

Piedra y Canto



Cuadernos del Centro de Estudios
de Literatura de Mendoza

1995

3

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
CELIM

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

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

Nº 3
Año 1995
Mendoza - Argentina

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

Consejo Editor

Directora: Gloria Videla de Rivero

Secretario: Víctor Gustavo Zonana

Asistentes: Marta Castellino, Fabiana Varela

Consejo Asesor

Leonor Arias Saravia (*Universidad Nacional de Salta*)

Elisa Calabrese (*Universidad Nacional de Mar del Plata*)

Dinko Cvitanovic (*Universidad Nacional del Sur*)

Dolly Lucero Ontiveros (*CONICET*)

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

Antonio Pagés Larraya (*Academia Argentina de Letras*)

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

Diego Pro (*Universidad Nacional de Cuyo*)

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

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

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

Periodicidad: Un número al año.

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

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

El presente volumen ha sido parcialmente financiado con un subsidio del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Cuyo (CIUNC)

ISSN 0328-1094

Colaboraron en la preparación de esta revista

Composición: Elisa Gisela Barrio

Diseño de tapa: Víctor Gustavo Zonana y Sergio Eduardo Frannino

Corrección: Carlos Solanes

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- Gloria Videla de Rivero. Poesía Entre dos puertas. Introducción a la obra de María Angélica Pouget* 9
- Marta Elena Castellino. Inquietud religiosa y discurso parabólico en Mundo Animal de Antonio Di Benedetto* 35
- Victor Gustavo Zonana. La elegía funeral en la lírica de Alfonso Sola González* 55
- Elena Calderón de Cuervo. Mendoza y su entorno en dos cronistas del siglo XVII: a propósito de las crónicas de Lizárraga y Ovalle* . . 79
- María Banura Badui de Zogbi. Infancia y adolescencia mendocinas en Canto llano de Antonio Pagés Larraya* 93
- Fabiana Inés Varela. La actividad teatral en Mendoza entre 1874 y 1884* 109
- Marina Guntsche. La epifanía sísmica en la novela de Mendoza* . . . 127
- Daniel Adrián Israel. Zama: trayectoria de una huida* 137

ACTOS CULTURALES

- Emilia de Zuleta. Presentación de Luis Ricardo Casnati* 157
- Gloria Videla de Rivero. Homenaje a Gildo D'Accurzio* 163

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Bibliografía

- La actividad teatral en Mendoza entre 1874 y 1884. Catálogo* 171

Reseñas

Daniel Prieto Castillo, *La memoria y el arte* por Marta Elena Castellino 221

Marta Elena Castellino, *Una poética de solera y sol* por Elena Calderón de Cuervo 225

POESÍA ENTRE DOS PUERTAS. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE MARÍA ANGÉLICA POUGET

Gloria Videla de Rivero
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

1. Introducción

El título del último libro de María Angélica Pouget: *Entre dos puertas*, aparecido en marzo de 1992, alude al nacimiento y a la muerte. Vida y muerte son dos ejes temáticos vertebradores de esta obra y de los dos poemarios que la precedieron.

Tres libros poéticos -el ya mencionado, *Las efigies y los hechos* (1965) y *Los azahares del cerezo* (1981)¹-, varios poemas publicados en revistas y periódicos (algunos no recopilados, otros recogidos en los libros con variantes), y algunas reseñas sobre libros de arte y literatura²,

¹ *Las efigies y los hechos*, Mendoza, Azor, 1965, 82 p., en adelante *EH*; *Los azahares del cerezo*, Mendoza, Inca. 1981, 59 p. (Con ilustraciones de Alba Ponce), en adelante *LAC*; *Entre dos puertas*, Mendoza, Talleres Gráficos de Editorial Oeste Argentino, 1992, 61 p. (Ilustración de cubierta de Rosa Guaycochea), en adelante *EDP*.

² He registrado las siguientes publicaciones, que ordeno por géneros y orden cronológico. *Poemas*: "Quiero aprender de ti", en *Azor*, Mendoza, N° 3-4, marzo-setiembre 1960, s/p.; "Sálvame del verano", en *Versión*, Mendoza, N° 4, 1965, p.10 (incluido en *EH*); "Yo y yo", en *Diario Mendoza*, Sección Cultural, 7 agosto 1969; "Por praderas de tréboles", en *Diario Mendoza*, Sección Cultural, Año I, N° 24, 17 octubre 1979, p.8 (incluido en *LAC*); "Sucede sucede que los pájaros se oxidan", en *Diario Mendoza*, Suplemento Cultural, Año I, N° 31, 5 diciembre 1979, p.7 (incluido en *LAC*); "Espera de

constituyen toda la obra publicada por la autora que, si bien no es extensa, es intensa, valiosa y fina. Poco se ha escrito sobre ella: un lúcido prólogo de Alfonso Sola González³, algunas referencias en artículos o libros generales sobre las letras mendocinas⁴, mi artículo sobre *Los azahares del cerezo*, escrito con motivo de la aparición de este libro⁵, son los primeros indicios críticos sobre María Angélica Pouget.

La escasez de estudios sobre la autora me mueve a contextualizar brevemente el libro que voy a analizar, aportando algunos datos biográficos desde mi recuerdo personal. Me referiré también, sucintamente, a la configuración progresiva de los temas principales en sus dos primeros libros. Mi enfoque será predominantemente temático y testimonial, ya que entrevisté dos veces a la autora, antes de presentar su segundo y su tercer libro. Conservo la *casette* grabada con la entrevista realizada el 13 de agosto de 1981 y algunos apuntes de la realizada el 21 de abril de 1993, poco antes de su muerte. Es por ello que haré la interpretación de algunos textos a la luz de los diálogos mantenidos con la autora. Hay, seguramente, otras lecturas posibles, desde el horizonte de experiencia de cada receptor, que puede dialogar ampliamente con la virtualidad de los poemas.

La parte del estudio referida a *Entre dos puertas* debió ser una presentación en vida, compartida con la autora. Su muerte me obliga a

la germinación", en *Diario Mendoza*, Suplemento Cultural, Año II, N° 90, 1 marzo 1981, p. 5. Mario Ballarín incluye en su antología *Reencuentro* (Mendoza, Azor, 1985) los siguientes poemas: "No juegues conmigo" y "Aquí tengo" (EH), "Los amados ombligos", "Por praderas de tréboles", "Hasta que alguien me anuncie que..." y "Alejandra" (LAC), "Porque evocé a los Padres y a los dioses" y "Pax et reconciliatio nostra". Reseñas bibliográficas: "Angel O. Nessi, *Pettoruti*", en *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UN de Cuyo, N° 3, 1963; "Córdoba Iturburu: *Pettoruti*", en *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, FFL, UNC, N° 4, 1964, p. 91-92; "El huésped, de Amílcar Urbano Sosa", en *Diario Mendoza*, Suplemento Cultural, 1 febrero 1981, p.1.

³ "Prólogo" a *EH*, ed.cit., pp. 9-11.

⁴ Graciela de Sola. "Literatura mendocina actual", en *Los Andes*, Mendoza, 9 julio 1966; Nelly Cattarossi Arana. *Literatura de Mendoza. (Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad) 1820-1980*, Mendoza, Inca, 1982, T. II, pp. 587-590.

⁵ "Los azahares del cerezo, de María Angélica Pouget", en *Diario Mendoza*, Suplemento cultural, 20 set. 1981, p.4. Incluyo parte de ese artículo en el presente estudio.

hacer algunos retoques y ampliaciones a la redacción original y le confieren cierta ambigüedad genérica: memoria, testimonio, aporte y homenaje, más que crítica sistematizada. Tengo la esperanza de que, a partir de esta aproximación no exhaustiva pero iniciadora de sendas, surjan otros lectores y estudiosos que la continúen.

2. La autora

María Angélica Pouget Decurgez nació en Mendoza, el 22 de mayo de 1932. Murió el 30 de junio de 1993. Quienes la conocieron en la infancia opinan que tenía dotes intelectuales y artísticas que la distinguían de los demás compañeros de juegos. Pero me limitaré a reconstruir sólo los aspectos biográficos que puedo testimoniar desde mis recuerdos. Estos comienzan en el período de la educación universitaria, ya que ambas nos conocimos en la Facultad de Filosofía y Letras, durante la década del cincuenta.

Tal vez porque entramos en el tiempo otoñal de las memorias, tal vez porque mis inclinaciones historicistas me hacen sentir que los pequeños hechos y anécdotas merecen ser recordadas, tal vez porque creo que la biografía tiene mucho que ver con los textos, sobre todo con los del género lírico, voy a recordar algunos hitos de una amistad y de nuestro entorno generacional. Serán sólo pocos *flashes* porque mis encuentros con Angélica fueron esporádicos, breves períodos de confluencia, generalmente condicionados por nuestro trabajo, por sus etapas de enfermedad (casi siempre relacionadas con crisis depresivas) o por la aparición de sus libros.

Asistíamos a la Facultad de Filosofía y Letras, no al edificio actual, del Centro Universitario, enclavado en las rocas cuyanas y rodeado por la imponente montaña, sino a aquel ámbito que fue un eslabón importante de su historia, el de Las Heras 430. Era una antigua casona con dos *halls* centrales, que nos convocaban en los recreos invernales y con un gran patio-jardín al fondo (frondosas plantas, un palto, bancos y la estatua de Platón⁶ dulcificada por la hiedra), que servía de tránsito hacia las aulas de

⁶ "Cabeza de Platón" (1959), obra realizada en Mendoza por el escultor chileno Lorenzo Domínguez. Esta fecha, proporcionada por Diego Pro en su *Tiempo de Piedra. Lorenzo Domínguez. Mendoza, D'Accurzio, 1966, p.247, me hace pensar que la incorporación de*

atrás y nos reunía en los recreos del tiempo tibio o en algunos acontecimientos sociales y artísticos.

La actividad académica, las clases, los exámenes, no lograban desplazar la atmósfera cálida y hogareña que emanaba de la casa, tal vez porque la institución tenía rasgos de hogar y de familia (ciertamente no exenta de algunas reyertas), pero más reducida, más íntima, más simple, más unitaria que la Facultad actual. Entre aquellas aulas de la calle Las Heras que conservaban su aura doméstica, había una particularmente recordable: la que llamábamos "la pajarera" porque en sus muros algún anónimo pintor había creado grandes, exóticos y tropicales pájaros de colores brillantes.

En alguno de esos espacios nos encontramos con Angélica, sin llegar a trabar una amistad. Regía entonces un plan de estudios organizado por materias correlativas, que inducía a una gran libertad en el cursado, por lo cual intervenía una cuota de azar en el encuentro o desencuentro de estudiantes de distintas promociones. Los lazos más estrechos se establecían en torno a los dos Centros de Estudiantes: el CEFYL y el Centro de Humanidades.

Poco después de mi egreso, a principios de la década del sesenta, nos encontramos en Madrid. Angélica había llegado al Viejo Mundo en una búsqueda espiritual, tras las pistas que surgían del libro de Lanza del Vasto: *Peregrinación a las fuentes*, por entonces muy leído. Después de una estada en La Chenaise, en Francia, en donde Lanza del Vasto dirigía la comunidad de El Arca, Angélica -decepcionada de la experiencia- llegó a Madrid para hacer cursos de "Estilística de textos españoles", con Carlos Bousoño y de "Historia del arte", con Camón Aznar. Nos encontramos allí, también con Marta Gómez -hoy de Rodríguez Brito-, cuando yo transitaba mi segundo año como becaria. Algunas fotografías en blanco y negro han fijado nuestras siluetas, entonces juveniles, en el Arco de Cuchilleros y en las callejuelas del viejo Madrid. Allí se puso también en contacto con personas que conocieron a Miguel Hernández y buscó materiales sobre él, para elaborar su Seminario de Investigación, entonces

la estatua al jardín de la Facultad corresponde a la etapa final de nuestra carrera o es posterior a mi egreso, que se produjo a fines de 1959. Se trataría entonces de una superposición temporal en mi recuerdo.

requisito para obtener el título de Profesora de Literatura en nuestra Facultad⁷.

Nuestro diálogo empezó a ser más profundo ya de regreso en Mendoza, entre los años 1962 y 1966. Nos cruzábamos a veces en el *hall* de los Institutos de Literaturas Modernas y de Historia del Arte, que funcionaban en la calle 9 de Julio al 900 (la casa aún existe). Ambas nos iniciábamos en la vida académica como ayudantes de investigación. La salud de Angélica era inestable y yo la visitaba, con sólo cruzar la calle, ya que vivía frente al edificio de los Institutos. Hablábamos de hechos cotidianos y de literatura pero había un gran tema subyacente, el de Aquel a quien ella, como Unamuno, como Machado, "buscaba entre la niebla", entre "*las efigies y los hechos*".

Nuestras respectivas biografías hicieron que pasáramos mucho tiempo sin vernos o sólo cruzándonos en la Facultad o en algún Instituto. El próximo *flash* de mis recuerdos es ya de fines de los años setenta y está marcado por el ángel, un precioso ángel de estilo románico que yo había traído de España, roto por una travesura infantil, al que ella restauró con un poco de barro o arcilla, con habilidad de artesana y con su innato sentido artístico.

En 1981 me pidió que presentara su libro *Los azahares del cerezo*. El acto fue en el salón del Instituto Cuyano de Cultura Hispánica, el 29 de agosto de 1981. Angélica evocaba ese día "como el más feliz de su vida". Pienso que fue ése un acto de afirmación vital no frecuente en su personalidad, más bien predispuesta a la frustración y a la renuncia. Envío invitaciones a todas sus amistades y todas o casi todas estuvieron presentes, colmando la sala.

En marzo de 1992 se terminó de imprimir su tercer libro. Su presentación se fue dilatando, el libro pasó por varias manos, finalmente llegó a las mías. Escribí sobre él durante el mes de abril y principios de mayo de 1993, venciendo múltiples inconvenientes personales. Concluido mi estudio, sólo faltaba que la autora decidiera la fecha para el acto. Espero que *Entre dos puertas*, que quedó sin distribuir, se abra ahora su propio camino.

⁷ Lo obtuvo algunos años más tarde, mediante la realización de un trabajo de Seminario, dirigido por Emilia de Zuleta, sobre el tema: "Miguel Hernández o trayectoria cíclica de un poeta fiel".

3. Aproximación a su obra

3.1. Filiaciones literarias

En mi aproximación a esta obra uniré frecuentemente las experiencias del "yo biográfico" con lo textualizado poéticamente por el "yo lírico", por el sujeto poético, personas que los aportes de la teoría literaria separan con mayor o menor estrictez. Estableceré frecuentes puentes porque entre uno y otro yo, al menos en el caso de María Angélica Pouget, sólo existe una zona muy porosa (la de la expresión artística), que no escinde sino que comunica, que no disfraza ni enmascara sino que revela honduras y tendencias. Por esta razón aludiré a algunas de las vivencias generadoras de los poemas, que nos permitirán apreciar la transmutación literaria. La experiencia vital o espiritual se expresa, se indaga o se transforma por medio del lenguaje poético, que está condicionado por el estilo literario de la época, por el diálogo con otros textos propios o ajenos, por la inserción en una tradición poética...

La autora es descendiente, literariamente, de los poetas del cuarenta. Su temperamento melancólico encontró en el tono elegíaco y nostálgico de sus predecesores un cauce afín. Hay en su expresión poética una notable resonancia de los temas, del talante espiritual, del estilo y de los recursos expresivos de los cuarentistas: el intenso lirismo, la recurrencia de lo elegíaco, el sentimiento de la soledad y de la muerte, el prestigio de la infancia, el fondo melancólico, el cultivo de imágenes surrealizantes que revelan honduras subconscientes y aspectos ocultos de la realidad...

La influencia personal y directa de Alfonso Sola González, profesor en la Facultad de Filosofía y Letras, pudo ser un importante canal de mediación. Las poderosas presencias líricas de Rainer María Rilke, de Milosz y de Neruda llegan a Angélica Pouget prestigiadas por los fervores de sus predecesores en el devenir de la lírica argentina. Sola González testimonia cómo la poeta era capaz de improvisar oralmente, bajo el signo del humor, poemas al modo de Neruda (cf. prólogo cit.). Por otra parte, se da en ella un notable vaivén entre lo literario y lo biográfico. No se sabe por momentos si la expresión literaria se afianza en la vida o si la vida se nutre y se orienta por los cauces de las lecturas. ¿La vivencia nostálgica de la infancia como paraíso perdido es biográfica o literaria? ¿El predominio de los poemas elegíacos que hay en sus libros proviene de las varias experiencias de pérdidas familiares y amistosas, de su

temperamento -que registraba más las pérdidas que las ganancias- o de la tradición literaria elegíaca en la que se insertan los cuarentistas? ¿Los modos surrealizantes que predominan en sus dos primeros libros son sólo un reflejo estilístico epocal o coinciden profundamente con una sensibilidad neorromántica intensa, amante de los extremos, del riesgo frecuentemente sin promesa?

M. Angélica Pouget era buena lectora, con particular interés en los poetas franceses (enseñaba literatura francesa) y en algunas voces femeninas argentinas (Olga Orozco, María Elena Walsh, Alejandra Pizarnik...) La lectura reiterada de esta última muestra también una "afinidad electiva". Tuvo también diálogo literario con Elena Jancarik, a quien comentaba sus poemas⁸. Encontró otro "alter ego" en Eugène Ionesco, particularmente a través de su *Diario*, del que cita un fragmento en la solapa de su segundo libro, diciendo que ella podría suscribir esas palabras⁹. Los poetas españoles del 27, sobre todo Miguel Hernández, García Lorca y Rafael Alberti fueron leídos y releídos. Para terminar este incompleto esbozo de diálogos literarios consignaré también la aproximación de M.A.Pouget al grupo "Amigos de la poesía", agrupación fundada por Graciela de Sola, Elena Jancarik y Fanny Polimeni, que culminó con la publicación de la revista mendocina *Azor*, (1959-1961).

⁸ Así me lo manifestó en la citada entrevista del 13 de agosto de 1981. Elena Jancarik leyó y corrigió *LAC* antes de su publicación. -"No puedo negar su influencia en dos o tres poemas, a través de correcciones o sugerencias. Discutimos sobre el verso: 'Sucede. Sucede / que los pájaros se oxidan en setiembre...'. Ella me dio una idea y yo la elaboré".

⁹ "Cuando quiero contar mi vida, es un vagabundo lo que digo. No es de mí de quien hablo, porque me busco con palabras que no están hechas sino para que no me encuentre entre ellas y que aumentan mi extravío. No puedo decir más de ellas, pero puedo decir, no obstante, mi nostalgia esencial, y eso también es muy difícil porque el deseo profundo olvida lo que desea [...] y se despedaza en deseos [...] Todos andamos tras algo de una importancia extraordinaria y de aquello que hemos olvidado lo que era; escribo notas de un hombre que ha perdido la memoria. Me quedará la conciencia de que todas las cosas que estoy a punto de decir no son más que sustituciones [...] Sólo el grito puede oírse en esta bruma espesa. Cuando vuelva el silencio, que no se olvide la luz del grito" (E. Ionesco. *Diario*, cit. por A. Pouget en solapa *LAC*). En "A modo de prólogo", del mismo libro, vuelve a citarlo: "La belleza es como una luz inaccesible que me rodea, pero que se me escapa, y yo no soy más que una sombra sombría en su esplendor ...".

3.2. Constantes temáticas

Este mundo poético expresa reiteradamente la dicotomía entre una vida que pesa y un lugar feliz anhelado, que no está en el aquí y en el ahora existencial. Adopta con frecuencia el tono nostálgico que manifiesta la añoranza de un pasado feliz. Pero, más que en un lugar ya experimentado, el *lugar ameno* está en el dominio de la imaginación (la imaginación crea un mundo que hace soportable el peso de la carga vital) o en el espacio de un "más allá" gozoso y liberador. El *locus amoenus* está, pues, en un pasado idealizado -la infancia-, o en un presente de ensueño poético -un espacio textual imaginario, proyección de la zona interior constructiva, que permite la subsistencia- o en un futuro sobrenatural, feliz y perdurable, en el que se espera, sin absoluta certeza pero con reiterada búsqueda, anhelando un refugio en la trascendencia.

Hay una Fe, a veces tambaleante, una Esperanza, no siempre firme. Pero hay un "Tú", escondido en un "tú", al que se tiende desde los desencuentros, las pérdidas o la soledad humana que reflejan los espejos. Hay una Voz que ha de llamar al yo lírico "por su nombre", como en los textos bíblicos. Hay un encuentro amoroso que se presiente a veces, a pesar del silencio o de "la Babel de signos", de las efigies indescifrables.

Tal vez el ángel de la anécdota narrada antes simbolice bien la poesía de María Angélica Pouget, su lacerada añoranza del paraíso perdido, las remendadas alas del espíritu que intentan el retorno al principio, que es también el fin (Alfa y Omega), pero que sienten el peso de una impedimenta.

Alfonso Sola González ya había asociado los poemas del primer libro de esta autora: *Las efigies y los hechos* (1965) con un peregrinaje serio, dramático, agónico, hacia el día total, a través de signos oscuros y de obstáculos, de muros, puertas tapiadas, lápidas que cierran el paso¹⁰. Las líneas principales de este mundo poético son, pues, las de una peregrinación "entre dos puertas". Peregrinación a las raíces, al paraíso de la infancia, y a una meta final: el reencuentro con los seres queridos y la unión con lo divino, con lo ilimitado. Deseo de contemplar la propia muerte y débil triunfo de la vida (simbolizada por "un gorrión" cuando se refiere a la existencia *ici bas*). Oscuridad con vislumbre de luz; añoranza, tristeza, dolor y angustia con toques de esperanza.

¹⁰ Cf. "Prólogo" citado.

3.3. Sus libros

3.3.1. *Las efigies y los hechos*

Su primer libro muestra ya estas constantes. Hay en la obra mucha angustia expresada con imágenes de hondura surrealista. Las metáforas, los símbolos, las enumeraciones más o menos caóticas, sustituyen la desnuda narración de episodios biográficos, de aventuras o desventuras espirituales y las ocultan, a la vez que las insimían.

El libro se abre con un poema que quiere encontrar un sentido a la soledad:

"Es bueno el dolor que causan los espejos
cuando te quedas solo,
cuando te arrancas el traje dominguero de 30
o de más años y te miras
los ojos tristes de no ser el que pudiste;
[...]
Es bueno que te quedes solo muchos días,
mucho tiempo,
quizás años,
hasta que encuentres lo que está
en el fondo de tus tenebrosos mares,
entre los gigantescos árboles del bosque
donde habita alguien
esperando que tú llegues
para sellarte los labios con sonrisas nuevas,
para destruir la babel de tus millones de signos,
para devolverte algo del rostro de niño:
una cierta
mirada".

("Es bueno el dolor que causan los espejos")

Aparecen en este poema varios motivos que se reiterarán: el espejo que refleja la soledad y llega a constituir su símbolo; el intento de encontrar sentido a esa soledad, descubriéndola como puente para acceder a la revelación del misterio existencial y como medio para recuperar la simplicidad de la mirada infantil; el motivo del bosque, con reminiscencias

de los cuentos infantiles (motivo también frecuente en la obra de Olga Orozco); el de la frustración ("los ojos tristes de no ser el que pudiste").

Encontramos también en este libro el motivo del "borde" (una zona misteriosa, de límite indeciso) y -generalmente asociado con él- el motivo del "llamado" de un "tú" que habla "desde un centro de silencio" hasta que logra hacerse oír en una situación de dolor:

"Fue precisa la noche súbita.
 La sombra sin mañana
 sobre el cuerpo, un desplomarse entero
 el edificio;
 la ausencia de amigos,
 el sabor tan solo a muerte y nada.
 [...]
 Extraña puerta. Extraño modo.
 Extraño y necesario tu llamarme por mi nombre
 desde el borde... "

("No escuchaba tu voz")

Se configura también en esta obra el tema elegíaco, la evocación de "los muertos y sus pálidas sonrisas" y el anuncio de "una muerte calada hasta los huesos" como precio para el reencuentro (Cf. "Aquí tengo" y "Algún día sucederá", entre otros poemas).

Dentro del haz temático de M. Angélica Pouget encontramos una variante que alerta sobre las distorsiones del vivir: la prisa, las falsas metas, la dispersión, el negocio "donde nos empeñamos sin más ganancia/ que la muerte" (Cf. "Tengo los ojos cansados de ver" o "Vuelvo del caos", o "El hombre ha levantado edificios"). En este querer volver a tiempos sin relojes, más acordes con los ritmos de la naturaleza, más sencillos y menos tecnificados, pudieron influir Lanza del Vasto o el más próximo Vicente Cicchitti, nuestro amigo y colega mendocino, o María Elena Walsh¹¹. Pero sería éste otro caso de "afinidades electivas".

¹¹ Por ejemplo en los textos de M. Elena Walsh "Los ejecutivos" o "En mis tiempos": "En mis tiempos había tiempo. No se había inventado todavía el maleficio de la prisa. No. Creo que todavía queda un poco de tiempo verdadero. Pero lejos, pero muy lejos. En algunos patios, refugiado en aljibes. Queda todavía en niños solos reinando sobre umbrales y en la lustrosa majestad del gato. Supongo, yo no sé, nada sabemos. Tiempo sin ser castigo, está encerrado en lo más vivo de mi corazón. Después, vinieron los

En suma y en síntesis, están ya maduramente configurados en este libro los principales temas del mundo poético de la autora, que señalamos sólo sumariamente.

3.3.2. *Los azahares del cerezo*

Esta obra amplía, modula y desarrolla motivos y temas del libro anterior. Sobre todo en su primera parte, aflora con mayor claridad la experiencia autobiográfica, aunque siempre sea reelaborada poéticamente, con sugerencia, elusión o ambigüedad que exigen al lector una sensibilidad alerta para la interpretación.

En la primera parte del libro ("Danzarán todos los pájaros") se desarrollan las semillas elegíacas presentes en *Las efigies y los hechos*. En contraste con experiencias felices de la infancia surge el sentimiento por las sucesivas pérdidas del padre, de la madre, del pequeño hermano Alberto "pelo mucho más que rubio", evocados reiteradamente:

"Me he levantado llorando.
Había árboles con miles de pájaros
nombres de niños. Y había también
en medio del bosque
una casa de madera
y tierra donde mi madre regaba sus hortensias
y mi padre podaba el parral y tú
tenías el pelo dorado en contraste
con el invierno de las fotografías".

("Por praderas de tréboles")

El fragmento citado muestra un modo de reelaboración literaria del material biográfico: el espacio real recordado (casa con parral y hortensias) se superpone con el ambiente mágico de los cuentos maravillosos: el bosque, la casa de madera, que no responden a la realidad suburbana de Godoy Cruz, donde transcurrió la infancia de la autora.

En otro poema: "Perdí el último lazo", evoca además a dos hermanos que alcanzaron la madurez y también murieron: Gustavo "y su Código Civil" y Adolfo, "el último lazo":

"Adios hermano mío
Adolfo-herida para la sangre cavando agujeros
último punto de referencia para el recuerdo
de los ojos claros del padre".

("El último lazo")

El tono de esta primera parte del libro es evocativo, nostálgico, por momentos dolorido y angustioso. Sin embargo, predomina una luminosidad que proviene de la esperanza del reencuentro. Así sucede en el poema "Como en un bello bellissimo cuento", que encierra el verso gozoso que da título a esta parte del libro:

"Habrá luz un día
en esta noche que parece sin remedio.
Habrá al costado un hálito de libertad no gustada
y en medio del gran silencio un diálogo.

Mi padre Gustavo (no existe otro)
descenderá hasta mí para recibirme
con la caricia de su barba de niño y yo
llevaré en la mano un ramo de uvas
amadas a su olfato.
Vendrá mi madre madre de mi padre y mía
con su manto
y harán su danza todos los pájaros".

La relación yo-lírico con personas desaparecidas introduce en poemas de éste y del siguiente libro, el motivo neorromántico de los fantasmas, de las visitas de ultratumba. Está, por ejemplo, en "La amistad con los fantasmas", texto importante para la comprensión de este mundo poético, tanto que la autora ha elegido una de sus imágenes para dar título a toda la obra:

"Alguien viene por mi sueño
en puntas de pie y zapatillas rosas.

Alguien con un rostro que se parece al tuyo
muchacha de la danza.
Hiperbólicos vuelos en torno
y aspersiones en los cuartos.
El niño de mi pelo corre con el viento
y los gatos aúllan amarillos
en la quietud de los patios.

Arrímate a mi castaño esta noche
y acaricia
como sea
el dormido cascabel de mi esqueleto
porque no sé
quién enarbola una bandera morada en mi cerezo".

