "el volantín juega a pájaro" y "las golondrinas rivales / lo rondan, listos sus arcos"

Otra particularidad del poema es el frecuente uso de la sinécdoque, por lo cual lo particular, la parte, se separa del todo, permitiendo una visión fragmentaria de la realidad, acorde, por otra parte con las estéticas de vanguardia: "manos abuelas retornan/burlando guardia del tacto".

Se observa también, debido a la influencia de Góngora, el uso de referencias mitológicas, un ejemplo interesante es: "que extravía golondrinas / ciego dédalo de espanto". Alude al constructor del laberinto de Creta y por transposición muestra como un laberinto confuso la retirada de las golondrinas. También presentan reminiscencias gongorinas el ya mencionado uso de palabras con sentido etimológico, la abundancia de palabras esdrújulas y las construcciones paralelas de un mismo esquema sintáctico. Esta señalada presencia del poeta cordobés obedece tanto a la revaloración que de él realizó la Generación del 27, como a las propias lecturas de Ramponi:

> "Desde luego -dice el poeta- que yo he bebido en las mejores fuentes antiguas. Góngora era uno de mis ídolos en ese tiempo. Sabía que en el lenguaje se encontraba una defensa contra el lugar común, un resguardo contra la vulgaridad, el pasatismo retardatario"[15].

Precisamente es esta actitud de Ramponi ante el lenguaje, al que aborda y trata de manejar desde todos sus planos, la que se distingue a lo largo de todo el poema. La creación del especial mundo poético está

---

[15] Juan Pinto. *Op. cit.* p. 54.

construida a partir de un lenguaje novedoso, que sobresalta al lector apelando a su propia capacidad asociativa.

En el "Romance del Ángel Sagitario" Ramponi recrea en tiempo presente, a modo de retablo de títeres, el mundo de la infancia a través de un sueño donde el volantín, juego propio de la niñez, la abuela y el Ángel de la Guarda constituyen los elementos principales de esta recreación. La visión está cargada de ternura, sobre todo al identificar a la abuela con el ángel tutelar. La infancia está presente también en el tono lúdico que recuerda las rondas infantiles. Este poema, especialmente si observamos las estrofas referidas al ángel, posiblemente tenga una relación con la propia infancia del poeta, tanto por los juegos como por el episodio biográfico ya mencionado. Esa experiencia vital ha pasado al acervo existencial de Ramponi y ha sido transformada, gracias a su labor poética, enriquecida con el aporte de los movimientos de vanguardia que en ese momento se perfilaban en el ámbito de las letras, especialmente con los modos neogongorinos y neopopularistas propios de la generación del 27. Esta influencia vanguardista se observa sobre todo en las metáforas, muchas de ellas de raigambre ultraísta, en las repeticiones fónicas y en la sintaxis, además de cierto fragmentarismo.

Se observa en el poema, y en todo el libro, una búsqueda de la propia voz poética que le brinda ese estilo experimental tan peculiar. El trabajo sobre las imágenes permite a Ramponi explorar el idioma, enriquecerlo y ahondarlo para que luego sea vehículo de su propia visión metafísica de la realidad, tal como se dará en su obra posterior.

Colores del júbilo se manifiesta como un libro rico en imágenes sorpresivas que conforman un mundo donde la alegría y el júbilo son la clave de la vida. La originalidad del poeta sorprende continuamente al lector, quien asiste algo azorado a la especial creación de un mundo poético.

PREDESTINACIÓN, MESIANISMO. UNA LECTURA DEL CUENTO "DONDE IRAS Y NO VOLVERAS" DE JUAN DRAGHI LUCERO.

Lía Silvina Mallol
Centro de Literatura Comparada. Universidad Nacional de Cuyo

El mendocino Juan Draghi Lucero consagró su vida a rescatar la tradición de estas tierras y la memoria de su cultura. Una de sus tareas más valiosas fue la publicación del *Cancionero popular cuyano* en cuyas páginas recopila los poemas que pertenecen a la región. Esta obra responde a la definición de Augusto Cortazar sobre *folklore literario*: "piezas populares, anónimas, oralmente transmitidas desde tiempo inmemorial, [...] tradición que mantiene su vigencia colectiva en el seno del ambiente regional donde los textos fueron documentados de boca del pueblo"[1].

Pero Draghi Lucero no se limitó a esta tarea de folklorólogo e historiador, porque él mismo fue, además, escritor. Ha quedado documentada[2] la admirada sorpresa con que los literatos del país conocieron, en 1941, su primera colección de cuentos: *Las mil y una noches argentinas*. Esta obra no es ya una recopilación de piezas del folklore literario; se trata más bien de un bellísimo ejemplo de *literatura folklórica*, es decir, de "proyección" literaria del fenómeno folklórico, que Augusto Cortazar define como:

---

[1] Augusto Raúl Cortazar. *Folklore y literatura*. 4ª ed. Buenos Aires, EUDEBA, 1979.

[2] En su "Prólogo" a *El loro adivino* de Juan Draghi Lucero (Buenos Aires, Troquel, 1963), León Benarós menciona el "entusiasmo sin reservas" que suscitaron *Las mil y una noches argentinas* entre autores como Manuel Gálvez o Bernardo Canal Feijóo.

> "[...] obras literarias cuya autoría es perfectamente determinada, pero que se inspiran en la realidad folklórica cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan, reelaboran e interpretan, con miras a un público general, preferentemente urbano y desde luego letrado. Son verdaderas creaciones artísticas originales (no meras imitaciones) en cuyo estilo influye la tradición literaria popular con algunos o todos sus rasgos: habla, asunto, temas, ambientes, tipos, episodios, etc."[3].

Estamos, pues, en presencia de una obra literaria original pero de inspiración folklórica. Al abordarla, entonces, se hará necesario cotejar los cuentos de Draghi Lucero con las versiones tradicionales de los mismos que el pueblo le dio a conocer.

Las mil y una noches argentinas es una colección de cuentos "independientes"; podemos interesarnos legítimamente por cada uno en particular. En esta ocasión me he detenido en el cuento "Donde irás y no volverás"[4] y el objetivo del presente estudio es demostrar que el final del relato está justificado -casi diría "anticipado"- desde los primeros párrafos; en efecto, el cuento está estructurado sobre un dibujo circular que no sólo ilumina el sentido de la anécdota, sobre todo del comienzo, sino que constituye la originalidad del cuento de Draghi frente a las versiones tradicionales. En relación con esto, es interesante destacar que una suerte de fatalidad o predestinación colorea tal estructura y que cabría vincularla con una interpretación mesiánica de los hechos.

A fin de facilitar al lector el seguimiento de las presentes consideraciones, recordaré suscintamente los momentos o "escenas" más importantes del cuento que nos ocupa:

I. Un anciano cazador sin descendencia se encuentra con un pájaro verde originario del Perú; éste le ofrece su vida como medio para obtener la fertilidad de su mujer y su hacienda.

---

[3] Augusto Cortazar. *Op. cit.*, p. 56.

[4] En: Juan Draghi Lucero. *Las mil y una noches argentinas*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza y Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1992. (ed facs. de la publicada por Kraft en 1953). pp. 189-226. (En adelante, todas las citas del cuento se harán sobre el texto de esta edición).

II. Nacen los mellizos, dos potrillos y dos perritos; surgen dos espadas y dos pozos de agua en casa del cazador.

III. Uno de los hermanos parte en busca del *lugar de irás y no volverás*, se enfrenta con un dragón, rescata a la princesa y se casa con ella, tienen un hijo; continúa su viaje, llega al lugar deseado, se enfrenta con la vieja y es convertido en piedra.

IV. El mellizo sale a buscarlo y recorre el mismo camino que el primer "rodante" hasta dar con su esposa, por quien se entera en dónde puede hallarlo. Llega al país encantado, vence a la vieja y rescata a su mellizo.

V. Ya de regreso, el casado mata por celos a su hermano. En un sueño se le anuncia cómo hacer para resucitarlo; así, sacrificando a su hijo, le devuelve la vida, y del niño muerto surge el pájaro verde del principio, que desaparece volando.

Ya se ha dicho que, en tanto "proyección folklórica", este cuento debe ser cotejado con las versiones tradicionales del mismo, paso que nos permitirá reconocer su originalidad y considerar sus méritos.

Recurrimos, pues, a la obra de Berta Vidal de Battini[5] donde, bajo el rótulo "*La tierra de irás y no volverás. Los mellizos de origen mágico*", hallamos siete versiones que la estudiosa recogió de campesinos de La Rioja, San Luis, Mendoza y Neuquén. Sería interesante poder presentar cada versión en detalle y las semejanzas o diferencias que hay entre ellas; sin embargo, en el marco del presente análisis basta con destacar las conclusiones generales a que hemos llegado después de leer las citadas versiones:

* El "donante"[6] del comienzo del relato es siempre un pez, nunca un pájaro. Además, aquél no siempre es el que da la vida a los mellizos pues en algunas versiones ellos ya existen antes del encuentro con el animal; en cambio -salvo en una sola versión- es gracias a éste que nacen de la tierra las espadas.

* En ninguna de las versiones el hijo que se aleja primero sabe hacia dónde se dirige ni tiene noticias del lugar de *Irís y no volverís* hasta des-

---

[5] Berta Elena Vidal de Battini. *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, t.IV. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980.

[6] Término de Vladimir Propp en: *Morfología del cuento*. (1ª ed. de 1927) Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1972.

pués de haberse casado, por lo tanto no parte con la voluntad de hallar el lugar encantado.

* En ningún caso el héroe se demora con la esposa ni deja un hijo.

* Al final, la "resurrección" del hermano se obtiene aplicándole unas hierbas sobre la herida, según se ha visto hacer a un lagarto que, jugando, ha matado a otro.

Podríamos señalar otras diferencias o semejanzas entre el cuento de Draghi Lucero y las versiones tradicionales recogidas por Berta Vidal de Battini, pero creo que en estos cuatro puntos destacados reside la clave de la lectura de este cuento según lo enunciado en la hipótesis.

A mi juicio, todo está cifrado en el pájaro y su sacrificio. Releamos el fragmento correspondiente:

> "[...] Llévame a tu choza ya mismo y no bien el Sol Inmortal se asome al borde de la Tierra, degüélame, cuidando que mis ojos miren al naciente en su agonía. Ya muerto, me sacarás los dos espolones y has de enterrarlos en el patio de tu casa, y a pocos pasos de distancia sepultarás también estos dos ojos que te miran. De ellos nacerán dos pozos de agua clara, tan profundos, que han de parecer ojos de la mar. Del agua de esos pozos darás de beber a tu mujer, a tu perra y a tu yegua, y a su justo tiempo parirán las tres dos hijos cada una. Tus dos hijos tendrán por toda herencia un perrito y un caballito cada uno. Dentro de siete años nacerán de mis espolones dos espaditas relucientes, que irán creciendo a la par de tus hijos. Serán para su lucimiento y defensa cuando salgan a rodar tierras.
>
> Tomó resuellos el ave de fantasía y entonó estas palabras: "Esta tarde, al ocultarse el Padre Sol tras el Ande, harás un grande fuego y me quemarás con el mayor de tus cuidados, y mañana, cuando renazca el Padre de la Luz, aventarás mis pocas cenizas a los cuatro vientos de mi patria... Mi aliento seguirá viviendo en tus hijos hasta el día merecido para mi vuelta." (pp. 193-194)

El hecho de sustituir la figura del pez no es mero juego de la imaginación ni mero afán de originalidad. En efecto, el pájaro es un símbolo importante de espiritualización, representa un estado superior del ser, significa frecuentemente el alma; según Loeffler, es portador de poderes

celestes y creadores del mundo inferior. Estamos, pues, en presencia de un personaje rico en connotaciones espirituales, propicio para dar vida. Además, desde la Antigüedad las aves están asociadas al presagio. Por otra parte, el color determina un sentido secundario de su simbolismo; en nuestro caso el pájaro es verde, color asociado con la esperanza "porque en la primavera señala la esperanza de que la tierra ha de dar sus frutos. Como el color de la vegetación, significa el triunfo de la primavera, que vale tanto como el de la vida sobre la muerte"[7].

Cuánto más significativo resulta el sacrificio narrado en nuestro cuento tomando en consideración estos datos. De por sí, la inmolación es idea central de las cosmogonías, pues no hay creación sin sacrificio. La energía espiritual que se obtiene con ello es proporcional a la importancia de lo perdido; las formas sacrificiales simbolizan posibilidades contrarias en el orden espiritual. Confrontemos estos datos con lo que explica Mircea Eliade[8]:

> "He aquí lo esencial: la Creación no puede realizarse sino a partir de un ser viviente que se inmola [...].
>
> Este mito de la Creación por muerte violenta rebasa, por consecuencia, la mitología de la Tierra-Madre.[...] La idea fundamental es que la vida no puede nacer sino de otra vida que se sacrifica; la muerte violenta es creadora en el sentido de que *la vida sacrificada se manifiesta bajo una forma más brillante en otro nivel de existencia*. El sacrificio opera un gigantesco traspaso: la vida concentrada en una persona rebasa esa persona y se manifiesta en la escala cósmica o colectiva. Un solo ser se transforma en Cosmos o renace, *multiplicado*, en las especies vegetales o en diversas razas humanas. Una «totalidad» viva salta de ella en fragmentos y se dispersa en una multitud de formas animadas [...]"[9].
>
> "En suma, es gracias a ese sacrificio que la vida puede continuar y que los muertos esperan poder volver a la Vida"[10].

---

[7] J.A. Pérez Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos, 1984.

[8] Mircea Eliade. *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1961.

[9] *Ibid.* Cap.VIII, "Creación y sacrificio", pp. 220-221. (Los destacados son míos).

[10] *Ibid.* Cap.VIII, "Sacrificios humanos", p. 227.

Más interesante aún resulta constatar no sólo que el acto del pájaro tiene un valor simbólico (además del folklórico, pues los peces de las otras versiones también se sacrifican) sino que la forma como la inmolación se realiza pertenece a un ritual y tiene valor religioso:

> "Todos los pueblos recibían un trozo de su cuerpo que enterraban en los campos. El resto del cuerpo era cremado, y las cenizas se desparramaban en la gleba.[...] los trozos del cuerpo de la víctima eran asimilados a la simiente que fecunda la Tierra-Madre"[11].

Por otra parte, es muy importante recordar que el "donante" de nuestro cuento tiene una historia propia particularísima. Se trata del único sobreviviente del Imperio Inca que, después de la derrota de Atahualpa, emigró hacia el sur en espera del momento oportuno para regresar Su relato está cargado de connotaciones americanas de clara raíz indigenista y guarda la memoria de hechos que colocan al cuento de Draghi en un contexto inequívoco y sin duda original.

Otros elementos nos interesa destacar de esta lectura (estamos reconociendo los hilos que se entretejen en el cuento y que se anudan al final). Por ejemplo, el sol, que simboliza una fuerza heroica, creadora y dirigente, cuyos rayos suponen calor y luz, y que representa a un tiempo el poder de la gloria y de la espiritualidad. "Teogónicamente expresa el momento de máxima actividad heroica en la transmisión y sucesión de poderes"[12]. Quiere decir, entonces, que no es casual que el pájaro cuide especialmente mirarlo durante su agonía; en efecto, su inmolación ha de engendrar vida, transmitir energía, poder, a semejanza del astro. Por otra parte, "la muerte del sol implica necesariamente la idea de su resurrección y llega incluso a no ser concebida como muerte verdadera. Por esto tam-

---

[11] *Ibid.* Cap.VIII, "Sacrificios humanos", p. 225. Cf. del mismo autor: *Traité d'Histoire des Religions.* Tal vez sea interesante observar que en el cuento de Draghi Lucero este mismo ritual se reitera: los rescatados de la Salamanca por el segundo de los mellizos arrojan al fuego a la vieja y aventan sus cenizas para que se esparzan por el Ande. Quedaría sugerido, entonces, que el mal resurgirá del mismo modo que renació el bien, pues el sino del hombre es -tal como explica el poema inicial- vivir "entre las sombras/ del Odio y Amor a medias..."

[12] Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos.* Barcelona, Labor, 1985.

bién el culto a los antepasados se liga al solar para asegurarles una protección y un símbolo salvador"[13]. Además, no olvidemos la presencia del fuego, tan relacionado con el símbolo anterior: "En el sentido de mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego también es un símbolo de transformación y regeneración. Es una imagen energética que puede hallarse al nivel de la fuerza espiritual"[14].

Y ahora pensemos en la escena final del cuento de Draghi Lucero: la resurrección del pájaro. Previamente ha habido un nuevo sacrificio (la muerte del niño) que, básicamente repite los mismos pasos y gestos que el primero, al comienzo del cuento, y en el cual se hallan presentes los mismos símbolos: sol, sangre, pájaro. Y recordemos, además, las palabras proféticas del ave cuando se dirigiera al cazador: "Mi aliento seguirá viviendo en tus hijos hasta el día merecido para mi vuelta" (p.194). Comprendemos, entonces, que la acción del pájaro no tiene el sentido de un noble gesto de generosidad o filantropía; antes bien, se trata de un acto simbólico requerido por el destino, y es aquí donde retomo la idea de "predestinación" que mencioné más arriba.

Solicitado por el cazador, el ave explica su congoja y su llanto relatando la causa de su desdicha que es la traición y derrota del Incarreal Atahualpa y -en consecuencia- del Imperio (pp. 192-193). Pero el pájaro "sabe" qué hacer, sabe que hay un día para su vuelta, y en el contexto de su relato, de su origen inca, de su vinculación con el sol ("el Sol Inmortal", como él lo llama) y a la luz de los símbolos analizados, creo posible interpretar el acto del pájaro como un acto necesario para que se haga realidad la restauración del Imperio que él representa. Ese pájaro del Perú, mascota dilecta del Incarreal (hijo del Sol), único sobreviviente del desastre, poseedor de la clave de la vida, es el instrumento del destino para que resurja el Imperio incaico que -como el sol que es su dios y su origen- no puede morir.

Dice el pájaro: "me destiné a volar a las pampas del apartado sur..." (p. 193) y tal vez ese "destiné" no sólo signifique *me resolví, decidí*, sino que haya sido elegido con toda intención para ir dando al relato esa razón de predestinación o idea de que todo está previsto, que se hace patente en otros aspectos.

---

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

Observemos, por ejemplo, dos rasgos más que diferencian el cuento de Draghi Lucero de las versiones recogidas por Berta Vidal de Battini y que ya señalé: el hecho de que el hijo que se va a rodar tierras primero ya sabe que va en busca del país de "Donde irás y no volverás" y así se lo anuncia a su hermano a la hora de partir ("Siguieron juntos hasta el pie del risco, y el que se quedaba preguntó al rodante: "¿Y para dónde vas, hermano?" "Me voy al lugar de *Donde irás y no volverás...*" p. 196); y el hecho de que el rodante engendra un hijo antes de seguir su camino. Estos dos aparentes "detalles" son de fundamental importancia pues implican una necesidad, una previsión, la existencia de una voluntad superior, inteligente, imperiosa, que todo lo va disponiendo matemáticamente. Si no apareciera tal hijo, prolongación del hombre que es, a su vez, prolongación del pájaro, (recordemos: "Mi aliento seguirá viviendo en tus hijos hasta el día merecido para mi vuelta") no habría podido cerrarse el círculo de la historia y el pájaro no habría podido volver a la vida. Al menos esto no hubiese podido suceder sin trastocar los hilos tradicionales del relato, es decir, sin deformar las versiones folklóricas.

Dice el narrador: "Llegó *el día y la hora* de la partida" (p. 196), fórmula que destaca -a mi juicio- el sentido de lo fatalmente previsto que se acentúa con las siguientes frases: "Montó su caballo y se despidió. Ella lo llamaba y le rogaba que se quedase a su lado, pero él le dijo, alejándose: '*Voy al lugar de Donde irás y no volverás, y por nada me detengo.* Adiós mi niña'"(p. 198); "Yo la quiero y me desvelo a su recuerdo, aclaró el mozo; pero es que *mi norte y destino es ir al lugar de Donde irás y no volverás, y no hay fuerza ni voluntá en el mundo que me haga recular...*"(p. 206); "De vez en cuando se le apartaban sus pensamientos para seguir el recuerdo de *Donde irás y no volverás*, pero el amor por su compañera apartaba esta tentación. Una tarde que hablaba con su mujercita en el altillo, mirando las cordilleras azules, divisó el mozo un humito delgado que se levantaba entre las serranías. Se quedó sin pestañar, *como aprisionado por un encanto.* Lleno de curiosidad le preguntó a su señora si sabía cómo se llamaba el paraje de donde salía esa seña, y ella, sin atinar al peligro, le respondió: 'Del lugar de *Donde irás y no volverás...*' 'Ah, contestó el mozo, suspirando, *por fin llego a saber dónde queda el lugar de mi destino...*'" (p. 210)[15].

[15] Los subrayados son míos.

Yo creo que el ave, que alienta en los jóvenes, es la "causa eficiente" de los deseos y acciones de los hermanos. Es, en definitiva, esa fuerza del destino que leo en el cuento y que se puede relacionar con el mesianismo que ya mencioné, creencia viva y fuerte entre los Incas. El sino de nuestro alado personaje sería, pues, redimir a su pueblo como un Mesías, interpretación que quedaría justificada si recordamos la fe de Draghi en la recuperación de "Precolombia"[16].

En las versiones folklóricas, el pez no cumple más que la función del donante que señala Propp en su análisis del cuento maravilloso y el relato se desarrolla respondiendo a esa estructura tan común a este tipo de cuentos: el héroe se aleja, cumple determinadas pruebas, se casa con la princesa. Pero en nuestro caso, el hecho de que el pájaro -que al principio parecería ser tan sólo el donante en una figura nueva- vuelva a aparecer al final y cierre la historia, nos alerta contra una interpretación semejante a la que convenía en los otros casos. En el cuento de Draghi el lugar de *Donde irás y no volverás* cobra, a mi juicio, un sentido nuevo. En el marco de esa idea de "eterno retorno" alumbrada por la figura del "ave fénix" que representa el pájaro que se quema y renace, creo posible interpretar que nuestro personaje sabe que llegará el día "merecido" para su vuelta si antes ocurren ciertas cosas que permitan cambiar el curso de la historia; en definitiva necesita reactualizar lo que pasó a fin de dominarlo. Así, veo en el templo de piedra de la vieja, en sus riquezas y trofeos, en su actitud traidora y nada honorable, un reflejo de la historia del Incarreal Atahualpa: el templo de piedra, el palacio del Inca; las riquezas y trofeos humanos pueden ser las riquezas que de todo el Imperio hizo venir el rey para su rescate; la actitud de la vieja repite la traición con que los blancos vencieron al Incarreal y desintegraron el Imperio. Es necesario, pues, que el pájaro venza a la vieja, venza la humillación infringida y venza la

---

[16] El entramado americano que reactualiza el tema del Inca y de la conquista, es otro elemento importantísimo de singularización del cuento. Quizás a Draghi le doliera tanto como al pájaro de su bellísimo cuento la derrota del Imperio incaico. Tal vez por ello haya preferido que el pájaro de su imaginación resucitase y venciese, símbolo de su esperanza en el triunfo de las raíces.

No en vano gritaba en la especie de prólogo o dedicatoria al *"Padre Ande"* con que abría su primera colección de cuentos: "¡Ha llegado el momento del diálogo con la tierra nativa!". (En: Juan Draghi Lucero. *Las mil y una noches argentinas*. Mendoza, Ed. Oeste, 1940).

muerte. Para que el ave -el Imperio- renazca de sus cenizas, hay que invertir los hechos. Nuestra ave se vale de los hermanos para lograrlo: el primero repite la historia de traición y de muerte; el segundo, gracias a que el tiempo primero ha sido recobrado, ahora puede dominarlo e invertir la situación. Una vez cumplido el propósito, una vez liberado el tiempo del dolor y de la muerte, el pájaro puede volver a ser lo que era y no necesita de los hermanos, pero les deja la vida que les había dado como recompensa por haberle prestado su cuerpo. Para ello se repite el sacrificio del comienzo: nuevamente la sangre da vida, la inmolación de un ser vivo es lo que participa de la creación. (Recordemos que este acto difiere de la resurrección que cuentan las versiones de Berta Vidal de Battini)[17].

Antes de concluir, quisiera señalar que el análisis que antecede es fruto de una sola de las posibles lecturas del cuento. Siendo los símbolos por naturaleza plurisemánticos, el texto contiene múltiples niveles de interpretación, y así, por ejemplo, la vieja podría ser también el mal, la muerte universal, el odio, etc.

A modo de conclusión, repasemos los elementos destacados en nuestro análisis:

* Draghi Lucero tomó del folklore nacional un motivo bien conocido del cual cambió algunos "detalles" que resultan de vital importancia en la estructuración e interpretación del cuento.

* Los elementos originales de Draghi Lucero permiten recalcar cierta idea de predestinación que es fácilmente asociable con las ideas mesiánicas de la religión inca.

* En este contexto se ilumina el sentido simbólico y funcional del pájaro y cobra magnificencia su poético sacrificio.

* La versión tradicional del cuento, la que recoge Berta Vidal de Battini de boca de los campesinos, se articula con un relato original de Draghi Lucero que carga de significación la historia reconocida por el fol-

---

[17] La resurrección del Imperio no debe interpretarse como una mera repetición cíclica de acontecimientos. El Imperio que resucita con el ave no será igual que el primigenio pues ya se ha producido un mestizaje: observemos cómo se integran en la cultura americana elementos hispano-cristianos como la señal de la cruz, la ceremonia del matrimonio o la bendición de los padres, entre otros. Draghi capta que la realidad de nuestra tierra es la mezcla (habla del "Ande mestizado o criollo") y es el primero en hermanar en sus relatos a indios, gauchos y negros, haciéndolos formar parte de un mismo mundo que es como es sólo gracias a la convivencia enriquecedora de todos sus miembros.

klore. Esta historia, que en la versión original es la que importa, es aquí superada por el valor de designio que cobra la introducción, tan bella y ampliamente desarrollada por Draghi Lucero. En efecto, en este cuento ("proyección folklórica") el comienzo, o "escena del donante", no es extenso por mero adorno y regodeo del narrador, sino porque resultará clave en relación con el relato total. Lo mismo podemos decir del final: es importante volver a describir el sacrificio (anunciado en el sueño) para recalcar que se ha cerrado el ciclo y se ha alcanzado lo que había sido perseguido prolija y tenazmente desde el principio.

Creo que en este cuento, a diferencia de otros de las *Mil y una noches argentinas*, el acento no está puesto en la anécdota ni en su género maravilloso (según la concepción de Propp) porque a Draghi no le interesó tanto el motivo de los dos hermanos cuanto su articulación con otro, igualmente folklórico pero de raíz indígena: prefirió poetizar la ilusión mesiánica de los antiguos incas. Es la concepción americanista de Draghi Lucero que reclama por la integración cultural de las tradiciones indígenas, de algún modo relegadas en este "encuentro de dos mundos".

Mucho queda por decir, seguramente, de este cuento precioso del autor mendocino. A mí me ha llamado la atención su estructura cíclica y la presencia del pájaro como figura del destino, y por eso me dediqué a observar con mayor detenimiento el comienzo y fin del relato más que la historia maravillosa en sí. Sin embargo ésta, salida igualmente de la imaginación y la pluma de don Draghi, es rica a no dudarlo en interesantes y bellísimos toques del estilo de nuestro escritor.

Mucho puede decirse aún del cuento sobre personajes, léxico y modalizaciones, sobre la recreación de otros motivos tradicionales, u otros niveles de interpretación mítica y simbólica. También puede ampliarse la comparación de esta proyección folklórica con las versiones tradicionales, teniendo en cuenta aspectos diferentes de los seleccionados para el presente análisis; o bien estudiarla en relación con los otros cuentos de la colección a la que pertenece. Pero dejemos estos aspectos para alimento de otras tardes de estudio. Por esta vez, lo dicho baste.

DOCUMENTOS

CARTA DE ALFREDO BUFANO A ALEJANDRO NICOTRA

Gloria Videla de Rivero
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

Fue Alfredo Bufano un prolífico escritor de cartas. Son muchos los destinatarios y las destinatarias que las conservan o que las han legado a sus descendientes como bien familiar. He tenido oportunidad de leer algunas y he transcripto en mi estudio preliminar a las *Poesías completas de Alfredo Bufano* (1983) fragmentos de las enviadas a Camilo Piccone, desde San Rafael a Mendoza, que son muy valiosas para conocer su poética.

Quedan inéditas decenas o centenares de cartas de diversos corresponsales, que atestiguan hechos biográficos, vaivenes de ánimo, su participación en sociedades culturales como la SADE, afectos personales, conceptos sobre la función de la poesía y del poeta, opiniones políticas, núcleos de ideas y sentimientos que generaron algunos de sus libros, datos para la historia cultural de Mendoza...

Su estilo varía levemente según el momento de evolución vital y literaria del autor y según el tipo de relación con el destinatario. "Carta a un joven poeta" -escrita ya al final de su vida- podría ser el título del documento que hoy transcribimos. La circunstancia que lo motivó me fue narrada, también epistolarmente, por su destinatario, el poeta cordobés, residente en Río Cuarto, Alejandro Nicotra (n. 1931):

"Bufano fue un autor que leí asiduamente durante mi adolescencia. Recuerdo que *esperaba* entonces sus frecuentes colaboraciones en el suplemento literario de *La Prensa*. De ahí que, en ocasión de una conferencia suya sobre Hudson, en Córdoba, me acercara a él y le dijera unos poemas míos -homenaje de discípulo a maestro-. Semanas o días después -no recuerdo con exactitud, han pasado casi cincuenta años- recibí una carta, que he guardado como precioso bien". (Villa Dolores, 6 de junio, 1993).

El poeta mendocino escribe a Nicotra el 18 de noviembre de 1949, desde José C. Paz, en la provincia de Buenos Aires. En el verano de 1947 había sido dejado "cesante" por razones políticas en su trabajo como profesor en la Escuela Normal de San Rafael. El núcleo familiar se desmembró y él partió con su esposa a vivir a Buenos Aires, primero a la Capital, luego a Adrogué, en la provincia. Esta carta testimonia otro refugio: una humilde chacra en José C. Paz. Estilísticamente tiene los rasgos de otras cartas suyas de la época: prosa algo amplificatoria, toques léxicos arcaicos, asimilados en sus largas lecturas de los clásicos españoles ("menesteres", "de esta guisa"...), énfasis logrado con frecuentes oraciones exclamativas ("¡Admirable lección...!". "Ay de los que creen...!"). Desde el punto de vista retórico, la prosa epistolar de Bufano es un buen ejemplo de los "tiempos diferentes y paralelos" que se vivían en provincia con respecto a la Capital (para esta época -por dar un ejemplo significativo- Borges había explorado y logrado una prosa literaria concisa y contenida a la vez que inagotable en niveles de significación y resonancias de lectura)[1].

La carta muestra una rica personalidad humana: el interés del maestro por un joven de diez y ocho años, entonces desconocido y de obra incipiente e inédita; la sensibilidad para descubrir talento en quien llegaría a ser, desde 1991, Miembro Correspondiente de la Academia Argentina de Letras en reconocimiento al valor de sus publicaciones poéticas: *Cuaderno de Córdoba* (1957), *Nuevas canciones* (1965). *El tiempo hacia la luz*

---

[1] Aunque es arbitrario comparar a dos escritores de tan diferente formación y en géneros disímiles, como el epistolar y el narrativo-ensayístico-literario, mi intención es resaltar cómo incidían las circunstancias geográficas y culturales en el escritor de provincia.

(1967), *Detrás de las calles* (1971), *Puertas apagadas* (1976), *Lugar de reunión* (1981), *El pan de las abejas y otros poemas* (1983), *Desnuda musa* (1988), *Hogueras de San Juan* (1993), entre otras. Bufano exhorta al joven Nicotra a seguir su imperiosa vocación de poeta pero también al arduo e incansable "aprendizaje del oficio", para el cual aconseja -además del ejercicio de la escritura- el permanente estudio y el conocimiento de los grandes escritores. Tendría el autor, probablemente, experiencia con algunos colegas para quienes basta la inspiración, sin practicar el serio trabajo con la palabra, con las estructuras y técnicas literarias, con la lección de la tradición estética lejana y próxima. El joven aprendiz -aconseja- debe "afinar su sensibilidad con las buenas lecturas" (el diálogo interior con otros textos) y estar atento al rico mundo exterior y al "que lleva dentro de sí".

Debe además, y como actitud básica, ser humilde: "la fanfarronería es una piel de tigre que esconde el más temeroso y lamentable de los gatos". Nos recuerda Bufano a Adler: "Dime de qué te jactas y te diré de qué careces". El poeta desarrolla ideas semejantes en varios de sus poemas: "Si eres algo, compañero, / ¿a qué tanto cacarear? / ¡Basta el modo de silbar / para juzgar al arriero!" (copla LII de *Charango*) o: "El guacamayo ostenta vanidoso plumaje; / [...]. La alondra no arma nunca pendencia por su traje!" ("Buenos días poeta", en *Colinas del alto viento*).

La carta muestra también el dolor provocado por la segunda guerra mundial, que había motivado una parte de su poesía religiosa (*Tiempos de creer*, de 1943) y manifiesta su queja y su deseo de superar la violencia en el mundo. En su poesía civil, sobre todo en *Elegía de un soldado muerto por la libertad*, de 1950, expresa preocupaciones similares.

Pero en este documento hay, sobre todo, un testimonio de vida: un ser sufriente, despojado de todo lo que había construido en San Rafael, pobre, desarraigado, enfermo, que profesa -sin embargo- un canto a la vida y a Dios, un credo en las fuerzas salvadoras del Arte, de la Poesía y del Amor sin confines.

La carta comentada es la siguiente:

José C. Paz, 18 de noviembre de 1949

Señor Alejandro Amaury Nicotra
Córdoba

Joven amigo:

He leído, con el cariñoso interés que pongo siempre en todas las manifestaciones de los jóvenes, los versos que Ud. tuvo a bien de poner en mis manos durante mi estada en Córdoba. Lo primero que debo decirle es que me han gustado mucho. Y partamos de la base que no le hago cumplidos. No tengo por qué hacérselos. Y aún debo decirle más: en el caso de que tuviera que hacerlos, tampoco los haría. No sé hacerlos; no quiero hacerlos. Por lo tanto, si sus versos me han gustado, es porque son buenos. Sobre todo el soneto que le dedica a Agüero, poeta y medio si los hay. En las pocas composiciones que Ud. me ha dado se revela un magnífico temperamento poético. Debe Ud. seguir escribiendo, contra viento y marea. Más aún si Ud. siente como suya la dramática vocación de escribir. Pero no olvide que en estos arduos menesteres no todo se hace escribiendo. También hay que estudiar, leer, leer mucho a los grandes maestros, no para imitarlos, sino para sacar de ellos las mudas lecciones necesarias. Algunos no lo entienden así. Creen que basta con la vocación. Y se equivocan lamentablemente. Todo arte requiere un largo aprendizaje. Mejor dicho: el aprendizaje no termina nunca. Así lo entiendo yo y así lo entienden muchos grandes espíritus. Hace poco, cuando me enfrenté por segunda vez con Juan Ramón Jiménez en Buenos Aires, lo saludé de esta guisa, porque así lo sentía:

- ¡Un gran honor, maestro!