La autora imagina, en una visión casi onírica, que el fantasma de una muchacha muerta la visita. En la entrevista personal de 1981 me explicó que evoca a una joven que conoció en su adolescencia, bailarina ("muchacha de la danza"), que murió en un accidente, hace muchos años.

A partir del personaje y del episodio real, crea un fantasma: alguien que se parece a aquella joven, pero que está transfigurada por las circunstancias que median entre el "más allá" y este "acá" textual, entre el recuerdo de una circunstancia biográfica y su reelaboración estética. Hay en esta creación imaginaria influencias de la vertiente mágica del romanticismo y del surrealismo. El yo-lírico y el fantasma practican amistosa y alternadamente un ritual, un proceso de hechicería y magia maléfica ("desparrama la ruda de los maleficios", "cuando cuente hasta tres o hasta cuatro", "caerá mi fotografía", "hiperbólicos vuelos... y aspersiones en los cuartos").

Después de la aparición, todo comienza a convulsionarse en el espacio textual: "y los gatos aúllan amarillos / en la quietud de los patios". Lo que hay de antiguo en el yo-lírico, "el niño de mi pelo", establece una especie de misterioso puente con la persona que viene de otro tiempo y de la muerte. Entonces la invita a acariciar el dormido cascabel de su esqueleto y a ejercer sobre ella sus maleficios. En esta visión, el sujeto lírico no sólo no rechaza a quien viene a cumplir con una oscura misión de ultratumba, sino que enciende un fuego para recibirla, la acoge, la invita a volver:

"Te diré:
 Hermana de mi sangre y las circunstancias
 vuelve
 si estás segura de que comprendo
 tu soledad y amo
 tu sed de espanto.
 Y sí
 los azahares del cerezo han cambiado.
 En lugar de flores repetidas
 mecen tules y gasas y alguna lágrima
 cae
 de vez en cuando".

El poema crea una atmósfera mágica, quizás -como ya señalé- por una actitud poética surrealista, por el influjo de lecturas (*¿Los juegos peligrosos* de Olga Orozco?), más que por convicción. Pero, a pesar de las aseveraciones conscientes de la autora en la entrevista ya mencionada, creo que el poema es revelador de una inconsciente o poética atracción por las "fuerzas extrañas" y ambiguas. La visita fantasmal había trastrocado las realidades cotidianas, el cerezo se había cubierto de azahares (sugerentes tal vez de los blancos tules y gasas de la bailarina). Cuando la magia va desapareciendo, algo de nostalgia por las cosas trastrocadas, llora. "Los azahares del cerezo", imagen que da título al libro, son una realidad que no existe en el mundo externo o racional, sino sólo en el sueño, en la fantasía o en el espacio metafórico y poético.

El sentimiento de soledad, el deseo de develar el sentido profundo del aparente sin sentido, daban su tono dramático a *Las efigies y los hechos*. En *Los azahares del cerezo* se manifiestan las raíces biográficas de esos sentimientos. Lo feliz se identifica con la comunicación, con el encuentro amoroso que existe, no como realidad lograda en el presente, sino como experiencia vivida en el paraíso perdido de la infancia (o del pasado) y como ensueño, como anhelo, como presentimiento de una realidad habitada por el amor. Los anhelados lazos del afecto son los familiares o amicales que la muerte ha desatado pero -ya lo decía Esquilo-, los muertos pueden tener en una vida una presencia aún más viva que la presencia de los vivos.

En la segunda parte del libro, llamada "Cuando la luna me devuelva a su morada", el tono vuelve a oscurecerse. Predominan los temas de la soledad, de la incomunicación, de la muerte, presentes también en la

primera parte, pero en ésta el yo lírico se liga tanto a los muertos, "sus ombligos", que se siente como liberado de la vida. En la segunda, vuelve a sufrir su condición humana, a soportar una existencia dura, a sentir que "lo que trae para dar no sirve" ("Mares de palomas muertas").

Como motivo reiterado, casi obsesivo, se desea o imagina la propia muerte. Tal ocurre en "Tu mismo rocío", en "Cantan los muertos y me atisban" y en "Hasta que alguien me anuncie que ...":

"En el tiempo de las violetas
cuando las mariposas negras cubran las riberas del mundo
y la luna me devuelva a su morada
todó se habrá consumado y las gaviotas de mi garganta
cantarán para siempre
desde mi collar de mazorcas blancas y amarillas".

En este último poema, la atmósfera de terrible pesadilla presente en los dos anteriormente nombrados, se aligera por un hálito poético, por la alusión al mito que convierte a la luna en morada de los muertos y por la presencia del misterio (simbolizado en Xochiquetzal) que posibilita una vida más allá de la muerte.

Los azahares del cerezo se abre y termina con referencias a Alejandra Pizarnik. A ella dedica el libro: "A Alejandra Pizarnik con quien hablo en claves y el deseo de vivir y de morir se torna rey". La ambigüedad de este deseo marca el mundo poético de Alejandra, aunque el anhelo de vivir se ofrece más bien como una esforzada lucha contra una predominante tendencia contraria¹².

Pregunté en mi entrevista a María Angélica Pouget en qué medida se identificaba con Alejandra Pizarnik. Me respondió que sólo parcialmente, por su sentido trágico y desolado. "Pero Alejandra -me dijo- desconoce lo

¹² Dice por ejemplo en "Anillos de ceniza" (*Los trabajos y las noches*): "Son mis voces cantando / para que no canten ellos, / los amordazados grismemente en el alba, / los vestidos de pájaro desolado en la lluvia [...] / Para que no canten ellos, / los funestos, los dueños del silencio". Alejandra Pizarnik. *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. (Edición preparada por C. Piña). Buenos Aires, Corregidor, 1993, p. 101. Una actitud semejante se observa en el poema 23 del libro *Arbol de Diana*: "una mirada desde la alcantarilla/ puede ser una visión del mundo,/ la rebelión consiste en mirar una rosa/ hasta pulverizarse los ojos". A. Pizarnik. *Op. cit.*, p. 80.

que en el hombre, en el mundo, en el ser, hay de esplendoroso. Todo en ella conduce al fracaso, al derrumbe, a la destrucción".

Un poema titulado "Alejandra" cierra el libro. Su gestación surge de una anécdota biográfica. En 1960 Alejandra trabajaba en París y residía en el Pabellón Argentino. María Angélica llegó por entonces a esa ciudad. Con una carta de Graciela Maturo, la buscó dos veces sin lograr encontrarla. Cuando, tiempo después, se enteró de su suicidio, se preguntó si ese posible encuentro, podría haber cambiado aquel destino. Pensó que con la panacea de la amistad hubiera podido salvarla, y esta impresión se transformó en poesía:

"Era París y te olvidé. Te olvidé
 en mi deambular por calles museos ruinas.
 No se me ocurrió mirar
 si estabas cruzando la orilla
 hecha paloma sombra o signo entre ramas
 de los pinos
 o en el estanque de las lilas.
 No. No te busqué por aquellos jardines
 donde tus pájaros graznaban en torno a la urna
 en que venías
 arrastrando el triunfo de tus velos negros.
 No. No presentí que la puerta abría sus fauces
 ni que tu reina roja tramara
 lechos tapias musgos míseros desechos. No.
 No escuché la música ni vi su estandarte
 de crespones sueltos como cabellos.
 [...]
 Afuera
 es Mendoza hace frío y llueve.
 Un gorrión levanta el vuelo".

El yo lírico marca un deseo de distancia con respecto a la actitud de Pizarnik y simboliza en el gorrión una vida chiquita, tal vez una débil voluntad de vivir, que levanta su pequeño vuelo.

Para cerrar el libro, se transcribe un firme canto de afirmación vital, un fragmento de un poema aborígen recopilado por Miguel Ángel Asturias:

"Ya son perfectas las flores, las flores,
las flores de primavera bañadas están en
la luz del sol.
¡Las variadas flores son tu canto y tu corazón,
oh dios!"

La autora ha querido que a pesar del dolor, sea el canto de las criaturas, la alabanza a Dios, lo que prevalezca. La transcripción de este poema denota el triunfo, no sé si del deseo, pero sí de la voluntad de vivir.

Ese Dios que aquí se nombra ha estado presente en este mundo poético, pero escondido bajo metáforas y letras minúsculas, oscuramente presentido o deseado:

"Si mi vestido tiene 300 años
si mis brazos son de piedra
no importa. El viento
me remaré mar adentro
en una pequeña barca papel-paloma-blanca
y cuando llegue al centro
me zambulliré en el claro dominio donde gozosamente
se abren tus corolas de piedras preciosas
y de alas".

("El sentido festivo del oleaje")

El entramado temático de *Los azahares del cerezo* es complejo. En el vivir-peregrinar hay una bipolaridad no equilibrada: un deseo de encontrar, pero también una antagónica tendencia que de algún modo trava o corroe aquélla. Hay un querer la felicidad, pero hay también un exponerse al dolor, que a veces se impone inexorablemente y otras es casi seducido para que se aproxime. Son quizás esas dualidades las principales fuentes de la necesidad de expresión. Angeles y fantasmas "con sed de espanto" se disputan este mundo poético como proyección de la batalla librada en el corazón de la escritora y como captación selectiva de los modelos literarios.

3.3.3. *Entre dos puertas*

Desde la perspectiva de este último libro publicado, creo que muros, puertas tapiadas y lápidas cerraban caminos sólo en apariencia pues acicateaban la "avidez del fuego más allá de la llama".

En *Entre dos puertas* persisten las bipolaridades y oscilaciones mencionadas, sobre todo la dualidad muerte-vida. Pero el tono angustiado ha dado lugar a otro más sereno que resulta de la evolución hacia saberes esenciales y profundos: los sucesivos despojamientos experimentados van enseñando a vivir "como quien no tiene nada pero lo posee todo", aunque la antigua lucha entre "eros y thanatos" no esté totalmente apaciguada.

El libro, en general, se amuda con los dos anteriores, pero evidenciando una decantación del lenguaje expresivo y una evolución temática, en consonancia con la maduración humana y espiritual. En él se atenúan, sin desaparecer, los elementos surrealizantes, porque hay una voluntad de comunicarse más claramente con el lector. Por ello las principales claves del libro se anticipan en el poema "A modo de prólogo":

"Verás el mundo
de alas que han partido ... Bordes
donde instala mi ternura
la tibieza y su plumaje. Este cansancio
de ser hombre
ganado
en los andenes de la vida [...] La nostalgia
que envuelve amores, paraísos perdidos, con el manto
desgarrado y su muda ardiente lágrima ...
También verás
mis alas de barro y mi clamor clamando ...
esperando,
entre dos puertas,
que la voz de los trigales del trigo
eterno
me llame,
tras la última campanada,
por mi nombre".

Ese "mundo de alas que han partido" constituye gran parte del libro. A la partida de padres y hermanos, llorada líricamente en los libros

anteriores, se suma la de otros seres queridos. Son varios los poemas elegíacos, entre ellos: "Hasta no sé cuando" (p.25), dedicado a su tía, Sofía Decúrgez.

Me explicaba María Angélica que durante la gestación de sus poemas, la necesidad expresiva la dominaba, la poseía. Esta experiencia se dio con gran intensidad durante la elaboración de este texto: escribió la primera imagen: "El corazón de magnolia de tu casa" y el resto del poema se le impuso. Me limitaré a comentar sólo esa imagen que asocia al ser querido con una casa, a la casa con un corazón, al corazón con una magnolia. "No había magnolias en esa casa", testimonia la autora, aunque sí las había en su hogar de infancia. Se trata pues de una asociación básicamente afectiva que desata otras connotaciones de belleza, de perfume, de tamaño. Destaco la captación lírica de la casa como ámbito afectivo, como proyección o amplificación del corazón, del amor.

Otro poema elegíaco es "Ya viene el alba, Narciso" (pp.41-42) dedicado a Narciso Pereyra. Fue Narciso uno de nuestros compañeros de la Facultad, crucificado por una hemofilia. La autora privilegia en sus recuerdos -según lo manifestado en la citada entrevista- los pequeños gestos de complicidad amistosa: regalos de libritos artesanales, de sobres que contenían un botón o un fósforo, o un elástico, o un papel glacé calado prolijamente con los dedos. Tal vez por ello el sujeto lírico, en la transformación poética de las vivencias, imagina un encuentro sobrenatural, con mucho de juego, de complicidad y de alegría.

En las tres breves estrofas iniciales se imagina a Narciso retornando del más allá -otra vez el motivo del fantasma, pero con distintas connotaciones que en el poema anteriormente comentado-, con ecos (tal vez coincidencias) muy transfigurados de la elegía de Pablo Neruda a Alberto Rojas Jiménez:

"Por el camino de las viñas,
por el sol y sus cigarras,
por el asombro de los girasoles viene
volviendo, remando, volando
Narciso".

La atmósfera onírica en la que se produce el encuentro es aérea, ligera, juguetona, pacífica: otro "lugar ameno", paradisíaco, sin dolores ni fealdades. Atrás quedan el "herido fuego o muda lágrima", atrás quedan los signos de la muerte ("...estatuas del frío, humedades de yeso", p.41).

El poema crea un encuentro en un mundo fantasmal. Hay en este texto, como en muchos del libro, abundantes elementos simbólicos relacionados con el aire: pájaros, vuelos, alas (*el albatros*, de reminiscencia baudelaireana), columpios:

"... los duendes
de las noches y las plazas nos columpian
en los columpios del aire ..."

Con el fin de la noche se acaba el sortilegio, el pacto, la complicidad ("tu secreto y mi secreto"). Por eso el yo lírico advierte:

"Ya viene el alba. Ya viene...
Narciso,
amigo mío
ya viene el alba ..."

La elegía "Un levísimo pétalo", dedicada a Nina Saguí, rescata poéticamente a un ser de excepción. Nina fue primero nuestra compañera, en la Facultad. Años después fue nuestra alumna de Letras en el Profesorado San Pedro Nolasco, tal vez a principios de los años setenta.

Era una mujer sensible y grácil, con un especial fulgor en la mirada, finísima, soñadora, lírica, utópica y luchadora. Libraba combates superiores a sus fuerzas y siempre con una sonrisa esperanzada. Angélica recordaba que, cuando ocurrió el terremoto de 1985, fue a visitarla, sabedora de que su casa era vieja y de adobes. Encontró a Nina entre paredes agrietadas y semiderruidas, pero extasiada ante una planta en flor de su patio.

En consonancia con estos recuerdos mencionaré algunos momentos de la recreación poética. Se señala la desproporción entre la delicadeza de Nina y su combate:

"¿Quién, qué mano, qué puño fue capaz
de arrojarte
sin provisiones
en medio de este campo
y el fragor de su batalla?"

Hay una definición lírica de sus rasgos esenciales:

"[...] Una rosa
sólo una rosa abierta,
expuesta al rigor de las noches y sus días[...]
¿Cómo no llorar
el mito asolado, inválido que fuiste?"

Y, al final del poema, se sintetiza lo esencial de su personalidad, lo que resiste al olvido:

"Me han quedado tus ojos, su mirada, el misterio
de sus duendes
y un leve, levisimo
pétalo en las manos" (p. 28).

Otra elegía que quiero destacar es la dedicada a Carmen Vera Arenas: "Tus alas no han sido derribadas". Carmen fue nuestra Profesora en la Facultad (Estética, Didáctica, Práctica de la Enseñanza y quizás alguna otra asignatura, ya que en ese entonces las necesidades académicas exigían a los profesores gran versatilidad). Las aulas se llenaban además con alumnas de la Escuela del Magisterio, sobre las que su personalidad vibrante y fuerte ejercía un poder convocante. El yo lírico caracteriza ese fuego vital y alude a algunas reacciones, tal vez envidiosas, que provocaba:

"Todos tus instantes
ardieron en fuegos.
Inacabables fuegos.
Inacabable magia.

Demasiado arder para tan breve tiempo.
Arcángeles envidiosos te rondaron.
Sin embargo,
las trompetas que inundaron tus días
no fueron vanas" (p.39).

Se alude también al carácter creativo y "pionero" de Carmen, a su fuerza para iniciar obras culturales, a la pasión que ponía en sus acciones:

"Constructora de cada segundo en las construcciones

del alba, en los grandes trapecios, en los puentes
colgantes del aire.
Voces enamoradas forjaban tus cánticos y tu paso
y tu mano alcanzaban dignidades de cumbre" (p.39).

Las imágenes aéreas (trapecios, puentes colgantes) metaforizan en este caso una personalidad que asumía riesgos y equilibrios precarios. Caracterizan a un ser individual, aventurero, creativo y pujante, pero también simbolizan la vida humana como desafío, como exploración. El final del poema afirma la certeza de la pervivencia. Carmen no ha muerto, la vida bien vivida no se acaba y de muchos modos renace o resucita:

"No. Tus alas no han sido derribadas.
No hay hondero que se atreva ni cenizas
para su acero ni el fuego inacabable
de tu magia" (p.40).

No siempre las separaciones provienen de la muerte. Se dan también los desencuentros humanos, como en el caso del poema "Nunca más", con elementos narrativos que presentan las instancias del encuentro y de la separación:

"Sucedió la abeja, el polen.
Coincidencia de andenes
y relojes. Y fue el encuentro exacto,
a la hora exacta, en el lugar
donde se cumplen las ceremonias [...]"

Se presentan líricamente los momentos de alegría: las "semillas" esperanzadas, la comunicación ("el alma trasvasó sus dones"), los gozos efusivos del amor ("inauguramos jardines, / inventamos pájaros..."). Y luego el desencuentro:

"Caminaremos la misma ciudad. Gastaremos
los mismos caminos. Nos veremos
sin vernos" (pp.19-20).

Hasta aquí nos hemos referido brevemente a los poemas elegíacos y nostálgicos. Veamos los otros motivos que se enuncian en el prólogo o

que se entretajan en los poemas: "el cansancio de ser hombre"; los límites de la condición humana ("mis alas de barro"); la imprecación a Dios ("mi clamor clamando"); la espera "entre dos puertas" del último llamado; el motivo del "nombre" (de raíz bíblica) como revelación del propio ser, del propio misterio, del sentido de la propia vida.

Si bien hay en el libro una clara conciencia otoñal, no exenta de angustias e interrogantes, se pregusta una paz y una felicidad más altas, como lo sugiere la dedicatoria a Alfonso Sola González: "viajero en la carretera morada del otoño / que trae la melodía de otra fiesta". Las dos puertas mencionadas en el título no clausuran, abren: son las puertas del nacimiento a esta vida y la puerta del final, que nos lleva a la vida en la que ya no habrá muerte. Varios poemas explicitan este significado, uno de ellos: "Llévame a la Vida", que tuvo su gestación en un sueño. Angélica soñó que estaba apostada como en un túnel musgoso, fresco, húmedo, agradable, no muy largo, no muy ancho. A la salida había luz. La experiencia onírica, ya de por sí simbólica, se reformula en este poema:

"Anoche estuve en el túnel oscuro, largo
angosto túnel tibio. ¡Qué paz sin la luz
que daña mis ojos! ¡Qué paz
sin la luz que me daña!

¿Era la paz
del final del oficio de ser hombre
o eras tú, madre, y era yo en ti
antes de salir a este valle y sus lágrimas?" (p.23).

El poema concluye con una invocación, que expresa la intuición de que la muerte es el parto de la Vida eterna:

"Madre. Madre. Inocente mía. Sé otra vez
mi madre. Ayúdame a atravesar el crepúsculo.
Y en el túnel de tus brazos
llévame a la Vida" (p.24).

El túnel tiene, obviamente, la doble significación de la salida del útero materno y del pasaje que nos conduce al más allá.

A lo largo del libro se alternan las dos personas gramaticales que predominan: la primera persona, el "yo" que se indaga, que testimonia,

que llora, que evoca, y la segunda persona del singular: el "tú" que en algunos poemas se dirige al ser perdido, llorado, evocado, retratado líricamente, exaltado, invocado. Nos hemos encontrado en nuestra autora con el tú-madre (p.24), el tú-Sofía (pp.25-26), el tú-Nina (pp.27-28), el tú-Miguel (pp.29-30), el tú-Narciso (pp.41-42), el tú-amigo-pintor (pp.43-44), entre otros.

Pero, como en los dos libros anteriores, hay un tú (o Tú) recurrente, invocado en varios poemas. Está presente en "Presévalo a Pablo", poema que surge de la contemplación de un niño que empieza a caminar y logra su primer ascenso de un escalón, con gestos de triunfo y alegría. El yo lírico pide entonces la protección divina para esa vida que se abre:

"Presévalo a Pablo. Preserva el cristal
de su alma,
su cristalina risa; los frutos
de sus ramas, los nidos
y su fronda
y el vuelo mensajero
de su ángel y tus pájaros ..." (pp.31-32).

Es el Tú del poema "Porque, al fin, no sé", en donde el alma se debate entre el reconocer la voz de Dios en el llamado de las criaturas ("desde los trigales o el asombro / de los girasoles o la ternura / de los pámpanos"...) o dudar: "Tal vez no sea / ni tu voz ni tu eco / ni mi nombre..." (p. 35).

Es el Tú del poema: "¿Quién sino yo?" (pp. 51-52), poema intensísimo y bello, con resonancias bíblicas, que puede inscribirse en la tradición del salmo "De profundis" ("Desde lo más profundo clamo a Ti, Señor..., Ps 130), hondo examen de conciencia y a la vez llamado y clamor: "¿Quién, sino yo, / rompió la brújula, trastocó el orden?..." (p.51).

Es el Tú de "No me dejes": "No me dejes. / Cae el último crepúsculo / a los pies de mi otoño y su última / hoja" (p.53); es el Tú que está tras los velos que se van develando ("lo velado se hace claro") y es el Tú que espera tras la última puerta, presente en el poema "Ya es hora" (pp.57-58). En este texto se entretajan, a mi entender, dos niveles de significación: por una parte, la expresión del tránsito de un ciclo vital a otro, de la necesidad de descanso y tregua tras un combate vital intenso, del deseo de que la acción deje mayor lugar a la contemplación, de que los

horarios sean menos tiránicos: ("No quiero más / relojes ni martillos... / ...Quiero la libertad del pájaro..."). Ya habíamos encontrado este motivo en los libros anteriores. Se aspira a no vivir siempre en función del plazo futuro sino a penetrar en el instante presente, a tocar, a acariciar lo que se nos brinda y lo que también se nos va:

"[...] ya es hora de hundir los dedos
en los poros del instante, de acariciar
las paredes de la casa [...]"

Este primer nivel semántico, basado probablemente en una necesidad biográfica de cerrar ciclos, se abre, por otra parte, a una consideración más profunda: el otoño vital no es mera declinación sino época de recoger frutos, de ocuparse de lo esencial y de preparar el regreso:

"Ya estamos entre dos puertas y es preciso,
urge, amudar los racimos, atar las gavillas,
encender los fuegos necesarios, preparar
el regreso por las viñas, remontar las cumbres
hasta rozar sus pies
o presentir la sombra (p. 58).

El motivo simbólico de las puertas se asocia con otro, ya señalado en el análisis de los anteriores libros: el del llamado por el nombre que revelará, desde la Eternidad, muestra más profunda razón de ser:

"Espero la última campana, la voz
de su badajo, la última señal,
y mi nombre
pronunciado" (p. 58).

Antes de cerrar la aproximación a este libro, que ha sido predominantemente interpretativa, quiero referirme brevemente a la calidad de la expresión poética. Se trata de poemas más bien breves, de estructura muy cuidada, con un ritmo libre pero fluido y musical, con agrupaciones estróficas funcionales y variables, con muchos espacios y blancos que ofician como silencios y que agregan una dimensión visual al ritmo auditivo y emocional, con puntuación precisa y cuidada (que deja

atrás el estilo impuntuado del libre fluir surrealizante), con tendencia al verso breve y nítido que se encabalga emocional y sintácticamente.

Fondo y forma confluyen para lograr un libro notable que mereció el elogio de Olga Orozco "por su lenguaje, por sus imágenes, por su capacidad expresiva, lo que dicen, lo que sugieren, lo que callan, y la vibración de aguas agitadas que dejan en el alma"¹³.

He intentado en estas páginas hacer una lectura cordial, no exenta de oficio crítico, más que un análisis sistematizador. Podría ahondar el estudio y organizar mis observaciones más acabadamente. Pero lo que se pensó para ser leído frente a la autora asume, en "su hora undécima", un carácter elegíaco y de homenaje.

Confío en que María Angélica, que luchó por la vida "mirando la rosa" de sus poemas, haya escuchado su nombre pronunciado, y pasee ahora por praderas de tréboles, ya sin bosques acechantes. Y en que ya contemple gozosamente el sentido festivo del oleaje, el claro dominio donde se abren las corolas de piedras preciosas y de alas. Y en que haya recuperado esa simple mirada del niño, que le permita ver en el espejo eterno su figura, ya no solitaria sino acompañada por una multitud de seres queridos. Y en que escuche el canto y vea la danza de todos los pájaros. Y en que contemple las flores, las flores, las perfectas flores de primavera bañadas en la luz del Sol.

¹³ Carta de Olga Orozco, dirigida a mí, datada en Buenos Aires, el 2 de febrero de 1993.

INQUIETUD RELIGIOSA Y DISCURSO PARABÓLICO EN *MUNDO ANIMAL* DE ANTONIO DI BENEDETTO

Marta Elena Castellino
Universidad Nacional de Cuyo

1. Introducción

Noé Jitrik, al caracterizar el grupo de narradores argentinos emergente alrededor de 1950, al que denomina "la nueva promoción" y en el que incluye al escritor mendocino Antonio Di Benedetto (1922-1986), menciona como uno de los aspectos destacados dentro de la temática de este núcleo generacional la presencia -más o menos intensa- de la *inquietud religiosa*:

"El tema religioso se da con diversa inquietud en Beatriz Guido, en Héctor A. Murena y en Viñas [...] Cabría preguntarse también si en *Zama* [...] no existe del mismo modo una preocupación religiosa disimulada por un evidente y logrado tono de misterioso simbolismo"¹.

Me interesa traspolar esta afirmación a la obra inicial de Di Benedetto, *Mundo Animal* (1953), para verificar, en el decurso de sus páginas, la honda inquietud de raíz indiscutiblemente teológica -desgarrada por el problema del mal, la culpa y la expiación- y expresada por medio de

¹ Noé Jitrik. *La nueva promoción*. Mendoza, Ediciones de la Biblioteca San Martín, 1959, p.33.

un discurso que sigue, aunque libremente por cierto, los cánones de un género de índole religiosa, como es el de la *parábola*.

Respecto de este volumen de cuentos dice Malva Filer: "*El modelo kafkiano es evidente en la temática y composición*"², señalando una relación también puntualizada por otros críticos y que resulta particularmente significativa en cuanto al tema que nos atañe. En efecto, Ernst Fisher llama la atención, hablando de la obra del escritor checo, acerca de un aspecto que resulta coincidente con nuestras apreciaciones sobre la obra dibenedettiana:

"Para expresar una realidad social tornada extraña al hombre, Kafka recurrió a la utilización del método de la parábola. Este método supera al naturalista en más de un aspecto. La forma de la parábola, al echar mano de la exageración fantástica, permite hacer consciente al acontecimiento cotidiano de su absurda monstruosidad. Lo corriente, todo aquello a lo que el hombre está acostumbrado, se presenta como absurdo, resulta una abierta provocación para la conciencia y lleva a que se reflexione. El mundo alienado resulta iluminado mediante este procedimiento de distanciamiento artificial (o de 'alejamiento' como lo llamaba Brecht) con una luz nueva. Es un efecto de choque que restablece las relaciones interferidas [...]"

y repite luego, a modo de conclusión: "Brecht y Kafka tienen [...] en común el método que consiste en hacer visible el mundo alienado gracias al alejamiento artístico, en presentar mediante la forma de la parábola rasgos esenciales de la realidad"³.

Similitud de propósitos, coincidencias temáticas y búsqueda de un instrumento expresivo análogo son detectables en la obra de Di Benedetto. Conviene, pues, precisar algunos rasgos del género parabólico que reaparecen en *Mundo animal*. Cabe aclarar que, si bien el autor mendocino califica de "fábulas" a esta serie de relatos, esta denominación

² Malva Filer. "Antonio Di Benedetto (1922-1986)". En: *Revista Iberoamericana* N° 140, jul.-sept. 1987, p. 664.

³ Ernst Fischer. "El problema de lo real en el arte moderno". En: Georgy Lukacs y otros. *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969, pp.115-116.

aludiría más bien a un rasgo superficial del texto: la recurrencia a una simbología animal, que será constante en la obra dibenedettiana. Si nos atenemos al contenido esencial de estas páginas, es decir, el profundo trasfondo religioso que encierran, más bien -creo- debemos hablar de *parábolas*.

2. La parábola bíblica

Acerca de este modo literario de inspiración evangélica, creo imprescindible destacar algunos rasgos fundamentales. Ante todo, pertenece a los denominados géneros *didácticos* o *sapienciales* y bíblicamente se entiende por tal *un relato de cierta extensión en el que se busca una similitud entre lo divino y lo humano*.