A lo que él me replicó con tono casi recriminatorio, estrechándome las manos:

- ¿Maestro? ¡Quite Usted! ¡Aprendiz y gracias! En este mundo todos somos aprendices.

¡Admirable lección que no olvidaré jamás! ¡Ay de los pobrecitos que están satisfechos de sí mismos! ¡Ay de los que creen que por el solo hecho de hacer versos ya está todo arreglado! No sé si Ud. conoce mi poema "Buenos días, poeta", que encabeza mi libro Colinas del alto viento, publicado por Losada. En él está contenido todo lo que yo pienso sobre el particular. Me son particularmente antipáticos los engreídos, los presuntuosos, los que se creen elegidos. ¡Nada somos, mi joven amigo, sino

lo que Dios quiere que seamos! Nada de fanfarronadas, pues. La fanfarronería es una piel de tigre que esconde al más temeroso y lamentable de los gatos. Si queremos ser grandes poetas, grandes pintores o lo que fuere, porque así lo sentimos imperiosamente, aprendamos a escribir y a pintar. Todo el secreto estriba en que después, en nuestra obra, no ha de verse ni por asomo el aprendizaje.

En sus versos, como se lo he dicho, asoma un precioso temperamento. Pero no olvide que "una golondrina no hace verano". Siga escribiendo. Si Ud. cree que mi amistad puede serle útil, se la brindo ampliamente, sin retaceos, a pesar de lo mucho que he sufrido por la misma causa. Me tiene Ud. a su disposición para guiarlo, para opinar sobre lo que escriba y para todo lo que Ud. crea que mi palabra puede serle útil. Consígase y lea muchas veces las Cartas a un joven poeta, de Rainer María Rilke, si es que aún no las ha leído.

Afine su sensibilidad con las buenas lecturas, abra los ojos insomnes para ver el mundo exterior y asócielo al que lleva dentro de sí. Dios es infinitamente bueno, la vida es maravillosamente bella, y el mundo, a pesar de los hombres, -terrible animal de presa-, es el Arca de todas las riquezas del alma, porque es obra de Dios. Nosotros lo hemos enlodado y ensangrentado. Nosotros lo hemos cubierto de cadáveres. Trabajemos, mi joven amigo, para borrar de la haz de la tierra semejante monstruosa aberración. Si no lo hacen el Arte, la Poesía y el Amor sin confines, estaremos irremediablemente perdidos.

Si viene a Buenos Aires, y quiere verme, lléguese a José C. Paz y pregunte por mí. Vivo retirado en una humilde chacra, lejos de todo contacto con el mundo, sintiéndome extranjero en mi propia Patria desde que los poderosos -¡Dios se apiade de ellos!- destruyeron mi casa en mi tierra natal.

Un afectuoso saludo de su amigo

Alfredo Bufano

Mi dirección: Estación José C. Paz
F.C.N.G.S.M. Pcia. de Buenos Aires

ENCUESTA A ESCRITORES DE MENDOZA*

GUILLERMO KAUL

¿Cuándo y dónde nació?

Nací en General Paz, Entre Ríos, el 16 de octubre de 1915. Viví en pleno campo, alternando mis estudios primarios (en la escuela que dirigía mi padre) con los duros trabajos rurales. Mi madre me enseñaba a rezar en alemán y cuando mi padre fue ascendido a la Escuela N° 68 "Catamarca", pudimos instalarnos en la escuela y en el rancho de paja y barro que recibiera muy gozoso don Alejandro -como le llamaban al maestro-. Llegamos a ser una familia de diez hermanos, después de haber sepultado en el mar a mi hermano mayor Constantino y a mi hermana Ema, en Alemania. Aunque nuestros padres no nos hablaban mucho del tema, sabíamos que ellos formaron parte del grupo de alemanes del Volga que comenzaron a exiliarse de Rusia a partir del reinado de Alejandro II; que nuestro padre había sido compañero de Stalin en el colegio secundario de los jesuitas y que nuestros parientes que permanecieron en Rusia sufrieron martirio y persecución después de la revolución bolchevique.

Entre 1929 y 1939 fui internado en el Seminario Eclesiástico de Paraná donde tuve que decir adiós definitivo a mi libertad. Sin embargo, gracias al rigor ascético de este encierro me pude familiarizar con las lenguas clásicas y la filosofía, que las estudié con seriedad. También allí pude conocer a personalidades como Monseñor Dobler (un verdadero Mecenas) y por su intermedio a artistas como Cesáreo Bernaldo de Quirós, poetas como Guillermo Saraví y Eduardo Marquina. Algunas de mis

* El modelo de las encuestas incluidas en este número se inspira en el utilizado en el Tomo IV de *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1981.

poesías, ilustradas plásticamente por Quirós y motivos de varios de sus temas fueron dadas a conocer por éste a Leopoldo Lugones, primer espaldarazo de mi juventud lírica. En 1939 inicio mis estudios universitarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires donde recibo el magisterio, entre otros grandes, de Henríquez Ureña, Amado Alonso, Ricardo Rojas. En 1942 me traslado a Mendoza, donde el doctor Ireneo Fernando Cruz me propone ante las autoridades de nuestra Universidad y comienzo la docencia universitaria en la etapa fundacional para continuarla en diversos Institutos secundarios y, posteriormente, en las Universidades del Litoral, La Plata y Misiones.

¿Cree Ud. que las vivencias de la infancia y el clima cultural y espiritual de la familia influyen en su obra? ¿En qué aspectos?

No me cabe ninguna duda. El español arcaico que manejo en algunos poemas -por ejemplo- es, entre otros aspectos referidos a mi cosmovisión, el que aprendí entre la picana de las carretas, oficiando de boyero y familiarizándome con el habla, mechada de guaranismos, de los paisanos. No olvidemos que Entre Ríos integró el imperio guaranítico. De la misma manera, la religiosidad que bebí desde la cuna se cimentó en el Seminario donde el estudio de las lenguas clásicas, la filosofía y las ciencias naturales abastecían mi natural inquietud ante la problemática del hombre y su destino sobrenatural.

¿Qué educación sistemática o informal recibió?

Mientras viví en el campo, mis lecturas predilectas eran las "gauchescas". El *Martín Fierro* y los Evangelios fueron mis libros de cabecera. A tal punto me han influenciado que he llegado a escribir el *Fierro Ne'é* o *El cantar de Fierro* donde a lo largo de cientos de versos, el hijo de Fierro canta "su Verdad" a partir de la guerra de la Triple Alianza. Si en el Seminario de Paraná recibí una formación sistemática, fue en Buenos Aires, en la Facultad de Filosofía y Letras donde adquirí una educación ecléctica y polivalente. Allí me gradué en 1942.

¿Qué otros factores han influido en su personalidad?

Siempre me sentí acuciado por una búsqueda constante que me permitiera alcanzar la palabra poética capaz de develar el ser de todos los entes. Desde los filósofos griegos hasta Heidegger pulsé las especulaciones que alimentaron mi concepción del mundo. Las experiencias vitales, adquiridas en mi peregrinar por diversos países (nunca lo hice como turista) y mi radicación en diferentes latitudes, han fortalecido las vivencias de cada día, enriqueciéndome las motivaciones y propuestas. Jamás he podido escribir sin perseguir en esta búsqueda, el asombro ante la Creación como manifestación de la Belleza.

¿Perteneció o pertenece a algún grupo o movimiento literario?

No, no estoy adscripto ni pertenezco a ningún grupo literario. Mi credo poético lo expreso en mi trabajo sobre el Develacionismo, movimiento del que me considero fundador. En todo mi quehacer lírico existe lo clásico y lo romántico, el expresionismo y el surrealismo. Destacados ensayistas han captado en profundidad mi poética. En el libro *Qué es el Develacionismo* (Ricardo Casnati y otros) están reunidos algunos de los más importantes trabajos sobre el tema.

¿Cuándo comenzó a escribir? ¿Qué piensa de su primer libro?

Cuando aún era muy joven *El Diario* de Paraná publicó algunos de mis primeros poemas. Mi primer librito: *Centauros y voces, pecados de juventud*, estuvo signado por el estímulo de Leopoldo Lugones y por haber inspirado la paleta de Quirós. Esto aconteció en el lapso de 1935 al 38.

¿Por qué y para qué escribe? ¿Cómo escribe? ¿Hace planes, esquemas, corrige? ¿Escribe de modo regular y sistemático o por épocas?

Escribo ante la necesidad de participarme y por ver en el rostro del hermano mi propia limitación. A su vez las múltiples lecturas de otros escritores me aproximan su universo.

Me asiste una pausada gestación de la obra que va desde un caos inicial y que progresivamente avanza hacia la luz. Me alienta una certera búsqueda de la Belleza que anima a todo ser y hace llevadera la existencia. Dejo descansar lo que escribo, muchas veces lo rompo, pocas veces corrijo. La primavera y el otoño son mis tiempos preferidos, aunque no existen para mí pausas muy dilatadas. Mi público es preferentemente culto aunque mi *Fierro Ne'é* y varios poemas "juglarescos" merecieron la música de algunos payadores, como el guaraní Ramoncito Ayala.

¿Qué relación tiene su obra con el ambiente? ¿Se inspira en la realidad?

El mundo que nos toca vivir es mi referente sustancial. Sin caer en "regionalismos" el río Paraná, las cuchillas entrerrianas, la selva misionera y en Mendoza, el Ande gigantesco me prestan el color y el dinamismo. Sin embargo es el hombre protagonista y agonista. Del paisaje dionisíaco del Litoral me costó pasar a lo apolíneo de las cumbres andinas. Sin embargo creo haberlo conseguido en *Viña sin tregua*, *Quena* y *Por donde van los caminos*, poemarios que conllevan la presencia andina sin claudicar con mi Credo poético.

¿Ha vivido en otras provincias argentinas o en el extranjero? ¿Ha viajado? ¿Considera que esas experiencias han influido en sus obras?

Viví en Entre Ríos, Buenos Aires y Misiones pero más de la mitad de mi vida transcurrió en Mendoza, donde fundé mi hogar con Adelina que me dio seis hijos y hasta ahora veinticuatro nietos y dos bisnietos mendocinos. En sucesivas giras culturales recorrí España, donde diserté en la Universidad de Málaga; Italia que me hizo posible dictar conferencias en Roma, Florencia y Luca. En Bucarest, Rumania, asistí al Congre-

so de Lenguas y Literaturas Clásicas del año 1970 y en uno de mis libros, publicados recientemente, figura "Hermano Ovidio" uno de los poemarios que escribí allí. También di clases en Estados Unidos y hasta estuve a punto de aceptar un contrato para convertirme en Profesor de la Universidad más cotizada (Harvard) honor que hube de trocar para volverme a la docencia en Misiones, tierra roja de hondas resonancias líricas para mí. De mi estada en Estados Unidos conservo un libro de poemas, editado con la traducción de la Prof. Mary Jackson en forma bilingüe, por la Universidad de Missouri.

He viajado bastante, Cuba, Paraguay y Chile fueron receptoras de mis avideces americanistas desde las disertaciones y Congresos a los que fui invitado. No cabe duda que estas experiencias debieron de motivar muchas secuencias de mis obras.

¿Cree que el escritor de provincia tiene algo diferente que decir con respecto al escritor de la Capital?

Creo que el escritor capitalino, por vivir inmerso en la frialdad del cemento, no puede arraigarse a la naturaleza, se constituye en un escritor de café o de gabinete y al no vivir el asombro de las vibraciones cósmicas debe constituirse en un testimonio, a veces, deshumanizado o parcial.

¿La literatura de Mendoza tiene matices propios?

Asistimos a un renacimiento cultural riquísimo que difiere de lo que yo experimenté en el año 1942. Reconozco que Mendoza tiene en Literatura, representantes significativos que van desde Bufano, Tudela, Draghi Lucero, Américo Calí hasta llegar a Ricardo Casnati, Ana Selva Martí, y los más recientes nombres entre los cuales rescato a Celia Triviño, Elena Garzón y muchos, muchos otros, que en poesía han logrado universalizar las imágenes, sin desmedro de lo regional. En la narrativa y el teatro, no sólo rescato nombres como Antonio Di Benedetto, Abelardo Arias sino a quienes consiguen trascender los límites lugareños y logran un estilo personalísimo, cuyos rasgos son promisorios y pienso que habremos de tener más representantes que no imiten el exotismo extranjero sino que acentúen su propio estilo. Sobre esto habría que hablar mucho para

no caer en imperdonables exclusiones. Es deseable que las nuevas generaciones se ocupen de difundir y conocer lo más cercano sin que esto implique discriminar lo que nos puede influenciar del quehacer literario de otros países.

¿Cuáles son los temas, preocupaciones, tonos emocionales y otras constantes que aparecen en su obra?

Mis temáticas siempre han partido de la realidad y el tiempo que nos toca vivir. Al perseguir la develación del ser en todos los entes, incluyendo al hombre como máximo exponente, debí injertarme en todas las instancias del hombre de ayer y de hoy, en este aquí y en este ahora. Así por ejemplo, cuando escribí (en sonetos) *Diálogo en la sombra* o *Canto a mi rostro* (Premio Bienal de Poesía, 1967-69) el desvelo por el drama existencial del hombre tiene una manifestación universal pero es también la constante que mueve a casi todos mis poemas posteriores donde sólo difiere lo histórico o circunstancial. En mi último libro: *Jangadero*, el "Jangadero" es el Poeta, viviendo la Odisea de buscar la Belleza desde las formas sagradas más primitivas. Ningún hecho histórico o circunstancial del hombre puede escapar -según mi concepción- a la necesidad que tiene el poeta de "develar" el ser de la realidad, intuida sentimentalmente.

¿Qué otros datos de su biografía considera dignos de ser destacados?

Entre mis antecedentes docentes puedo mencionar que he sido profesor de Latín, Griego y Literatura Iberoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, donde actualmente soy Profesor Consulto, y he dictado la cátedra de Literatura Latina en las universidades nacionales del Litoral y de La Plata.

En el extranjero, he sido profesor de Literatura Argentina en la Universidad de Purdue (Indiana-Estados Unidos) y durante 1965 fui invitado a dictar cursos de Literatura Argentina en la Universidad de Harvard. También he sido nombrado delegado argentino en cursos y congresos internacionales sobre temas de mi especialidad. Soy además miembro de instituciones culturales como la "Dante Alighieri" de Roma, "Sigma,

Delta, Pi" de Nueva York, el "Centro Ovidiano" de Constanza (Rumania) y "Mosaic" de Nueva Delhi (India).

Obra poética

A nuestro río Paraná o *For our river Paraná*. Edición bilingüe sobre traducción de Mary Jackson. Missouri, Ed. de N. West Missouri State, College Studies, November 1966.

Misiones, círculo en blanco. Mendoza, CEIM, 1985.
Gran Premio "Andresito Guacurarí", Misiones, 1986-87.
Incluye: "Verde cielo de espadas", "Rojo abrazo de mapa", "Azul clamor de cenizas", "Pálido anclar de firmas", "Oscuro ballet de lluvia".

Vertical premisa de agua. Mendoza, CEIM, 1986.
Gran Premio "Andresito Guacurarí", Misiones, 1986-1987.
Incluye: "Iguasú, Canto a América Latina", "Vertical premisa de agua", "Feriado gris de márgenes".

Y ahora digo América. Mendoza, CEIM, 1987.
Incluye: "Yodadas cartas de albatros", "Misa de Kirie al rojo", "Ite in pace hermanos".

Sin rostro ya y sin manos. Mendoza, CEIM, 1987.
El título corresponde al poema inicial por primera vez. El libro contiene además reediciones de *Segunda soledad* (1966), *Diálogo en la sombra* (1967), *Canto a mi rostro* (1969, Premio Bienal de Poesía, 1967-1969), *1-3-5-0* (1969) y *A nuestro río Paraná* (1966).

Por donde van los caminos. Mendoza, CEIM, 1989.
Incluye: "Caminos del Inca", "Senderos del jesuita", "Motivos del sol y agua", "Verde rimar de frondas", "Habitado pronombre".

Quena. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991.
Incluye: "Ecce Homo", "Reportaje", "Quena", "Tecne yem Patchamama (Madre mía madre tierra)".
Nota: Este último poemario está escrito en huarpe milcayac idioma o lengua muerta que perteneció a los primeros aborígenes de Mendoza. Esta lengua aglutinante desapareció hace más de dos siglos. Es destacable señalar que estos poemas son los únicos textos literarios que se registran en huarpe.

Viña sin tregua. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1992. Incluye: "Ritmos", "Asonancias", "Inmigrantes".

Y ahora digo América. Buenos Aires, Fraterna, 1992. Reedición que incluye: *Hermano Ovidio* (1970), *For our river Paraná* (1966) y *Jangadero* (1987).

Participación en antologías

Ballario, Mario. *50 años de poesía*. Mendoza, 1972. Azor, pp. 155-161.

Ligaluppi, Oscar Abel. *Antología poética hispanoamericana*. La Plata, Fondo Editorial Bonaerense, 1978. p. 244.

Ligaluppi, Oscar Abel. *Antología de cuentistas argentinos*. La Plata, Fondo Editorial Bonaerense, 1979, pp. 256-260.

Ligaluppi, Oscar Abel. *Invitación a la poesía*. La Plata, Fondo Editorial interamericano, 1981. p. 155.

Ballario, Mario. *Reencuentro*. Estudio preliminar y selección de Mario Ballario. Mendoza, Azor, 1985. pp. 203-208.

Poesía y prosa 1990. Mendoza, SADE, 1991. pp. 79-82.

SADE 93. Mendoza, SADE-Ediciones Culturales de Mendoza, 1994. pp. 87-88.

Obras de investigación literaria y lingüística

Inéditas

El idioma español en Misiones. El guarañol y el portuñol. Tesis Doctoral Inédita.

Publicadas

Diccionario etimológico-lingüístico de Misiones. Posadas, Editorial Puente, 1972.