Desde la Iglesia primitiva se denomina *parábola* a "*una historia narrada por Jesús para ilustrar su enseñanza*"⁴. En la etimología griega de la palabra subyace una idea de comparación. En efecto, proviene de *pará*, preposición que significa *cerca de, junto a*, y *baléin*: *arrojar, lanzar*; hay, entonces, implícita una idea de movimiento que debe realizar la mente -de las palabras al contenido-, la necesidad de una hermenéutica que rinda el mensaje profundo del texto. *Parábola* significa, pues, *narración de un suceso fingido del que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral*. Es de carácter didáctico y se relaciona con la manera de instruir propia del genio oriental, pues la parábola evangélica está preparada por el Antiguo Testamento:

"Dos elementos aparecen como fundamentales en esta forma de lenguaje: el recurso a la comparación, que responde tan bien a la preocupación concreta del Oriente, y el aspecto enigmático de la expresión, propia para excitar la curiosidad, incitar a la búsqueda, a subrayar también la importancia y hasta la trascendencia de la enseñanza comunicada. De estos dos caracteres, considerados sobre todo bajo su aspecto religioso, se desprende una sana interpretación de las parábolas"⁵.

⁴ X. Leon-Dufour. *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona, Herder, 1967, p.568.

⁵ *Ibid.*, pp. 568-569.

La comparación con otros géneros próximos también aporta precisiones al concepto de parábola. En primer lugar, Leonardo Castellani realiza una distinción básica, y particularmente ilustrativa en el caso de Di Benedetto, con los *apólogos* o *fábulas* de la tradición clásica:

"[...] la parábola es un género creado por Jesucristo [...] Parecería que la 'parábola' de los Evangelios pertenece al género griego del 'apólogo', que es una fábula (*mythos*) cuyos personajes son humanos [...] No es así, sin embargo: el apólogo griego es una narración más sencilla en su contextura, que termina en una conclusión de moral corriente, que llamamos en español 'moraleja', y muy bien llamada: es una moralidad chiquita"⁶.

Castellani destaca así la profunda significación, tocante a aspectos esenciales de la existencia humana, que anima los ejemplos suministrados por las parábolas y que es causa de esa "distorsión como hecha por un espejo convexo" y "responde al propósito [...] de aludir [...] al misterio, a lo teológico, a lo infinito", y concluye: "En suma, la parábola pertenece al género *símbolo*; que es más que género literario, el modo de expresión más primitivo y fundamental de la poesía"⁷.

Por su parte, Anderson Imbert en principio señala más bien los aspectos coincidentes con otras formas, y acerca de este "tipo especial de cuento", aporta las siguientes reflexiones:

"Imaginémonos un cuento de orgánica unidad que, sin embargo, tenga su principio unificador fuera de su propio cuerpo y haya que buscarlo en su contexto; un cuento que envíe mensajes crípticos que el lector debe descifrar desde lejos con un código extra-literario [...] Tal cuento es una fábula, una parábola, un ejemplo, una alegoría. En todas estas formas la trama está subordinada a una filosofía moral, religiosa, política,

⁶ Leonardo Castellani. *El Evangelio de Jesucristo*. Buenos Aires, Dicio, 1977, pp. 477-478.

⁷ *Ibid.*, p.478.

etc., pero la operación de dar cuerpo concreto a ideas abstractas es más visible en la alegoría"⁸.

y agrega: "El narrador de una alegoría quiere comunicar sus ideas sobre el mundo pero en vez de formularlas con un lenguaje discursivo lo hace con un lenguaje imaginativo. Hay, pues, dos mensajes paralelos: uno implícito, otro explícito"⁹.

Retengamos la idea de remisión a un significado que está *más allá* pero, en aras de una mayor precisión, es necesario detenernos -siquiera en forma somera- en las diferencias del modo de significar propio de la alegoría y el que caracteriza al símbolo.

A partir del rasgo común por el que ambas formas "permiten representar o designar", Todorov, siguiendo a Goethe, puntualiza las siguientes diferencias:

"La primera diferencia surge de que en la alegoría el aspecto significante es instantáneamente atravesado por el conocimiento de lo que está significado, mientras que en el símbolo conserva su valor propio, su opacidad. La alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo -pero de tal manera que no deja de significar [...] Ese modo de significación específica nos permite formular una segunda diferencia. La alegoría significa directamente, es decir que su faz sensible no tiene más razón de ser que transmitir un sentido. El símbolo sólo significa indirectamente, de manera secundaria: ante todo se presenta a sí mismo y sólo en un segundo momento descubre además lo que significa.

Una tercera diferencia [...] concierne a la naturaleza de la relación significante. En el caso del símbolo tiene un carácter muy preciso: es un paso de lo particular (el objeto) a lo general (y a lo ideal); en otros términos, la significación simbólica [...] tiene necesariamente la misma índole que el ejemplo: es un caso particular a través del cual (pero no en lugar del cual) se ve,

⁸ Enrique Anderson Imbert. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Marymar, 1979, p.230.

⁹ *Ibid.*, p. 230.

mediante una especie de transparencia, la ley general de la cual emana [...]

Una cuarta y última diferencia reside en el modo de percepción. En el caso del símbolo se produce una suerte de sorpresa debida a una ilusión: creíamos que la cosa se presentaba a sí misma, después descubrimos que también tiene un sentido¹⁰.

Hemos abundado en estas referencias al símbolo y a otras formas literarias, por cuanto nos permiten puntualizar rasgos esenciales de la parábola (y, por extensión, de los relatos de Di Benedetto que nos ocupan). Ante todo, el hecho de que en la parábola *la acción misma es significativa*, es "más bien que narración un cuadro, con más elemento dramático que épico"¹¹ y con *un valor ejemplar* en relación con una conducta que hay que imitar o evitar.

También se destaca *el recurso a la comparación* que, en el origen del género, se relaciona con la concepción teológica del pueblo de Israel, que se hallaba ante el trance de tener que hablar con una mentalidad muy concreta del Dios trascendente que no admitía representación sensible. Había, pues, que evocar en forma permanente la vida divina partiendo de las realidades terrenales. Los antropomorfismos, tan numerosos en los textos vétero-testamentarios, son comparaciones implícitas que contienen en germen verdaderas parábolas. El procedimiento se amplió en el judaísmo tardío hasta convertirse en un verdadero método pedagógico. Jesús entra dentro de este movimiento, poniendo frecuente empeño en expresar en forma de comparación los elementos de su doctrina.

En cuanto a esa opacidad del símbolo aludida por Todorov, se relaciona con *la expresión enigmática del pensamiento* que es otra característica del género parabólico, también en coincidencia con su naturaleza intrínsecamente religiosa. La doctrina del Reino y la persona de Jesús es tan nueva que no puede manifestarse sino gradualmente y según la diversa receptividad de los oyentes. Por eso Cristo se expresa en parábolas que, aun dando una idea primera de su doctrina, obligan a reflexionar y

¹⁰ Tzvetan Todorov. *Teorías del símbolo*. Venezuela, Monte Avila Editores, 1991, pp. 282-283.

¹¹ Leonardo Castellani. *Op. cit.*, p.478.

tienen necesidad de explicación para ser perfectamente comprendidas; son entonces "[...] una invitación a la atención pero también un velo que oculta la profundidad del misterio a los que no pueden o no quieren penetrarlo enteramente"¹².

Con este propósito de aludir al misterio, con esa irrupción permanente de lo sobrenatural, se relaciona igualmente esa *distorsión de rasgos*, ya enunciada por Castellani; extravagancia que el mismo teólogo justifica con la distinción que hace el filósofo danés Soren Kierkegaard entre la "instancia ética" y la "instancia religiosa", que comporta una especie de "suspensión de la moral" corriente, provisoria desde luego, y en el fondo sólo aparente. Por ello "el lector no debe extrañarse de la actitud de ciertos personajes presentados para evocar un razonamiento a *fortiori* o a *contrario*"¹³.

Veamos de qué manera se recuperan estos rasgos en la obra de Antonio Di Benedetto.

3. *Mundo Animal* en la narrativa de Antonio Di Benedetto

Es la primera obra editada de Antonio Di Benedetto; son quince relatos en los que despuntan ya algunas características esenciales de la obra del escritor mendocino.

En 1952 gana el Primer Premio Municipal y es editado por D'Accurzio, en pequeño tiraje, en 1953. Ese año recibe la Faja de Honor de la SADE, otorgada por un Jurado integrado entre otros por Jorge Luis Borges. El volumen fue reeditado posteriormente, en 1971, lo que prueba el aprecio del autor por esta obra primeriza. Y en esta segunda edición aparece el "*Borrador de un reportaje*", del que se pueden extraer algunas afirmaciones muy importantes:

*la manifiesta "preocupación esencial por el hombre interior".

*la consideración de estos relatos como "cuentos-fábulas", en los que "los irracionales asumen personificaciones".

¹² X. Leon-Dufour. *Op. cit.*, p. 570.

¹³ *Ibid.*, p.570.

*los declarados "propósitos moralistas", la "convocatoria, con intermediaciones de crueldad y horror, a la meditación sobre la perfectibilidad del ser humano".

*la idea del lector como recreador, como co-creador.

*la alusión a sueños y delirios¹⁴.

3.1. Temas y contenido esencial

El autor manifiesta su honda preocupación por la esencia de todo lo humano, los conflictos del hombre consigo mismo, con el medio y con su prójimo. Esto da como resultado una verdadera constelación de temas o motivos: la culpa, la violencia, el desamparo, la idea del suicidio, el desacomodo en el mundo, que se resumen en lo que Graciela Maturo llama "una dramática representación del absurdo de la existencia" y también "una indagación del mundo ajeno a la razón"¹⁵. Precisamente esa correspondencia o paralelismo de los planos real/irreal muestra lo que será una constante de la obra dibenedettiana: la permanente duplicación, el desdoblamiento y, en última instancia, la desintegración. Los personajes de *Mundo animal* son atacados las más de las veces por criaturas que ellos mismos han albergado; pero el sentimiento de culpa que los aflige les hace aceptar como merecida su autodestrucción (rasgo que reaparecerá, por ejemplo, en *Zama*). Despunta también como medio expresivo ese simbolismo animal que será recurrente en la narrativa de Di Benedetto; muchas veces los animales parecen simbolizar las fuerzas destructivas del ser humano.

3.2. El juego de la realidad / irrealidad

Esa idea de la duplicidad de los planos es nota esencial de todo el libro: el permanente juego de realidad/irrealidad; por eso habla Rosa Boldori, a propósito de la obra total del autor mendocino, de una "zona de

¹⁴ Antonio Di Benedetto. *Mundo animal*. Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1971, pp. 9-10.

¹⁵ Graciela Maturo. "Antonio Di Benedetto". En: *Lyra*, N° 1, Buenos Aires, 1967.

contacto"¹⁶, una especie de línea fronteriza que discurre al margen del mundo físico convencional, pero que tampoco podríamos calificar sin más de "fantástica"; al respecto, dice Graciela Maturó:

"La actitud de Antonio Di Benedetto es evidentemente ajena, desde su primer libro, a toda forma de realismo superficial. Nó a esa forma profunda de contacto con lo real, que podría llamársele, usando la palabra con amplitud, *surreal* o *suprarreal*. Di Benedetto percibe intensamente los datos sensoriales de las cosas, pero capta también con agudeza su impenetrabilidad, su radical misterio"¹⁷.

Y según Gaspar Pío del Corro, en todos los cuentos se argumenta a favor de la correlación entre sentido real y sentido fantástico: "En este sentido, *Mundo animal* representa una etapa de ejercitación en el cuento, en el manejo de la duplicidad de los planos, arte en el que Di Benedetto se mostrará progresivamente diestro cuando lo proyecte en sus novelas"¹⁸.

4. Inquietud religiosa y discurso parabólico en *Mundo Animal*

Como el mismo autor manifiesta en el *Borrador de un reportaje* que inicia el volumen, hay en *Mundo animal* una "preocupación esencial por el hombre interior"; esta afirmación de ningún modo significa cerrarse de modo necesario en la immanencia de lo puramente humano, porque hay una dimensión insoslayable de la persona que lo "religa" con el Ser Supremo, con Dios, aunque sea en forma de nostalgia o carencia, de rechazo o de búsqueda.

¹⁶ Rosa Boldori. "Antonio Di Benedetto y las zonas de contacto en la literatura". En: *Boletín de Literaturas Hispánicas*, N° 8, Rosario, 1969, pp.45-55.

¹⁷ Graciela Maturó *Op. cit.*

¹⁸ Gaspar Pío Del Corro. *Zama, zona de contacto*. Córdoba, Ediciones Argos, 1992, p. 24.

Al hablar de su fe religiosa, Di Benedetto mencionará "vados intransitables y quizás por pura decisión o por pura frustración"¹⁹. Es la suya, entonces, una forma de religiosidad "agónica", que se debate entre la deseada esperanza y la íntima presunción del absurdo de la existencia humana.

Cuadra entonces a su temple espiritual la calificación de "desesperado", pero entendiendo ese estado de conciencia como "un estado de pura receptividad, que es eminentemente religioso y que se puede llamar *desesperación*: no en el sentido de pecado contra la esperanza [...] sino en el sentido de conmoción espiritual extrema que le ha dado Kirkegord [sic] en su famoso *Tratado*"²⁰. En tal sentido, considera también Castellani -en su comentario acerca del filósofo danés- que ese "desasosiego espiritual [...] es el manantial de la religiosidad", pero tanto puede volverse fe como angustia²¹. Esta afirmación se puede traspolar perfectamente a la obra de Di Benedetto; en efecto, en esa contradicción parece debatirse permanentemente nuestro autor y ella se pone de manifiesto no sólo en *Mundo animal* sino en la totalidad de su obra.

En su ensayo sobre Di Benedetto, *La nostalgia del ser como una forma de exilio*, Teresita Saguí señala que:

"El memorioso ejercicio de la culpa, la evidencia de la equivocidad humana y del desencuentro, el afán de búsqueda y la espera, el poder transformador del sueño, el peso del recuerdo o del olvido, son algunos de los aspectos que hacen posible afirmar que toda la obra de Di Benedetto configura el despliegue de un raigal apetito metafísico"²².

Esa búsqueda metafísica de respuestas, que la misma autora califica "como un perentorio reclamo existencial desde la carencia del ser", lleva a

¹⁹ Jorge Urien Berri. "Antonio Di Benedetto, el autor de la espera". En: *La Nación*, 19 de octubre de 1986.

²⁰ Leonardo Castellani. *Op. cit.*, p. 213.

²¹ *Ibid.*, p.148.

²² Teresita Saguí. *La nostalgia del ser como una forma de exilio*. Mendoza, CADEI, 1988, p. 15.

Di Benedetto a sumergirse en el profundo drama teológico de la culpa y la redención. Por ello, limitar el sustento ideológico de su obra a las evidentes pero no exclusivas raíces filosóficas predominantemente existencialistas (Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre) es empobrecer nuestra comprensión de textos que, como los de *Mundo animal*, necesitan también ser leídos en clave religiosa.

4.1. Motivos y símbolos religiosos

Afirmando la hipótesis de que los relatos de *Mundo animal* se construyen al modo de parábolas que testimonian la conciencia angustiada del hombre contemporáneo, procuraré desentrañar los principales motivos religiosos que se presentan por medio de un discurso complejo, denso de simbolismos, como es propio -por otra parte- del género parabólico.

Ante todo, si tuviéramos que caracterizar la forma de religiosidad que expresan estas páginas, diríamos que es fundamentalmente cristocéntrica, es decir, centrada en la figura de Cristo como víctima propiciatoria por los pecados humanos, entregada en expiación ¿voluntaria? de delitos ajenos. Esta figura constela una serie de motivos: la culpa, el martirio, la relación Padre/Hijo.

En primer lugar, el hecho de que esta relación aparezca siempre en la obra de Di Benedetto con connotaciones negativas o, cuanto menos, duales, tiene profundas implicancias; si tomamos por ejemplo el relato "Nido en los huesos", encontramos en él la figura del padre como causante de dolor y soledad: "Yo no soy el mono, pero también, por orden de mi padre, a causa de infracciones leves, en la niñez muchas veces tuve prohibido el acceso a la mesa" (p.26). También en "Amigo enemigo" se entabla esa peculiar relación amor/odio -sugerida por el título- que cala hondo (sin intentar por cierto fáciles explicaciones de tipo psicoanalítico, sino limitándonos a la estricta realidad textual) en la historia personal de Di Benedetto; baste recordar que el -supuesto, pretendido, presentido- suicidio del padre marcó de un modo terrible la sensibilidad del autor, transfiriéndose a la de sus personajes:

"Tienen algo de mi padre o él tenía algo de ellos, y yo nada tengo de él, excepto esto. Excepto esto y la mudez. No era mudo él, no. Pero fue por él. Yo tenía diecinueve años y estaba enamorado. Entré en el baño y ahí estaba mi padre, en la

bañera, bajo la lluvia, sí; pero colgado del caño de la flor"
(p.17).

El desarrollo complejo, tortuoso, de ese vínculo se hace aún más ambiguo cuando el tema de la paternidad se desdobra, se duplica de un modo monstruoso, a través de la figura de un pericote que, al nutrirse de los libros del Padre y las migas de pan aportadas por el hijo, anuda un cierto vínculo filial que también acaba trágicamente:

"Y grande, deforme, pelando dientes, avanzaba, avanzaba, arrastrado, gomoso, hasta que sentí en mi mano la lapicera y se la lancé como un puñal. Se le clavó en el lomo y vi la sangre brotar en un chorro mugriento, curvo, decadente pero continuo en su manar" (p.21).

Esto, trasladado al plano religioso, podría contribuir a explicar que no aparezca como nota dominante en la concepción religiosa que transmiten estos relatos la idea de una filiación divina, la imagen de Dios como padre bondadoso, sino más bien la de un ser que castiga o provoca la infelicidad de sus hijos; se pone así el acento en la figura del Hijo en cierto modo sacrificado por el Padre; vale decir, una preeminencia de la dimensión humana y sufriente de Cristo, por sobre los atributos específicamente divinos: omnipotencia, perfección...

La humanidad de Jesús se asocia, teológicamente, con el tema de la redención, y éste, con el de la culpa humana; este problema, "de raigambre kafkiana, tiene vastas implicaciones en la obra de Di Benedetto"²³; es así suerte de eje vertebrador en varios relatos de *Mundo animal*, en los que aparecen menciones directas ("toda mi culpa" en "Bizcochos para polillas"; "mi culpa directa" en "Mariposas de Koch", etc.) o indirectas, centrales o incidentales, hasta culminar en el cuento "En rojo de culpa", centrado alrededor de la bíblica figura de Caín:

"Los hombres dicen: 'No es mi culpa; no soy culpable'. Y culpan a la esposa, al clima, a su hígado, a Dios, al nuevo horario.

²³ Rosa Boldori. *Op. cit.*, p. 52.

Ellos, los ratones, dicen: 'No es culpa nuestra. El culpable es Caín'.

No soy Caín. Soy Abel. Ellos me llaman Caín por humillarme [...]" (p. 59).

Acerca de este texto, construido sobre la idea de la víctima propiciatoria que asume culpas ajenas, manifiesta el propio autor: "[...] desnuda la resistencia del ser humano a reconocerse culpable y, cuando se le descubre o la conciencia lo muerde feamente, su frenesí por devolver, transferir u objetivar exteriormente la culpa"²⁴.

Si bien no se menciona en ningún momento la palabra "pecado", subsiste la idea de un estigma heredado (especie de "pecado original") que pesa sobre la naturaleza humana. Es, en sí, una fatalidad, no consecuencia del libre albedrío, ni tampoco redimible, pero exige una víctima expiatoria (el "chivo expiatorio" de las prácticas rituales mosaicas, sobre el que el pueblo hebreo volcaba -simbólicamente- sus propias faltas). Sacrificio inútil porque, como señala Teresita Sagú: "El deseo de 'mejorar al hombre' nunca se constituye en Di Benedetto como verdadera expectativa, porque la comprensión de la falibilidad humana lo hace imposible"²⁵; ello no obsta, sin embargo, para que el autor siga convocándonos, al menos, a "la meditación sobre la perfectibilidad del ser humano", y proponiendo a través de parábolas como "Nido en los huesos", el valor del sacrificio redentor: "Cuando comprendí la inutilidad del mono pude acercarme a lo que me pareció hacerse un destino útil. Su cabeza hueca me sugirió el aprovechamiento de la mía. Quise hacer de ella, y fue sencillo hacerlo, un nido de pájaros" (p. 27). En este relato se explora la idea de la oblación propiciatoria, acentuando precisamente su carácter voluntario: es la autodestrucción por amor a los demás²⁶, la vocación de entrega que provoca sufrimiento:

²⁴ Antonio Di Benedetto. *Op. cit.*, pp.9-10.

²⁵ Teresita Sagú. *Op. cit.*, p. 35.

²⁶ "Si todos pusiéramos nuestra cabeza al servicio de la felicidad general, tal vez podría ser" (p.27).

"Duelén ferozmente, hacen doler el hueso y hacen expandir mi dolor y mi tortura en un llanto histérico y desgarrado de fluir constante [...] Pero por favor, que nadie, por conocer mi historia, se deje ganar por el horror; que lo supere y que no desista, si alienta algún buen propósito de poblar su cabeza de pájaros" (p. 28).

Cabe agregar, finalmente, que esa autodestrucción que el hombre, creyendo hacer bien, se inflige pone de relieve el absurdo de la existencia, el desgarramiento de la condición humana, acosada por *demonios* que son parte de ella y que no encuentra verdadera salida porque ese *martirio, ese sufrimiento* al servicio de los demás, por carecer de una dimensión trascendente, no da auténtico fruto, sino que acaba destruyendo.

En el caso de Cristo, esa donación se hace entrega total en la Eucaristía, bajo la figura del pan que se presenta en el relato "Es superable"; aquí nuevamente la simbología religiosa es transparente: a través de una serie de metamorfosis, el narrador "protagonista - abandonando su condición primero animal y luego humana- se convierte en pan por acción del fuego:

"Allí, arrinconado y solo, espectador de la orgía del fuego, está un niño, tan escaso de ropas como de carnes. Me considera de lejos, con cautela [...] Al fin, se acerca con prudencia, y cae de rodillas como en acto de adoración: todo este pan para él, para él solo, para toda su hambre.

Hunde en mi pulpa las uñas. Arranca dos trozos. La boca está abierta y espera. No obstante, el chico vacila. Salva las dos primeras porciones del suelo, de la suciedad ambiente, de él mismo: las lleva al alféizar de una ventana cercana, allí las deja y ante ellas se persigna. No entiendo, luego creo comprender o recordar: es un rito infantil o campesino o de los pobres. El pan, como símbolo del sustento de la vida, es sagrado [...] Ya el niño se halla de regreso y me devora y yo me ofrendo abnegado y satisfecho [...] y advierto que me encuentra delicioso. Soy, pues, aparte de sagrado -sagrado por ser pan-, un pan dulce a la boca pura de un niño" (p. 36).

La escena se completa con un nuevo personaje: "un hombrón, no por grande menos mendigo que el chico", quien "toma un pedazo, lo prueba y

más bien se relaciona con la idea de la infancia espiritual, como símbolo de pureza, que pone en condiciones de "saborear" el don de Dios.

Las connotaciones religiosas se compendian y adensan en un relato que resulta clave para la comprensión de todo el libro: "Sospechas de perfección".

4.2. "Sospechas de perfección" y la parábola del Hombre-Dios

En este relato aparece mencionado el nombre de toda la colección, *Mundo Animal*, comparado con el *Reino de los Hombres* y se plantean posibles vínculos o semejanzas entre uno y otro (relación que ha dado pie al estudio de los símbolos animales en la obra de Di Benedetto):

"Soy uno de los sostenedores de este Reino de los Hombres (que, apenas es algo más que un mundo animal). Que se cobren en mí, las bestias, lo que de ellas despreciamos, condenamos y tememos, mientras en la misma especie humana brota y se ejerce, por individuos, por multitudes, de instante en instante, o por rachas, la ferocidad, la impiedad, la cerrada torpeza, los inmundos o temibles hábitos, el designio tramposo, el ánimo bélico y, en la guerra y la paz, el sentido de destrucción y la voluntad de opresión [...]"²⁷.

Frente a esa denuncia de la culpa humana como especie, el yo narrador-protagonista (si leemos este cuento como parábola) asume las características de un Cristo humano, sufriente; en él confluyen muchos elementos claramente mesiánicos: su vocación de maestro: "hice poner que era maestro de vocación. Se pensó que mentía" (p.79); el juicio inicuo a que se lo somete: "mi persona fue llevada a juicio, ante un tribunal de hombres enmascarados y a caballo [...] Yo no tenía defensor ni se me permitía nombrarlo" (p.80); la ejecución que no aniquila la conciencia sino sólo el cuerpo y prelude una suerte de parodia de ascensión, con la ayuda de ángeles-hormigas: "Y volé, llevándome, esa unidad aérea [...] me condujeron hasta la frontera de otro territorio, definitivamente diferente" (p.84); luego, la descripción de esa comarca cuyos elementos tienen una

²⁷ Antonio Di Benedetto. *Op. cit.*, p. 83.

innegable resonancia bíblica: "Tenía ese territorio, evidente desde mis primeros pasos en él, un manso y caudaloso río de leche [...]" (p.84).

Esa mención indudablemente nos recuerda "la tierra que mana leche y miel" del Milenio prometido; igualmente, los otros tres ríos que atraviesan la tierra descrita nos remiten a la descripción bíblica del Paraíso surcado por cuatro cursos de agua²⁸; además, cada uno de esos ríos: de vino, de agua y de sangre permitirían una hermenéutica religiosa, pues aparecen en los textos sagrados con un valor simbólico constante y coincidente con el que sugiere el texto dibenedettiano.

*La leche en las Sagradas Escrituras: por ejemplo, en la "Bendición de Judá" (*Gen.* 49, 8-12) que se abre hacia una perspectiva mesiánica, la prosperidad extraordinaria de la tierra de Judá se describe con la abundancia de leche y vino. En los profetas, este cuadro de prosperidad sirve para describir la tierra ideal de los tiempos venideros²⁹, es una imagen de la consolación y de la salvación mesiánica; también, en el Nuevo Testamento la leche designa metafóricamente la enseñanza como alimento de los hijos de Dios; así, en el relato de Di Benedetto, el protagonista se "regenera" gracias a este río, en cuyas "riberas encantadoras pasé un tiempo feliz de recuperación de mis carnes" (p. 84).

*Significado del vino: del mismo modo el vino, bíblicamente, forma parte del alimento cotidiano³⁰ y tiene la particularidad de "regocijar el corazón del hombre"; constituye, pues, uno de los elementos del festín mesiánico, pero además, y en primer lugar, de la comida eucarística, la "comúnión": "Me trasladé a las riberas del río de vino y las seguí, curso abajo, exultante [...] Entré en comunicación con la gente, en sucesivas poblaciones [...]" (p.84).

*El valor del agua: en cuanto al agua, es, en primer lugar, fuente y poder de vida; sin ella la tierra no es más que un desierto; otro aspecto del agua bienhechora es que lava y hace desaparecer las impurezas, tanto físicas como morales³¹; también en una perspectiva esjatológica reviste el agua un

²⁸ Recordemos también las "cuatro fuentes claras que del prado manaban", mencionadas por Gonzalo de Berceo en la "Introducción" a los *Milagros de Nuestra Señora*.

²⁹ *Is.* 55, 1; 60, 16, etc.

³⁰ *Dt.* 8,8; 11,14.

³¹ *Ez.* 16, 4-9; 23-40.

extraordinario valor simbólico: el agua que Ezequiel ve salir del templo simboliza el poder vivificador de Dios, que se derramará en los tiempos mesiánicos y permitirá a los hombres producir frutos con plenitud³². Así, en el texto dibenedettiano, el narrador imagina su futura morada en relación con estos tres cauces: "La casa estará muy próxima al arroyo derivado del río de vino, junto a otro que nace del río de leche, y ante el jardín pasará un cauce de límpidas aguas" (p. 87).