"El problema de las lenguas clásicas y sus objetivos". En: *Actas* del I Simposio Nacional de Estudios Clásicos. Mendoza, UNC, FFL, 1972.

Análisis integral de vocablos arios en el español. (En prensa).

Historia de la literatura de Misiones (1615-1965). Misiones, Ediciones Culturales de Misiones, UNM, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. (En prensa).

Misiones, clave de la cuenca del Plata. Misiones, CEIM, 1982.

Traducción y artículos afines

"Libro de los Épodos, de Horacio" (traducción); "Notas lexicográficas en torno a Virgilio"; "El análisis gramatical en latín". En: *Revista de Estudios Clásicos*. Mendoza, UNC, FFL.

Crítica sobre su obra

María Raquel Adler. "Notas bibliográficas: un juicio autorizado sobre *Centauros y voces*". En: *El Diario*. Paraná, 4 de julio de 1939.

Luis Ricardo Casnati y otros. *Qué es el develacionismo*. Buenos Aires, Fraterna, 1992.

Raúl Castagnino. "Diálogo en la sombra". en: *Los Andes*. Mendoza, domingo 4 de enero de 1970.

Raúl Castagnino. "Canto a mi rostro. Fragmento seleccionado". En: *Los Andes*. Mendoza, domingo 9 de febrero de 1986.

Ana Selva Martí. "Un poeta que trasciende el colorido local". En: *Los Andes*. Mendoza, domingo 9 de febrero de 1986.

Graciela Maturo. "La poesía y su gesto develador". En: *Los Andes*, Mendoza, domingo 2 de febrero de 1986.

Edelweis Serra. "Verde cielo de espadas". En: Revista *Rosario*. Rosario, 27 de febrero de 1983.

Ernesto Andrés Zapata Icart. "Hacia una sociología poética americana". Posadas, 1963.

MARÍA ELVIRA MAURE DE SEGOVIA

¿Cuándo y dónde nació?

Nací en la ciudad de Mendoza, el 6 de julio de 1929.

¿Cree Ud. que las vivencias de infancia y el clima cultural y espiritual de su casa influyen en su obra?

Notablemente. Las actividades a que se dedican los padres, sus aficiones, las tradiciones de familia, más las vivencias, las experiencias propias, crean un ámbito, un clima, dan una formación interior que uno incorpora más inconscientemente que conscientemente y que luego aflora en lo que se transmite. En mi caso, la docencia y el interés familiar por lo artístico y cultural, favorecieron la inclinación también a la docencia y mi atracción por la lectura.

¿Qué educación sistemática o informal recibió?

Estudios sistemáticos: primaria y secundaria. Me recibí de maestra en 1947. Ingresé en la Facultad de Filosofía y Letras pero no pasé de primer año. Dejé porque quería estudiar teatro. Me inscribí en la Escuela de Teatro, pero abandoné en tercer año, sin concluir los estudios, para casarme.

Otros estudios más informales fueron los de Declamación. A los seis años tuve mi primera aproximación a la poesía; fui intérprete y lectora; de la mano de la poesía entré en el mundo del teatro.

¿Cuáles han sido sus lecturas predilectas? ¿Cree Ud. que algunas se han convertido en fuentes o influencias recreadas en su propio mundo literario?

Fui siempre una voraz lectora: revistas infantiles, poesías, cuentos de hadas, en la infancia. En la preadolescencia descubrí el teatro, la lectura de obras dramáticas, sobre todo. Todo me atraía aunque, a la postre, el teatro y la narrativa fueron ganando espacio a la poesía. En casa nunca faltan libros, todos somos lectores. Me interesan los escritores latinoamericanos y argentinos.

En cuanto a influencias, creo que de todos los escritores se recibe algo, de todos se asimila un poco y contribuyen a la formación intelectual. Sobre autores teatrales... es una gama tan amplia la que he leído que no podría señalar ninguna influencia consciente en especial. Hay dramaturgos que dicen "yo quisiera escribir al estilo de...", o "mi fuente de inspiración es tal...", pero a mí me gusta tanto García Lorca como Priestley, los clásicos españoles del Siglo de Oro, como Claudel o Cristopher Fry, los dramaturgos norteamericanos como algunos argentinos. Por ejemplo, Roberto Cossa que refleja una realidad argentina, o, mejor dicho, muy porteña.

¿Considera que otros factores -religiosos, filosóficos, políticos, sociológicos- han influido en su personalidad y en su obra?

Sí, notablemente. Tengo una profunda fe católica y creo que eso se refleja en mis obras; no lo hago ex-profeso, pero siempre se vivencia en ellas. Mi postura frente al mundo no puede escapar de esa corriente religiosa y filosófica, la cristiana, que es parte de la formación dada por mi familia. Sociológicamente, pienso que mi categoría de mujer que nunca se sintió relegada ni postergada por serlo, me ha dado libertad para expresarme sin limitaciones, rebeldías o rencores. El ser, además, una mujer de clase media, también influye en la obra literaria porque tenemos con-

flictos, posibilidades, problemas, hasta traumas, distintos a los que debe tener una mujer de clase proletaria o dirigente. La política no me interesa como para movilizarme; reconozco que puede ser una grave carencia y más para un escritor, pero no tengo postura política para defender, no me nace ese tipo de motivaciones.

¿Perteneció o pertenece a algún grupo literario?

No. Soy muy individualista como para acercarme a otros dramaturgos o para participar de movimientos literarios. Por otra parte nunca recibí ofrecimiento alguno para adherirme a un movimiento determinado.

¿Cuándo comenzó a escribir? ¿Qué piensa de su primer libro u obra?

Desde que recuerdo me gustó escribir y siempre tuve facilidad para expresarme por escrito. Mi precoz contacto con la poesía me llevó también a escribirla, pero nunca lo hice en forma continuada ni la cultivo ahora. Mi nacimiento como dramaturga es la consecuencia de mi inscripción en un curso que se implementó en 1975 en la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo y que dictó Alma Bressan (seudónimo de Alma de Cecco, hermana de Sergio y excelente dramaturga ella también). Se trataba de formar autores dramáticos y yo cursé en 1975 y 1976. El primer año produje una serie de ejercicios bastante interesantes, algunos de ellos desarrollados después como obras cortas, y, sobre todo, nació mi primera obra larga: *¿Juguemos al gallo ciego?*. Sin proponérmelo -ya que he dicho que no soy una mujer política ni cosa por el estilo- esta obra tiene mucho que ver con ella. Vivíamos por entonces una circunstancia política que me afectó profundamente: atentados, desaparición de jóvenes, secuestros, y la pieza, curiosamente para mí que había pensado dedicarme a la literatura infantil, toca el tema de un desaparecido, visto no desde la óptica de la denuncia, sino cómo viven un adolescente y su familia, la desaparición de uno de los suyos. Es una obra que quiero mucho, yo tenía hijos muy jóvenes entonces y me ponía en el lugar de esa madre que había sido separada de un hijo, al que no vuelve a ver más (por lo menos en la pieza). Sobre *¿Juguemos al gallo ciego?*, se me dijo que era una obra que nunca sería representada por las circunstancias

políticas que se vivían, porque yo atacaba, en la obra, tanto a la derecha como a la izquierda; y así fue, las circunstancias políticas cambiaron, pero la obra nunca se ha representado. En resumen, esa primer obra tiene valores rescatables.

¿Por qué y para qué escribe? ¿Cómo concibe la función del escritor?

Creo que el escritor escribe porque siente que tiene algo que decir, algo muy suyo: su visión del mundo o de una realidad circundante o una realidad interior suya que necesitan ser expresadas. Yo escribo por necesidad, para revelar algo que me conmueve o me provoca y aún para dilucidar algunos aspectos de la vida o de mis experiencias que no veo suficientemente claros. Escribir sería como un lazo, una cuerda que el escritor tira desde su interior a la realidad que lo rodea, a los que están cerca suyo y a los futuros, probables o improbables, lectores que pueda tener (en el caso del dramaturgo al potencial espectador), esperandò que haya una mano que recoja esa cuerda. Es un tanteo, un mostrarse, una búsqueda de alguien con quien identificarse. Se es único, pero se intenta encontrar iguales.

La función del escritor sería la de revelar su mundo a sus semejantes, la de expresar su respuesta a las miles de incógnitas y provocaciones que la vida le propone.

¿Qué piensa Ud. sobre el género literario que cultiva?

Se puede decir con toda certeza que soy una mujer de teatro, porque lo he abordado desde varios ángulos, primero como actriz (mi auténtica y frustrada vocación), luego como docente y finalmente como dramaturga. Fui alumna y después profesora de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. Dicté, también en la misma Escuela, por más de diez años, un curso para formación de autores teatrales. Todo eso, que abarca un período de más de treinta años, me llevó a estar en contacto con actores, escenógrafos, directores y dramaturgos o aspirantes a ello. Es decir, que durante buena parte de mi vida útil, estuve dentro del mundo del teatro y el teatro me ha apasionado siempre, siempre.

La magia del teatro es algo único. No es fácil escribir teatro, aunque el avance tecnológico en el espectáculo ha introducido una libertad de expresión, de acción, de lenguaje que no existía en el teatro tradicional. Ahora se puede hacer prácticamente cualquier cosa. Es un desafío y una atracción que no decae. Me han dicho que por qué no intento otro género literario, pero me resisto. Me siento como formada, más aún, condicionada por el teatro y me parece que no podría expresarme más que teatralmente.

¿Qué relación tiene su obra con el ambiente? ¿Se inspira en la realidad?

Muchos de los ambientes en que sitúo la acción de mis obras son interiores o espacios fácilmente reconocibles y tradicionales; una plaza, un patio, la calle. Son excepciones *El teorema*, que se desarrolla en diferentes planos ideales y las licencias tomadas en *Viento de otoño* y en *Alfonsina* donde convierto parte del escenario en zonas "neutras" donde se juegan escenas que estarían ubicadas en lugares geográficamente distantes, no sólo en el espacio sino también en el tiempo.

¿Ha vivido en otras provincias o en el extranjero? ¿Ha viajado? ¿Considera que esas experiencias influyeron en su obra?

Solamente he vivido en Mendoza, excepto cortas temporadas -algunos meses- pasados en Florida, Estados Unidos, donde tengo una hija, yerno y nietos. Hemos viajado mucho junto con mi marido. Hace ya veinte años que hicimos nuestro primer viaje a Europa y hemos vuelto en total, en tres oportunidades. Recorrimos varios países, o, mejor dicho, conocimos ciudades puntuales. Conocemos buena parte de América del Sur. También hemos viajado a los Estados Unidos en varias oportunidades y visitamos muchas de sus ciudades más importantes. Capitales, grandes metrópolis o pequeños pueblos, todos dejan su huella en los ojos y en el alma, pero... siempre fui turista en ellos, no tuve tiempo para el acostumbramiento o la nostalgia, y el conocerlos o apreciarlos no modificó mi vida y, por tanto, mi obra. Vivir, sólo viviría en Mendoza, la amo, y mi país es Argentina. Este es mi lugar.

¿Cree que el escritor de provincia tiene algo diferente que decir, con respecto al escritor de la Capital?

Sí, porque vivimos otra circunstancia completamente distinta del capitalino, hablamos otro lenguaje, nos movemos a otro ritmo y conservamos costumbres diferentes. Sin necesidad de recurrir al folklore -que enriquece y particulariza a cada provincia-, el escritor provinciano mira al mundo desde su propio ámbito y eso, indefectiblemente hace original su mensaje.

¿La literatura de Mendoza tiene matices propios?

No son muchos los escritores mendocinos que he leído, pero en el género teatral puedo hablar de los dramaturgos que conozco y sí, advierto en ellos rasgos distintivos. Aunque la temática sea universal, los matices provincianos se notan. Un caso especial es el de Fernando Barcia Gigena, el autor de *La amarga*, entre su nutridísima producción dramática. En varias de sus obras pinta una Mendoza totalmente desconocida aún para nosotros. No sólo el ambiente rural, de una zona de Malargüe, sino también el lenguaje de sus personajes, distingue esas obras con una marca original y, me atrevo a decir, inédita (si exceptuamos algunos cuentos de Iverna Codina de Giannoni).

¿Cómo escribe? ¿Hace planes, esquemas? ¿Corrige? ¿Escribe de un modo regular y sistemático o por épocas?

Soy indisciplinada en todos los aspectos de mi vida y también para escribir. No tengo un método fijo; en algunas obras me propongo el plan general y lo amplío o lo cumplo en la medida en que los personajes me lo permiten -porque eso de que los personajes tienen vida propia (Pirandello), es totalmente exacto. En otros casos escribo sin tener un plan previsto, partiendo de alguna premisa o de una situación o de una imagen y dejo que la obra discurra, diría, naturalmente, mirando evolucionar a los personajes dentro del margen de independencia necesario dado para que ellos lleven adelante la acción. Así es como van adquiriendo vida propia: hay algunos pensados como personajes secundarios que se transforman a medi-

da que les damos voz y acción y se vuelven ricos, plenos, más importantes y modifican la trama original; otros se desdibujan, pierden fuerza y terminan por desaparecer. Esto me ocurrió, sobre todo, con los personales de *¿Juguemos al gallo ciego?* En otras obras como *El teorema* y en *Alfonsina*, parto de un final ya previsto, conocido por el público y desarrollo la obra en forma circular, podría decirse, hasta volver a la misma situación con que se inició la acción. También en estas dos obras, ocurrió que armé la pieza escribiendo escenas sueltas conjugadas por un hilo conductor. En *El teorema*, ese hilo era el enunciado y el desarrollo del teorema de Thales. En *Alfonsina*, la continuidad de una entrevista que da oportunidad a la protagonista de recordar toda su vida. Aquí las escenas sueltas se ordenan, casi siempre, cronológicamente. En *El teorema*, en cambio, las escenas tienen un orden que podría alterarse, y la pieza no perdería coherencia, porque en ella no existe un orden cronológico, es un ir y venir en el tiempo y, a su vez, todo transcurre en escasos momentos.

Casualmente, o no tanto, varias de mis obras tienen relación directa con la poesía. A *El teorema* lo precedió un poema escrito por mí un tiempo antes; *El santo del naranjo* incluye en su prólogo una poesía; en *La muela y los pasteles*, se intercala un poema; *Viento de otoño*, como concepción, fue desarrollado de lo que me sugirió "La puerta", el poema de Margarita Abella Caprile, y *Galopes de madera* tiene en su transcurso breves trozos poéticos. En cuanto a *Alfonsina*, para qué hablar; allí la voz de la poetisa está presente en forma constante, no sólo en los personajes de La Recitadora y La Mujer, sino también, en los fragmentos de poesías incluidos en los parlamentos del personaje central.

Creo en la inspiración porque entonces se escribe al correr de la pluma en una carrera que llega a parecer lenta ante la rapidez del pensamiento que vuela. También creo en la constancia, la perseverancia en una idea o tema. Por ejemplo, *Alfonsina* fue un proyecto tomado y dejado durante años y al que retornaba cada tanto porque no podía resolver el problema de su forma dramática; yo no quería un personaje que hablara porque sí, debía encontrar un motivo razonable para su monólogo y lo hallé imaginando una entrevista, aunque el personaje de la periodista no aparezca nunca físicamente en escena.

Cuando escribo pienso en el trabajo del actor, pienso en la interpretación que se hará de mis frases y parlamentos; veo a los actores moverse y gesticular; aún voy más allá, porque abundo en acotaciones e indicaciones, prácticamente hago la "puesta" de la obra. Tal vez esto sea limitar

al futuro director, pero no puedo evitarlo; probablemente sea una deformidad profesional debida a mis años frente a actores, a pesar de que soy consciente de que la pieza teatral sufre más de una lectura y que el director es también, en parte, un co-autor junto con el dramaturgo.

Puede ser interesante saber que algunas de mis obras fueron, primero, un intento de improvisación propuesto a los alumnos actores; como no me resultó totalmente satisfactorio el resultado de los ejercicios, decidí escribir yo esas historias. Así nacieron: *La muela y los pasteles*, *Bajo llave* y *Viento de otoño*. Cuando estoy en el proceso de escritura de una obra, trabajo regular y hasta compulsivamente. A eso siguen largos períodos de inactividad como el que vivo desde hace algunos años.

Corrijo mucho, cada copia mecanografiada -la hago yo y con mucho esfuerzo- significa nuevas correcciones, no tanto en cuanto a contenido sino en cuanto a la forma. Me gusta la cosa bien hecha, la prosa pulcra y cuidada, el término apropiado, la ortografía correcta. Los signos de puntuación me obsesionan, tal vez porque son tan importantes para el actor que interpretará su papel de acuerdo con las intenciones que le marca el autor. Soy reiterativa y no tengo poder de síntesis.

Creo en el poder y la razón del texto dramático, no comulgo con la improvisación en el escenario porque considero que el actor no tiene forzosamente que ser, también, autor dramático. Sin embargo, en las nuevas tendencias vanguardistas, cada vez más el teatro quiere liberarse de la literatura dramática.

¿Cuáles son los temas, preocupaciones, tonos emocionales u otras constantes que aparecen con frecuencia en su obra?

Creo que, como todos, yo también escribo para sacar de adentro las obsesiones y clarificar los interrogantes de los que estamos llenos, para conjugar los fantasmas que se vuelven demasiado pesados, para elaborar nuestros duelos o decir nuestra felicidad. El detonante: un hecho que me conmueve o una circunstancia, una imagen, una palabra, un gesto que toque un punto sensible en mi interior, y ya se pone en marcha el mecanismo de la creación. Mi temática ronda, casi siempre, sobre la familia, el sentido cristiano de la vida, la entrega a la docencia o al arte.

¿Qué otros datos de su biografía considera Ud. dignos de ser destacados?