*La sangre redentora: en cuanto al último de los ríos mencionados, es importante tener en cuenta que en el judaísmo tardío y en el Nuevo Testamento, la pareja de palabras "carne y sangre" designa al hombre en su naturaleza perecedera³³; es decir, la condición que asumió el Hijo de Dios al venir a la tierra; igualmente se ocupa la Biblia de la sangre derramada, asociada siempre con la vida perdida o dada; ambas sugerencias están implícitas en el relato de Di Benedetto: "[...] irrumpe el más real, el hasta ahora innostrado cuarto cauce: el río de sangre. Me encoge de súbito una mala memoria. Penetrante, la visión de uno de mis jueces alcanza las imágenes de horror -que no he pasado a palabras- del país donde mi cuerpo fue descarnado" (p.88). El Nuevo Testamento pone fin a los sacrificios sangrientos del culto judío y reconoce el valor de la "sangre inocente", de la "sangre preciosa" derramada por la redención de los hombres. Finalmente, el *Apocalipsis* de San Juan se hace eco de la doctrina tradicional cuando anota el hecho de que los mártires vencieron a Satán gracias a la sangre del Cordero (12, 11), pero no por eso su sangre derramada deja de clamar justicia. Dios la vengará en los hombres que la han derramado, hasta que la sangre de esos hombres sea derramada a su vez y se convierta en ornato triunfal del Verbo justiciero (19, 13)³⁴. Una imagen análoga cierra el relato de Di Benedetto:

"-¿Querías, huésped, una justiciera revancha?
¿Por qué digo sí, si me propuse decir no?"

³² Ez. 47, 12; Jer. 17, 8; Sal. 1, 3.

³³ Mt. 16, 17; Jn. 1, 13.

³⁴ Cfr. Is. 63, 3.

Toda la fiesta sonríe, con fervor y ansiedad, como a punto de soltarse, cuando el juez, un ser de tanta fineza, me propone o manda (es lo mismo):

-Volverás al otro país. Nuestras huestes, con tanto amor armadas para las glorias de la victoria, acogerán con gratitud tus conocimientos del adversario y de su suelo, hombre reconstituido" (p. 88).

También aparecen mencionadas, pero con signo negativo, las virtudes teologales, fe y esperanza: "Finalmente, me puse a tapiar el parque, sin esperanzas y sin fe, sólo por hacerlo" p.85; y la caridad (o Amor) que, teológicamente, es la única que permanecerá luego de la consumación de los tiempos: "[...] abro la boca y digo algo que no pensaba decir: -Amor... -¿No lo has tenido de las gentes, por lo menos en nuestro territorio? Digo que sí y me sonrojo" (p. 86). La visión de la sangre, al final del relato, prepara el retorno de este "hombre reconstituido" (p.88) que en cierto modo remeda al "hombre nuevo" (redimido) de San Pablo.

5. Conclusión

Mundo animal, a pesar de ser obra primeriza y corresponder a una etapa que podría denominarse "de experimentación", no revela de ningún modo inmadurez; apuntan ya ciertas características del sistema literario dibenedettiano que la obra posterior confirmará y perfeccionará; sin embargo, se singulariza, dentro de la narrativa breve de nuestro autor, por explorar un cauce genérico en estrecha relación con la temática ético-religiosa: el de la *parábola*. Indudablemente en estas *parábolas* que podríamos llamar "existenciales", la dimensión trascendente aparece en cierto modo cercenada, agobiada por los conflictos de un hombre que se debate en la angustia de una existencia aparentemente sin sentido. Ante una realidad que duele, el artista toma distancia; para ello proyecta sus obsesiones y angustias en los irracionales de ese "Mundo animal" que tan cabalmente copia el mundo de los humanos. Esto lleva al autor a calificar sus creaciones como *fábulas*; sin embargo, la profundidad de su contenido -que alude al insondable misterio del corazón humano, con sus extremos de bondad y maldad- así como de la lección ética implícita, exceden la simple "moraleja".

Por el contrario, si como elementos relevantes del género parabólico pueden mencionarse el contenido eminentemente religioso, unido a la finalidad didáctica; la distorsión, la exageración de rasgos, para hacer resaltar alguna verdad y el recurso a la comparación para manifestar verdades de otro modo inexpresables, o -cuanto menos- de más difícil comprensión, pienso que es lícito incluir en él relatos que, como los de *Mundo animal*, a través de un discurso intencionalmente enigmático, oscuro, invitan a reflexionar sobre los males que aquejan al hombre y sobre el dolor como forma de expiación, en una perspectiva innegablemente religiosa.

LA ELEGÍA FUNERAL EN LA LÍRICA DE ALFONSO SOLA GONZÁLEZ (ÚLTIMA PARTE)

Víctor Gustavo Zonana
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

1. Introducción

En el presente estudio se concluye la serie de abordajes efectuados a la lírica de Alfonso Sola González desde la perspectiva temático-formal de la elegía¹. Ya se ha podido observar el arraigo del subgénero en la obra del escritor. Interesa ahora identificar las conexiones del mismo con las líneas directrices de su poética. Líneas que, si bien se manifiestan explícitamente en una reflexión posterior al acto creador, lo determinan, sin embargo, desde su propia génesis. Seguidamente, se lleva a cabo el análisis de los poemas "Palemor II", de *Elegías de San Miguel* (1944) y "Camina el poeta y no sabe", de *Cantos a la noche* (1963). Esta breve selección completa el examen de las formas de recreación de la tradición elegíaca. Finalmente, las observaciones efectuadas sobre el corpus de análisis permiten evaluar la trayectoria del canto funeral en el universo literario del poeta.

¹ Víctor Gustavo Zonana. "Evocación poética de Max Jacob en la lírica de Alfonso Sola González". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza*, Mendoza, N° 1, 1993, pp. 77-107; "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 la lírica de Alfonso Sola González", en: *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza*, Mendoza, N° 2, 1994, pp. 101-117.

2. El cauce elegíaco y su relación con la poética de Alfonso Sola González

Por su talante expresivo y por los temas dominantes, la poesía de Alfonso Sola González puede enmarcarse en la confluencia de dos grupos emergentes del '40: el neorromanticismo y el surrealismo². Cabe señalar que el registro neorromántico es el polo dominante en esta confluencia, ya que las manifestaciones surrealizantes de Alfonso Sola González son tardías, transitorias y se circunscriben a los poemas categorizados por el escritor como "escrituras automáticas"³. Puede afirmarse además, que si bien se observa un decantamiento expresivo, un despojamiento de los ritmos y cadencias propias del impulso neorromántico, sin embargo los símbolos y las obsesiones típicas de este impulso perviven hasta el final de su trayectoria literaria.

Con el surgimiento del registro neorromántico se incorpora en la poesía argentina una tradición estética y filosófica que parece, hasta ese entonces, poco atendida: la de los románticos ingleses (Shelley, Keats, Wordsworth, Coleridge) y alemanes (Novalis, Herder, Schiller, Hölderlin), y la de la poesía posromántica francesa heredera de esta tradición (Rimbaud, Nerval, Lautréamont)⁴. Alfonso Sola González

² Para este encuadre ver: Ana Freidenberg de Villalba. "Alfonso Sola González (1917-1975)". En: Alfonso Sola González. *El soñador y otros poemas*. Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 1980, pp. 51-56; Edelweis Serra. "Espacio poético y campo semántico en la obra de Sola González". En: Cleres Kant; Edelweis Serra. *Filosofía, retórica y metáfora. Espacio poético y campo semántico*. Rosario, Cuadernos Aletheia de Investigación y Ensayo, Grupo de Estudios Semánticos, 1980, pp. 61-96; Francisco Mian. "Tras las huellas del soñador. Lectura hermenéutica de Alfonso Sola González". En: Graciela Maturó y otros. *Imagen y expresión. Hermenéutica y teoría literaria desde América Latina*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1991, pp. 227-265; Blanca Escudero de Arancibia. "Y Mendoza fue surrealista". En: *Diario Mendoza*, 9 de agosto de 1981, Suplemento Cultural, p. 3. La oscilación entre estos registros se observa en otros poetas coetáneos como Olga Orozco, Enrique Molina y Eduardo Jonquière.

³ Recogidas algunas en Mario Ballarín. *50 años de poesía en Mendoza. 1922-1972*. Mendoza, Azor, 1972, pp. 201-209; otras han sido publicadas póstumamente.

⁴ Albert Béguin. *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*. (Trad. M. Mansour). México, FCE, 1986, p. 55.

formula esta tesis. En su estudio "Leopoldo Lugones y el ultraísmo"⁵ sostiene que este registro se anticipa en *Las montañas del oro*, pero que posteriormente, es abandonado por el propio Lugones y es soslayado por el movimiento ultrafsta⁶. Desde esta perspectiva, la tarea del segundo empuje vanguardista en la lírica argentina, que se registra hacia el '40, consiste en rescatar dicha tradición, e implica el restablecimiento de una exploración interrumpida en los espacios profundos del yo.

En su poética, Alfonso Sola González recupera ciertas ideas directrices de la tradición romántica⁷. En efecto, el escritor prioriza la reflexión sobre el espesor imaginario y subjetivo que determina el nacimiento del poema y subordina a ella el examen de la construcción del

⁵ En: *Versión*. Mendoza, N° 4, pp. 47-71.

⁶ Como una muestra de la profunda valoración de este libro por parte de A. Sola González transcribo los siguientes pasajes del citado artículo: "[...]La influencia de Lugones estaba en *Lunario* pero mucho más allá de él. Una cerrazón detuvo a los Borges, Ibarra, González Lanuzas, Fernández Morenos en *Lunario*. Su llave era falsa porque sólo abría una puerta, la del ultraísmo, haciendo de este 'ismo' toda la poesía nueva. Se detuvieron en el aspecto parcial de los procedimientos exteriores, en la articulación de la metáfora y en la técnica del desorden. Fue su error. La nueva poesía argentina no nace del Laforgue o del Samain que pueden rastrearse en *Los crepúsculos del jardín* y en el *Lunario*, sino que se cimenta sobre los grandes poetas de la segunda mitad del siglo XIX y los de habla inglesa Whitman y Poe que se entrecruzan germinalmente y vitalizan *Las montañas del oro*. Este libro, perezosamente descuidado por quienes lo invalidan de 'huguismo' o lo desechan, como Ibarra, por 'rubeniano', es la verdadera clave, el punto de partida de la nueva poesía argentina[...]". (p. 66. El subrayado es del autor). "[...] *Las montañas del oro* es un libro nuevo para 1897, no sólo por la renovación métrica que llega hasta el poema en prosa apenas ensayado, sino y por sobre todo, por su toma de contacto con un campo todavía inexplorado en nuestra poesía: el trasmundo de la alucinación y el delirio, la zona mágica del alma, el espejo de la alegoría adivinatoria. Poe, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, muestran sus rostros velados en la poesía caótica de *Las montañas*. [...]" (*Ibid.*).

⁷ La poética de Alfonso Sola González puede reconstruirse a partir de pasajes fundamentales de su obra crítica y de ciertos poemas que la desarrollan simbólicamente, a la manera de la poesía romántica. Para este estudio, además del artículo arriba citado remito a: "Albert Samain y los sonetos de *Los crepúsculos del jardín* de Leopoldo Lugones". En: *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, FFyL, UNC, N° 7, 1968, pp. 51-73; "Composición y estilo en la poesía de Carlos Mastronardi". En: *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, FFyL, UNC, N° 9, 1970, pp. 9-50; y también al poema "El soñador", del volumen *Tres poemas*. Buenos Aires, Cármina, 1958, pp. 19-24.

mismo en cuanto artefacto⁸. El análisis de este substrato del fenómeno poético le permite concebir de manera indisociable los momentos de ebullición imaginaria y ordenamiento textual que constituyen el acto creador. Con referencia a la composición de "Luz de provincia", de Carlos Mastronardi, afirma Sola González:

"[...] El poeta no se ha propuesto un método para la evocación. No se ha dicho: primero recordaré mi edad de seis años, mi ingreso a la escuela, mis vacaciones y todo lo sucedido entonces; luego, lo que aconteció a los siete, a los diez, etc. o recordaré los hechos de juventud para invertir el tiempo y llegar a la infancia progresivamente. Los recuerdos son los que buscan al poeta - de no ser así el encantamiento poético se congelaría - y se le imponen de cierto modo. Puede haber luego una ordenación obedeciendo a cierta regularidad o método, pero su naturaleza epifánica debe conservar toda su inocencia [...]"⁹.

Se advierte además, en este pasaje, otro tópico de la poética romántica. La concepción del resultado del proceso artístico como una autorrevelación¹⁰. En efecto, si el recuerdo es epifanía que se impone a la voluntad creadora del poeta, ello se debe a que es el resultado de sus búsquedas en la interioridad del alma. Así, la creación misma se presenta como una peregrinación espiritual. Por ello, en su estudio sobre "Leopoldo Lugones y el ultraísmo", afirma de modo contundente:

"[...] Todo gran poeta que ha intentado a fondo la aventura hacia el ser de la poesía, se ha encontrado hacia el fin de su peregrinaje con una explicación, en el sentido etimológico de la

⁸ Sobre este aspecto de la poética romántica ver: Antonio García Berrio; Teresa Hernández Fernández. *La poética: tradición y modernidad*. Madrid, Editorial Síntesis, 1990, p. 43. En cuanto al desarrollo del mismo en la crítica de A. Sola González ver "Composición y estilo...".

⁹ "Composición y estilo...", p. 45.

¹⁰ A. García Berrio; T. Hernández Fernández. *Op. cit.*, p. 47.

palabra, hacia afuera, de lo que es *dentro* por esencia. A eso le llamamos poema [...]”¹¹.

Esta imagen de cuño teológico, que la estética romántica rescata del neoplatonismo cristiano y del pensamiento gnóstico y hermético occidental¹², presupone que el poeta retorna a través del arte a un espacio propio, espiritual, que le ha sido arrebatado. El poema es así un pálido reflejo de este espacio de comunicación con lo absoluto que el escritor ofrece a su lector. Por ello, Alfonso Sola González efectúa en el mismo ensayo la siguiente reflexión:

“[...] De Mallarmé se ha dicho que sus poemas ‘miran’ hacia lo absoluto. ‘Miran’. Agregamos nosotros: nos dicen algo de lo absoluto, pero no son lo absoluto, no son El Libro, como simbólicamente decía su autor. Mallarmé, Rimbaud, consideraron sus poemas como fracasos, como cosas adyacentes a lo absoluto, como algo que está junto al Ser sin confundirse con él, como una emanación apreciable de éste y que nos permite saber que está allí oculto, que nos otorga algo de la sustancia de la cual son accidentes adjetivos”¹³.

Por su parte, el poeta peregrinante adopta el rol de otros viajeros paradigmáticos: por ejemplo, Orfeo y el hijo pródigo¹⁴. Estos arquetipos explican la naturaleza del viaje poético. Se trata de un periplo que implica enorme riesgo espiritual porque supone un contacto con la muerte. Ya sea

¹¹ A. Sola González. “Leopoldo Lugones...”, p. 50.

¹² Sobre estos aspectos de la poética del romanticismo remito a: Myron H. Abrams. *El romanticismo: tradición y revolución*. (Trad. T. Segovia). Madrid, Visor, 1992. Cap. III: “La jornada circular: Peregrinos y pródigo”, pp. 143-196.

¹³ “Leopoldo Lugones...”, p. 50.

¹⁴ Para la persistencia del primero en la poesía argentina ver: 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. En cuanto al segundo, se encuentra en la primera poesía de Olga Orozco, Enrique Molina y Alberto Girri.

porque se desciende al reino de los muertos, ya porque el mismo acto de atisbar lo absoluto significa una forma de "muerte" para el propio poeta.

Por otra parte, el ámbito que prepara las condiciones para el peregrinar es el nocturno. En la noche, y a través del sueño, el poeta errante se dispone a iniciar su camino. Esta vía de acceso al Ser guarda para Sola González una particular relación con el decir elegíaco. En efecto, al establecer las diferencias entre Albert Samain y Leopoldo Lugones, afirma:

"[...] Samain nos ofrece un mundo que sólo dialécticamente puede ser resuelto: el soñar y la cosa soñada son poéticamente una sola realidad. El poeta francés está siempre en la escala del *rêve*; su sensibilidad delicada lo separa del esteticismo sensorial, del hedonismo de los sonetos de Lugones.

Samain, por lo señalado anteriormente, se aparece como un poeta más otoñal, más elegíaco [...]"¹⁵.

La elegía se establece entonces como cauce adecuado al canto del poeta soñador. De algún modo, el poeta órfico que ha traspasado el reino de la muerte, que ha tomado contacto con aquellos que habitan en él y con lo absoluto, recupera en el presente de la evocación elegíaca este espacio concebido como un bien distante. Distante porque se ha refugiado en un pasado sólo rescatable en el canto, como es el caso de las elegías de Sola González que evocan a la amada muerta. Pero también distante porque se encuentra en el futuro y representa un destino final al que se desea arribar como se observa, por ejemplo, en "Ici repose Max Jacob". De la conciencia de la lejanía de este bien que el poeta anhela, se desprende el acento nostálgico predominante en el canto elegíaco.

Todos estos principios se manifiestan metapoéticamente en "El soñador" mediante un simbolismo cerrado, o como destaca el mismo escritor con referencia al mundo de *Las montañas del oro*, "despojado de toda cartografía explicativa"¹⁶. Un epígrafe fundamental introduce el canto. Es un fragmento del parlamento de Julieta en la escena V del acto 3º de

¹⁵ A. Sola González. "Albert Samain...", p. 61. El subrayado es del autor.

¹⁶ "Leopoldo Lugones...", p. 50.

Romeo y Julieta: "...nightly she sings on yond pomegranate-tree"¹⁷. En el texto de Shakespeare, el pasaje se refiere a la contraposición entre el canto de la filomena / ruiseñor y el de la alondra. Si los amantes escuchan el primero, permanecerán unidos pero se exponen a la muerte; si escuchan el segundo, permanecerán con vida pero se exponen a la separación. Este valor simbólico atribuido al ruiseñor pervive en el poema. De hecho, el soñador es quien ha escuchado el canto del ruiseñor y parece sentir las consecuencias que se desprenden de ello: la posesión del bien amado en la muerte¹⁸.

Las valencias simbólicas del epígrafe crean el ámbito propicio para la presentación del soñador. Es el poeta "errante", el "huésped del delirio"¹⁹. Su peregrinaje lo ha conducido a un reino que se halla "más allá de los mares que embellecen / las delicadas orlas de la muerte [...]"²⁰. Mediante este índice simbólico se desarrolla el eje isotópico que vincula el canto con la muerte, connotado en el epígrafe. Este eje se prolonga en referencias posteriores del poema. Así, el canto del soñador es "[...] más antiguo que estas piedras/ pulidas por la muerte [...]"²¹; y la acción misma de soñar se

¹⁷ Es el verso cuarto: "Noche tras noche (la Filomena) canta sobre el granado". La traducción es mía.

¹⁸ La vinculación del canto lastimoso del poeta con el del ruiseñor posee una larga tradición. Cabe recordar que, en el Libro IV de las *Geórgicas*, Virgilio compara el lamento de Orfeo, después de haber perdido por segunda vez a Eurídice, con el del ruiseñor al que le ha sido sustraída su cría (vv. 511-515). Por otra parte en su célebre *Ode to a Nightingale*, John Keats establece un nexo entre el canto del ave y la muerte en los siguientes términos: "En sombra escucho; y aunque a veces/ me he enamorado a medias de la cómoda Muerte,/ y en varias poesías le pedí dulcemente/ que viniera a llevarse mi aliento regular,/ hoy morir me parece más hermoso que nunca:/ cesar a medianoche sin dolor,/ mientras tú viertes tu alma a los espacios/ en semejantes éxtasis;/ seguirías cantando y en vano yo te oiría,/ como una piedra inerte bajo tu noble réquiem" (VI estrofa, vv. 51-60). Ofrezco la excelente traducción de Juan Rodolfo Wilcock recogida en: *Último Reino. Revista de Poesía*, Buenos Aires, N° 22/ 23, diciembre, 1994, pp. 61-62.

¹⁹ A. Sola González. "El soñador", p. 21.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

realiza "[...] más allá de los muros que levantan/ la cal y la saliva de la muerte [...]"²².

El periplo del soñador errante adopta un diseño circular. De hecho, el viaje nocturno es también un viaje de retorno. De allí que se vincule con el camino espiritual del hijo pródigo:

"[...] Retorna como el paso
de un gran mendigo pródigo
viajero en la carreta morada del otoño
que trae la melodía de otra fiesta"²³.

Pero además, el poeta es también el visionario que posee "coronados los ojos por la noche"²⁴. Esta prerrogativa determina, en cierto modo, el resultado de su viaje a través del sueño: la visión de la amada, que es la meta de ese camino circular, el fin de su búsqueda interior:

"El soñador descifra el bello rostro
de la amada dormida
bajo el alucinado hierro azul de la luna
y el ruiseñor del mundo
mueve una fuente oscura y un granado"²⁵.

La visión se le impone al poeta. Como el recuerdo, tiene un modo de aparición epifánico. Por ello puede concebirse como una autorrevelación. El poema concluye destacando de manera simbólica este acontecimiento:

"La corona desciende
como un imperio calcinado y bello

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, pp. 22-23. Según M. Abrams, la añoranza del cumplimiento del periplo romántico se expresa frecuentemente "[...] como el deseo de una figura femenina que resulta ser la amada que hemos dejado atrás[...]" *Op. cit.*, p. 186. Cabe destacar el paralelismo de este esquema con el del mito de Orfeo.

sobre la cabellera del que duerme
y la quemada piedra de la noche
vuelca sobre su río iluminado
una copa de brasas amarillas"²⁶.

"El soñador" constituye, de este modo, un magnífico ejemplo de la poética de la ensoñación, otoñal y elegíaca. En este poema se recuperan los ejes directrices del impulso neorromántico de la lírica de Sola González, que justifican el vínculo entre reflexión estética y cauce temático-formal. Si la elegía se presenta de modo recurrente, ello se debe a que responde a ciertos anhelos básicos del poeta: su deseo de trasponer el reino de los muertos para recuperar a los seres queridos que se encuentran en él a través del canto; su concepción de este camino como modo de vislumbrar lo absoluto.

3. El canto funeral en *Elegías de San Miguel* (1944)

Elegías de San Miguel representa el segundo hito en la trayectoria poética de Alfonso Sola González. El volumen fue publicado en Buenos Aires, en la imprenta de Francisco Colombo y lleva el sello editorial de los ángeles Gulab y Aldabador. A través de este sello Daniel Devoto efectúa una importantísima labor de difusión de los jóvenes poetas en el '40²⁷. El volumen incorpora hermosos grabados de Atilio Del Soldatto que sintetizan distintos contenidos poemáticos. Esta es una modalidad característica de las ediciones de Devoto y, en general, de las publicaciones líricas del '40. Como señala Emilia de Zuleta, los grabados de Del Soldatto constituyen un "sugerente apoyo del tono elegíaco en la evocación de lo entrañable"²⁸.

Elegías de San Miguel es un libro netamente neorromántico en el cual se reconocen los ecos de la poesía de Oscar Wladislas de Lubicz

²⁶ A. Sola González. "El soñador", pp. 23-24.

²⁷ Para los orígenes del sello ver: César Fernández Moreno. "Informe sobre la nueva poesía argentina". En: *Nosotros*, Año VIII, 2ª época, N° 91, octubre, 1943, p. 74.

²⁸ Emilia de Zuleta. "Evocación de Alfonso Sola González". En: *Los Andes*. Mendoza, domingo 24 de octubre de 1993, Sección 5, p. 2.

Milosz²⁹. Las resonancias de Milosz se manifiestan en la recreación de sus ambientaciones (como sucede particularmente en el poema "El amigo") y en la evocación del paisaje natal que constituye, como señala Jorge A. Dubatti, una verdadera "hipóstasis del yo poético"³⁰. Este es el valor de las permanentes evocaciones de San Miguel de Paraná, sometidas a una poderosa metamorfosis que las envuelve en un ámbito de ensoñación³¹. Al volumen se aplica perfectamente la siguiente caracterización que Sola González ofrece de sus fuentes de inspiración:

"Algún crepúsculo de Paraná, alguna momentánea rosa, vecina del mucho hierro del General Urquiza, alguna luz que llegaba con el río lento desde unas dulces colinas entrerrianas, han dirigido - tal vez - suavemente algo en mis versos: la soledad, la pobreza de muchos, la dicha y el horror de estos años que hemos vivido juntos usted, yo, el lector, no son menores en el mundo de mis poemas que la voz del amor y de la belleza perdida que parecieran ser las monótonas fuentes de mi inspiración"³².

De hecho, el amor y la belleza perdidos por los efectos de la muerte constituyen los temas dominantes del libro.

²⁹ Lubicz Milosz es uno de los poetas europeos que suscita mayor admiración entre los neorrománticos argentinos del '40. Como testimonio de ello, transcribo el siguiente comentario de Enrique Molina: "Señalo una circunstancia muy especial: la publicación en Buenos Aires de la primera versión castellana de la obra de Lladislao Lubicz Milosz, el poeta lituano, hecha por Lysandro Galtier, su amigo personal. Su clima de infancia, con la vasta resonancia del Paraíso Perdido, de una majestuosidad melancólica, con la profunda nostalgia de un pasado mítico, tuvo mucho eco en nuestra poesía. Fue la aparición de un universo poético desconocido, y de algún modo influyó decisivamente en el tono elegiaco de toda una generación". En: Danubio Torres Fierro. *Memoria plural. Entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 190.

³⁰ J. Dubatti. *Op. cit.*, p. 45.

³¹ E. de Zuleta. *Op. cit.*

³² Comentario reproducido por A.S.M. "La belleza poética es, para Alfonso Sola González, 'la música que está más allá'". En: *El tiempo de Cuyo*, Mendoza, domingo 5 de julio, 1960.

A los ecos de Lubicz Milosz deben sumarse los de la poesía clásica latina en la voz de Horacio. En efecto, el libro se inicia y se cierra con un fragmento de la famosa oda XI del libro I: "*Dum loquimur, fugerit invidia aetas: carpe diem, quam minimum credula postero*"³³. Es interesante analizar cómo Sola González modifica la significación del tópico horaciano del *carpe diem* y ajusta la cita a su propia concepción sobre el paso del tiempo. Ya que sólo recoge la primera parte de la cita y la dispone del siguiente modo: la cláusula subordinada temporal (*Dum loquimur...*) encabeza a modo de epígrafe el libro; la cláusula principal hasta los dos puntos (...*fugerit invidia aetas.*), lo cierra. Así, el conjunto de las elegías queda enmarcado por un texto que enfatiza la conciencia del devenir temporal y de sus efectos sobre los seres. Texto que no sólo condiciona la significación de los poemas, sino que además apela sutilmente al lector para hacerlo partícipe de esta conciencia. El poeta le advierte: "Lector, mientras lees también para ti transcurre el tiempo envidioso, también en ti se verifican sus efectos". Por su modo de vinculación con el co-texto y con la situación de recepción, el pasaje adquiere nuevas connotaciones. Ya no exhorta tanto al aprovechamiento del presente, sino que más bien subraya su carácter inasible y evanescente.

La aguda conciencia del *fluir* temporal se proyecta en "Palemor II". Esta elegía cierra el ciclo que se inicia en "Palemor I" y que describe los amores del poeta y una mujer misteriosa que lleva ese nombre. Los dos poemas muestran la renovación de la figura de la mujer ideal presente, por ejemplo, en "María de lo alto" de *La casa muerta*. Palemor encarna la belleza. El poeta la evoca de la siguiente manera:

"Oigo cantar tu alma. Es el verano y he llorado.

Tu belleza se abre ardiente en la fiesta. [...]"³⁴.

Pero ya en su evocación inicial, presente el futuro arrebatado de la muerte:

³³ "Mientras hablamos, habrá huido, envidioso, el tiempo: aprovecha el día, muy poco fiable es el mañana". Horace. *Odes et Épodes*. Paris, Les Belles Lettres, 1946, p. 20. La traducción es mía. En la edición de las *Elegías de San Miguel* se ha deslizado una errata ya que en lugar de *fugerit* se lee *fulgerit*.

³⁴ A. Sola González. "Palemor I". En: *Elegías de San Miguel*. Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1944, p. 41.

"[...] He mirado las islas solitarias y te he visto muerta
y he pensado en tu dulce cintura y en el aire querido que te
cubría"³⁵.

A pesar de su condición ideal, la figura de Palemor se halla más próxima al sujeto lírico que la de María³⁶. Dicha proximidad está determinada por la intensidad del sentimiento amoroso y por el carácter más "corporal" y menos etéreo de la mujer evocada. Por otra parte, en los dos poemas dedicados a Palemor, se descubre la dimensión órfica del poeta que intenta rescatar a su amada de la muerte a través del recuerdo³⁷.

El influjo de la muerte, presentado en el primer poema, se comprueba dramáticamente en el segundo. En "Palemor II", el poeta expresa su dolor por la pérdida definitiva de la mujer querida. La elegía está compuesta por ocho paraestrofas de extensión desigual: la primera de doce versos; la tercera de ocho; la segunda, la cuarta, la sexta y la séptima de cinco; la quinta y la octava de dos. La primera paraestrofa corresponde a la presentación de la muerte y las siete restantes desarrollan una amplia *lamentatio*.