Mi vida es simple: antes era más activa, fluctuaba entre el hogar y la actividad docente y la de asistencia social; ahora quedan el hogar, la familia, los libros, los amigos. Todos ellos colaboraron en mi formación. Ellos y la Universidad Nacional de Cuyo a la que debo mucho de mi desarrollo artístico y docente.

Obras dramáticas

¿Juguemos al gallo ciego? Comedia dramática (1975).
El teorema. Drama (1977).
El santo del naranjo (versión dramática de dos cuentos de J. Draghi Lucero). Obra para niños (1978).
La muela y los pasteles (en colaboración con Walter A. Ravanelli). Obra para niños (1979).
El casamiento de Mariana. Comedia breve (1982).
Bajo llave. Comedia breve (1982).
Tal cual soy o Un amor esdrújulo. Comedia en un acto (1982).
Viento de otoño. Comedia dramática (1984).
Galopes de madera. Obra para marionetas (1986).
Después del eclipse. Monólogo en un acto (1987).
Alfonsina. Drama (1987).

Editadas

Alfonsina. Mendoza, Ediciones Culturales Mendoza, Imprenta Oficial, 1990. 46 p.
De las restantes obras se pueden consultar libretos en la Biblioteca de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Representadas

El teorema. Estrenada en Mendoza, en el Teatro Independencia en 1978, por el Elenco de la Universidad Nacional de Cuyo.
En Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes, 1979, con el mismo elenco.

El santo del naranjo. Estrenada en Mendoza, Teatro Independencia en 1978, Elenco Infantil de la Escuela de Teatro, Universidad Nacional de Cuyo.

La muela y los pasteles. Estrenada en Mendoza, Teatro Quintanilla, 1979, Elenco Infantil de la Escuela de Teatro, Universidad Nacional de Cuyo.

Tal cual soy o Un amor esdrújulo. Estrenada en Buenos Aires, Teatro Margarita Xirgú (dentro del ciclo Teatro Abierto 1982), 1982. Estrenada en Mendoza, Sala Huentala, 1983, Elenco mendocino con dirección de Noemí Salmerón.
Repuesta en Microcine de la Municipalidad de la Capital, Mendoza y otras salas, 1983, con el mismo elenco.

Bajo llave. Estrenada en Mendoza, Salón de Grados de la Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Cuyo, 1984, Elenco Vocacional de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo.
Representada posteriormente en Mendoza, 1984, Grupo Esencia.
Repuesta en Mendoza, Sala Subsuelo de la Dirección de Turismo, 1985, Grupo Horizonte.
Estrenada en Buenos Aires, Feria del Libro, 1989.

Premios obtenidos

El teorema. Primer Premio, categoría Drama, "Sánchez Gardel", ARGENTORES, 1977.
Finalista (retirada de concurso por premio ARGENTORES), Premio "Tirso de Molina VII", Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, España, 1977.

Tal cual soy o Un amor esdrújulo. Seleccionada en convocatoria nacional para integrar ciclo de "Teatro Abierto" 1982.

Bajo llave. Segundo Premio, Concurso de Teatro Breve para jóvenes y adolescentes, Municipalidad de Necochea, Buenos Aires, 1982.
Alfonsina. Primer Premio, Teatro, Certamen Literario Vendimia, Mendoza, 1989.

Otros trabajos

Vendimia del tiempo creador. Libro para la Fiesta Nacional de la Vendimia, 1977 (en colaboración con Walter A. Ravanelli y Manuel E. Vega).
Vendimia multicolor. Libro para la Fiesta Nacional de la Vendimia, 1978 (en colaboración con Walter A. Ravanelli y Manuel E. Vega).
Vendimia hechicera. Libro para la Fiesta Nacional de la Vendimia, 1979 (en colaboración con Jorge Lira).
Vendimia de los mil rostros. Libro para la Fiesta Nacional de la Vendimia, 1981 (en colaboración con Ángel Puente Guerra).
Nos ha nacido un Redentor. Libro para la Fiesta de los Reyes Magos, Mendoza, 1980.
El cuento del ángel. Libro para la Fiesta de los Reyes Magos, Mendoza, 1983.

Menciones y críticas

Nelly Cattarossi Arana. "María Elvira Maure de Segovia". En: *Literatura de Mendoza (1820-1982)*. Mendoza, Inca Editorial, 1982. Tomo II, pp. 489-490.
Perla Zayas de Lima. "María Elvira Maure de Segovia". En: *Diccionario de Autores Teatrales Argentinos*. Buenos Aires, Editorial Rodolfo Alonso, s.f., pp. 116-117.
José Francisco Navarrete. "Aproximación al teatro de María Elvira Maure de Segovia", Trabajo crítico presentado en las Jornadas Nacionales de la Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales, Buenos Aires, 1985.
José Francisco Navarrete. "La poesía como elemento de estructura dramática en *Alfonsina*". En: *Latin American Theatre Review*. U.S.A., Ed. Center of Latin American Studies, University of Kansas, Fall

1990, pp. 41-50 y en *La periodización de la literatura argentina; problemas, criterios, autores y textos. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Mendoza, 23-27 de noviembre de 198 7, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, 1989. Tomo III, pp. 29-38.

Beatriz Salas. Alicia Romero de Cutropia y Estela Saint-Andre. "La voz femenina en la dramaturgia mendocina actual: María Elvira Maure de Segovia, Mary Sclar, Susana Tampieri de Estrella y Ángela Ternavasio", presentado en Tercer Encuentro Interamericano sobre Teatro Latinoamericano, organizado por la Universidad Nacional de Chile y el Instituto Interamericano de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, Santiago de Chile, agosto de 1992.

NÉLIDA SALVADOR*

1. Nació en San Rafael (Mendoza) a mediados de diciembre, cuando la primavera se deshacía en nubes de verano y el aire seco de la montaña se aquietaba en los álamos. Todo era luz en ese espacio interminable, casi aislado en sí mismo. Todo era expectativa y desarraigo.

2. Crecer, en este ámbito recién inaugurado del sur mendocino, era como corroborar día tras día la presencia del agua y la constante sutileza de las voces familiares. De ellas vendría la abigarrada herencia de palabras, de giros andaluces o vascuences, de exóticos relatos milenarios que la abuela hilvanaba entre recuerdos e invenciones. En ese clima nostálgico, colmado de fantasías y de sorpresivos relámpagos todo existía en función de las imágenes y los sonidos: el mundo circundante estaba allí sólo para ser evocado por la poesía.

3. La imaginación y la lectura fueron incentivos para esa infancia que se abría a su vez hacia las múltiples perspectivas de la realidad. En una casa donde se leía con avidez y detenimiento resultaba imposible alejarse del sortilegio de los libros. Cuentos, novelas, poemas y obras teatrales se entrecruzaron por disposición del azar, sin orden preestablecido, y desde Cervantes, Shakespeare, Víctor Hugo, Julio Verne hasta Bécquer, Espronceda, Benito Lynch o los hermanos Álvarez Quintero, nada quedó sin descubrir en ese primer contacto con la literatura.

* Nota del editor: En la presente entrevista respetamos el estilo y el orden elegidos por la autora.

4. Los últimos tramos de la enseñanza primaria -cursados con maestros excepcionales en la "Escuela 25 de Mayo"- y la etapa de los estudios secundarios en la Escuela Normal de Maestros de San Rafael -donde actuaban como profesores Fausto Burgos, Alfredo R. Bufano y Antonio Bermúdez Franco, entre otros prestigiosos docentes- fueron el cauce orientador de una inclinación hacia el "oficio de escribir" que se convertiría en definida vocación poética algunos años más tarde.

5. La Biblioteca Mariano Moreno que tan fervorosamente dirigía por entonces el escritor Rafael Mauleón Castillo tendió puentes mágicos hacia lo inesperado: las *Obras Completas* de García Lorca, en la hermosa edición de Losada, *Mundo de siete pozos* de Alfonsina Storni y los *Poemas* de Antonio Machado marcaron los orígenes de aquel despertar lírico en plena adolescencia. Luego vendrían aisladas publicaciones en revistas y periódicos locales y el salto hacia Buenos Aires para descubrir nuevas modalidades de expresión y otros diálogos estéticos.

6. Desde las clases magistrales en la Facultad de Filosofía y Letras -a cargo de Ricardo Rojas, Ángel J. Battistessa, Raúl H. Castagnino, Antonio Pagés Larraya y Carlos Ronchi March, entre tantos nombres nunca olvidados- el centro de reunión inmediata era el café Florida. Situado en la calle Viamonte -casi esquina San Martín- congregaba diariamente en su pequeño local, las más heterogénea intelectualidad de Buenos Aires: estudiantes universitarios, colaboradores de la revista *Sur*, artistas, músicos y poetas aún desconocidos. Participar de ese ambiente junto a Oliverio Girondo, Enrique Molina, Olga Orozco, Aldo Pellegrini, Alberto Girri, H.A. Murena o Victoria Ocampo, era un modo de acercamiento -totalmente contemplativo- a esos ritos literarios todavía distantes e indescifrables.

7. Confrontar la propia actitud creadora con las nuevas tendencias líricas o con obras ya acreditadas por la crítica, retardó la divulgación de una labor poética que en ningún momento abandonó su búsqueda expresiva. El regreso a la tierra natal -concluida la Licenciatura en Letras- determinó rotundos cambios en la actitud cotidiana y una distinta manera de contemplar las cosas. El contorno de un paisaje aparentemente conocido revela ahora -para los ojos que lo saben mirar- dimensiones ocultas y vertiginosas señales. Piedra, cielo, ríos y verdes follajes

condicionan lo presente y lo ausente, lo transitorio y lo ancestral. En esa confluencia de tiempos y de vibraciones soterradas encuentra por fin la poesía su más auténtico poder de comunicación.

8. Los primeros libros surgieron cuando ya estaba prevista la respuesta a muchas dudas y vacilaciones. Aunque las experiencias personales y la formulación rítmica varíen en cada uno de ellos, todos encierran una cosmovisión reveladora y un acto testimonial. Al parecer *Cantos de extramuros* en 1963 quedó expuesta la funcionalidad poética de una escritura que afirmaba también la propia delimitación vital: "Al satisfacer la imperiosa solicitud de volcarse en palabras, el poeta actúa desde la evidencia más honda de su ser, pero a la vez entrega a los demás su intransferible versión de la hora y del contorno en que vive, como si a través de su mensaje buscara retener los instantes iguales que forman el tiempo para que ningún suceso pueda morir del todo, para que algo -lluvia, casa, pájaro- se salve en su voz del olvido".

9. Esta autodefinición concentra un proceso de madurez largamente afianzado en vínculos existenciales y en cíclicas relaciones con un mundo natural que no cesó de gravitar en la memoria. Continuos viajes y cambios de residencia de San Rafael a Buenos Aires establecieron una especial ambivalencia afectiva entre ambas regiones que no ha llegado a desligarse nunca. Sin embargo, las oscuras raíces de la infancia siguen creciendo en tierra mendocina y desde su entrañable profundidad disponen cada circunstancia o cada movimiento de la sangre. Rechazos, hallazgos, opciones supuestamente indefinidas giran en un círculo elemental que no ha perdido su centro telúrico ni su radiante atmósfera azul.

10. Hábitos culturales, preferencias artísticas, lecturas y actividades ineludibles -la docencia universitaria, la investigación, la crítica- van condicionando año tras año la producción poética. Escribir para sí mismo o para los otros -no es fácil deslindar esa alternativa- resulta una tarea cada vez menos cercana, sofocada entre obligaciones rutinarias. Pero sigue vibrando secretamente: se esconde, reaparece con sigilo e irrumpe de pronto -en alta noche o al amanecer- con palabras avasalladoras que no admiten réplica. No todo acaba en el poema febril, en la rápida escritura. Vienen después horas silenciosas, vagos momentos de

indecisión. Y por fin, el arduo instante de la corrección, del reajuste: la labor total.

11. A medida que el escritor se interna en la existencia, en los laberintos de su interioridad y en la profusa selva del lenguaje va reconociendo su estilo, su individual manera de elegir temas, motivos o reiteraciones significativas. Dentro de un itinerario que recorre etapas separadas por anchos espacios conflictivos o por innumerables retornos a un punto de partida esencial, cualquier simplificación esquemática desvirtúa la íntima coherencia del testimonio lírico. Desde *Tránsito ciego* (1958) hasta *Otras palabras* (1992), puede observarse una creciente condensación verbal que deja de lado los recursos metafóricos de la primera época para destacar la mínima resonancia de los vocablos en su más sustantiva desnudez. Paralelamente hay un despojamiento de efectos rítmicos -anáforas, asonancias, paralelismos- que intensifica la sugerencia simbólica de cada estrofa y las recorta nítidamente en la estructura del poema. Dejar constancia de la realidad y nuestra vigencia temporal apresando en los acontecimientos inmediatos un oculto sentido esclarecedor acaso sea el móvil más obsesivo y tenaz de esta incesante actividad creadora.

12. Búsquedas, descubrimientos y contradicciones fluctúan como hilo conductor de tan amplia trayectoria. Más allá de los contactos generacionales -apenas visibles en la literatura argentina de las últimas décadas- la orientación expresiva del poeta obedece a intensas afinidades receptivas. La lectura de otras obras poéticas es el camino más directo para encontrar el rumbo ambiguo de la voz personal. En sucesivas aproximaciones la poesía anónima española, Safo, Alceo, Pedro Salinas, ocasionalmente Neruda y García Lorca, Quasimodo, Ungaretti y siempre Vallejo, construyeron un andamiaje lírico de apasionada intermitencia. En él se apoyó muchas veces la soledad y el impulso de desafiar al miedo con "los sortilegios que no acaban".

Bibliografía

Véase "Sección Bibliográfica".

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

BIBLIOGRAFÍA DE NÉLIDA SALVADOR

I. Libros

1. Poesía

Tránsito ciego. Buenos Aires, Cooperativa Impresora y Distribuidora Argentina. 1958. 72 p.

Las fábulas insomnes. Mendoza, Ediciones Azor, 1962. 64 p. (Faja de Honor de la SADE).

Canto de Extramuros. Buenos Aires, Américalee, 1963. 80 p. (Auspicio del Fondo Nacional de las Artes).

Al acecho. Buenos Aires, Hachette, 1966. 80 p. (Premio PEN CLUB).

Las apariencias. Barcelona, Carabela-Editorial Campos, 1972. 64 p. (Colección Nudo al alba, N° 48).

Tomar distancia. Buenos Aires, Marymar, 1980. 80 p. (Premio Municipal de Poesía).

Los dispersos olvidos. Buenos Aires, Hojas y Cuadernos de Sudestada, 1989. 108 p. Selección Poética.

Otras palabras. Buenos Aires, Plus Ultra, 1992. 72 p.

2. Prosa

Revistas literarias argentinas: aporte para una bibliografía (1893-1940). Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1961. 118 p. (Bibliografía Argentina de Artes y Letras, N° 9). Nota Preliminar de Augusto R. Cortazar.

Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1962. 112 p. Nota preliminar de Antonio Pagés Larraya.

Antología de textos literarios. Buenos Aires, Huemul, 1963. 255 p. (En colaboración con Ofelia Kovacci).

La nueva poesía argentina: estudio y antología. Buenos Aires, Columba, 1969. 288 p.

Bibliografía de la Revista "Nosotros" (1907-1943). Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971. 702 p. (Bibliografía Argentina de Artes y Letras, N° 39-42). Palabras preliminares de Augusto R. Cortazar. Introducción de Roberto F. Giusti. (En colaboración con Elena Ardissone).

Nueva antología. Buenos Aires, Huemul-Editorial Crea, 1980. 232 p. (En colaboración con Ofelia Kovacci).

Macedonio Fernández: precursor de la antinovela. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1986. 128 p. Segundo Premio Nacional de Literatura, Categoría Ensayo, otorgado en 1992.

II. Ediciones Anotadas, Prólogos y Compilaciones

Introducción, notas y bibliografía a *El humorismo en la Argentina* de Enrique Méndez Calzada. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1962.
Prólogo, notas y vocabulario a *Fausto* de Estanislao del Campo. Buenos Aires, Huemul, 1963.

Prólogo, notas y bibliografía a *El salar* de Fausto Burgos. Buenos Aires, Eudeba, 1966.

Colaboradora de la *Enciclopedia de la Literatura Argentina* dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Yahni, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

Introducción y notas a *La cautiva, La guitarra y otros poemas* de Esteban Echeverría. Buenos Aires, Plus Ultra, 1975.

Introducción y notas a *El matadero y otros escritos literarios* de Esteban Echeverría. Buenos Aires, Plus Ultra, 1975.

"Bibliografía de Macedonio Fernández". (En: *Macedonio Fernández: Papeles Antiguos*. Buenos Aires, Corregidor, 1981. Obras completas, vol. I).

Bibliografía de tres revistas de vanguardia, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1983. (En colaboración con Elena Ardissone).

Índice de tres revistas literarias (Libra, Imán y Poesía). Buenos Aires, Cuadernos de Bibliotecología N° 9, junio de 1986. Publicación del Centro de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). (En colaboración con Elena Ardissone).

Estudio preliminar a *Lírica argentina posterior a 1950*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1988. Serie, «Estudios de Literatura Argentina», N° 2.

"Delimitaciones de un movimiento literario: Florida-Boedo. (Expresión crítica. Actitud polémica)". En: *Cinco siglos de literatura en la Argentina*. Buenos Aires, Corregidor, 1993.

Novela argentina del siglo XX. Bibliografía crítica (1900-1930). Buenos Aires, Centro de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993. (En colaboración).

Macedonio Fernández: *Museo de la novela de la eterna*. Edición Crítica. Madrid, Archivos-Fondo de Cultura Económica, 1993. (Colección Archivos N° 25). Colaboraciones: Historia del texto. 1.Delimitaciones y circunstancias; 2.Lectura crítica y recensión de la obra. Dossier: Teoría de la novela. Cronología y Bibliografía.

SUR: Índice General (1967-1992). Coordinación y estudio preliminar. Revista *Sur*, N° 364-371, enero 1989-diciembre 1992. Buenos Aires, 1993.

César Vallejo: Obra Poética, Selección, Estudio preliminar, notas y bibliografía. Buenos Aires, Corregidor, en prensa.

Revistas literarias argentinas (1960-1990). Bibliografía comentada. Estudio preliminar y coordinación general. (En publicación, recomendada por el CONICET).

III. Obra poética incluida en antologías

Once poetas jóvenes mendocinos. Selección y prólogo, Ricardo Tudela. Mendoza, Oeste, 1945.

"Tres Poemas" "III Poemas". (En: *Amistad*. Buenos Aires, a. 4, junio 1961).

Crónica de la poesía argentina joven. Selección y prólogo, Luis Ricardo Furlan. Caracas, Venezuela, Lírica Hispana. 1963.

40 años de poesía argentina: 1920-1960. Selección y prólogo de José Isaacson y Carlos Enrique Urquía. Buenos Aires, Ed. Aldaba, 1964. (Vol. III).

Selección poética femenina: 1940-1960. Selección y prólogo de Marta Giménez Pastor y José Daniel Viacava. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas del Ministerio de Educación, 1965.

Canto al amor. Selección y prólogo de Nicolás Cócaro. Buenos Aires, Ediciones Puma, 1968.

La poesía de Buenos Aires; ensayo y antología. Selección y estudio de Horacio Salas. Buenos Aires, Pleamar, 1968.

Poetas de Argentina, *Náufragos* de Nélida Salvador. (En: *Cormorán y Delfín*. Buenos Aires, a. 4, Viaje 15, junio 1968).

"Poemas". (En: *Comentario*. Buenos Aires, a. 15, N° 61, jul.- ag, 1968). Antología Neohumanista.

"Sobrevivientes y diálogo" (poemas). (En: *Los Andes*. Mendoza, 15 junio 1969).

"Aprendizaje y Raudo Fulgor" (Poemas). (En: *Los Andes*. Mendoza, 29 noviembre 1970).

La generación poética del 50. Estudio y compilación de Luis Ricardo Furlan. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas del Ministerio de Educación, 1974.

Antología de la poesía argentina. Selección e introducción de Raúl Gustavo Aguirre. Buenos Aires, Librería Fausto, 1979. 3 Vol. (Vol. 2) Colección Biblioteca Poesía Universal, 6-8.

Poesía argentina del siglo XX. Estudio preliminar, selección, notas y bibliografía de Miryam Gover de Nasatsky. Buenos Aires, Ediciones Huemul-Crea, 1981. Clásicos Huemul, 106.

"Dos poemas". (En: *La Tabla Redonda*, *Revista de Poesía*, N° 1. Buenos Aires, diciembre de 1983).

"Breve antología de poesía argentina 1985" (En: *Mairena*, año VIII, N° 21. San Juan de Puerto Rico, 1986).

Poesía de la mujer argentina. Tomo 1. Selección y prólogo de María del Carmen Suárez. Buenos Aires, Editorial Emma Fiorentino, 1986.

"Selección poética". (En: *Alaluz*, revista de poesía, narración y ensayo, año XXII, N° 1. Universidad de California, Riverside, primavera 1990).

IV. Colaboraciones en revistas (artículos)

"Dos encuentros con Rainer María Rilke". (*Boletín de Estudios Germánicos*, N° 10. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1953).

"Ensayo de Bibliografía de Ricardo Rojas". (*Revista Universidad de Buenos Aires*, V ep., a. III, N° 3, jul.-sept. 1958).

"El vanguardismo argentino: sus revistas (1920-1930)". (Revista *Fichero*, N° 3. Buenos Aires, marzo 1960).

"Evolución de las revistas literarias argentinas". (Revista *Señales*, a. XII, N° 126-127, nov.-dic. 1960).

"Carmen Conde, poesía en tensión". (Revista *Comentario*, a. VII, N° 26, jul.-set. 1960).

"Una valiosa contribución editorial; a propósito de la *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta". (En: Revista *Universidad*, a. 50. Santa Fe, oct.- dic. 1961). En colaboración.

"La poesía de Rafael Alberti". (Revista *Señales*, a. XII, N° 136, mayo-jun. 1962).

"Mito y realidad de una polémica literaria: Boedo-Florida". (Revista *Sur*, N° 283. Buenos Aires, jul.-ag. 1963).

"García Lorca y su leyenda del tiempo". (Revista *Filología*, a. VII. Buenos Aires, noviembre 1963). En colaboración con Ofelia Kovacci.

"Macedonio Fernández y su Poemática del Pensar". (Revista *Comentario*, a. XI, N° 38. Buenos Aires, en.-mar. 1964).

"Papeles de Macedonio Fernández". (*La Nación*. Buenos Aires, 31 octubre 1965).

"Andrés Chabrillon y el postmodernismo". (*La Nación*. Buenos Aires, 15 enero 1966).

"Las revistas de una época literaria: Florida-Boedo". (Revista *Testigo*, N° 3. Buenos Aires, jul.-set. 1966).

"La poesía de María Alicia Domínguez: *Las muchas aguas*". (*La Nación*. 22 enero 1967).

"El más allá en la narrativa de Horacio Quiroga". (*Boletín Escuela Nacional de Bibliotecarios*, a. III, N° 8-10. Buenos Aires, jun.-dic. 1967).

"Negación de la realidad en los cuentos de Macedonio Fernández". (Revista *Comentario*, a. XIV, N° 56. Buenos Aires, set.-oct. 1967).

"Artes y Letras en *La Nación* de Buenos Aires". (*Bibliografía Argentina de Artes y Letras*, N° 32-35. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1968). En colaboración.

"Trayectoria poética de Oliverio Girondo". (Revista *Comentario*, a. XVI, N° 69, nov.-dic. 1969).

"Técnicas narrativas de Macedonio Fernández". (Revista *Filología*, a. XIV. Buenos Aires, diciembre 1971).

"Proyección de lo fantástico en la literatura argentina". (Revista *Ser*, N° 13-14. Entre Ríos, 1972).

"Contribución a la bibliografía de Oliverio Girondo". (*Revista Iberoamericana*, N° 102-103. Pittsburgh, USA, en.-jun. 1978). En colaboración con Elena Ardissone.

"Macedonio Fernández, creador de lo insólito". (*La Prensa*. Buenos Aires, 12 agosto 1979).

"Macedonio y su diálogo incesante". (*Clarín*. Buenos Aires, 14 enero 1982).

La poesía metafísica de Macedonio Fernández. (En: *Estudios de Literatura argentina*, 1. Sección Crítica. 2da. serie, 7. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", 1982).

"Actitud creadora de la mujer en la poesía argentina". (*Letras de Buenos Aires*, a. II, N° 8. Buenos Aires, enero 1983).

"Nuevas perspectivas documentales ante las poesías de Fray Luis de León". (*La Prensa*. Buenos Aires, 11 setiembre 1983).

"La prosa de Enrique Banchs". (*La Prensa*. Buenos Aires, 20 noviembre 1983).

"Evolución estética: *Poesías completas* de Alfredo R. Bufano". (*La Prensa*. Buenos Aires, 24 diciembre 1983).

"Aire de mar". (*Testimonios sobre Ricardo Rojas*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1984).

"Cosmovisión poética de Fernando Guibert". (*La Prensa*. Buenos Aires, 15 mayo 1985).

"Un itinerario expresivo". (*La Prensa*. Buenos Aires, 29 marzo 1987). En "El universo de Borges", homenaje al autor efectuado por el Suplemento literario de *La Prensa*.

"La literatura y el libro: tendencias críticas". (*La Nación*. Buenos Aires, 7 abril 1991).

"Macedonio Fernández: Fragmentarismo y continuidad creadora". (Revista *Contacto*, N° 2. Buenos Aires, setiembre 1992).

"Alfonsina Storni: Poesía y actitud crítica". (Revista *Letras de Buenos Aires*, N° 29, 1993).

V. Notas y reseñas

El mar, por Osvaldo Rossler. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1958. 15 p. (En *Ficción*, Buenos Aires, N° 20, jul.-ag. 1959, p. 180-182).

Antología de la poesía española (1957-1958). Madrid, Aguilar, 1958. 342 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 21, set.-oct. 1959, p. 158-159).

Ordinario de la misa solemne sobre tu corazón, por Arturo Cuadrado. Buenos Aires, Librería Letras, 1958. 201 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 21, set.-oct. 1959, p. 159). Firma: N.S.

Los días, por Basilio Uribe. Buenos Aires, Emecé, 1959. 68 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 22, nov.-dic. 1959, p. 133-134).

Teatro: *El herrero caprichoso* y *LLuvia y hollín*, por Lisa Criskan. Buenos Aires, Cooperativa impresora y distribuidora argentina limitada, 1959. 86 p. (En *Ficción*, Buenos Aires, N° 23, en.-feb. 1960, p. 138-140).

Diálogo del hombre y la llanura por Horacio Jorge Becco. Con tres xilografías de Ana María Moncalvo. Buenos Aires, Mundonuevo, 1959. 101 p. (En *Ficción*, Buenos Aires, N° 24/25, mayo 1960, p. 466-467).

Júbilo de la montaña, por Enrique Castellanos. Pról. de Rafael Mauleón Castillo. Ilus. de Antonio V. Galarza. San Rafael, Mendoza, Brigadas Líricas, 1959. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 24 / 25, mayo 1960, p. 467-468). Firma: N.S.

Animal de costumbre, por Juan Sánchez Peláez. Caracas, Suma, 1959. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 26, jul.-ag. 1960, p. 168-169).

El año que se nos viene, por Noé Jitrik. Buenos Aires, Alpe, 1959. 99 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 26, jul.-ag. 1960, p. 166-167).

El novelista y las novelas, por Manuel Gálvez. Buenos Aires, Emecé, 1959. 140 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 26, jul.-ag. 1960, p. 167-168). Firma N.S.

Réquiem para mi corazón, por María Mombrú. Buenos Aires, Stilcograf, 1959. 55 p. (En *Ficción*, Buenos Aires, N° 27, set.-oct. 1960, p. 138).

Horacio Quiroga, por Noé Jitrik. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1959. 163 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 28, nov.-dic. 1960, p. 138-139).

El obelisco y otros poemas, por Luis Luchi. Buenos Aires, Signo Publicaciones, 1959, 124 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 29, en.-feb. 1961, p. 138-139). Firma: N.S.

La red, por María Luisa Morete. Buenos Aires, Stilcograf, 1959. 120 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 29, en.-feb. 1961, p. 138). Firma: N.S.

Poemas para Mendoza, por Abelardo Vázquez. Mendoza, Biblioteca San Martín, 1959. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 29, en.-feb. 1961 p. 137).

Los miedos, por Osvaldo López Moguerol. Buenos Aires, Tirso, 1959. 77 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 30, mar.-ab. 1961, p. 145-146).

El amor en la tierra, por Osvaldo Rossler. Buenos Aires, Ed. del autor, 1960. 43 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 31, mayo-jun. 1961, p. 146-147). Firma: N.S.

Tiempo, por Amalia Leguizamón. Buenos Aires, Claridad, 1960. 96 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 31, mayo-jun. 1961, p. 146).

Libro de Noemí, por Marcos Soboleosky. Buenos Aires, Ed. del autor, 1961. 30 p. (En *Ficción*, Buenos Aires, N° 32, jul.-ag. 1961, p. 138-139).

Poemas, por Ferdinando Ricci. Rosario, Establ. gráf. Molachino. 1961. 95 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 32, jul.-ag. 1961, p. 139). Firma: N.S.

Y el querer es brisa, por Carlos Luis García. Buenos Aires, Club de Lectores, 1957. 46 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 32, jul.-ag. 1961, p. 140). Firma: N.S.

Un viento hecho de pájaros, por Graciela de Sola. Córdoba, Díaz Bagú, 1961. (En *Señales*. Buenos Aires, N° 132, set.-oct. 1961, p. 56).

Arriba pasa el viento, por Fernando Lorenzo. Buenos Aires, Goyanarte, 1961. 117 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 33-34, set.-oct.-nov.-dic. 1961, p. 222-223).

Los espacios y los símbolos, por María de Villarino. Buenos Aires, Losada, 1960. 99 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 33-34, set.-oct.-nov.-dic. 1961, p. 223). Firma: N.S.

La otra tierra, por Raúl Navarro. Buenos Aires, Goyanarte, 1960. (En *Comentario*. Buenos Aires, a. 8, N° 27, 1era. entrega, 1961, p. 102-103).

Criaturas en los siglos, por Magdalena Harriague. Buenos Aires, 1961. (En *Comentario*. Buenos Aires, a. 8, N° 29, 3era. entrega, 1961, p. 94-95).

Imposturas, por Betina Edelberg. Buenos Aires, Emecé, 1960. (En *Comentario*. Buenos Aires, a. 8, N° 30, 4ta. entrega, 1961, p. 82-83).

Joyas de las islas, por Arturo Marasso. Buenos Aires, S. Rueda, 1961. (En *Comentario*. Buenos Aires, a. 8, N° 30, 4ta. entrega, 1961, p. 81-82).

No hay burlas con el Señor, por Hellen Ferro. Buenos Aires, Goyanarte, 1961. (En *Sur*. Buenos Aires, N° 274, en.-feb. 1962, p. 86-87).

El octavo pájaro, por Hamlet Lima Quintana. Buenos Aires, El sótano de Salamanca, 1961. 62 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 35-36-37, en.-jun. 1962, p. 197-198). Firma: N.S.

Ordenación del sueño, por Juan Pinto. Buenos Aires, F.A. Colombo, 1961. 143 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 35-36-37, en.-jun. 1962, p. 197).

Artistas de variedades, por Daniel Moyano. Córdoba, Assandri, 1961. 122 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 38, jul.-ag. 1962, p. 95-96). Firma: N.S.

Escalas en América hispánica, por Guillermo de Torre. Buenos Aires, Perrot, 1961. 55 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 38, jul.-ag. 1962, p. 95).

Abeja mínima, por Raquel Zipris. San Rafael, Mendoza, Brigadas Líricas, 1961. 87 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 39, set.-oct. 1962, p. 103-104).

Por cuenta y riesgo, de Eduardo Jonquières. Buenos Aires, Mundonuevo, 1961. (En *Sur*. Buenos Aires, N° 278, set.-oct. 1962, p. 81-83).

El sueño debe morir mañana, por Ariel G. Canzani. Buenos Aires, Losada, 1962. 76 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 39, set.-oct. 1962, p. 104).

Desvelado silencio, por Rita Geada. La Habana, Ed. del autor, 1961. 62 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 40, nov.-dic. 1962, p. 105).

Los paraísos, por Alberto Rodríguez Muñoz. Buenos Aires, Sudamericana, 1961. (En *Sur*. Buenos Aires, N° 279, nov.-dic. 1962, p. 82-84). Firma: N.S.

Cantos ceremoniales, por Pablo Neruda. Buenos Aires, Losada, 1961. (En *Sur*. Buenos Aires, N° 279, nov.-dic. 1962, p. 71-73).

Silencio entero, por Angela Blanco Amores de Pagella. Buenos Aires, 1961. (En *Comentario*. Buenos Aires, a. 9, N° 31, 1era. entrega, 1962, p. 88-89).

Memorias de un gorrión, por Manuela Mur. Mendoza, D'Accurzio, 1962. 46 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 41-42, en.-feb.-mar.-abr. 1963, p. 145).

Roberto Arlt, por Nira Etchenique. Buenos Aires, La Mandrágora, 1962. 121 p. (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 41-42, en.-feb.-mar.-abr. 1963, p. 144-145).

Contemporáneo del mundo, por Joaquín O. Giannuzzi. Buenos Aires, Américalee, 1962. (En *Comentario*. Buenos Aires, a. 10, N° 37, 3era. entrega, 1963, p. 92-93).

Elogio de la poesía, por José Isaacson. Buenos Aires, Hachette, 1963. (En *Universidad*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, N° 58, 1963, p. 409-411).

Lunes mi enemigo, por Inés Malinow. Buenos Aires, Emecé, 1962. (En *Sur*. Buenos Aires, N° 284, set.-oct. 1963, p. 96-97).

Tres conceptos de la literatura hispanoamericana, por Guillermo de Torre. Buenos Aires, Losada, 1963. (En *Sur*. Buenos Aires, N° 288, mayo-jun. 1964, p. 86-87).

Elegías italianas, por Alberto Girri. Buenos Aires, Sur, 1962. (En *Comentario*. Buenos Aires, a. 11, N° 39, 2da. entrega, 1964, p. 91).

40 años de poesía argentina (1920-1960), por José Isaacson y Carlos Enrique Urquía. Buenos Aires, Aldaba, 1962-64. 3 v. (En *Universidad*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, N° 63, en.-mar. 1965, p. 364-365).

Los caramillos, por Juan Solano. Buenos Aires, Colombo, 1963. (En *Universidad*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, N° 63, en.-mar. 1965, p. 363-364).

El forastero, por Celia de Diego. Buenos Aires, Seijas y Goyanarte, 1964. (En *Sur*. Buenos Aires, N° 292, en.-feb. 1965, p. 78-79).

"Papeles de Macedonio Fernández". (En *La Nación*. Buenos Aires, 31 octubre 1965, p. 5).

"Andrés Chabrillon y el postmodernismo". (En *La Nación*. Buenos Aires, 15 enero 1966.).

"La poesía de María Alicia Domínguez: *Las muchas aguas*". (En *La Nación*. Buenos Aires, 22 enero 1967.).

Los que comimos a Solís, por María Esther de Miguel. Buenos Aires, Losada, 1965. "El paisaje motivador". (En *Sur*. Buenos Aires, N° 306, mayo-jun. 1967, p. 63-64).