Se observa así una modificación de la estructuración con relación a "María de lo alto". Modificación que determina, además, la adopción de una disposición versicular en la paraestrofa. Al desaparecer el isosilabismo, otros recursos cobran relieve para organizar la musicalidad del poema. En especial el encabalgamiento y la cláusula rítmica³⁸. Con

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Recordemos que en "María de lo alto", la amada poseía una condición excelsa y lejana con relación al poeta. V. G. Zonana. "La elegía funeral...", p. 113.

³⁷ E. Serra. *Op. cit.*, p. 72.

³⁸ Se entiende por *cláusula rítmica* "al grupo fónico de dos o tres sílabas [...] que resulta de la división del verso en unidades rítmicas en torno a un acento". José Domínguez Caparrós. *Diccionario de métrica española*. 2.^a ed. Madrid, Editorial Paraninfo, 1992, p. 33. Ver además Rudolf Baehr. *Manual de versificación española*. (Trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada). Madrid, Gredos, 1981, pp. 26-27. Las cláusulas se clasifican según la terminología de la métrica clásica. Esta forma de clasificación resulta problemática ya que, como destaca R. Baehr, "en la poesía románica no es el metro la unidad básica del ritmo, como en la métrica de los antiguos, sino el verso entero". (*loc. cit.*). Por su parte, a pesar de esta salvedad, Isabel Paraíso distingue en el verso hispánico

relación a este último aspecto, se advierte en ciertos versículos un predominio del anapesto, pie que reproduce la estructura rítmica del nombre de la amada (Palemor = 006). Este patrón suscita un juego de resonancias rítmicas que se proyecta, entre otros casos, en secuencias como las siguientes:

"Palemor de las islas y la vaga_estación [...]"

o o ó / o o ó / o o o ó / o o ó

"Ya no veré_el otoño ni_el pacífico mayo con sus ruedas

[doradas [...]"

o o o ó / o ó o / o o ó / o o ó / o o o ó / o o ó / o

"Estaré para siempre tendiéndote_en mis brazos de sombra[...]"

o o ó / o o ó / o o ó / o o ó / o o ó / o

En la presentación y en la *lamentatio*, el poeta recrea el tópico de los efectos de la muerte sobre la naturaleza. En la presentación, la muerte se anuncia a través de indicios naturales:

"Fue en el lento secreto de la ortiga o el trébol cuando nacen,
entre la hierba dulcemente amarilla de una tarde del amorosos

[invierno

dos formas que se rigen por este patrón. La *versificación de cláusulas no libre*: la cláusula se suma a la estructura del verso tradicional (por ejemplo, el prólogo de Rubén Darío a *En tropel* <1892> de Salvador Rueda, que combina el endecasílabo con el dáctilo). La *versificación libre de cláusulas*: la cláusula se verifica en un verso libre o en un versículo (por ejemplo, el "Nocturno" de José Asunción Silva). Isabel Parafso. *El verso libre hispánico. Origen y corrientes*. Madrid, Gredos, 1985, pp. 139-140. Ya se trate de una u otra, se discute la forma de determinación de la cláusula en el verso. Si se hace prevalecer el punto de vista rítmico puro, el reconocimiento de la cláusula se efectúa "contando desde la primera sílaba del verso". J. Domínguez Caparrós, *loc. cit.* Por el contrario, Tomás Navarro Tomás, de acuerdo con criterios de la fonética experimental, considera que la cláusula comienza a partir de la primera sílaba acentuada y deja en anacrusis las sílabas anteriores al primer acento. J. Domínguez Caparrós, *loc. cit.*; R. Baehr, *op. cit.*, p. 27. De acuerdo con el modo de análisis de T. Navarro Tomás, el verso hispánico sólo admite dos posibilidades: el troqueo y el dáctilo. Por mi parte adopto la solución contraria, que sigue, por ejemplo, J. Domínguez Caparrós. De allí que considere, en la forma de versificación libre de cláusulas, la presencia de pies anapésticos en los ejemplos citados. Sigo la notación de R. Baehr para el análisis de los pies.

donde sentí crecer afanosa tu muerte, y mi dulce llanto Palemor
[...]"³⁹.

En la *lamentatio*, la naturaleza reproduce el pesar del poeta por la muerte de su amada:

"Veo las islas cubiertas de resplandores amarillos.
El sauce crece sordamente en su gracia caída
y la arena espera la pisada sola y sin regreso.
Estás ahora a mi lado, muerta. [...]"⁴⁰.

En esta elegía desaparece el impulso ascendente que permitía al poeta en "María de lo alto" contemplar el triunfo de la amada sobre la muerte. En "Palemor II" se subraya, por el contrario, un fuerte impulso descendente que se manifiesta en aquellas secuencias en las cuales aparece el tópicus de la presentación de los despojos del difunto:

"Te veo ahora, muerta ya, Palemor, como una desdichada culpa
[mía
y me enternezco por el color marchito del aire cerca tuyo
y por tu pobre ropa de mujer sin amor
y por nuestros tristes huesos débiles como rosales]"⁴¹.

y en aquellas en las cuales aparece el de la autocompasión:

"[...] Soy el más pobre y lloro.
¿Qué será de nuestros dedos unidos en la hierba cruel?
¿Qué será de los huesos ardiendo y de la enhiesta
[sangre de otro tiempo?]"⁴².

³⁹ A. Sola González. "Palemor II". *Elegías...*, p. 47.

⁴⁰ *Ibid.* p. 48.

⁴¹ *Ibid.* p. 49.

⁴² *Ibid.* p. 48.

“¡Qué pobres, qué débiles esos dos que ahora somos ya uno en la dulzura de la pérdida y en la dureza del encuentro!”⁴³.

El oxímoron, tal como aparece en el último verso del dístico arriba citado, es un recurso frecuente en el poema. Mediante esta figura se intenta expresar la complejidad afectiva de la evocación que conjuga la dulzura y el dolor. El poeta rememora “retratos fatales y tiernos” y recuerda en San Miguel a “algunos que lloran/ de felicidad”.

Las comparaciones desempeñan una función semejante a la del oxímoron. En la primera paraestrofa, por ejemplo, la soledad se personifica y se dinamiza a través de este recurso:

“[...] Entonces, como el rumor de plumas solitarias que caen
o como el silencio del recuerdo creciendo en la violeta
[de los libros queridos,
escuché la voz de la soledad que me llamaba para siempre”⁴⁴.

Se trata de una imagen compleja, en la que subyace una estructura oximorónica que se puede traducir del siguiente modo: “escuché la voz de la soledad” = escuché el silencio. Mediante esta imagen, la soledad se animiza, conforme al conjunto misterioso de los seres que pueblan el mundo de las *Elegías de San Miguel*. De este modo actúa sobre el sujeto lírico como un mumen aliado de la muerte.

La soledad, el tiempo, la muerte son múmenes adversos al poeta cuyo poder es contundente. La condición órfica del cantor, antes destacada, se reconoce en su carácter de héroe derrotado por estos poderes. El final del poema subraya esta derrota:

“Estaré para siempre tendiéndote en mis brazos de sombra
al lado de una lámpara que ya no enciende nadie”⁴⁵.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* p. 47.

⁴⁵ *Ibid.* p. 129.

"Palemor II" muestra otra modalidad de lo elegíaco que proclama, en el lamento, el triunfo del tiempo y de la muerte sobre la belleza y el amor.

4. El cauce elegíaco en *Cantos a la noche* (1963)

Cantos a la noche (1963)⁴⁶ es el quinto volumen poético publicado por Alfonso Sola González y el último que aparece como recopilación independiente en vida del escritor. Fue publicado por Ediciones Azor, sello que responde a la revista homónima⁴⁷.

El volumen da testimonio de un importante cambio expresivo. Si bien, como ya se ha señalado, los temas fundamentales del universo literario de Sola González persisten, se observa una nueva forma de desarrollarlos poéticamente⁴⁸.

El influjo de Lubicz Milosz se manifiesta de un modo más soterrado. Desaparecen las ambientaciones vaporosas, ancladas en la pérdida temporalidad de la infancia. El impacto del ámbito mendocino se hace

⁴⁶ Se corrige aquí una errata deslizada en la primera parte de este estudio, en la cual aparece 1964 como fecha de publicación del volumen. V. G. Zonana. "La elegía funeral...", pp. 109 y 117 de la *ed. cit.*. La fecha que corresponde es la de 1963. La errata se encuentra también en el índice de Alfonso Sola González. *Antología poética*, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1993.

⁴⁷ La revista publicó, entre junio de 1959 y diciembre de 1961 cuatro números de gran valor. La empresa de Azor fue llevada a cabo por Fanny Polimeni, Elena Jancarik y Graciela Maturo. A través de la asociación "Amigos de la poesía", promovieron la difusión de la poesía argentina y mendocina mediante recitales y revistas orales. Rodolfo A. Borello. "Literatura Mendocina. 1940-1962". En: *Artes y Letras Argentinas. Boletín del Fondo Nacional de las Artes*, Buenos Aires, año III, N° 14, enero - febrero - marzo, 1963, pp. 4-7 y 33.

⁴⁸ A. Freidenberg de Villalba. *Op. cit.*, p. 55; F. Mian. *Op. cit.*, p. 232; E. Serra. *Op. cit.*, p. 73; J. M. Taverna Irigoyen. "*Cantos a la noche* por Alfonso Sola González". En: *Universidad*, Santa Fe, N° 61, julio - setiembre, 1964, pp. 386-387.

explícito. Por ejemplo, en las referencias al paisaje⁴⁹ y en la recreación de su pasado histórico⁵⁰.

La huella de Milosz se descubre, sin embargo, en la insistencia de la pregunta por el destino final del hombre y en la permanente recreación del imaginario bíblico. Los poemas "Espejos en el caos" y "Salmo de la última noche" son un buen ejemplo de ello.

Por otra parte, el lenguaje, sin renunciar a su riqueza metafórica y simbólica, es menos elusivo respecto de las cosas que nombra. Por momentos es, incluso, coloquial. Estas características inciden en la andadura rítmica del poema. El versículo se contrae ligeramente. Ya no se derrama con la misma fluidez con que lo hacía en los poemas de *La casa muerta*, *Elegías de San Miguel*, o *Cantos para el atardecer de una diosa*.

Las elegías funerales que integran *Cantos a la noche* se hallan referidas a poetas que poseen un valor paradigmático para Sola González, ya sea por su vida o por su obra: Alfonso Álvarez de Villasandino, Francisco de Quevedo y Reynaldo Ross⁵¹. Por esta razón se advierte en ellos cierta intencionalidad panegírica mediante la cual se encarecen los méritos del difunto o se reclama por su ingreso definitivo en el reino celestial⁵². Este último objetivo organiza la estructura de "Camina el poeta y no sabe...", dedicado a la memoria de Villasandino⁵³:

⁴⁹ Alfonso Sola González. *Cantos a la noche*. Mendoza, Azor, 1963. Canto N° II. Sin número de p.

⁵⁰ "Pedro del Castillo funda Mendoza". *Ibid.*

⁵¹ Pseudónimo de Reynaldo Rosillo. Poeta entrerriano autodidacta. Compañero de Alfonso Sola González, Alfredo Martínez Howard, Carlos Alberto Álvarez, José María Fernández Unsain, grupo que, entre 1935 y 1940 constituye el fermento de la nueva poesía en Paraná. Era además islero. Publicó un solo libro, *La huerta azul*. Debo estos datos a Ana Freidenberg de Villalba. Otro homenaje poético a la temprana muerte de Reynaldo Ross se encuentra en: Alfredo Martínez Howard. *Libro de ausencias y de adioses*. Buenos Aires, Burnichon Editor, 1963, pp. 81-86.

⁵² Se trata de una característica presente también en "Ici repose Max Jacob", de *Tres poemas*. Ver: G. Zonana. "Evocación poética...", p. 100.

⁵³ Alfonso Álvarez de Villasandino, poeta cancioneril ampliamente representado en el *Cancionero de Baena*. Esta recopilación es la primera antología de los poetas castellanos que compusieron durante los reinados de Juan I, Enrique III y Juan II. La recopilación, efectuada por Juan Alfonso de Baena, abarca el lapso comprendido entre 1370 y 1454,

“ *Sennores para el camino
dat al de Villasandino*”.

A Mauricio López

Has perdido tu sombra, alma que fuiste mía.
Ya no verás cruzar los grandes pájaros celestes
que reparten la corola centelleante del cielo.
Esplendores del día, nubes gloriosas,
dadle para el camino.
Estará en la taberna;
jugará con el dado de oro de la muerte.
O no estará. Monarcas de las encrucijadas
dadle para el camino.
Verá su última tarde. Verá un río que vuelve.
Topacio de la guerra, lanza de niebla
dadle para el camino.
Quien fue ángel destroza interminablemente
su espada negra. Dadle,
dadle para el camino.
Y cuando llegue, ciego,
a la puerta que arde entre el cielo y su frente,
dadle, dadle para el camino”⁵⁴.

fecha de su conclusión. La amplitud del período permite confirmar la declinación de la escuela gallego-portuguesa y la consolidación del castellano como lengua poética. Villasandino, quien comienza a escribir hacia 1370 y continúa haciéndolo hasta su muerte acaecida hacia 1424, es un fiel testimonio de esta transformación. El periplo vital del poeta puede reconstruirse parcialmente a partir de su obra. Esta reconstrucción muestra perfiles discordantes, como por ejemplo, su devoción mariana y su debilidad por el juego y la bebida. Asimismo, se desprende de ella la condición mendicante del cantor que vive de sus composiciones y del mecenazgo de príncipes y reyes. Entre la variedad de registros poéticos abordados por Villasandino se pueden mencionar el amoroso, el laudatorio, el moral-alegórico, el satírico y el elegíaco. Para estos aspectos remito a: Pierre Le Gentil. *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*. Rennes, Philon, 1949, Vol. I, pp. 8-11; Alan D. Deyermond. *Historia de la literatura española. La Edad Media*. 5ª ed. Barcelona, Ariel, 1979, pp. 317-323; Francisco López Estrada. *Introducción a la literatura medieval española*. 4ª ed. renovada. Madrid, Gredos, 1979, pp. 380-402; Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno. *La poesía lírica medieval*. Madrid, Taurus, 1987, pp. 81-98.

⁵⁴ A. Sola González. *Cantos a la noche*.

Bajo la aparente sencillez del poema, que ofrece una visión sintética del cantor evocado, subyace un complejo proceso de configuración textual. La elegía adopta la estructura de la enunciación de aquellos poemas en los cuales Villasandino solicita mercedes a sus benefactores. Estructura que corresponde a la del epígrafe y que, en el cuerpo del poema, se expresa en la locución "dadle". La súplica presupone en estos casos un desdoblamiento del yo que, por su condición mendicante, se presenta en 3ª persona. Se trata de un marcador de modestia⁵⁵. Alfonso Sola González adopta la máscara enunciativa de Villasandino e imita esta estrategia de desdoblamiento. En toda la elegía Villasandino/ (Sola González) constata su propia muerte y suplica a los poderes naturales y cósmicos que lo ayuden en su tránsito mortal - como antes lo hiciera en vida con sus mecenas -.

Esta estructura de base de la enunciación determina el ordenamiento de las secuencias elegíacas. La presentación se reduce al primer verso. Mediante un desplazamiento metonímico se expresa la separación del alma y el cuerpo implicada en la muerte ("Has perdido tu sombra, alma que fuiste mía"). Los versos segundo y tercero ofician de breve *lamentatio*. La imposibilidad de contemplar el espacio terrestre muestra que el poeta sabe que este espacio ya no le pertenece. El alma deberá iniciar su camino hacia la patria definitiva. De este modo se da lugar a la última secuencia del texto que puede concebirse como *consolatio*. En ella, Sola González parece manifestar la resignación del poeta evocado ante el hecho de la muerte. Y plantea, como posible consuelo, su ascenso a los cielos en una dimensión virtual, hipotética. La condición virtual de la *apoteosis* se refleja en el empleo del futuro de indicativo en la mayor parte de la secuencia ("estará", "jugará", "verá") y del presente del subjuntivo en la cláusula subordinada temporal de la oración con que concluye ("Y cuando llegue, ciego,...")⁵⁶.

⁵⁵ Este valor se manifiesta en la siguiente contraposición de enunciados efectuados por la misma persona: "Yo puedo hacerlo por usted"/ "Un amigo puede hacerlo por usted". Para esta distinción remito a: Juan Alcina Franch; José Manuel Blecuá. *Gramática española*. 2ª ed. Barcelona, Ariel, 1980, pp. 292-294.

⁵⁶ Para este valor modal del futuro simple y del presente de subjuntivo remito a: Emilio Alarcos Llorach. *Gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 152-157.

La *consolatio* tiene una doble finalidad en la configuración del texto. Recrea y subraya la condición mendicante de Villasandino con la reiteración de la súplica. Su tono apelativo vincula al poema con los reclamos a los visitantes o caminantes de la poesía epigramática.

Por su parte, los segmentos no exhortativos de la secuencia remiten a un entramado intertextual que le permite a Sola González sintetizar la vida del poeta evocado. Las relaciones intertextuales se establecen desde el epígrafe, que reproduce el estribillo del *decir de estribote* N° 219 de Villasandino⁵⁷. En este poema, el cantor solicita la ayuda material del rey Juan II de Castilla, y la de su auditorio. El decir concluye con el siguiente reconocimiento: "Que yo sé que este camino/ es por ir beber buen vino"⁵⁸. Estas relaciones se prolongan en el cuerpo del poema. Las referencias a la taberna, al juego de dados y al destino final remiten a su vez a las coplas segunda y tercera del decir N° 224. En ellas, Villasandino se justifica de haber pedido limosna ante Enrique III del siguiente modo:

"[...] Demandé con diligencia
Limosna por mis pecados,
Non para jugar los dados
Mas para mi mantenencia:
Descargando la conçiençia
De los errores passados,
Ante muy muchos onrrados
Renuncié tal mala herençia.

Mas val tarde syn falencia,
Que non nunca ser rrepiso:
Este enxemplo antigo enviso
Pongo aqui por consequençia.
Teniendo firme creençia

⁵⁷ Sigo la numeración de *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1949, Tomo I, pp. 194-195. El decir de estribote es una forma fija compuesta por un estribillo de uno o dos versos seguido de una o más estrofas. La estrofa se divide en dos partes: un cuerpo o mudanza, con tres versos monorrimos, y un verso de vuelta que rima con el estribillo. Habitualmente se utiliza en el decir de estribote el verso octosílabo. R. Baehr. *Op. cit.*, pp. 315-320; J. Domínguez Caparrós. *Op. cit.*, p. 197.

⁵⁸ *El cancionero...*, T. I, p. 195.

Qu'el que por nos muerte priso,
 Abrirá su parayssso
 Al que acaba en penitencia. [...]”⁵⁹.

Alfonso Sola González establece el juego intertextual en el nivel de la alusión. De esta manera sintetiza sutilmente la vida de Villasandino con ligeras pinceladas. Son trazos que captan al poeta cancioneril en su abigarrada condición de peregrino, mendicante, jugador, bebedor y creyente.

En cuanto a la armazón rítmica de la elegía, se advierte cierta tendencia a la regularidad que permitiría incluirla en la categoría de la silva libre⁶⁰. Predomina la asonancia en /e-o/. También la combinación de heptasílabos con otros versos de arte mayor que oscilan entre las doce y las quince sílabas. Puede afirmarse que el entramado intertextual incide en la armazón rítmica del poema. La repetición del segundo verso del estribillo en el cuerpo del texto es un patrón rítmico cuyos efectos musicales son semejantes a los de la poesía cancioneril.

“Camina el poeta y no sabe...” constituye una modalidad que enriquece el repertorio elegíaco de Alfonso Sola González. Muestra su capacidad para revivir la tradición literaria. Su poder de síntesis para representar, a través del canto funeral, los momentos más significativos de las personalidades evocadas.

⁵⁹ *El cancionero...*, T. I, p. 197. Se trata de una composición en coplas de arte menor. Cada copla, en versos octosílabos, está compuesta por dos redondillas, con dos o tres rimas consonantes en forma cruzada o abrazada. J. Domínguez Caparrós. *Op. cit.*, p. 36. En el *Cancionero de Baena* “cada poesía va precedida de un epígrafe explicativo de su circunstancia”. F. Lopez Estrada. *Op. cit.*, p. 390. En el epígrafe que antecede esta composición se lee el siguiente comentario: “Este desir fiso é ordenó Alfonso Álvares de Villa Sandino jurando é prometiendo por él al muy poderoso é muy alto don Enrryque padre de nostro señor el Rrey, de nunca jamas en toda su vida jugar dados nin tablas, al qual juramento non tovo, é perdió mas de diez mil florines despues”. *El cancionero...*, *loc. cit.*

⁶⁰ Se trata de una ampliación del esquema básico de heptasílabos y endecasílabos de la silva tradicional, que aparece con el modernismo. La silva libre combina versos de distinta medida - habitualmente impares -. Puede adoptar la rima asonante, consonante o aparecer sin rima. I. Paraiso. *Op. cit.*, p. 396; J. Domínguez Caparrós. *Op. cit.*, p. 157.

5. Conclusiones

Corresponde en este apartado efectuar un balance del desarrollo de la elegía funeral en la lírica de Alfonso Sola González. A tal efecto, conviene deslindar los aspectos formales de los temáticos.

Con relación a los primeros, se ha constatado el arraigo del subgénero en el corpus lírico del escritor. La recreación de la tradición elegíaca implica la adopción de su estructura básica y de sus tópicos. La originalidad del poeta reside en la forma en que tales elementos se conjugan de manera intrínseca en el poema. Su organización depende del sentido último del canto, de la fuente que lo motiva y de los efectos que el poeta desea suscitar en el lector mediante él. Así, por ejemplo, la alteración del orden canónico de las secuencias puede responder a la necesidad de resaltar una de las motivaciones del canto. Tal es el caso de "María de lo alto", poema en el cual la *lamentatio* se halla desplazada con relación a su disposición habitual y ocupa la mayor parte del poema. Mediante esta disposición, el poeta destaca la condición del canto como lamento del amor interrumpido por la muerte. Por otra parte, la persistencia de ciertos tópicos consolatorios como la *apoteosis* manifiesta la cosmovisión trascendente del escritor.

Se advierte además que la recreación abreva en distintas fuentes de la tradición elegíaca. De la poesía española medieval y del Siglo de Oro, Sola González recoge las formas métricas y los tópicos; el universo literario de Lubicz Milosz, en perfecta consonancia con su propio estado espiritual, le ofrece ejemplos de la visión de la infancia como paraíso perdido, de las ambientaciones vaporosas y lejanas, de la intertextualidad bíblica; la poesía de Rainer María Rilke se erige como modelo de reflexión sostenida sobre las relaciones vida/ muerte en el espacio de la creación lírica.

En el corpus de elegías funerales de Sola González se distinguen dos modalidades, de acuerdo con el sujeto que motiva la evocación. "María de lo alto" y "Palemor II" rememoran a una amada ficticia o altamente idealizada. El primero, destaca la condición sublime de la amada de la cual depende su capacidad para vencer la muerte. En el segundo, la vivencia sensual y próxima de la mujer evocada determina la focalización del poeta en el carácter destructivo de la muerte, en su poder devastador sobre la belleza y el amor terrestres.

Textos como "Ici repose Max Jacob" y "Camina el poeta y no sabe..." representan la otra modalidad del canto funeral. Están referidos a personajes históricos que comparten con el cantor su condición de poeta.

De allí que se subraye en ellos una voluntad panegfírica. En esta modalidad, el entramado intertextual permite sintetizar, mediante vivas y certeras pinceladas, el periplo vital del poeta evocado.

Desde el punto de vista temático, se observa que la persistencia del decir elegíaco guarda relación con la poética de la ensoñación, presente en la crítica y en la poesía de Alfonso Sola González. El cauce condice con la naturaleza órfica del cantor que enfrenta, en el acto creador, el reino de la muerte. Tal incursión le permite rescatar a los seres arrebatados por la muerte y entrever el reino de lo absoluto. El tono nostálgico de la elegía, que constituye una tonalidad sentimental dominante, se desprende de la lejanía, ya sea en el pasado o en el futuro, de aquellos bienes que el poeta órfico anhela recuperar. Este modo de manifestación del canto funerario constituye un marcador epocal que caracteriza la poesía neorromántica argentina.

En la tradición de la lírica española y en Rilke, Sola González ha aprendido a "madurar la muerte en la propia vida"⁶¹. También, a reconocer la interacción permanente entre ambos espacios. De hecho, en los poemas analizados la muerte no se representa como "la enemiga"⁶². Por el contrario, aparece siempre como una instancia enraizada en la existencia del hombre. Este modo de simbolización revela que Alfonso Sola González se refiere fundamentalmente a la muerte primera. Es decir, a la muerte como tránsito hacia una vida definitiva más plena. Desde un horizonte de pensamiento religioso, el escritor inquiere a través de la elegía por el destino último del ser, por la relación del hombre con lo absoluto.

⁶¹ Ilse Brugger. *El problema de la muerte en Rainer María Rilke*. Buenos Aires, UBA, FFyL, Instituto de Estudios Germánicos, 1943, p. 78.

⁶² Para los distintos modos de representar la muerte en la poesía ver: María del Rosario Fernández Alonso. *Una visión de la muerte en la lírica española*. Madrid, Gredos, 1971.

MENDOZA Y SU ENTORNO EN DOS CRONISTAS DEL SIGLO XVII: A PROPÓSITO DE LAS CRÓNICAS DE LIZÁRRAGA Y OVALLE

Elena Calderón de Cuervo
Universidad Nacional de Cuyo

En los albores del siglo XVII la paz está totalmente establecida en los dominios españoles de América. La Conquista ha sido purgada de sus excesos por el Magisterio mismo de la Iglesia, a través de restituciones masivas a los indios; la polémica suscitada por el injusto discurso lascasiano cede frente a la evidencia; las instituciones de la Misión están bien configuradas, al servicio de una Iglesia que se considera verdaderamente "indiana", las Leyes de Indias comienzan a hacer sentir sus efectos tanto como el desarrollo económico y social se ve acelerado por la explotación minera. Se fundan colegios para indios, universidades y hasta un Seminario en Lima para criollos e indios que produjo en ese período un "boom" inaudito de vocaciones religiosas¹. El prestigio de la Iglesia y el

¹ De acuerdo con el estudio de Jean Dumont. *L'heure de Dieu sur le Nouveau Monde*. Paris, Editions Fleurus, 1991, la avalancha de vocaciones religiosas produjo, hacia 1593 en el Perú, un verdadero problema social por la superabundancia de sacerdotes "extravacantes", es decir, sin diócesis: se contaban alrededor de 95 sacerdotes errantes, a los que habría que agregar 30 diáconos, 30 subdiáconos y un gran número de religiosos con las órdenes menores, lo que sumaba un total aproximado de 300. p.106 y ss. Esta reciente investigación de Jean Dumont prolonga y completa el estudio anterior que fuera conocido como *L'Eglise au risque de l'histoire*. Paris, Limoges, Amiot, 1981-1984. En su última obra, Dumont estudia concienzudamente el período que abarca la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII en América, aportando, a la luz de la investigación objetiva, una serie de conclusiones que nos aclaran ese período de la Historia colonial.

del poder político (reyes y virreyes) descansa en manos seguras, dedicadas al ejercicio del Patronato eclesiástico que Roma les ha confiado. Cuatro concilios coronan la actividad conjunta de Iglesia y estado, siendo de ellos el más importante el de Lima, 1582-1583, bajo la tutela de ese gran obispo que fue Santo Toribio de Mogrovejo, maestro espiritual de Santa Rosa de Lima².

Este período que se extiende casi hasta finales del siglo se conoce con el nombre de "Siglo religioso" y tiene su centro neurálgico en el Perú.

El discurso historiográfico que da cuentas de este ciclo acusa, también, una serie de cambios: el primitivo contenido épico y el tono contestatario del yo -autor y protagonista a un tiempo- que comunicaban a las relaciones del siglo XVI su temple admirativo y heroico se pierden y son substituidos por el predominio del plano referencial y por un nuevo énfasis en la moralización con que regularmente se comentan los casos anecdóticos y novelescos: el carácter moralizante propio de la Historia reemplaza a la idea de la Fama. Todo ello bajo el espíritu del Barroco y de su preceptiva particular. Los historiadores, o autores en el sentido nuestro literario, son, por lo general, hombres de letras y, en especial, sacerdotes, cuyo estilo, si bien carece de la complicación cultista que domina la prosa española de la época, evidencia su tono de difusión catequística, acorde, por lo demás, con las disposiciones del Concilio de 1583. Muchos de estos autores se refieren a "la provincia de Cuyo y sus confines"³, pero es en

² Toribio de Mogrovejo sucedió a Jerónimo de Loaisá en la cátedra de Lima. El Concilio que promovió se conoce como el Trento de América. De él ha dicho Enrique Dussel en su *Destintegración de la cristandad colonial y liberación* Salamanca, 1978: "... un obispo eminentemente misionero y, para los indios, casi un dios, un Inca", p. 59.