Cuando cantan las pisadas, por Rita Geada. Buenos Aires, Américalee, 1967. (En *Comentario*. Buenos Aires, a. 17, N° 73, jul.-ag. 1970, p. 103).

Idioma original, por Jean Aristeguieta. (En *Árbol de Fuego*. Caracas, a. 5, N° 57, diciembre 1972, p. 27).

Valores diarios, por Alberto Girri. Buenos Aires, Sudamericana. (En *Árbol de Fuego*. Caracas, a. 7, N° 75, junio 1974, p. 29).

Vargas Llosa: un narrador y sus demonios, por Rosa Boldori de Baldussi. Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1974. Colección de Estudios Latinoamericanos, 9. (En *Megafón*. Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, t. 1, N° 1, julio 1975, p. 175-176).

Ultraísmo y raigambre tradicional. Obra poética, por Adriano del Valle. Pról. de Dámaso Alonso. Epílogo de Ramón Gómez de la Serna. Madrid, Editora Nacional. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 3era. sec., 13 agosto 1978, p. 4).

"Cambio de perspectiva". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 25 noviembre 1979, 3era. sección, Suplemento Literario, s.p.).
Comentario: *Textos hispanoamericanos de Sarmiento a Sarduy*, por Ana María Barrenechea. Caracas, Monte Avila.

"Autenticidad con expresión heterogénea". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 30 marzo 1980, Sección Literaria: Crítica de libros, p. 7).
Sobre: *La pregunta*, por Lucía de Sampietro. Buenos Aires, La Sirena.

"Compleja avidez indagatoria". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 27 abril 1980, Secc. Literaria: Crítica de libros, p. 7).
Sobre: *Sangre convocada*, por Alejandra Devescovi. Con dibujos de Cándido Ballester. Buenos Aires, Botella al mar.

"Continuidad afianzada". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 3 agosto 1980, Sec. Literaria: Crítica de libros. p. 7).
Sobre: *Automarginada*, por Emma de Cartosio. Dib. de Aída Carballo. Buenos Aires, Pardo, 1980. 76 p.

"Donde confluyen las palabras". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 14 setiembre 1980, Sec. Literaria: Crítica de libros, p. 7).
Sobre: *Poemas*, por Norma Piñeiro. Grabado de Heraldo C. Prado. Lanús, Grupo editor Mensaje, 1980. s.p.

"Capacidad de sugerencia". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 16 noviembre 1980, Sec. Literaria: Crítica de libros, p. 7).
Sobre: *Ebriedad del delirio (antología 1954-1979)*, por Jean Aristeguieta. Nota prel. de José Jurado Morales. Barcelona, Ediciones Rondas, 1980. 354 p.

"Continuidad de una obra poética". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 15 febrero 1981, 2da. Sec., p. 7).
Sobre: *Últimas fundaciones*, por Emilio Zolezzi. Buenos Aires, Botella al mar, 1980. 75 p.

"Afán de providencia". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 28 junio 1981, 2da. Sec. Bibliográfica, p. 8).
Sobre: *Cantos del solitario*, por Osvaldo Rossler. Buenos Aires, Tres Tiempos. 96 p.

Con el alma por la calle, por Josefina Arroyo. Buenos Aires, Botella al mar. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 19 julio 1981, Sec. Bibliográfica, p. 8).
Tít. de cabecera: "Protagonistas: Buenos Aires".

"Viaje a la Edad Media". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 31 enero 1982, Sec. Bibliográfica, p. 8, ilust.)
Comentario sobre: *La ciudad medieval y sus gentes (Italia, siglos XII-XV)*, por Nilda Guglielmi. Portada de Claudio R. Coladrich. Buenos Aires, Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 528 p.

"Clima mágico". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 28 febrero 1982, Sec. Bibliográfica: Crítica de libros, p. 7).
Sobre: *Fundaciones*, por Juan Lescano. Caracas, Monte Avila. 90 p.

"Visión integradora". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 28 marzo 1982, Sec. Bibliográfica, p. 8).
Sobre: *El ojo y la piedra*, por Horacio Preler. Buenos Aires, Rodolfo Alonso. 48 p.

"Fiel a una temática". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 2 mayo 1982, Sec. Bibliográfica, p. 8).
Sobre: *Guitarra sola*, por Luis Ricardo Furlan. Viñeta de Juan Carlos Magirena. Buenos Aires, Ediciones Cardinal. 70p.

Romances líricos de la Conquista, por Mercedes J. Aldalur. Pról. de Guillermo Gallardo. Buenos Aires, Instituto Salesiano en Artes Gráficas. 124 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 6 junio 1982, Sec. Bibliográfica, p. 8).

"Los días y los nombres". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 27 junio 1982, Sec. Bibliográfica, p. 8).
Sobre: *Lugar de reunión*, por Alejandro Nicotra. Buenos Aires, Taladriz. 44 p.

"La creación literaria en Rosario". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 11 julio 1982, Sec. Bibliográfica, p. 7).

Sobre: *Selección prosa y poesía 1981*. Presentación de Alex Rodríguez Bonel, Pról. de Eugenio Castelli. Rosario, Club Español. 528 p.

"Búsquedas". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 22 agosto 1982, Sec. Bibliográfica, p. 8).
Sobre: *Malasartes*, por Liliana Lukin. Dibujos e ilust. de Guillermo Kuitca. Buenos Aires, Galerna. 96 p.

"La jugada perfecta". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 5 setiembre 1982, Sec. Bibliográfica, p. 7, fot.).
Sobre: *Jaque perfecto*, por Gustavo García Saraví. Buenos Aires, Plus Ultra. 110 p.

"Dos poetas". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 19 setiembre 1982, Sec. Bibliográfica, p. 7).
Sobre: *Hombre gris*, por Natán Lazer. Buenos Aires, Ed. del autor. 56 p. e *Hijas del mar*, por Celia Fontán. Santa Fe, Cuadernos de Arcien. 64 p.

"Sin efectos accesorios". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 26 setiembre 1982, Sec. Bibliográfica, p. 7. fot.).
Sobre: *Y mientras haya un cuerpo siempre habrá una sombra*, por Nicolás Cócaro. Buenos Aires, Corregidor. 88 p.

"De 38 autores". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 31 octubre 1982, Sec. Bibliográfica, p. 7).
Sobre: *Constancia de invocación*. Selecc. y pról. de Juan Carlos Nigro; Ilust. de Marcela Evangelina Nigro. Buenos Aires, Tiempo de hoy. 96 p.

"Nuestros poetas". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 14 noviembre 1982, Sec. Bibliográfica, p. 7. Ilust.).
Sobre: *La eternidad no es cuento*, por Jorge Vocos Lescano. Buenos Aires, Taladriz. 96 p.

"Dos poetas". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 28 noviembre 1982, Sec. Bibliográfica, p. 8).

Sobre: *Sombra de lluvia*, por Alfredo Amancio Varela. Pról. de Delfín Leocadio Garasa. La Plata, Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. 96 p.

"Del ensayo al poema". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 19 diciembre 1982, Sec. Bibliográfica, p. 7).
Sobre: *Hace mucho y apenas*, por Juan Carlos Ghiano. Dibujos de Atilio del Soldato. Buenos Aires, Fraterna. 80 p.

"Camino ascendente". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 2 enero 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7).
Sobre: *La casa de Heráclito*, por María Victoria Suárez. Buenos Aires, Botella al mar, 1982. 80 p.

"Una estética de la persona". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 9 enero 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, fot.).
Sobre: *Antropología literaria*, por José Isaacson. Buenos Aires, Marymar. 240 p.

"Éxtasis y terror de vivir". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 23 enero 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, Ilust.).
Sobre: *Poemas completos*, por Dylan Thomas. Trad., pról. y notas de Elizabeth Azcona de Cranwell. Buenos Aires, Corregidor. 224 p.

"Atmósfera lúcida". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 6 febrero 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, fot.).
Sobre: *Tuerto rey*, por Horacio Castillo. Buenos Aires, Cármina. 48 p.

Poèmes-poemas, por Leopoldo Lugones. Trad. de Bernard Sesé. Selecc. de textos e introd. de Tomás Alva Negri, París, Collection Nadir. 96 p. *Poèmes-poemas*, por Enrique Molina. Trad. y selecc. de textos de Federico Gorbea y Michèle Cluzel. Introd. de Abel Posse. París, Collection Nadir. 88 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 27 febrero 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7).

"Cuestionamiento existencial". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 3 abril 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, Ilust.).

Sobre: *Crawl*, por Héctor Viel Témperley. Diseño gráfico de Isaías Nougués. Buenos Aires, Ediciones Par-Avi-Cygno. 46 p.

"Búsqueda trascendente". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 30 abril 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, Ilust.).
Sobre: *Filosofía del poema*, por Aldo Parfenuk. Villa Carlos Paz, Córdoba, Ediciones Caligrama. 138 p.

"Distantes e irreversibles". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 5 junio 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7).
Sobre: *Enterrando mis muertos*, por Rogelio Bazán. Buenos Aires, Último Reino. 60 p.

"Vivencias y meditaciones". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 3 julio 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7).
Sobre: *Señales del segundo milenio*, por Jorge Andrés Paita. Pról. de Eugenio Montejo. Caracas, Monte Ávila. 120 p.

"De Pablo Neruda". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 24 julio 1983, Panorama Cultural, p. 7).
Sobre: *El fin del viaje*. Barcelona, Seix-Barral - Biblioteca Breve. 154 p.

"Con Alejandría como patria". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 31 julio 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, Ilust.).
Sobre: *Poesía completa*, por C.P. Cavafis. Trad., introd. y notas de Pedro Bádenas de la Peña. Madrid-Buenos Aires, Alianza Editorial. 296 p.

Poèmes-poemas, por H.A. Murena. Trad. de Michèle Cluzel y Federico Gorbea. Introd. de Abel Posse. París, Collection Nadir. 90 p. Por Juan L. Ortiz. Trad. e introd. de Roger Munier. París, Collection Nadir. 92 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 14 agosto 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, ilust.).

"Antología general". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 21 agosto 1983, Sec. Bibliográfica, p. 6).

Sobre: *Memoria terrestre*, por Jorge Calvetti. Buenos Aires, Torres Agüero. 144 p.

"Atmósfera transparente". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 4 setiembre 1983, Sec. Bibliográfica, p. 6).
Sobre: *El príncipe de la fiesta*, por Rafael Felipe Oteriño. Buenos Aires, Cármina. 96 p.

"Nuevas perspectivas documentales". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 11 setiembre 1983, Sec. Bibliográfica, p. 6, ilust.).
Sobre: *Poesías*, por Fray Luis de León. Estudio, texto crítico, bibliografía y comentario de Orestes Macri. Trad. al castellano de Francisco del Pino Calzacorte. Barcelona-Buenos Aires, Crítica. 376 p.

"De un premio nobel". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 25 setiembre 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, ilust.).
Sobre: *Poemas*, por Odysseas Elytis. Pról. y Trad. de Nina Anghelidis y Nicolás Cócaro. Buenos Aires, Corregidor. 136p.

"Con indeclinable fervor". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 9 octubre 1983, Sec. Bibliográfica, p. 6, ilust.).
Sobre: *El pan de las abejas y otros poemas*, por Alejandro Nicotra. Ensayo y antología de Ricardo H. Herrera. Buenos Aires, El Imaginero. 64 p.

"De Juan Ramón Jiménez". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 16 octubre 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, ilust.).
Sobre: *Poesías últimas escogidas (1918-1958)*. Ed., pról. y notas de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid-Buenos Aires, Espasa-Calpe. Selecciones Austral. 408 p.

"Revalorización del entorno". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 23 octubre 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, ilust.).
Sobre: *Canto de amor a Buenos Aires* y *Flora natal*, por León Benarós. Buenos Aires, Cuadernos de la Banderita. 16 y 48 p.

Prosas, por Enrique Banchs. Comp. y estudio prel. de Pedro Luis Barcia. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras. 444 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 20 noviembre 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, fot.).

"Nuevas promociones líricas". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 27 noviembre 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7).
Sobre: *Poesía argentina - año 1983*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano. 128 p.

"Evolución estética". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 24 diciembre 1983, Sec. Bibliográfica, p. 7, fot.).
Sobre: *Poesías completas*, por Alfredo Bufano. Ed., estudio prel. y notas de Gloria Videla de Rivero. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. 3 tomos. Tomo 1, 304 p.

La poesía de Romualdo Brughetti, por Adelmo Montenegro. Buenos Aires, Albino y Asociados. 256 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 22 enero 1984, Sec. Bibliográfica, p. 5, fot.).

Encantamientos, por Emilio Sosa López. Universidad Nacional de Córdoba, Dirección General de Publicaciones. 312 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 5 febrero 1984, Sec. Bibliográfica, p. 5, fot.).

La mejor poesía de Buenos Aires. Selecc. de Osvaldo Rossler. Buenos Aires, Abril. 352 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 26 febrero 1984, Sec. Bibliográfica, p. 5, fot.).

Lluvia oblicua y otros poemas, por Fernando Pessoa, Mario de Sa-Carneiro y otros. Estudio prel., notas y selección de Rodolfo Alonso. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 156 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 15 abril 1984, Sec. Bi bliográfica, p. 7).

Cárceles de amores, por Raúl Vera Ocampo. Serigrafías de Raúl Ponce. Buenos Aires, Ediciones Arte Nuevo. Carpeta que incluye ocho páginas sin numerar y siete láminas sueltas. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 29 abril 1984, Sec. Bibliográfica, p. 7).

Homenaje a Ángel J. Battistessa. Revista *Letras* (VI-VII). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. 256 p. (En *La Prensa.* Buenos Aires, 17 junio 1984, Sec. Bibliográfica, p. 7, fot.).

El vaso de topacio, por Leonardo Iramain. Buenos Aires, Agón. 78 p. (En *La Prensa.* Buenos Aires, 22 julio 1984, Sec. Bibliográfica, p. 7).

La tercera noche, por Nelly Condegabe. Buenos Aires, Plus Ultra. 80 p. (En *La Prensa.* Buenos Aires, 29 julio 1984, Sec. Bibliográfica, p. 7, fot.).

La noche a la deriva, por Olga Orozco. México, Fondo de Cultura Económica. 56 p. Colección Tierra Firme. (En *La Prensa.* Buenos Aires, 12 agosto 1984, Sec. Bibliográfica, p. 7, fot.).

Los nombres de la poesía. Rosario, Cuadernos de Aletheia. 208 p. (En *La Prensa.* Buenos Aires, 26 agosto 1984, Sec. Bibliográfica, p. 7).

Regresos, por Antonio Pagés Larraya, Buenos Aires, La Torre Abolida. 88 p. (En *La Prensa.* Buenos Aires, 16 setiembre 1984, Sec. Bibliográfica, p. 15, fot.).

Desesperar es esperar sin ángel, por Alejandrina Devescovi. Buenos Aires, Botella al mar. 48 p. (En *La Prensa.* Buenos Aires, 23 setiembre 1984, Sec. Bibliográfica, p. 11).

La diáspora, por Daniel Chiron. Buenos Aires, Tierra Firme. 64 p. (En *La Prensa.* Buenos Aires, 30 setiembre 1984, Sec. Bibliográfica, p. 11).

Los poemas, por María Elena Walsh. Buenos Aires, Sudamericana. 208 p. (En *La Prensa.* Buenos Aires, 28 octubre 1984, Sec. Bibliográfica, p. 13, fot.).

Estaciones de Van Gogh, por Amelia Biagioni. Buenos Aires, Sudamericana. 96 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 4 noviembre 1984, Sec. Bibliográfica, p. 13, ilust.).

Las palabras y el deseo, por Carlos Vladimirsky. Buenos Aires, Amigos de la poesía. 72 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 18 noviembre 1984, Sec. Bibliográfica, p. 13).

Los 22 arcanos, por Ricardo Morelli, Buenos Aires, Tekné. 48 p. y *Poemas de viento y piedra*, por Cristina Ronchi. Buenos Aires, Botella al mar. 52 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 2 diciembre 1984, p. 11, 1era. Sec. Bibliográfica).

Historia del corazón, por Vicente Aleixandre. Pról. de José Luis Cano. Madrid-Buenos Aires, Espasa-Calpe. 144 p. Selecciones Austral. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 23 diciembre 1984, Sec. Bibliográfica, p. 9, fot.).

"Dos poetas". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 13 enero 1985, Sec. Bibliográfica, p. 11).
Sobre: *Animal desterrado*, por Norma Pérez Martín. Buenos Aires, Botella al mar. 48 p. y *Un desierto que huele como los árboles*, por Jorge Dubatti. Buenos Aires, Domingo E. Taladriz. 56 p.

Octava poesía vertical, por Roberto Juarroz. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 88 p. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 18 agosto 1984 Sec. Bibliográfica, fot.).

VI. Crítica sobre la autora

Al acecho. (En *Clarín*. Buenos Aires, 21 marzo 1968, suplemento, p. 2).

Álvarez, Arturo M.
"Memorias que aguarda las señales de la naturaleza". (En *La Gaceta*,

San Miguel de Tucumán, 13 diciembre 1989).
Comentario sobre *Los dispersos olvidos* de Nélida Salvador.

Azcona Cranwell, Elizabeth.
"Un aura sutil". (En *La Nación*. Buenos Aires, 28 febrero 1993).
Acerca de *Otras palabras* de Nélida Salvador.

Las apariencias. (En *La Nación*. Buenos Aires, 28 octubre 1973, suplemento, p.7).

Ara, Guillermo,
Suma de poesía argentina (1538-1968). Buenos Aires, Guadalupe, 1970. 2 Vol.
Vol 1: Crítica p.140-142 y 161-162.
Vol 2: Antología.

Aristeguieta, Jean. Poesía.
"Nélida Salvador *Al Acecho*". Buenos Aires, Editorial Hachette, 1968. 80 p. (En *Índice Literario* de *El Universal*. Caracas, Venezuela, 27 abril 1969).