³ Arturo Andrés Roig, en *Breve historia intelectual de Mendoza*, Mendoza, Ediciones del Terruño, 1966; señala que "los cronistas que hablan del espacio cuyano en el siglo XVII son Fray Reginaldo de Lizárraga, *Descripción colonial* (1600); Alonso González de Nájera, con su *Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile* (1607); Alonso de Ovalle, *Histórica relación del Reino de Chile* (1646); Diego de Rosales, *Historia general del Reino de Chile* (1665); Nicolás del Techo: *Historia de la Provincia del Paraguay* (1670); Jerónimo de Quiroga: *Compendio histórico de los principales sucesos de la conquista y guerra del Reino de Chile hasta 1659* (1680). A estos documentos, señala más adelante, se deben agregar los *Catecismos* de Luis de Valdivia, escritos en Chile y publicados en Lima en 1607. Edberto Oscar Acevedo, por otra parte, en su *Informe sobre la documentación histórica relativa a Cuyo existente en el Archivo y en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile*. Mendoza, UNC, 1963, amplía el corpus a otros tipos de documentos que revisten especial interés para el que pretenda realizar una investigación

dos de ellos en quienes hemos centrado nuestra atención especialmente.

Bajo los auspicios del arzobispado de Lima, Fray Reginaldo de Lizárraga escribe, hacia 1600 su *Descripción colonial*, que consta de dos libros: el libro primero da una descripción de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile, a medida que el autor la va recorriendo, y, estructuralmente, se organiza como un diario de viaje; el segundo libro nos hace la relación histórica de los prelados eclesiásticos del reino del Perú, desde "el Reverendísimo don Jerónimo de Loaisa, de buena memoria y de los virreyes que lo han gobernado, y otras cosas sucedidas desde don Antonio de Mendoza hasta el conde de Monterrey" como de los gobernadores de Tucumán y Chile⁴. Unos cuantos años más adelante, en 1646, el jesuita Alonso de Ovalle compone su *Histórica relación del reino de Chile y de los Ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús*; la razón por la cual escribe el libro se aclara, como es común en este género, en el "Prólogo al lector":

"Habiendo venido del Reino de Chile y hallado en éstos de Europa tan poco conocimiento dél que en muchas partes ni aún sabían su nombre, me hallé obligado a satisfacer al deseo de los que me instaron diese a conocer lo que tan digno era de saberse"⁵.

Además del Prólogo, la obra consta de 8 libros: el 1º y el 2º tratan de la naturaleza y propiedades del Reino de Chile; el 3º describe sus habitantes autóctonos; el 4º y el 5º relatan la entrada de los españoles y de

histórica. Juan Draghi Lucero en *Fuente americana de la historia argentina. Descripción de la provincia de Cuyo. Cartas de los jesuitas mendocinos*. Mendoza, Best, 1940, aporta datos importantes desde este ángulo.

⁴ Se maneja la edición de la Biblioteca Argentina, dirigida por Ricardo Rojas, Buenos Aires, La Facultad, 1916. 2 tomos. De ahora en adelante, las citas que correspondan a esta obra se harán con el apellido del autor y la sola indicación del número de página y tomo correspondiente.

⁵ Alonso de Ovalle. *Histórica relación del Reino de Chile y de las Misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús*. Publicado por el Instituto de Literatura Chilena, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, p. 7. Al igual que con la obra de Lizárraga, las citas a efectuarse sobre Ovalle irán con el apellido del autor y la sola indicación del número de página correspondiente.

su conquista; el 6° narra los sucesos de "la guerra que ha ocasionado la valerosa resistencia que han hecho los araucanos a los españoles"; el 7° habla de los medios de paz que intentó el Padre Luis de Valdivia, de la Compañía de Jesús, para la evangelización y hace mención de la muerte de sus compañeros por manos de los indios; el 8°, el más largo, señala el modo en que se instauró la Fe y los progresos que se hacen por medio de la misiones y ministerios de la Compañía.

Son evidentes los aspectos que, a nivel de la escritura, marcan las diferencias entre uno y otro autor. Los condicionamientos histórico-sociales del momento de producción de cada texto con una distancia de casi medio siglo imponen sus variantes. La *Descripción* de Fray Reginaldo está más apoyada en el valor testimonial del emunciante, como testigo de vista y fiel trasmisor de los lugares y hechos que señala. Podríamos decir, si vale la expresión, que la obra de Lizárraga es más "inocente" y revela una profunda intencionalidad evangelizadora.

Ovalle, por otra parte, pone de manifiesto en su *Histórica relación*, un claro compromiso político con quienes intentaban configurar el perfil geográfico del pretendido Reino de Chile. La obra está acompañada de un mapa trazado por el mismo Ovalle y hay una relación de contenido entre texto escrito y texto dibujado.

No obstante, los rasgos fundamentales las unen en un tipo discursivo común: son historias particulares, escritas por motivos semejantes: dar a conocer las zonas respectivas de reinos de Indias; ejemplifican una tendencia historiográfica que da fundamental importancia a la armonía de la narración, con desmedro del acopio de datos y ambas están insertadas a mitad de un creciente proceso de consolidación de la disciplina historiográfica de tema americano, cuyo punto más encumbrado lo constituye, sin dudas, la *Historia de la Conquista de México* de Antonio de Solís y Rivadeneyra, publicada en 1684⁶.

⁶ Para la organización de los datos relativos a la periodización se maneja la obra monumental de Benito Sánchez Alonso, *Historia de la historiografía española*, Madrid, CSIC, 1947, 3 vols. En este trabajo, además de las obras clasificadas por períodos se da el dato de los preceptistas correspondientes y se hace una evaluación de los aspectos comunes de los discursos coetáneos.

"De la cibdad de Mendoza"

"Fundó esta cibdad el general Juan Jofré vecino de la cibdad de Santiago de Chile, por orden de don García de Mendoza, que es agora Marqués de Cañete y fue Visorrey destes reinos, de quien habemos tractado, en una provincia llamada Cuyo; [...] fue el general Juan Jofré con soldados que habían quedado sin suerte después de llano Arauco, y pobló esta cibdad, á quien llamó Mendoza por respecto del gobernador"⁷.

Así comienza Fray Reginaldo de Lizárraga el capítulo LXXI del Libro Primero de su descripción colonial y es ésta, al menos que se sepa hasta hoy, la primera referencia que se hace desde la historiografía al espacio donde se ha consolidado la ciudad. No existe, a lo largo del siglo XVII, una ciudad propiamente dicha sino más bien una fundación de población muy escasa y a la que cuesta, por diversas razones, afianzar.

"[...] la cibdad es fresquísima, donde se dan todas las frutas nuestras, árboles y viñas, y sacan muy buen vino que llevan á Tucumán ó de allá se lo vienen a comprar; es abundante de todo género de mantenimiento y carnes de las nuestras; sola una falta

⁷ Lizárraga, p. 256 T.I La ciudad de Mendoza fue fundada por el capitán don Pedro del Castillo, el 2 de marzo de 1561, en el valle denominado de Gñentala o Huentala, al que se le dio el nombre de Nuevo Valle de Rioja y, al de la ciudad, el de Mendoza en honor de don García Hurtado de Mendoza, por ese entonces gobernador de Chile y luego virrey del Perú. Un año más tarde, siendo gobernador de Chile Francisco de Villagra, envió a don Juan Jufre y Montesa a asegurar la fundación de la ciudad. Este, encontrándola mal situada en el lugar que le designara Castillo, la trasladó más al Suroeste, cambiándole el nombre por el de Ciudad de la Resurrección, en atención a haber tenido lugar este hecho, la vigilia de Pascua, el 28 de marzo de 1562. No obstante, no se adoptó el cambio de nombre y la ciudad siguió llamándose Mendoza. (Cfr. Pedro Santos Martínez. *Historia de Mendoza*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1979, p. 19 y ss.) Es evidente que el padre Lizárraga confunde los datos e ignora la primera fundación, lo cual refleja, de alguna manera, el marco de disputas políticas que dieron lugar a una y otra fundación. Agrega Pedro Santos Martínez al respecto: "La vida de la naciente comunidad mendocina está signada por grandes dificultades en sus momentos iniciales. No sólo el medio físico impone duras condiciones, sino que los acontecimientos políticos repercuten en la suerte del grupo humano".

tiene, que es leña para la maderación de las casas"⁸.

Con algunas variantes, el perfil económico de la ciudad de Mendoza hacia el 1600 es semejante al de hoy. Llama poderosamente la atención en el párrafo el dato sobre el clima: "la cibdad es fresquísimas", teniendo en cuenta que fray Reginaldo había llegado a Mendoza

"[...] dos días antes de Navidad, antes de la cual corre el río de aquella cibdad, que en este tiempo es muy grande y extendido"⁹.

Con respecto al hombre autóctono nos dice:

"[...] los indios comunmente se llaman Guarpes, mal proporcionados, desvaídos; las indias tienen mejor proporción"¹⁰.

Señala las virtudes que ha podido observar las cuales, bien mirado, están en relación con la colonización española:

"Es la gente que más breve aprenden nuestra lengua y la habla de cuantas hay en el mundo; las indias que se crían entre nosotros hilan el lino tan delgado como el muy delgado de Vizcaya"¹¹.

Para la enumeración de los defectos el párrafo se hace más largo y se aprecia un tono de rezongo personal:

"[...] los indios grandes ladrones y no menos borrachos; á nuestra costa nunca se ven hartos; á la suya comen poco, como los demás del Perú; de sus juegos, grandes tahures; en sus tierras andan medio desnudos, y cuando les dan de vestir por su

⁸ Lizárraga, p. 256, T. I.

⁹ Lizárraga, p. 255, T. I.

¹⁰ Lizárraga, p. 256, T. I.

¹¹ Lizárraga, p. 257, T. I.

trabajo, luego lo juegan unos con otros. Cuando están juntos se alaban de lo que han hurtado á los españoles; así son los deste Perú, que se alaban de que nos han mentido y engañado y hurtado lo que pueden, y lo cuentan como por gran hazaña"¹².

Señala la necesidad que tienen los indios de ir a trabajar a Chile (los de Mendoza a Santiago y los de San Juan de la Frontera a Coquimbo) debido a la pobreza de la región ("en su tierra no tienen qué tributar") y termina la descripción con el siguiente párrafo:

"Es gente poca, subjecta á sus curacas, y bárbara; túvolos el Inga subjectos y algunos hablan la lengua del Perú, general, como en Tucumán, si no es en Córdoba, donde no alcanzó el gobierno del Inga"¹³.

La importancia que Lizárraga le da al huarpe hay que entenderla de acuerdo con su función apostólica y con las disposiciones del Concilio de Lima al que ya hiciéramos referencia¹⁴.

En la obra de Ovalle, la descripción de la zona está subordinada a un imperativo político cuya problemática central gira alrededor de la necesidad de repoblar estas tierras de Cuyo, abandonadas y despreciadas por los habitantes de allende los Andes:

¹² Lizárraga, p. 257, T.II. La alusión a los indios "del Perú" se hace sobre el dato, que no está de más recordar, de que tanto la capitania general de Chile como la provincia de Cuyo pertenecían al virreinato del Perú, hasta el año 1776 en que se crea el virreinato del Río de la Plata y la provincia de Cuyo pasa a pertenecer a él como parte de la gobernación de Tucumán. José Aníbal Verdaguer. *Historia de Mendoza*. Mendoza, Editorial Sucesión Juan Verdaguer, 1935, p. 29.

¹³ Lizárraga, p. 257, T.I.

¹⁴ El Concilio de 1583 confirmó lo estipulado por el de 1567 en lo que respecta a la obligación que tenían los misioneros de conocer las lenguas y costumbres indígenas. En concordancia con esto se había fundado, por iniciativa del virrey Toledo, la cátedra oficial de lenguas indígenas en la Universidad de San Marcos en Lima hacia 1580. No se ordenaba ningún sacerdote que no supiera las lenguas indígenas y para aquellos ya ordenados que no se actualizaran con respecto a las nuevas disposiciones corrían severas sanciones. (Cfr. Jean Dumont. *Op.cit.*, p. 96 y ss.).

"[...] las tres ciudades que están fundadas en aquella provincia, que son la de Mendoza, la de S. Juan y la de S. Luis de Loyola y Punta de los Venados, las cuales, desde su fundación no han ido en aumento porque la vecindad de Chile no las ha dejado crecer, por haberse pasado allá muchos de sus vecinos llevados del mejor temple y otras ventajas que en él hay para pasar la vida [...]"¹⁵.

La apelación del jesuita a habitar estas ciudades es elocuente y constituye una señal expresa del desinterés de Chile por ellas:

"¿Qué le falta a esta tierra? ¿Qué tachas la ponen? ¿Las chinches, los truenos, piedra y rayos? ¿Qué tierra se escapa destes padrastrós? ¿Porque Chile no los tiene (a quien hizo Dios singular privilegio) diremos que la tierra de Cuyo es mala?"¹⁶.

De acuerdo con esto, Ovalle establece categóricamente las diferencias geográficas que separan las provincias de Cuyo de Chile:

"[...] es cosa que admira ver que estando tan cerca de Chile, que no hay de por medio más de la Cordillera Nevada, sea tan opuesta en algunas de sus calidades"¹⁷.

Y organiza su discursos en dos campos semánticos a los que él denomina "propiedades malas y buenas". Y "comenzando por las malas" dice:

"[...] en cuanto al temple, corren en todo tan opuestos, que es totalmente lo contrario; porque, lo primero, sus calores son excesivos en el estío, y así por esto como por la máquina que

¹⁵ Ovalle, p. 95.

¹⁶ Ovalle, p. 96. Es muy probable que fuera esta falta de integración geográfica y humana lo que decidiera al gobierno español a separar la provincia de Cuyo de la gobernación de Chile y agregarla al Virreinato del Río de la Plata en 1776 como parte de la gobernación del Tucumán primero y luego, en 1783 como parte de la de Córdoba.

¹⁷ Ovalle, p. 94.

hay de chinches, unas pequeñas, como las hay en Europa, y otras mayores que abejas, no se puede dormir de noche dentro de los aposentos, a cuya causa se salen a dormir a las huertas y patios. Oyense aquí muchos truenos y caen rayos, y hay algunos animales ponzoñosos [...] hay también un género de mosquitos tan pequeños como puntas de agujas y son casi imperceptibles, pero no su aguijón, que es tan vivo que no se puede sufrir [...]"¹⁸.

"Digamos ahora lo bueno":

"[...] que es tanto, que en muchas cosas excede al mismo Chile [...] las cosechas acuden a más, las frutas son mayores y aún más sazonadas, y es la causa el mucho calor que las hace madurar mejor y más a priesa. Es esta tierra abundantísima de pan, vino, carne, legumbres y todo género de frutas de Europa, y muy a propósito para almendros y olivos [...]; aunque para en cuenta, si Chile excede a Cuyo en el estío, Cuyo excede a Chile en el invierno, porque aunque hace también mucho frío, o con los rigores de aguas, nieves y nublados que en Chile y Europa, mas antes goza de unos días serenos, y raro es en el que no se ve el sol descombrado y hermoso en el invierno, por ser sus aguas en el verano, y así viene a ser absolutamente templado"¹⁹.

A diferencia de Lizárraga, y por las razones ya expuestas, Ovalle abunda en datos relativos a las riquezas naturales: menciona "unas lagunas que llaman de Guanacache" desde donde traen "abundantísimas truchas" "que son muy grandes, como sábalos de Sevilla"; como frutos autóctonos señala los "chañales", es decir, los chañares "a manera de avellanas", y "la algarroba, de la cual hacen un pan tan demasadamente dulce que

¹⁸ Ovalle, p. 94. Un aspecto que se repetirá en todos los cronistas que hacen referencia a Cuyo y que identifica este espacio lo constituyen la abundancia "de víboras y demás animales ponzoñosos, y de las hitas, importunísimas, grandes y pequeñas" al decir de Lizárraga.

¹⁹ Ovalle, p. 94.

empalaga al que no está hecho a comerlo"²⁰.

Señala el autor la importancia del comercio en carretas con Buenos Aires, Tucumán y Paraguay de higos, pasas, granadas, orejones, manzanas, aceituna y vino, "que lo tienen muy mucho y muy bueno". El vino parece ser, desde los primeros tiempos de la Conquista de Cuyo, el producto preferido de la región. Lizárraga lo menciona, como hemos visto, y Ovalle se expande al respecto con el siguiente comentario:

"[...] lo trajinan (al vino) por aquellas pampas (que son unas grandes llanadas, donde en muchas leguas no se suele topar ni un árbol ni una piedra), con carretas tan grandes como las que se usan aquí en Roma"²¹.

Más adelante agrega:

"Los vinos son muy generosos y de tanta fuerza, que con llevarse por tierra más de trescientas y cuatrocientas leguas, por los calores inmensos de las pampas de Tucumán y Buenos Aires, a paso de buey, con que vienen a durar los viajes muchos meses, llegan sin recibir ningún daño y duran después cuánto quieren sin corromperse y esto con tanta abundancia que dan abasto a toda la gobernación y provincias y llegan hasta el Paraguay, que está otro tanto más lejos"²².

El vino es, para Ovalle, el recurso económico más valioso al que agrega el descubrimiento reciente de minas de plata y oro, aun cuando, en este último asunto, el imperfecto imprime un tono más hipotético que real:

²⁰ Ovalle, p. 95. Ese pan es, sin dudas, el patay.

²¹ Ovalle, p. 95. En lo que respecta a la voz *pampa*, ésta es la primera documentación del vocablo en español en la acepción de "llanura extensa" como en la de araucano del norte argentino. (Nota de la edición).

²² Ovalle, p. 96. El capitán Mariño de Lovera, cronista contemporáneo a la conquista, dice al respecto: "Hay mucha abundancia de viñas"; y el padre Diego de Rosales, en su *Historia General del Reino de Chile*, de 1674, dice: "Los españoles que poblaron la provincia de Cuyo, plantaron viñas e hicieron trato con el vino, llevándole en carretas a Córdoba, Buenos Aires y Santa Fe, donde no se da sino con mucha moderación". Verdaguer. *Op. cit.*, p.15.

"De algunos años a esta parte se han comenzado a descubrir ricas minas de plata, con cuya fama comenzaba ya a acudir gente de Potosí, cuando yo me partí de Chile, porque decían que eran más ricas y el metal rendía más provecho con menos gasto y trabajo [...]"²³.

Tono que se confirma, párrafos más abajo, con la siguiente aseveración:

"Bien es verdad que en esta materia de minas va mucho de hacer el ensaye por menor o por mayor, y que el metal que promete mucho, cuando llegan a hacer la experiencia en grueso, no llega a lo que se esperaba"²⁴.

Por mucho que el cronista acomode sus ponderaciones, la pobreza es el signo más visible de la ciudad cuyana en sus comienzos. La detallada descripción y evaluación de sus riquezas demuestran el interés del autor por promover el poblamiento de la zona. Ovalle hace uso de una retórica eminentemente persuasiva, en la cual los conceptos textualizados -el oro, la plata, la posibilidad del enriquecimiento personal-, no son otra cosa que los clásicos recursos esgrimidos para captar la atención del ya consagrado "discurso del nuevo mundo":

"[...] y no hay duda sino que si comienza a acudir gente de fuera, aquella tierra será una de las más ricas de las Indias, porque su grande fertilidad y grosedad no necesita de otra cosa que de gente que la labore y gaste la grande abundancia de sus frutos y cosechas"²⁵.

Un aspecto nos queda por analizar en lo que a la imagen espacial de

²³ Ovalle, p. 95. Comenta Verdaguier en su *Historia* que desde el principio del siglo XVII se empezaron a explotar minas de oro, de plata y otros minerales, en esta provincia, siendo la más importante la de plata de Uspallata y fue tanta su fama que se trasladaron mineros desde Potosí para su explotación y labranza. *Op.cit.*, p. 16 y ss.

²⁴ Ovalle, p. 95.

²⁵ Ovalle, p. 95.

Mendoza se refiere y que se presenta, en ambos autores, como un signo caracterizador de preeminencia: la cordillera de Los Andes.

Mendoza está emplazada "á las vertientes destas sierras nevadas" o bien "de la otra banda de la cordillera al oriente". Su tránsito, difícil y obligado a un tiempo, condiciona la dinámica social y la economía de la zona. Ella provee el agua y ésta es base de su riqueza .

"[...] en hallando el camino del Inga vamos subiendo un valle arriba hasta nos poner al pie de la cordillera [...] antes de la cual [...] hay una fuente famosa que terná de largo más de treinta pasos, toda de yeso, por debajo de la cual pasa el nacimiento del río Mendoza"²⁶.

Leemos en Ovalle:

"[...] y tiene muy cerca la nieve, que es agua en el estío, porque la ciudad de Mendoza no está a una legua de la cordillera, donde hay tanta"²⁷.

En la crónica de viaje de Lizárraga, la descripción del cordón andino es más prolija y anecdótica. Al comentario sobre la famosa fuente de agua, se suceden otros, organizados sobre la base de un elemental núcleo narrativo:

"En esta angostura hizo el Inga una puente que hoy vive con este nombre, la Puente del Inga, pero para pasar por ella es necesario ir el hombre confesado; para bajar ha de ser por una peña tajada, y para subir, lo mismo, tan tajada que se pasa desta manera a pie con alpargatas, porque no se deslice el pasajero, atadas á la cintura unas sogas, una adelante, otra atrás; [...] estos indios pasan más liberalmente que nosotros, sin estas sogas, porque parecen tienen diamantes en las plántas de los pies, [...] y por aquí pasan y han pasado mujeres y ninguna se

²⁶ Lizárraga, p. 259, T.I.

²⁷ Ovalle, p. 96.

ha despeñado"²⁸.

En Ovalle, la cordillera está observada, como todo, bajo una perspectiva utilitaria:

"[...] la mucha nieve que cae en aquellos montes cierra el comercio de la una y otra banda, de manera que en cinco y seis meses no pasa una carta, ni hay comunicación de unos con otros, no siendo la distancia intermedia de más de treinta o cuarenta leguas, que es sólo el diámetro de la cordilera"²⁹.

Desde cualquier óptica que se aborde, la cordillera es amplificación obligada para transferir una imagen del espacio mendocino.

Si en Lizárraga la proyección moral de su crónica está puesta en un plano sobrenatural -la conquista de almas- en Ovalle, mucho más cerca del discurso histórico propiamente dicho, la reflexión cierra el comentario y confirma el sentido del discurso:

"Esto es lo que desacredita a la provincia de Cuyo, que es estar tan cerca y a la vista de Chile [...] que por bueno que sea un pan, si se pone a la mesa junto con otro mejor y más blanco, ya se tiene aquél por malo, y no hay quien le diga, porque es cosa natural que agrade más lo mejor y que aparezca malo a su lado, aunque no lo sea, lo que no lo iguala"³⁰.

A los rasgos ya analizados en uno y otro autor, podemos agregar, a modo de conclusión, las siguientes reflexiones:

La primera persona que se instala como sujeto de la enunciación, se constituye en eje estructurante y aglutinante de todos los aspectos que componen el discurso; especialmente su intencionalidad moralizante y apologética, a la cual está subordinada la comprensión del espacio. El

²⁸ Lizárraga. *Op. cit.*, p. 260.

²⁹ Ovalle. *Op. cit.*, p. 96.

³⁰ Ovalle, p. 97.

sitio de la ciudad de Mendoza se presenta, en ambos cronistas, como un hábitat que permite, a través de sus particularidades geofísicas, configurar el tipo sobre el cual se ha de ejercer la acción transformadora. Podríamos decir que en este rudimentario discurso historiográfico se anticipa, de alguna manera, aquello que Valera llamaba "la perspectiva naturalista" y que consiste en la clasificación lograda de la observación y descripción de un tipo social, en relación con el espacio que lo justifica. Esto permite, a su vez, que el trayecto temático de la materia argumentativa se ordene de acuerdo con la siguiente secuencia: espacio - hombre - acción evangelizadora o colonizadora. En este marco de reflexión, el espacio se identifica más como una categoría discursiva que como ambiente, naturaleza o paisaje. La visión que el cronista transfiere del espacio está montada sobre las categorías temporales; da por resultado una imagen dinámica y diacrónica, a la vez que se instaura como el elemento de base sobre el que se constituye el carácter de la ciudad.

INFANCIA Y ADOLESCENCIA MENDOCINAS EN CANTO LLANO DE ANTONIO PAGÉS LARRAYA

María Banura Badui de Zogbi
Universidad Nacional de Cuyo

Antonio Pagés Larraya nació en Mendoza en 1918. Terminó los estudios secundarios en el Colegio Nacional Agustín Álvarez de esta ciudad y se trasladó a Buenos Aires para cursar la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su talento, agudeza intelectual y particular vocación de estudioso fueron pronto reconocidos en el ámbito universitario, donde la difusión del saber y la formación de los jóvenes estaba en esos momentos en manos de los grandes maestros Amado Alonso, Ricardo Rojas, Pedro Henríquez Ureña, Rafael Alberto Arrieta, Angel Battistessa. En un breve *curriculum vitae* Pagés escribe de sí mismo, con no disimulado orgullo: "Fue discípulo de Ricardo Rojas a cuyo lado se formó como estudioso y ciudadano".

Sus méritos le hicieron acceder a importantes becas internacionales. Su campo de estudio está centrado en la Literatura Argentina y particularmente en las expresiones literarias del siglo XIX.

La labor ensayística de Antonio Pagés Larraya es extensa y ha sido realizada sin interrupciones a lo largo de toda su vida intelectual. Como miembro de la Academia Argentina de Letras, ésta ha publicado su último libro, en 1994, con el título *Nace la Novela Argentina (1880-1900)*¹.

¹ Antonio Pagés Larraya. *Nace la novela argentina (1880-1900)*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994. Serie Estudios Académicos, Volumen XXXI.

Hugo Rodríguez Alcalá dice "Al leer o escuchar a Antonio Pagés Larraya pensé siempre que era antes que todas las demás cosas, un temperamento poético. Su obra, que evadió, acaso por rigor intelectual, la franca expresión en verso, no ha dejado jamás de ser obra de poeta por mucho que el ensayista y el profesor hayan siempre cumplido con las severas exigencias de la erudición"². Creo que Rodríguez Alcalá no se equivoca al señalar este rasgo de la personalidad del escritor. Es fácilmente comprobable al leer sus escritos ensayísticos. Se desprende de ellos una armonía particular, un ritmo interior que vibra en la prosa vigorosa, algo como la tensión que se exige el poeta para equilibrar el sentimiento y la expresión, pero no para escamotearlo con un decir complejo, sino para comunicarlo iluminado en las palabras. Abro al azar su libro *Sala Groussac*, en la primera página del ensayo "La biblioteca de Urganda". Allí leo "Hay, en la esencia de toda alegría, un temblor de tristeza por su fugacidad inevitable. Solamente los libros triunfan sobre la volátil condición de la dicha. La primera lectura de una obra elegida es como el primer vistazo deslumbrador. Luego, cuando lo deseemos, es posible regustar sus páginas; siempre, hasta la hora de la muerte. Y nunca sabremos si hemos llegado a conocer su más recóndito secreto"³. El texto habla por sí mismo. Su posesión del ritmo, aún en los ensayos más eruditos, y la permanencia de su cosmovisión dicen del poeta que subyace tras el orden y la información.

Antonio Pagés Larraya había publicado con anterioridad a 1970 varios poemas, con su firma o con seudónimos, en revistas y periódicos. Pero es en ese año de 1970 que se dan a conocer sus primeros libros de poesías: *Ausencia del Ángel*, elegía motivada por la muerte de su amigo Nicolás de Vedia y *Palabras sobre palabras*, libro dedicado a su madre, ambos de ediciones El Búho, Buenos Aires. Al año siguiente publica *Canto llano* y en 1984 *Plaza Libertad y Regresos*, además de nuevos poemas publicados en los periódicos, no recogidos en volumen. Tiene dos libros inéditos: *Contra la costumbre* y *Los pasos terrenales*. Y no ha dejado de escribir poesía, tanto que todavía hoy lo desvela: "...sueño mucho que escribo poemas en silencio, que no escribo pero me los digo a

² Hugo Rodríguez Alcalá. Noticia de la solapa de *Canto llano*. Buenos Aires, Ediciones El Búho, 1971.

³ Antonio Pagés Larraya. *Sala Groussac*. Buenos Aires, Kraft, 1965, pp. 135-136.

mí mismo..."⁴. Entre los "oficios" que ha elegido y ha concretado en su fructífera vida de intelectual, Antonio Pagés Larraya no ha sido infiel al llamado de la poesía.

Una tierra que convoca

*Palabras sobre palabras*⁵ está dedicado a su madre, doña Dina Larraya de Pagés, que vivió en Mendoza hasta su muerte, a los noventa y dos años. El poeta dice que de ella recibió el entusiasmo por la lectura. Era una lectora fervorosa y transmitió al joven la vocación literaria que había profesado su padre. En este libro hay un poema dedicado a ella titulado *Purum et nudum esse*. A través de la mirada recobra su pasado, y más precisamente su infancia y el recuerdo de su tierra natal:

"Miro a los ojos tristes de mi madre:
brillan sus pupilas
libres de la funeral repetición de las estaciones
y en ellas veo las horas frías del dolor,
los ritos de la adolescencia,
la acequia fervorosa
las elegías del zonda
y los muros tan viejos
con su sueño de árboles" (p. 49).

La realidad mendocina que el poeta no ha olvidado se actualiza con precisión en el poema. Ante la lejanía física a la que obliga la muerte, buscar en el pasado, recordar los hitos vivenciales dolorosos o alegres, es el camino para conjurar el agudo dolor. El canto, el poema, la palabra salvan del olvido al pasado, y salvan al poeta de la desesperación. Nos dice en el poema "La voz" de *Palabras sobre palabras*:

⁴ Antonio Pagés Larraya concedió una entrevista personal a la autora de este artículo, el 12 de julio de 1995 en su domicilio particular. Expuso en esta oportunidad su concepción del arte en general y de la poesía en particular, al mismo tiempo que dio notas esenciales para la mejor comprensión de sus libros. La cita corresponde a dicha entrevista. En adelante se citará por Entrevista.

⁵ Antonio Pagés Larraya. *Palabras sobre palabras*. Buenos Aires, El Búho, 1970.

"Solamente la voz rescata al humillado,
 hace añicos a la desesperanza
 de las adolescencias sin caricia,
 al oprobio,
 al orgullo infinito de la muerte.
 Solamente la voz funda los misterios" (p.24).

En este mismo libro se incluye el poema titulado "Canto llano". Comunica la aspiración del poeta por huir de la vida sometida de las ciudades, con sus ritos esclavizantes, y el deseo de dirigirse hacia los espacios abiertos al encuentro del canto de la tierra en la voz de los payadores:

"[...] que creo que esta noche
 voy a hacer trizas estos aparatos
 y a dejar prendidas las estrellas
 para volver a verte,
 oh tierra del mar dulce,
 y de nuevo sentir calentando mis venas
 a las voces de antiguos payadores
 que en la sombra me esperan
 con el secreto de su canto llano" (p.34).

Puede leerse aquí sin dificultad el hastío del hombre por la vida rutinaria de las grandes ciudades. (En otros poemas también se expresa el mismo mensaje). Pero me interesa más señalar que los sintagmas acentúan el concepto de "regreso": "volver a verte", "sentir de nuevo", "me esperan". Los payadores simbolizan la voz de la tierra, el llamado de lo inicial, de lo ritual, la voz de los orígenes que espera "en la sombra" para ser iluminada por la palabra poética, para compartir su "secreto" en el canto llano de los payadores. La adjetivación otorgada al canto nos remite a la simplicidad con que las cosas inaugurales reaparecen en la memoria, a su perfil tan nítido ya despojado de todo artificio. Y a pesar de ello, este "canto llano" está pleno de misterios.

En el mismo campo de significación, dentro de esa isotopía, se puede incluir el volumen de *Canto llano*, único libro dedicado enteramente a Mendoza y el tercero en la cronología de los libros de poesía del autor.

Una patria que desvela

Antonio Pagés Larraya no ha mezquinado, ni en su poesía ni en sus ensayos, la expresión de su amor a la patria, su preocupación por el destino del país y su vocación de argentino. En sus estudios literarios el mayor interés ha estado en el rescate, interpretación y difusión de textos de la literatura argentina. La sola mención de algunos títulos puede corroborar esta afirmación: *La iniciación intelectual de Mitre, El poeta Antonio Lambertí, Cuentos de nuestra tierra, Pastor Obligado y las tradiciones argentinas, Prosas del Martín Fierro, Ricardo Rojas: Literatura y espíritu nacional, Sala Groussac*, etc.

Dentro de su obra de creación, *Santos Vega el payador (Leyenda trágica en un preludio y tres actos)* (1953)⁶, recrea la leyenda del payador peregrino que disputó con el diablo por la gloria de su canto. Esta obra dramática tuvo muy buena recepción cuando se publicó en 1953. Fue Primer Premio Municipal de teatro y se editaron de ella diez mil ejemplares. Ese mismo año se representó en Buenos Aires, en el Teatro Marconi, y alcanzó las ciento treinta representaciones. La obra se vendió a la salida del teatro hasta agotar varias ediciones.

*Plaza Libertad y Regresos*⁷ son libros testimoniales en cuyos poemas la preocupación por la patria, la valoración del argentino y los dolores personales se expresan con un lenguaje poético pleno de sugestión y de simbolismo. La utilización de las formas y de los recursos, el manejo de los ritmos, la musicalidad y la metaforización hablan de un poeta maduro y reflexivo. Se puede afirmar que en estos dos poemarios la poesía está sostenida por la hondura de un inculdicable sentimiento de país. Toda experiencia personal es transferida al ámbito patriótico porque su empeño es construir el recinto de todos. Los últimos versos de *Regresos* dicen:

⁶ Antonio Pagés Larraya. *Santos Vega el Payador (Leyenda trágica en un preludio y tres actos)*. Buenos Aires, Ediciones "doble p", 1953.

⁷ Antonio Pagés Larraya. *Plaza Libertad*. Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 1984. Incluido en *Poesía Argentina Contemporánea*, Tomo I, Volumen X, pp. 4187-4241, con una noticia y juicios críticos de Olga Orozco y Antonio Di Benedetto, p. 4227. *Regresos*. Buenos Aires, La Torre Abolida, 1984.

"Ah
 mí país
 hermoso
 y terrible" (p.83).

Y de *Plaza Libertad* recordamos:

"La patria es una certidumbre
 que nos corta las venas
 Donde sangra
 Aquí
 en este límite indeleble
 de la Plaza abatida
 tiene nuestro país
 un grave sonido" (p.4238).

Puede afirmarse casi sin lugar a la duda que existe en ambos libros una continuidad temática que va expresándose en distintos matices: el sentimiento de desamparo frente a los prepotentes, el sentimiento de dolor ante la muerte de inocentes, la denuncia de la desmemoria colectiva, el valor de la palabra para ser semilla de justicia, la necesidad de escuchar la voz de los próceres que hicieron la patria, la insistencia en una vocación de libertad que no admite esclavitudes ("Manos de verdugos / no enterrarán la luz / del país / que fue mío") (p.4225).

Creo que en esa línea temática fundada en el sentimiento patriótico cabe incluir también el amor a la tierra natal. Éste se prodiga con amplitud en *Canto llano*.

Volver al aire natal

En la contratapa de la primera edición de *Canto llano* se leen estos versos de Bartolomé Hidalgo: "Cielito, cielo que sí, / yo he cantado lo que siento / supliendo la volunta / la falta de entendimiento". Versos muy a propósito para comunicar la génesis de esta obra. En una entrevista concedida por Antonio Pagés Larraya, el poeta confesó que este libro "fue extrañamente compuesto en menos de un mes, pero en muchísimo

menos"⁸. Lo escribió en Los Ángeles, en Estados Unidos, inmediatamente después de la partida a la Argentina de su hijo Guillermo. Tal vez la ausencia del joven, a cuya compañía el poeta estaba tan acostumbrado, avivó el fuego de la nostalgia de su tierra natal. Y el sentimiento se impuso a la hora de expresar con voz poética tan irremediables ausencias. Porque este libro, dice él, "Son temas de Mendoza, de mi adolescencia mendocina; éste es el único libro que es puro Mendoza"⁹.

Antonio Pagés Larraya define así la poesía: "La poesía es el género más misterioso de todos los géneros; la música y la poesía"¹⁰. Ese misterio se patentiza en la dificultad que tiene el poeta para ejercer un control sobre el material, porque la poesía es "mediúmnica", nace de la experiencia personal más profunda, carnalmente, y se impone al poeta. Él es el intermediario entre la voz interior y la plasmación en la palabra poética. "El poeta que fabrica poesía se nota", dice al tiempo que da algunos ejemplos de poemas que muestran una perfección formal claramente controlada. En su caso particular afirma: "No he tratado de forzar las cosas nunca, y la historia de los libros siempre es coincidente con hechos vitales, es una especie de glosa extraña y ajena totalmente a los propósitos de uno. Hay un momento en que así como otro hombre se pone de rodillas a rezar o se entrega a la droga, bueno, se hace poesía para salir de esta tristeza o para borrar estos recuerdos"¹¹.

La poesía es para el poeta, de acuerdo con ello, una de las posibilidades de la evasión, pero también un camino de salvación. Para Antonio Pagés Larraya fue ambas cosas. Afirma: "Para mí la poesía ha sido un camino de salvación, he escrito cuando mi alma no daba más"¹². Su libro *Canto llano* respondió a la necesidad de volver al aire natal a través de la evocación de situaciones, seres y cosas de la infancia y de la adolescencia.

Esos temas fueron convocados al presente doloroso como un remanso y una consolación ante la soledad, así como su poemario *Regresos* fue

⁸ *Plaza Libertad*. Op.cit., p. 4227.

⁹ Entrevista.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

camino de salvación, por medio de la palabra poética, frente al dolor extremo.

Todo es elogio de la vida

*Canto llano*¹³ está dedicado al escritor y amigo Antonio Di Benedetto. Reúne treinta y dos poemas que nos remiten a un número muy selectivo de seres, de cosas y de situaciones que pertenecieron al ambiente mendocino del poeta adolescente. Sólo las suficientes para penetrar recuerdos, hendir con entusiasmo por filones certeros y plasmar la claridad. De esa luz interior deviene la riqueza de los poemas, el ritmo de las formas, la conjunción armónica de los sonidos.

El lenguaje poético es sobrio, casi coloquial en muchos poemas. En varios las imágenes son sorprendentes y evidencian el manejo de símbolos que conforman el mundo expresivo del autor. En otros el ritmo está tan próximo al canto que se asocia a las canciones y los juegos infantiles. Sin embargo hay siempre espacio para expresiones que remiten a una reflexión profunda.

Están evocados en este libro los juegos infantiles ("Elección"); tipos humanos que despertaban la curiosidad de los niños ("El tuerto"); animales que pertenecen a la fauna local ("El perro loco", "Una torcaza", "Búhos", "Teru-Teru"); algunas plantas ("El olor del tomillo", "El hinojo"); muchos elementos de esa realidad comarcana que hablan de las costumbres de la sociedad en su infancia ("Sábanas", "Una espuela", "El sulki", "El pan", "La lana", "La moneda", "La alpargata", "Uva verde", "El charco", "Guitarra", "El traje") y también las eternas preocupaciones del hombre: el amor, la muerte, la poesía, el tiempo, nacidas al impulso de los recuerdos.

La realidad mendocina está presente en elementos y costumbres cotidianos que el poeta rescata para el arte. Algunos de ellos tienen aún vigencia en las zonas rurales, como el pan casero sobre la mesa de una cocina rústica, o las acequias bordeadas de hinojos, o la torcaza sobre las ramas agrestes. Pero el poeta va mucho más allá de una evocación mimética de tales realidades. Ellas son, en varios poemas, el punto de

¹³ Antonio Pagés Larraya. *Canto llano*. Buenos Aires, El Búho, 1971. Las citas son de esta edición.

apoyo para elevarse hacia una reflexión más profunda que la tierna nostalgia. Ejemplo de ello son los poemas "El olor del tomillo", "La sandía", "Hombres de mi tierra", "Les dijo mi madre", "La mesa", "La moneda", "Abejas".

El poema "El olor del tomillo" comienza "Ni en Homero / ni en Sófocles / se siente el olor de las hierbas / pero sí en Shakespeare". Claro es que esos escritores que bien conoce el poeta nunca han olido el tomillo "o por lo menos el tomillo que huelo", dice el poema. Ese recurso de particularizar el objeto y situarlo como exclusivo de su ambiente infantil, con sus notas singulares, pronto se potencia hacia una hondura universalizadora que remite hacia la función de las palabras. Leemos el texto:

"[...] o por lo menos el tomillo que huelo
 en esta brisa enrevesada
 de cerros amarillos
 y amapolas escondidas
 que no parecen amapolas
 porque están metidas entre piedras
 y el tomillo las cubre
 y suelta ese olor suyo
 delgado
 tibio
 mínimo
 que es diferente como cada pena
 y del que nada pueden decir las palabras
 porque las palabras
 no son ni olores ni sabores
 ni los pueden crear
 porque las palabras sólo sirven
 para recordar el tomillo" (pp.19-20).

El poema "Sandía" está sostenido por el relato del joven que refiere cómo corta la fruta, la protege a la sombra "de un sauce muy tupido / junto a las aguas / de un arroyo frías", para volver más tarde a comer de su pulpa roja y beber de su frescor. Este suceso aparentemente rutinario remite a la experiencia del descubrimiento del amor:

"[...] para después tenderme
 y recobrar el ritmo de mis venas
 y acordarme de tu cuerpo
 que alguna vez también
 mordí y bebí sediento
 sólo que vos
 después hablaste
 y la sandía calla
 sin arrepentimiento" (p.24).

El tema del amor se enlaza con el de la poesía en los poemas "El hinojo" y "Abejas". En el primero de ellos se evoca un cuadro costumbrista del festejo del carnaval donde se mezclan con acierto los trajes y las actitudes. Odaliscas, ángeles y "hasta un criollo Prometeo" se trasladan en carros entre coplas y guitarras encendidas, mientras el ambiente de libertad que se respira es propicio para los desbordes del amor carnal. El hinojo con el que se cubría la tierra mojada, y que adquiere un brillo de fantasía acorde con la celebración, enlaza todos los momentos del poema. Éste trabaja con acierto los dos polos descriptos, el de los festejos y el de las apetencias personales, para terminar con una conjunción de ambos:

"[...] Teresa campesina
 hinojo
 amor
 hinojo
 poesía" (p.24).

"Abejas" tiene un movimiento inverso. Desde la contemplación de la belleza femenina se evoca el mundo de "los enjambres / hirvientes de la huerta" y la costumbre de reinas y zánganos. Desde ese soporte inicial aldeano, casi idílico, el poeta encauza una reflexión más acorde con su poética:

"[...] y pienso que la muerte
 ya ni muerte sería
 entre tus brazos
 mujer de sol

abeja
aire
poesía" (p.62).

El poema "Elección" es el primero en el libro. Se refiere a los juegos que hacían los niños. Jugaban, por ejemplo, "a elegir una cosa / entre todas las cosas / más queridas". Y entre ellas estaban realidades tan simples como la luna amarilla, o el huevo de pato, o el pico azul del loro paraguayo.

Pero el ayer que no concluye en su remembranza, porque tiene a menudo la virtud de activar la comparación con el presente, le hace decir al poeta:

"[...] pero creo que ahora
tal vez me quedaría
con la pompa de jabón
y no por pesimismo o fantasía
ni por la alegoría
de su vida
más breve que la vida de la rosa
tan aludida por la poesía
sino por otra cosa
que tiene la pompa de jabón
[...]
ese don de llevar
unos instantes
en la mitad del pecho
a todo el arcoiris
y morir luego" (pp.12-13).

Ese ambiente natural y primitivo, colmado de ingenuidad, en el que lo mismo podía servir para iniciar el juego una abeja, una pluma, o un "caracol lleno de mares", le permite al poeta asociaciones mucho más ricas que lo comunican con su presente al momento de elegir. La pompa de jabón remite al lector al símbolo de la belleza. Ella está presentada como poseedora de un don, como portadora de la belleza, aunque por ello deba morir "sin que nadie nadie / la llore / ni la cante / ni la quiera". El

destino del creador, en su soledad fecundante y transmisora de belleza, tal vez se pueda identificar con ella.

Dentro del mismo campo de significación de lo autobiográfico, de su inclinación por el arte, algunos poemas dicen, con referencias directas o sugestivamente, del carácter de ese niño que sospechaba el llamado de la poesía. Son notas que irrumpen en el curso del hilo narrativo del poema, o en su final, para afirmar lo afectivo. Uno de ellos es "El burro" que refiere una anécdota de la infancia y a través de ella se acerca al conocimiento de sí mismo:

"[...] hoy pienso que andaba
 distraído como yo
 y se abismaba
 con las cosas hermosas
 o raras
 que hay en este mundo
 y que por eso se quedaba quieto" (pp. 37-38).

Otro de los poemas que remite a lo autobiográfico es "Les dijo mi madre". Tiene aspectos compositivos y de contenido muy significativos para la apreciación general de la poética del libro. Me detengo en la última parte del poema que dice:

"[...] unos ujieres negros
 con cara de alcancía
 fueron a ver a mi madre
 y le contaron
 que olvidaba
 laureles,
 amores
 zapatillas
 y solitario andaba
 descuidando mis deberes
 y hablando a los chingolos
 y a los álamos
 con palabras
 más viejas que el pampero

todos fueron
 a ver a mi madre
 y mi madre calló
 mientras pensaba

*entiendo al desterrado
 y su pena tan sola
 cuando recuerda" (p.42).*

Con ese vocabulario tan sencillo, casi coloquial, despojado de todo artificio, el poeta ha manejado sutilmente la incorporación del espacio regional y de lo autobiográfico. Palabras como "chingolo" y "álamos" se hunden en una realidad geográfica concreta. Y ante la denuncia de los habitantes del lugar que comunicaron a su madre que el niño olvidaba sus obligaciones, la madre "*entiende al desterrado*". Porque ese niño no era como los otros; estaba lleno de fantasías y su imaginación lo alejaba de sus obligaciones rutinarias, por eso buscaba la soledad y el aislamiento. Era un "desterrado" del reino de la Belleza, y cuando recordaba su origen, se abstraía pensando en él y anhelaba el regreso. La figura de la madre respalda la conducta del niño en el poema tal como fue en la realidad. Su madre lo condujo por los caminos de la lectura y comprendió siempre el modo de vida a que lo sometía su rigor intelectual.

"Primera elegía" rescata para la palabra poética la primera experiencia de la muerte. Profundamente autobiográfico, puntualiza la situación del niño frente al cadáver de un compañero de juegos. Se superponen los hechos observados, el mundo de las experiencias que compartieron y las reflexiones que en aquel momento hizo acerca de la muerte. El mundo de los adultos sólo se registra en lo ritual y accesorio, para permitir que la profunda conmoción de la experiencia personal sostenga todo el poema:

"[...] hasta que le toqué las manos
 como para despertarlo
 le toqué sus manos pequeñas
 de hijo de carpintero
 y estaban muy frías
 con un frío quieto
 que no es el de la nieve

ni el frío de la escarcha
 y entonces supe
 que estaba muerto
 supe qué era la muerte
 [...]
 porque la muerte
 es quieta como el árbol
 y no juega
 como no jugaríamos nosotros" (p. 26).

El mismo tema se ve también en el poema "El Sulki". El sulki en el que salían a pasear los niños con la abuela representa sobre todo el encuentro de la alegría y el canto. Pero también el enlace con el dolor. En él van un día a buscar al doctor "y alguien se muere":

"[...]
 y oír cantar a la abuela
 esas coplas tan viejas
 cuando salíamos en sulki
 y saltaban las ruedas
 y el zaino trotaba muy alegre
 oyendo las canciones
 de la abuela
 hasta que un día
 ni el zaino
 ni el sulki
 ni la abuela
 ni nadie pudo estar contento
 y descubrí que un verano
 puede ser peor que un invierno
 cuando uno va en sulki
 con la abuela
 a buscar al doctor
 y alguien se muere" (p.47-48).

"La cruz del sur" cierra el libro. Se sugiere una experiencia infantil concreta en la que el niño remonta un barrilete: "Te me escapaste un día / con piolín y todo, / y te quedaste allí / en nuestro cielo". El desarrollo del

poema, poco a poco va universalizando esa experiencia que se convierte en creadora de la Cruz del Sur que luce en el cielo. Sin embargo el poema es mucho más rico, profundiza el instante, y da pie para que pueda ser leído como cifra del idealismo del poeta, de la importancia que él le asigna al recinto de la creación, ajeno a las contingencias e inalcanzable para los otros. Así como el niño ha sostenido con el piolín el vuelo del barrilete hasta sentir que le duele la mano de tanto retenerlo, el poeta entrega su dolor para ser el mediador entre lo real y lo mágico, entre lo de abajo y lo de arriba, y se siente satisfecho porque puede mantener inalcanzable para los no iniciados el objeto por él creado. Es éste un poema que se inserta cabalmente en la estética de Pagés Larraya. Las imágenes, no necesariamente novedosas, inauguran visiones nuevas que las elevan a categoría simbólica y dicen con eficacia del mundo del poeta. Los versos hablarán mejor que mis palabras:

"Te me escapaste un día
con piolín y todo
y te quedaste allí
en nuestro cielo
muy contenta del viaje
y de llegar más alto
que las banderas
y las águilas
y cuando te descubrieron
en la noche
nadie creía en mi relato
y decían que su abuelos
sentados en los raigones
del ombú
veían ya en las noches
la Cruz del Sur
[...]
yo te siento sagrada
y me duele la mano
todavía
de retenerte tanto
y estoy contento
de que no seas petróleo

o cosecha
y que no puedan robarte
porque estás en el Sur
y sos una Cruz
y no te alcanzan" (p.88).

Canto llano es un volumen de versos profundamente sentidos. En él se hace realidad la estética de Pagés: es una poesía hecha con el alma y con la carne de su infancia. Todas las voces tienen el eco de experiencias vividas en una realidad comarcana, lejos del ruido de las ciudades, junto a familiares y vecinos. Por él desfilan experiencias personales y compartidas. Desde los versos nos remite a los temas universales del amor, del dolor, de la muerte y de la poesía. Y también se intentan reflexiones sobre los vicios o las virtudes de los hombres.

Si bien la elección de unos pocos poemas comentados no es suficiente para comprender cabalmente el valor del libro, me he detenido en algunos textos por su interés dentro del volumen con la esperanza de iluminar los temas y la evocación de la realidad mendocina que ha sido la génesis de esta obra. Sin duda la lectura del volumen completo brindará el placer genuino de una comunicación sincera y eficaz. Queden para otra oportunidad las formas y los ritmos, las imágenes y los símbolos que requieren un estudio especial por su riqueza, su fuerza y su originalidad ya puestas de manifiesto en los otros libros de poemas del autor.

Con el acercamiento a *Canto llano* de Antonio Pagés Larraya he pretendido difundir el conocimiento del poeta que ha cantado a la tierra mendocina con la voz de sus alegrías y de sus dolores. He querido dar a conocer a quien ha volcado en maduros versos la riqueza de una experiencia poética vivida desde la infancia y recuperada en la madurez. A través de estos poemas se encenderá en muchos mendocinos la tibieza de la nostalgia.

LA ACTIVIDAD TEATRAL EN MENDOZA ENTRE 1874 Y 1884^{*}

Fabiana Inés Varela
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

Suele sostenerse la importancia que la actividad teatral ha tenido en Mendoza durante el siglo XIX. Ubicada en medio de una importante ruta que une Buenos Aires y el litoral argentino con la vecina república de Chile, la ciudad era paso obligado para las compañías teatrales que trashumaban de una punta a la otra de América. Frecuentemente, estas compañías debían hacer un alto en la zona en espera de las mejores condiciones para cruzar la cordillera de los Andes y no permanecían ociosas sino que deleitaban a los mendocinos con representaciones de su repertorio.

El trabajo que ahora presentamos pretende ser un aporte a un mejor conocimiento de esta actividad teatral desarrollada en la provincia de Mendoza. Hemos focalizado nuestro interés en las noticias y avisos referidos al teatro que se publican en las páginas del periódico mendocino *El Constitucional* entre los años 1874 y 1884¹. El resultado

¹ El Catálogo del material rastreado puede consultarse en la Sección Bibliográfica.

¹ Hemos realizado el rastreo de los últimos años del periódico dado que la colección de *El Constitucional* correspondiente a este período se encuentra completa en la provincia. Estimamos que ésta que damos a conocer es sólo la primera parte de una investigación más amplia pues ya estamos relevando detalladamente los ejemplares del periódico

de este estudio es un *Catálogo* que esperamos sea de utilidad a los investigadores. En él hemos consignado cronológicamente las noticias sobre la actividad teatral exclusivamente; hemos apuntado los programas, avisos, noticias y comentarios sobre representaciones, elencos y compañías que visitan la ciudad. No asentamos crónicas teatrales o de costumbres relacionadas con el teatro pues el material resulta tan interesante que será tratado oportunamente en mayor profundidad.

Antes de presentar el *Catálogo* comentaremos brevemente algunas características interesantes del material documental que consignamos.

1. Nuestra fuente documental: el periódico *El Constitucional*

El Constitucional de Los Andes fue fundado el 1 de mayo de 1852 por Juan Ramón Muñoz y José Rudecindo Ponce. Ambos eran poetas, periodistas y hombres de acción que habían sufrido la proscripción durante el gobierno de Rosas y que ahora, vencido el Restaurador², se abocaban a la tarea de defender las ideas constitucionalistas desde la prensa. Entre los propósitos que impulsan, sin duda uno de los más importantes es la protección de la cultura letrada. Dentro de ella, el teatro va a representar uno de los vehículos principales de civilización para los pueblos. Por ello, los redactores a lo largo de la historia de *El Constitucional*, van a promover y defender este espectáculo instando constantemente al público a que lo apoyen con su asistencia.

La permanencia de *El Constitucional* en el medio mendocino fue muy extensa ya que el periódico dejó de aparecer en julio de 1884. Treinta y dos años de duración hacen de él una importante fuente documental para reconstruir parte de nuestro pasado cultural y literario. En este caso, es el principal venero de material sobre elencos y compañías teatrales que visitaron Mendoza entre los años estudiados.

anteriores a 1874.

² El 3 de febrero de 1852 en la batalla de Monte Caseros, las tropas del ejército aliado al mando del Gral. Urquiza vencen a Juan Manuel de Rosas. Rosas huye, presenta su renuncia como Gobernador de Buenos Aires y se asila en la Legación británica.

Sin embargo hemos de constatar algunas limitaciones -por lo menos las más notorias- que impone el mismo periódico. Por una parte, los ejemplares no están todos en buen estado y el deterioro dificulta o hace imposible la lectura de algunos de ellos. Por otra, no siempre se publican los programas de las representaciones lo cual depende de las épocas y de la importancia de las Compañías. No es frecuente que se dé a conocer el elenco completo de los grupos que visitan la ciudad, por lo cual hay que reconstruirlos en base a menciones aisladas en distintos sueltos noticiosos. Mucho más difícil es conocer el nombre de los miembros de los elencos locales pues, por lo general, no se dan sus nombres, sino que se los identifica mediante alusiones que serían fácilmente reconocidas por los lectores de la época. También son muy escasas las noticias sobre circos populares que sabemos acampaban en los límites de la ciudad. Estas diversiones -en cuyo seno se gestó el teatro nacional- eran consideradas excesivamente populares por los redactores que no veían con buenos ojos la asistencia a tales espectáculos. Sí, en cambio, aparecen menciones a compañías de acróbatas y magos que actuaban en el teatro.

2. La actividad teatral en la ciudad de Mendoza

Entre 1874 y 1884 detectamos una importante e intensa actividad teatral. Durante prácticamente todos estos años, observamos la presencia de compañías teatrales, tanto foráneas como locales, que muestran el alto interés de la población por este tipo de recreaciones. Los mismos vecinos de la ciudad se preocupan por contratar compañías dramáticas para que actúen especialmente durante el invierno, momento en que las posibilidades de esparcimiento son más limitadas. Durante los meses estivales sólo se detectan grupos que van de paso hacia Chile, mientras que a partir de abril y hasta agosto o setiembre las compañías suelen establecerse en la ciudad de Mendoza.

Algunos ejemplos pueden ilustrar lo expuesto. En 1874 se notifica la creación de una empresa formada por los artistas Romeral de Ocampo y Hernán Cortés que "se ocupa del arreglo de una buena compañía dramática y de zarzuela que debe empezar a funcionar el 5 del próximo abril"; realizan arreglos en el teatro para dejarlo en condiciones y el Sr.

Ocampo viaja a Chile para contratar artistas. En marzo de 1878, una nota editorial plantea la necesidad de conseguir una Compañía dramática que amenice las largas noches de invierno. El 8 de abril de 1884 el periódico notifica que el Sr. Capmani, empresario del teatro, ha viajado a Buenos Aires en busca de una compañía de zarzuela para que actúe durante el invierno.