Aristeguieta, Jean,
La nueva poesía argentina de Nélida Salvador. (En *Poesía española*. junio 1970).

Arístides, Julio,
Poesía, metafísica y existencia. Buenos Aires, Ediciones Agón, 1986.
Poetas de la Promoción del 50: Destino y poesía, pág. 129-206.

Badin, María Esther.
Las fábulas insomnes de Nélida Salvador. (En *El Búho*. Buenos Aires, N° 5, diciembre 1963).

Bernaldo de Quirós, Nélida.
"Meditación en torno a *Otras palabras* de Nélida Salvador". Presentación del libro en Casa de la Cultura Elena y Fausto Burgos, San Rafael (Mendoza), 20 de mayo de 1993, 10 p.

Bratosevich, Nicolás.
Castellano II. Buenos Aires, Estrada, 1963.

Caeiro, Oscar.
"Sobre *Macedonio precursor de la antinovela* de Nélida Salvador".
(En: *La Gaceta*. San Miguel de Tucumán, 26 julio 1987.).

Campanella, Hebe N.
"La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros".
(En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, N° 300, junio 1975, p. 543-564).
Olga Orozco, p. 544-550 / Nélida Salvador, p. 550-553 / Alejandra Pizarnik, p. 553-558 / Nelly Candegabe, p. 558- 564.

Carvallo Castillo, Ignacio.
La nueva poesía argentina. (En *El Centinela*. San Cristóbal, Venezuela, 29 abril 1970).

Castagnino, Raúl Héctor.
"Un año literario"/Entrevista/. (En *La Prensa*. Buenos Aires, 3 enero 1982, Sec. 4ta., p. 1).
Entre los poetas del año menciona a Nélida Salvador.
Entrevista a once representantes de las letras.

Castiñeira, Miguel B.
"*Las apariencias*, poemas de Nélida Salvador". (En *El pueblo*. Río Cuarto, 6 enero 1974).

Cattarossi Arana, Nelly.
Primer diccionario de escritoras y plásticas de Mendoza. Mendoza, Inca Editorial, 1985. p. 52-53.

"Conversación con dos poetas". (En *Los Andes*. Mendoza, 9 de noviembre de 1965).
Entrevista realizada en el diario *Los Andes* por Antonio Di Benedetto a Nélida Salvador y Osvaldo Rossler durante la Feria del Libro de Mendoza. Participó el Prof. Adolfo Ruiz Díaz.

Domínguez, María Alicia.
"*Al acecho*, libro de poemas de Nélida Salvador". (En *Comentario*. año 14, N° 57, Buenos Aires, nov.-dic. 1967).

Frugoni de Fritzsche, Teresita.
"Nélida Salvador: *Macedonio Fernández precursor de la antinovela*". (En *Lucanor*. revista de narrativa. Buenos Aires, a. 2, N° 3, abril 1987).

Garasa, Delfín Leocadio.
"Nélida Salvador: *Las apariencias*". (Comentario efectuado en la audición Actualidad Artística de Radio Nacional, 17 de setiembre de 1973, 2 p.).

Garasa, Delfín Leocadio.
Paseos literarios por Buenos Aires. Dibujos de Enrique Fernández Chelo. Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, 1981. Conmemoración del IV Centenario de la Segunda Fundación de Buenos Aires.

Gauna, Marcela.
Las máscaras del Yo lírico en Nélida Salvador. Buenos Aires, 11 junio 1991, 10 p. Monografía para la Cátedra de Literatura Argentina II, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Geada de Prulletti, Rita.
"Nélida Salvador, *Al Acecho*". (En *Revista Hispánica Moderna*. Columbia University, Hispanic Institute, vol. 33, N° 3-4, 1968).

Geada de Prulletti, Rita.
"Pen Club escoge el mejor libro dela temporada. Nélida Salvador, *Al Acecho*". (En *El Día*. Tegucigalpa, Honduras, 12 febrero 1969).

Isaacson, José.
"*Macedonio Fernández precursor de la antinovela* por Nélida Salvador". (Presentación del libro en La Feria del Libro, 1987, 4 p.).

Isaacson, José.

"La nueva poesía argentina y Nélida Salvador". Buenos Aires, 1969. (Presentación de *La Nueva poesía argentina* de Nélida Salvador, Buenos Aires, Columba, 1969. 6 p.).

Joubin Colombres, Eduardo.
"*Las apariencias* de Nélida Salvador". (Comentario leído en la audición de la Biblioteca de Radio Nacional. Buenos Aires, 1 de noviembre de 1973, 4 p.).

Kovacci, Ofelia..
Lengua y literatura 3. Buenos Aires, Ed. Huemul, abril 1982.

Kovacci, Ofelia.
"Nélida Salvador: *Tránsito ciego*". (Estudio crítico leído en el Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas". Facultad de Filosofía y Letras, UBA, agosto 1959).

Lena Paz, Marta.
"Esencialidad de la palabra en la poética de Nélida Salvador". Ponencia leída en el *Primer Congreso Internacional de Poesía Hispanoamericana*, en la Universidad de Cuyo, Mendoza, 9 octubre 1993.

"La visita de tres escritoras y una fecunda obra literaria". (En *Los Andes*. Mendoza, 16 enero 1970).
Nélida Salvador, María Alicia Domínguez y María Teresa Cortina.

"Libro de Nélida Salvador presentaron en Buenos Aires". (En *Los Andes*. Mendoza, 21 setiembre 1969).
Comentario sobre la presentación de *La nueva poesía argentina* de Nélida Salvador, a cargo de los críticos Guillermo Ara y José Isaacson.

Ligaluppi, Oscar Abel.
Diccionario de poetas argentinos. La Plata, Fondo Editorial Bonaerense, 1984. p. 162.

Lojo, María Rosa.

"Luces de tiempo". (En *La Nación*. Buenos Aires, 3 setiembre 1989) Acerca de *Los dispersos olvidos* de Nélida Salvador.

Madera, José.
Tomar Distancia por Nélida Salvador. Buenos Aires, Marymar. (En *La Prensa*. Buenos Aires, Sec. Literaria, p. 7).

Malinow, Inés.
"*Canto de extramuros* de Nélida Salvador". (Comentario efectuado en la Biblioteca de Radio Nacional. Buenos Aires, 15 diciembre 1964).

Martínez, David.
"El primer Macedonio". (En *La Nación*. Buenos Aires, 3 mayo 1981). Sobre *Papeles antiguos* de Macedonio Fernández donde apareçe la Bibliografía completa del autor a cargo de Nélida Salvador y Elena Ardissone.

Mauleón Castillo, Rafael.
Tránsito ciego . (En *El Comercio*. San Rafael, 14 enero 1959).

Neyra, Joaquín.
"El canto como testimonio y compromiso con la vida. Nueva poesía". (En *La Razón*. Buenos Aires, 31 enero 1970).

Noel, Martín Alberto.
"Historia de nuestra literatura". (En *La Nación*. Buenos Aires, 24 octubre 1993).
Acerca de *Cinco siglos de literatura en la Argentina*. Buenos Aires, Corregidor, 1993 donde figura un estudio crítico de Nélida Salvador.

Penelas, Carlos.
"*Los dispersos olvidos* de Nélida Salvador". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 6 agosto 1989).

Peroncini, Horacio.
"*La nueva poesía argentina* por Nélida Salvador". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 10 mayo 1970).

Perrone, Beatriz E. y Cante, Jorgelina.
Castellano. Segundo año. Buenos Aires, Luis Laserre editores, 1965.

Pipi, Jorge.
"*Macedonio Fernández precursor de la antinovela* de Nélida Salvador". (En «Heraldo literario», *El Heraldo del Oeste*. Provincia de Buenos Aires, 14 noviembre 1987).

"Poemas propios leerá esta tarde la autora de *Tránsito ciego*". (En *Los Andes*. Mendoza, 14 agosto 1962).

Prebble, Carlos José.
"Estudio esclarecedor. *Macedonio Fernández precursor de la antinovela* por Nélida Salvador", Buenos Aires, Plus Ultra, 1986. 212 p. (En *Azul, La cultura en el tiempo*. Azul, Provincia de Buenos Aires, 5 julio 1987).

"Presentación de *Al Acecho*. Poesía de autora mendocina". (En *Los Andes*. Mendoza, 13 agosto 1967). Se comenta la presentación del libro en Buenos Aires a cargo de María Alicia Domínguez.

Quiénes son los escritores argentinos. Buenos Aires, Crisol, 1980.

R.M.C.
"Nuestros valores. Nélida Salvador". (En *El Comercio*. San Rafael, 3 setiembre 1962).

Renard, María Adela.
"*Otras palabras* de Nélida Salvador". (En *La Prensa*. Buenos Aires, 9 agosto 1992).

Requeni, Antonio.
"La poesía mantiene su irradiación. Nélida Salvador: *Los dispersos olvidos*". (En *Los Andes*. Mendoza, 3 diciembre 1989)
Diálogo con la autora.

"Retorno de una poesía cumplida: Nélida Salvador". (En *Los Andes*. Mendoza, 15 agosto 1962).

Rey Beckford, Ricardo.
"Nélida Salvador". (En Orgambide, Pedro - Yahni, Roberto, dir. *Enciclopedia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, /c.1970/. p. 556-557.
Firma: R.R.B.

S.D.
"*Tomar Distancia* de Nélida Salvador" Marymar Ediciones, 76 p." (En *Clarín*. Buenos Aires, 27 agosto 1981, Sec. Cultura y Nación, p. 6).

Soler Cañas, Luis.
"Antologizar es peligroso". Sobre *La nueva poesía argentina*. (En *La Opinión*. Buenos Aires, 30 marzo 1970).

Sosa de Newton, Lily.
Diccionario biográfico de mujeres argentinas. Aumentado y actualizado. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986. p. 573-574.

"*Tránsito ciego*, poesías por Nélida Salvador". (En *El Nacional*. Buenos Aires, 15 marzo 1959).

"*Tránsito ciego* por Nélida Salvador". (En *La Razón*. 28 febrero 1959).

"Una voz diáfana. *Tomar distancia* por Nélida Salvador, Marymar". (En *La Nación*. Buenos Aires, 10 mayo 1981, 4ta. Sec., p. 7).

Vázquez, María Esther.
"Consecuencias de haber nacido en una facultad". (En *La Nación*. Buenos Aires, 2 noviembre 1986). Entrevista acerca de la publicación de *Macedonio Fernández, precursor de la antinovela*.

Vázquez, María Esther.
Tomar distancia. (En *La Nación*. Buenos Aires, 18 enero 1981, 4ta. Sec., p. 4).

Reportaje realizado a Nélida Salvador con motivo del Premio Municipal (1er. Premio de Poesía. Libros inéditos) por su libro *Tomar distancia.*
La autora de la entrevista firma: M.E.V.
Título de cabecera: "Instantáneas".

Vera Ocampo, Raúl.
"Nélida Salvador: *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*". Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1962. (En *Sur*. Buenos Aires, N° 280, en.-feb. 1963, p. 79-81).

Villordo, Oscar Hermes.
"Voz y testimonio de Nélida Salvador". (En *La Nación*. Buenos Aires, 21 junio 1964). Comentario sobre *Canto de extramuros*.
El autor firma O.H.V.

Villordo, Oscar Hermes.
"*Tránsito ciego* de Nélida Salvador". (En *Ficción*. Buenos Aires, N° 22, nov.-dic. 1959).

RESEÑAS*

AA/VV. *Primeras Jornadas Cuyanas de Literatura*. San Luis, Fondo Editorial Sanluiseño, Gobierno de la provincia de San Luis, 1990. 2 t., 357 p.

El libro reúne las conferencias, ponencias y debates llevados a cabo en San Luis entre el 14 y 16 de setiembre de 1990 en las *Primeras Jornadas Cuyanas de Literatura*. Dichas jornadas han tenido por objetivo fundante el promover la integración cultural de la región, según lo previera el Plan Federal de Cultura 1990.

La publicación consta de dos tomos. El primero incluye conferencias, paneles, un coloquio y debates, mientras que el segundo reúne las comunicaciones libres.

La primera conferencia, "Cuyo: un espacio para la literatura", estuvo a cargo de Delia María Montiveros de Mollo, quien centra su atención en la aplicación de la teoría de la horizonalidad de Maurice Materson en el ámbito específico de la literatura cuyana en obras que reflejan tres de sus aspectos: el paisaje, en autores como Antonio de la Torre, Alfredo Bufano, Antonio Esteban Agüero y César Rosales; el hombre y el medio social, en Sarmiento y Polo Godoy Rojo y, finalmente, la asunción de una nueva modernidad en las obras de Antonio Di Benedetto y Antonio E. Agüero.

La segunda conferencia, que cierra el primer tomo, "Líneas fundamentales de la Literatura dramática mendocina" de Graciela González de Díaz Araujo, tiene como objetivo "contribuir a una configuración de la dramaturgia argentina que contemple los aportes regionales". A partir de un corpus acotado la autora señala las líneas predominantes de la dramaturgia mendocina, a la vez que advierte sobre la calidad de autores y obras representativos de la misma.

* Sólo se reseñan obras de historiografía o crítica literarias.

Dos fueron los temas que centraron los debates: "La literatura regional en el marco de la literatura nacional" y "La crítica literaria y la producción bibliográfica de la región".

El primer tema contó con las ponencias de Jorge Henrique Hadandoniou, de Ana Freidenberg de Villalba, y de Ricardo Luis Trombino.

Tres opiniones distintas son el punto de partida del debate. Para Hadandoniou las literaturas regionales no existen si no se vive y distribuye desde la Capital Federal. En cambio, Ana de Villalba asegura que no existiría una literatura nacional sin la vigencia de las literaturas provinciales, mientras que Ricardo Trombino cuestiona el concepto al que hace referencia el término "literatura regional" puesto que considera que simplemente existen temáticas regionales dentro de la literatura argentina.

Sobre el segundo tema debatido se hallan los trabajos de Judith Lilian Bocco y de Gloria Videla de Rivero.

Judith Bocco reflexiona, en primer lugar, acerca de la importancia de la labor crítica y propone una periodización en la crítica sanluiseña. Posteriormente analiza la producción bibliográfica de la provincia.

Por su parte, Gloria Videla de Rivero atiende en su trabajo, a dos aspectos precisos: el caudal de publicaciones de la provincia y la crítica literaria regional, focalizada en los estudios sobre la creación literaria de autores mendocinos, aportes valiosos para la toma de conciencia cultural. Finalmente presenta una propuesta para el medio regional, la cual se halla ya concretada e institucionalizada en Mendoza, a través del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, (CELIM).

"Visión general de las nuevas promociones de la literatura cuyana" es el tema del panel que reúne las exposiciones de Hebe Almeida de Gargiulo de San Juan y de Myriam Olga Mercau de San Luis. Ambos trabajos presentan a autores de las últimas generaciones y plantean la problemática que debe enfrentar el autor del interior respecto del mercado editorial y de la posibilidad de darse a conocer fuera de los límites de su provincia y, en algunos casos, aún dentro de la misma. Los dos trabajos concentran su atención en la creación poética.

En el panel "Homenaje a la lírica" Graciela de la Torre de Navarta, Luis Casnati y Beba Di Genaro, se dedican a rendirle un homenaje a tres grandes poetas cuyanos: Antonio de la Torre, Alfredo R. Bufano y Antonio Esteban Agüero, respectivamente. Son, a la vez, una evocación y una semblanza logradas a través de la cita directa de sus poemas o bien a través de la palabra sentida de quienes los conocieran personalmente.

El coloquio estuvo a cargo de Hilda G. Fretes quien reseña las obras de autores que han escrito en función de los adolescentes y la obra de aquellos que sin haber creado para un lector joven contiene algo importante para ellos. Organiza el material teniendo en cuenta el punto de vista del origen y desde el punto de vista de los géneros. Concluye resaltando la importancia del conocimiento de las literaturas regionales, como un medio de rescate de la propia identidad.

En el segundo tomo se publicaron las comunicaciones libres reunidas en cuatro áreas temáticas: "Propuestas metodológicas para el aprovechamiento en el nivel medio de textos regionales"; "La narrativa regional"; "Literatura y folklore"; "La poesía regional". En la primera de estas áreas, cada expositor, a partir de variadas experiencias, presenta una metodología particular para el acercamiento a la obra literaria regional en el marco de la literatura nacional y universal. Sin embargo, todos coinciden en la necesidad de incluir autores y obras regionales en los programas del nivel medio, como un medio de conocer y profundizar la realidad a la cual pertenecen. En la segunda, los trabajos abordan la presentación de un autor regional y el análisis de alguna de sus obras narrativas. La tercer área está conformada por un solo trabajo que tiene por objetivo demostrar la herencia del cancionero popular andaluz en un importante corpus de tonadas cuyanas. Por último, la cuarta, dedicada a la poesía regional, reúne trabajos de análisis de la obra de poetas regionales.

El tomo concluye con las palabras de cierre a las "Primeras Jornadas Cuyanas de Literatura" de Mirtha I. Funes.

Con la realización de las Primeras Jornadas Cuyanas de Literatura en el año 1990, y la posterior publicación de sus actas, quedan concretados ampliamente los objetivos propuestos por los organizadores que aparecen enunciados en la presentación del primer tomo: promover el conocimiento y difusión de la producción literaria regional; brindar la posibilidad de encuentro e intercambio de experiencias a escritores y profesores de Letras de la región; promover experiencias que contribuyan a mantener la vigencia de la literatura regional; analizar las problemáticas comunes de los escritores de la región.

Dolly Sales

Esta Publicación se terminó de imprimir en el mes de marzo de 1995, en los talleres gráficos de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo por

Ex - Libris Editorial e Imprenta
Cooperativa de Trabajo Limitada
Mendoza República Argentina

ZETA EDITORES