3. Elencos que visitan la provincia

Los elencos que visitaban la ciudad eran por lo general compañías españolas que recorrían América y que llegaban a Mendoza de paso rumbo a Chile o a Buenos Aires. Establecer con certeza el número y nombre de sus miembros no es tarea fácil ya que *El Constitucional* notifica la presencia de aquellos más importantes o más conocidos para el público local. Por otra parte, observamos que los nombres de algunos actores -sobre todo de segundo orden- casi siempre se repiten, por lo que suponemos que existirían aficionados locales que se sumarían a los elencos que visitaban la ciudad. En el caso de las orquestas de las compañías de zarzuela, hemos comprobado que pueden ser locales pues con frecuencia el director de las mismas es el conocido músico local Pablo Berutti. Hemos observado, además, que muchas veces una compañía se disuelve y algunos de sus integrantes pasan a formar parte de otro elenco.

En 1874, después de la Pascua, debuta la Compañía Romeral-Cortés con la obra *Adriana de Lecouvreur*. Este elenco contaba entre sus filas a Matilde Macías de Cortés, además de las señoras Romeral de Ocampo y Romeral de Aranda y a los actores Alcántara, Aranda, Gutiérrez y Gris. Esta Compañía permanece en la ciudad hasta agosto, fecha en que se retira. Durante los meses que restan del año, se publican noticias sobre la posible llegada de otros elencos teatrales, pero las expectativas se ven frustradas debido al alto costo del alquiler del teatro; el periódico hace oír su descontento a través de un suelto muy irónico:

"[...] Los señores de la Comisión parecen estar convencidos de que es preferible no acceder a los precios módicos y tener el teatro para habitación y correrías de ratones. Los

felicitamos por este hecho trascendental y económico" (N° 496, 8-8-1874).

Hasta abril de 1875 no vuelve a detectarse la presencia de nuevos elencos en la ciudad. En esta fecha llega la "Gran Compañía Dramático-Lírica" dirigida por José García Delgado, cuya primera actriz es Florencia Vila de Laforga. Entre los nombres del elenco aparecen los actores Tula, Lola, Delgado, Dalinau, Toro, Forgas y Gris. Al parecer, por las quejas publicadas en el periódico, el público no es muy entusiasta y la compañía abandona la ciudad probablemente en el mes de junio.

En diciembre se anuncia el próximo arribo de una compañía de zarzuela dirigida por Isidora Segura de Jarques. Esta compañía llega durante el mes de enero y permanece en la ciudad hasta febrero. En abril se comunica su posible regreso, hecho que no se concreta. Durante enero las funciones no tienen mucho público, en parte porque la gente de la sociedad mendocina descansa en las quintas de las afueras de la ciudad, y también porque los precios de las funciones son elevados. Aparecen en el periódico algunas quejas del público porque la compañía -a pesar de ser muy buena- repite los programas. Entre las funciones más exitosas de este elenco, se cuenta la representación de *Los Madgiars*, popular zarzuela, muy aplaudida siempre por el público mendocino.

Durante el resto del año se anuncia la posible llegada de compañías dramáticas y de zarzuelas pero no hemos detectado la presencia de ninguna. Algo similar sucede durante 1877. Se avisa el arribo de distintos elencos pero recién en diciembre llega la Compañía de los Señores Jarques y Allú que, de paso rumbo a Chile, representa sólo un par de funciones. La actuación de estos artistas generó grandes expectativas en el público que, al parecer, no fue defraudado.

La Compañía Dramática de Vicente Candel ofrece su primera función el 5 de octubre de 1878. Forman parte del elenco Filomena Vázquez de la Vega, Elisa Lirón, la joven actriz Isabel Suárez y el cómico Antonio de la Vega. Realizan una buena cantidad de representaciones, entre ellas algunas a beneficio del Templo de San Francisco, del Hospital y de la Sociedad de Socorros Mutuos de

Artesanos. Esta compañía recibe numerosos elogios del periódico y, al parecer, gran apoyo del público:

"Dos novedades. Se está ensayando en nuestro teatro un baile desconocido entre nosotros, cuyo nombre es Paloteo Valenciano, que lo ejecutarán 16 jóvenes de nuestra provincia.

Y se prepara también una exhibición fantasmagórica, que consiste en la representación de un monstruo de dos cabezas y tres piernas.

Entendemos que estas dos novedades serán para amenizar algunas de las funciones dramáticas de la Compañía que actualmente funciona en este centro.

Estos datos nos han sido suministrados por uno de los miembros de la misma" (N° 1147, 12-12-1878).

En diciembre, la compañía Candel deja la ciudad y el periódico se despidió de ella con notas elogiosas:

"Teatro. La Compañía del Sr. Candel deja en esta ciudad muy agradables recuerdos; no sólo porque ha recreado al público mendocino con sus escogidas y bien interpretadas piezas dramáticas, sino también por el generoso desprendimiento que la ha distinguido, dando representaciones en obsequio del nuevo Hospital, del templo que construye la comunidad franciscana y de la asociación de artesanos. (N° 1152, 24-12-1878).

Pensamos que posiblemente el Sr. Candel permanece un tiempo más en la ciudad porque el mismo periódico le solicita que organice una nueva compañía para después del verano:

"El Sr. Candel. Según se nos dice el Sr. Candel, director y primer actor de la Compañía Dramática que ha funcionado en nuestro Teatro, permanecerá aquí por algún tiempo.

Si el Sr. Candel pudiera organizar, para después de la estación de los calores, una Compañía dramática y que

podiera a la vez poner en escena algunas zarzuelas, obtendría un resultado favorable y un éxito feliz.

Nuestro público es entusiasta por el canto y la música, así es que con el aliciente de la zarzuela se obtendría un buen abono de localidades". (N° 1154, 28-12-1878).

Durante 1879 no se registra en la ciudad presencia alguna de compañías teatrales. Si bien a lo largo del año se suceden noticias que comentan el arribo de diversos grupos; ninguno de ellos llegó a establecerse en la provincia, frustrando así las expectativas creadas en el público local. Una situación similar se produce al año siguiente³. Recién en noviembre de 1880 se publica una nota que comenta la visita de una compañía de zarzuela, que trae don Juan Lagomaggiore, que en ese momento está en Buenos Aires. Las diligencias para conseguir una empresa teatral continúan al año siguiente, tal como lo documenta una noticia del 17 de marzo. El día 26 del mismo mes aparece el siguiente aviso:

"Teatro. Compañía de Zarzuela. Primer abono para la primera temporada de veinte funciones, estando comprendidas las fiestas mayas.

A los señores abonados se les ofrece la rebaja del 20% sobre los precios que ha fijado la empresa.

Para pedidos, reclamos y detalles, véase con d. Juan Lagomaggiore, calle Rivadavia, Mendoza

Nota: la empresa arreglará tertulias de orquesta". (N° 1504, 26-3-1881).

³ Recordemos el tenso ambiente pre-electoral -prácticamente al borde de la guerra civil- que existía en la república durante estos años. Esta situación política no favorecía las actividades culturales de ningún tipo.

Esta compañía, si llegó a establecerse, fue por muy breve tiempo, ya que al parecer una ofensiva representación de *La pasión de Cristo* determinó que el público le quitara su apoyo⁴.

En 1882 llega un elenco dirigido por Hernán Cortés, quien ya había trabajado anteriormente en la ciudad. Esta compañía tuvo una cálida acogida en la ciudad, ansiosa por solazarse con este tipo de diversiones:

"Compañía Hernán Cortés. Hemos sido sorprendidos agradablemente al pasar por el Bazar Madrileño y ver un gran cuadro de retratos del personal de la gran compañía lírico-dramática que dirige Hernán Cortés.

A juzgar por los tipos que él representa creemos que la compañía es de lo más selecto que hemos tenido entre nosotros. Según se nos ha asegurado por su agente en ésta y por el programa que va en otro lugar pronto llegará la compañía pues el equipaje está aquí, el Domingo han salido dos mensajerías expresamente para traerlos". (EC. N° 1637, 14-2-1882).

El periódico elogió constantemente la calidad del trabajo de estos artistas, que realizaron además, algunas funciones a beneficio de obras de caridad locales. Las representaciones a su cargo tuvieron muy buena crítica y posibilitaron la aparición de una sección de crónicas teatrales de muy buen nivel literario a cargo de X.Y. Al mismo tiempo que se despide la compañía de Cortés, que trabajó hasta el 10 de agosto, se anuncia la próxima llegada del grupo de Monjardin, precedido ya de muy buena crítica en otras provincias. Esta compañía no es contratada por no llegar a un acuerdo con el empresario del teatro.

En noviembre retornan a la ciudad algunos de los actores de la compañía Cortés, que al parecer ha sido disuelta, y realizan nuevas funciones. En enero de 1883 se anuncia el arribo de Matilde Macías de

⁴ Sobre este tema las noticias no son muy claras porque en el 12 de abril se comenta una función en la que se representó una obra llamada *La pasión de Cristo* que fue abucheada por el público, dado el escándalo que produjo. En ningún momento se menciona a cargo de quién estuvo dicha representación.

Cortés y Elisa Barreda, ex-miembros de la compañía Cortés, que pasan rumbo a Lima. Es muy posible que estos actores permanecieran en la ciudad y se sumaran a la Compañía Dramática y de Zarzuela dirigida por el Sr. Risso, cuyo arribo se produjo en el mes de mayo. La compañía Risso representa en la ciudad un repertorio variado, sin embargo la calidad y seriedad del grupo deja mucho que desear tal como lo plantea la redacción del periódico en una nota:

"El teatro. La sociedad de Mendoza ha tenido la paciencia de tolerar con indulgencia, con sacrificio heroico, todos los defectos de la compañía que funciona en nuestro teatro. A la tolerancia, a la indulgencia, a la generosidad, aún más a la prodigalidad del público, ha correspondido la compañía con el abuso.

A pesar pues, de que ella entiende que sólo aquí puede ganarse el pan, ha tomado tanta confianza con el público, y tiene tan poco respeto a él, que a parte de trabajar mal en su generalidad, todos los artistas, todavía nos insertan las mismas piezas por no tomarse el trabajo de estudiar sus papeles.

¡Basta, pues, de abusar de la paciencia de un público indulgente!

Si la compañía no puede trabajar mejor, ofrezca a lo menos, como único aliciente la novedad de las piezas". (Nº 1890, 4-10-1883).

También se producen algunos problemas con algunos actores, involucrados en acciones que ofenden la moral pública. En el periódico se registran dos sueltos: "Mona de primer orden" y otro de tono más serio, "Ultraje a la sociedad", ambos del 9 de octubre de 1883, en los que se comenta un hecho escandaloso protagonizado por dos miembros de la compañía que, ebrios, insultaban a los redactores de los periódicos locales. Esta es la última noticia que se publica sobre esta compañía.

El 24 de enero de 1884 se anuncia una "espléndida función para el sábado 26", a cargo de los actores Francisco López Valois, Gonzalo Duclos y Josefina Castro de Duclos. También se unen a ellos Matilde Macías y los comediantes Castellano y Cotter, ex integrantes de la Compañía Cortés que permanecen aún en la ciudad. Esta compañía, de

paso en esta oportunidad, regresa y organiza una serie de funciones desde marzo hasta principios de mayo. El elenco, al parecer, no es de los mejores puesto que el periódico constantemente hace recomendaciones sobre el repertorio y a menudo critica los excesos y falta de naturalidad de la Duclos:

"Compañía dramática. Le daremos un consejo: elija para sus funciones comedias de costumbres, que no sean muy largas y que no exijan en su desempeño grandes dotes artísticas". (EC. N° 1701, 15-4-1884).

Las últimas funciones de esta compañía deben suspenderse por falta de público.

El 24 de mayo debuta un nuevo elenco, en este caso de zarzuelas, género muy apreciado por el público. Sin embargo, el periódico realiza repetidas críticas a los pobladores porque no asisten a las funciones, a pesar del buen nivel que muestra la compañía. Esta falta de apoyo determina la partida del grupo en el mes de julio.

4. Los elencos locales

La ausencia de compañías dramáticas de relativa importancia es acicate para que los jóvenes entusiastas de la ciudad pongan en escena algunas obras y zarzuelas, generalmente con fines benéficos. Entre 1874 y 1884 hemos registrado la presencia de algunas de estas compañías de aficionados.

Durante 1877 se comentan las actividades de la llamada Compañía de Aficionados. Este grupo pone en escena obras tales como *La conciencia* de Alejandro Dumas, traducida al castellano por Andrés Bello; *La familia infortunada*, al parecer escrita por una persona de Mendoza, cuyo nombre no se aclara; *Traidor, inconfeso y mártir*, de Zorrilla; *Cristóbal Colón*, *Don Francisco de Quevedo*, *El cura de Aldea*, de Pérez Escrich; *La abadía de Castro* y *Don Juan Tenorio*, también de Zorrilla. Las críticas que reciben son variadas, si bien se hacen notar algunas fallas como la falta de ensayos, el olvido de las

letras y la poca naturalidad de algunos actores, en general se aplaude la iniciativa de los jóvenes:

"Repitióse anteanoche, como estaba anunciado, el interesante drama Traidor, inconfeso y mártir.

En general la ejecución fue bastante buena, notándose progresos rápidos en todos los aficionados de ambos sexos que tomaron parte en la representación de esta difícil pieza.

Siga adelante la Compañía, proporcionando agradables momentos al público, que éste ha de protegerla con su concurrencia" (N° 922, 3-7-1877).

En 1879, surge otra compañía de aficionados que debuta en la localidad vecina de San Vicente (hoy Godoy Cruz), con el drama *Don Juan Tenorio*. Posteriormente, en el mes de junio se comenta la aparición de un grupo de jóvenes que está dando funciones teatrales en una casa de la calle San Luis:

"Aficionados. La noticia que dimos con este rubro, en el anterior número, adolece de algunas inexactitudes, por culpa de quien nos la transmitió.

No es cierto que figuran damas en la Compañía de Aficionados que da representaciones dramáticas en una casa de la calle de San Luis, pues los roles que corresponden al bello sexo los desempeñan los mismos jóvenes que han promovido dicha diversión.

Tampoco es verdad que la entrada sea permitida a todo el mundo, pues, mejor informados sabemos que sólo se limita a las personas invitadas, o aquellas que, siendo decentes, lo soliciten.

Guzmán el bueno fue la segunda función que dieron últimamente estos jóvenes". (N° 1221, 5-6-1879).

Esta compañía tiene muy buena acogida por parte del público y, al parecer, cambia luego su nombre por el de *Compañía Dramática Caridad*, creada para realizar funciones a beneficio de distintas instituciones:

"Beneficio. Se han repartido ya los carteles anunciando una función dramática para el domingo a beneficio del Hospital.

Van a poner en escena el drama: *La mano de Dios*, escrito por un argentino, y la petipieza *No hay humo sin fuego*". (N° 1230, 26-6-1879).

El elenco recibe numerosos elogios, no sólo por sus humanitarias intenciones, sino también por el nivel de sus actores:

"Teatro. Felicitaciones a la Compañía Dramática Caridad que ha realizado muy buenas representaciones a pesar de tratarse de aficionados" (N° 1232, 1-7-1879).

No podemos dejar de mencionar la labor de escuelas y colegios en la difusión del arte teatral. Alumnos de distintos establecimientos educativos suelen realizar representaciones para los actos patrios o bien con fines benéficos. El 9 de diciembre de 1876 se publica la noticia de que los alumnos del Colegio Nacional repetirán la obra de Molière, *Médico a palos* y para el 9 de julio de 1881, se informa que las escuelas junto con un grupo de jóvenes están preparando la representación de una zarzuela.

También en las tertulias particulares grupos de aficionados realizaban representaciones tal como se desprende del comentario que transcribimos, incluido en una crónica social:

"La familia Morales al aparecer en escena fue saludada con una lluvia de aplausos por un numerosos público.

Todos en sus papeles [...] estuvieron felices y supieron interpretarlos muy bien, pues fueron por repetidas veces interrumpidos por merecidos aplausos" (16-1-1879).

Por otra parte, en los departamentos y localidades alejadas de la ciudad, grupos de jóvenes aficionados solían organizar funciones teatrales, generalmente con fines benéficos. La noticia *Función dramática* del 18 de agosto de 1881, anuncia una representación en el Retamo, dada por jóvenes de la localidad a beneficio de la Capilla. En

octubre del mismo año, otro grupo de jóvenes aficionados organiza la representación de *El cura de aldea* a beneficio de la capilla de Luján.

5. Los repertorios

La mayoría de las piezas teatrales que se representaban en Mendoza eran de autores españoles, con excepción de uno que otro autor francés, especialmente Alejandro Dumas. El esquema de las funciones era por lo general el mismo: una obra larga, dramática o de zarzuela, seguida de una pieza breve que cerraba el espectáculo. En algunos casos se solía agregar en el intermedio conocidas piezas de zarzuela. Se representaban usualmente dramas y comedias de costumbres que no necesitaban grandes escenografías ya que las condiciones de las salas locales no eran óptimas.

5.1. Obras teatrales

Si observáramos los repertorios puestos en escena durante los años comprendidos entre 1874 y 1884, podríamos obtener un panorama prácticamente completo de la evolución del teatro español durante el siglo XIX, desde el Romanticismo hasta el teatro de Echegaray.

Hacia el año 1880, está en apogeo en España el teatro de Manuel Tamayo y Baus y de Adelardo López de Ayala, que durante veinticinco años ha representado lo mejor de la llamada "alta comedia", y ya ha comenzado a causar sensación el teatro de José de Echegaray. Es necesario recordar que en el mismo Madrid se seguían representando dramas históricos, comedias morales y de costumbres, en las que comenzaba a observarse las influencias del vodevil de origen francés.

En la ciudad de Mendoza se ponen en escena obras de diversos autores. Se representan, por ejemplo, dos obras de Manuel Bretón de los Herreros, considerado el más notable autor cómico español de la primera mitad del siglo XIX, que con sus comedias de costumbres de asunto sencillo gozó de popularidad durante casi todo el siglo. De Bretón se pone en escena: *Mi secretario y yo* y *Un novio a pedir de boca*.

También se representaban las más afamadas piezas de autores románticos como *Los amantes de Teruel*, de Juan Harzenbusch, drama estrenado por primera vez en 1837 y considerado una obra excepcional dentro del teatro romántico; la representación de este drama tuvo un rotundo éxito en la ciudad de Mendoza. De Antonio García Gutiérrez se puso en escena la obra que le valió la fama a los 22 años de edad *El trovador*. También fue representada otra obra suya de menor valor, ya encuadrada en el drama histórico posromántico: *La saboyana o la gracia de Dios*.

El popular y conocido drama de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* es representado con frecuencia en la ciudad. De otro autor romántico, Antonio Gil y Zárate también se registran algunas obras como, por ejemplo, *Guzmán el bueno*.

Una vez gastadas las fórmulas del romanticismo, surgieron una serie de dramaturgos considerados de transición hacia el realismo. Muchas de sus obras fueron muy populares y se representaron con gran éxito en Mendoza. Del famoso dramaturgo Tomás Rodríguez Rubí se representó el drama *Borrascas del corazón*. Rodríguez Rubí era autor de comedias de sociedad, a las que imprimía cierto realismo, y también produjo algunas comedias de tipo moral-sentimental. Dentro de este último género se exhibían piezas de Luis de Eguilaz como *La cruz del matrimonio*, su mayor éxito, y *Los soldados de plomo*. De Enrique Pérez Escrich, autor sentimental y folletinesco, la comedia *Lo tuyo mío* y de Luis Mariano de Larra, hijo del famoso Fígaro, *Una nube de verano*, *Los infieles*, *Lazos de familia* y *La primera piedra*.

La comedia española, luego de Leandro Fernández de Moratín, se enlaza con el teatro de salón para dar forma a la alta comedia, cuyo mejor representante es Ventura de la Vega. De este popularísimo autor nacido en Buenos Aires, se ponen en escena: *Bruno el tejedor*, *Amor de madre*, *El hombre de mundo*, posiblemente su mejor obra; *Llueven bofetones* y el drama *Gaspar el Ganadero*.

Continuando con el género de la comedia de costumbres, iniciado por Bretón de los Herreros y que se contentaba con entretener y divertir al público, aparece Narciso Serra, uno de los autores más populares del género. De él se representa su pieza más famosa, ¡*Don Tomás!*

Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus son los dos dramaturgos que durante cerca de veinticinco años coparon la escena

española con sus obras de corte realista y tono moralizador. Mantuvieron una postura ecléctica que intentaba conciliar la discreción y el buen gusto del teatro clásico, con la libertad y la amplia inspiración propia del romántico. Este teatro estimaba los valores éticos por sobre los literarios, por lo cual sus obras presentan un prurito moralizador y una consecuencia aleccionadora. Ambos dramaturgos se alzaron como portadores de los principios morales que debían regir a una sociedad cristiana frente al peligro del libertino, que atentaba contra la unidad de la familia, y del materialismo positivista, opositor de los valores espirituales.

Este tipo de teatro que trata de inquietar al espectador burgués pero que es, en definitiva, de inspiración burguesa es bien aceptado por la sociedad mendocina. De Tamayo y Baus, autor que tiene un sentido del teatro muy superior al de su época, se ponen en escena *Un drama nuevo* y *Lo positivo*, además de *Angela la florista*, *Hija y madre* o *Andrés el saboyano* y *Pobres y ricos*. De Ayala, su famosa obra *El tanto por ciento*.

El arte realista de Tamayo y Baus se ve sacudido por las notas y emociones más dramáticas que incluye José Echegaray en su teatro. Este teatro, llamado también neo-romántico, fue recibido con gran revuelo por el público y la crítica. De este autor se representaron en Mendoza las obras: *En el seno de la muerte*, *En el puño de la espada*, *En el pilar y en la cruz* y *Lo que no puede decirse*.

Además de piezas de dramaturgos de primera línea, se ponen en escena obras de otros escritores que gozaron de cierta popularidad en su momento, como Juan Catalina, M. Bremón, José Sánchez Albarrán, José Sanz Pérez, Marcos Zapata y Enrique Zumel.

A la par que esta actividad teatral se desarrollaba en la ciudad, *El Constitucional* publicaba crónicas de las funciones y reseñas críticas de las piezas representadas, algunas de muy buen estilo. La mayoría no pasa de ser un comentario más o menos extensos sobre la representación, en el que generalmente destacan la labor cumplida por los artista y se inserta alguna referencia al público. Entre las crónicas publicadas, sobresalen las firmadas por X.Y. que aparecen en 1882, durante la presencia en la ciudad de la Compañía de Hernán Cortés. Este cronista comenta la actuación de los actores, realiza una síntesis argumental de las obras que se representan, pero también critica algunas costumbres del

público, como las de llegar tarde o charlar y retirarse durante las funciones.

5.2. Zarzuelas

La zarzuela nace como espectáculo palatino en la España de Felipe IV. Decae luego, años más tarde, por influencia de la ópera italiana para cobrar nueva importancia a mediados del siglo XIX al encontrar dos buenos compositores como Cristóbal Oudrid y Rafael Herrando que contribuyeron positivamente a darle la fisonomía peculiarísima de su época de esplendor. La mayor parte de los autores españoles que escribieron comedias, incursionaron también en el género zarzuela, como por ejemplo Francisco Comprodón, Eusebio Blasco o Narciso Serra, por citar sólo algunos de los más representados en Mendoza. Hubo otros que sólo escribieron libretos de zarzuela, tal el caso de Mariano Pina Domínguez y el famoso Luis de Olona.

El género lírico gozó de gran apoyo del público argentino. En Mendoza, el interés por este espectáculo era notorio: no sólo se exigía a las compañías que trabajaban en el medio que pusieran en escena las zarzuelas de su repertorio, como ilustra el siguiente suelto: "Ya es tiempo que la Compañía que trabaja en nuestro teatro actualmente dé entre las funciones de abono alguna zarzuela del repertorio que posee"⁵; sino que también se representaban zarzuelas en acontecimientos sociales y en los actos escolares. Hay que reconocer, por otra parte, que la mayoría de las compañías visitaron la ciudad entre 1874 y 1884 se denominaban "dramático líricas" por lo que incluían numerosas zarzuelas en sus representaciones.

Estas compañías tenían en sus repertorios, además de piezas breves en un acto, cómicas o bufas, utilizadas como relleno en los entreactos (*El General Bum-Bum, Pascual Bailón*), obras de mayor envergadura, de autores muy populares y de mediano nivel; tal el caso de la obra de Luis de Olona con música de Cristóbal Oudrid: *El postillón de la Rioja*, zarzuela muy popular estrenada en 1856 y, de los mismos, *Los*

⁵ N° 1842, 30-6-1883.

Magiares o la revolución de Hungría (1860), realización muy aplaudida por el público mendocino todas las veces que fue ejecutada. De Mariano Pina y Domínguez (1840-1895), autor dramático y libretista de zarzuela, se puso en escena *La sensitiva* (1871), zarzuela que representaron casi todos los elencos que visitaron la provincia durante esos años.

El periódico registra la representación de otras zarzuelas, como por ejemplo: *El loco de la buhardilla* (1863) y *Nadie muere hasta que Dios quiere* (1860), de Narciso Serra (1830-1977); *El joven Telémaco* de Eusebio Blasco (1844-1903), *El anillo de hierro* de Marcos Zapata (1844-1913) y *Los diamantes de la corona* (1866) de Francisco Comprodón, por mencionar sólo algunas.

6. Locales y público

Existía en la ciudad un teatro que recibía a estos grupos y que se destinaba a otras actividades como conciertos, conferencias y bailes sociales. Desconocemos su nombre ya que en general se hace referencia a él como "nuestro teatro" o simplemente "teatro". Algunos sueltos noticiosos aluden al mal estado del lugar y se mencionan, a lo largo de los años estudiados, una serie de mejoras para hacer más cómoda la permanencia del público. También hemos detectado la inauguración de una sala llamada "Salón de Recreo" en agosto de 1880, sin embargo, más allá de esta fecha, no vuelve a ser mencionada.

Dados los comentarios realizados por los redactores del periódico, podemos suponer que el público mendocino era bastante exigente pues no asistía a las representaciones si las piezas eran demasiado conocidas o los actores eran mediocres. Las preferencias del público se inclinaban por lo general hacia los dramas de costumbres, muy del gusto de las sociedades burguesas. Si bien se prestaba importante apoyo al teatro, muchas veces los redactores del periódico insisten en que las compañías no logran un número importante de espectadores; aunque se observa que si los elencos son buenos o las piezas interesantes las representaciones siempre cuentan con público.

LA EPIFANÍA SÍSMICA EN LA NOVELA DE MENDOZA

Marina Guntsche
Ball State University

Introducción

A pesar de la considerable difusión alcanzada en el exterior por la literatura argentina a través de alguno de sus escritores claves, en general se desconoce, fuera y dentro del país, su complejo y diverso mapa literario. Se trata del vasto dominio de las denominadas "literaturas regionales" o "del interior", que, si bien alguna atención han recibido por parte de la crítica, no han gozado de la misma trascendencia que la literatura proveniente de la capital Buenos Aires, debido en gran medida a una valoración reduccionista que ha estigmatizado su aparente "costumbrismo" o "localismo" al atribuirle escasa o nula proyección universal.

En cuanto a la novela de Mendoza, ésta ha sido por lo general caracterizada como realista y costumbrista, más interesada en la morosa pintura de paisajes y costumbres o en la denuncia polifuncional localista, que en los temas universales, los refinamientos del lenguaje o las técnicas novedosas. Se la considera una narrativa conservadora, antivanguardista y apegada al terruño, como corresponde a un pueblo del interior en el que resuenan atrasados y atenuados los clarines progresistas de Buenos Aires.

Resulta incuestionable la procedencia local de las fuentes geográficas e históricas en las que se inspira la novela mendocina. Ésta, sin embargo, no describe simplemente el paisaje natural y humano de la provincia, sino

que, a partir del "terruño", pródigo en sol, vinos y terremotos, elabora un entramado alegórico que remite, con distintas variantes y grados de alusión, al prototipo bíblico del Apocalipsis, es decir, de la destrucción y reinstauración del edén. Dejo por el momento el análisis de esta alegoría edénica¹ para concentrarme en uno de sus elementos vertebradores, los terremotos, a fin de destacar no tanto su función simbólica de Apocalipsis depurador, cuanto su función estructural, a la que he denominado "epifanía sísmica". Me propongo analizar el valor funcional de estas experiencias sísmicas noveladas, no como meros ornamentos descriptivos de la tierra provincial, sino como epifanías apocalípticas que reinstauran la heroicidad de los derrotados protagonistas.

La epifanía, recurso literario

La epifanía como recurso poético y narrativo ha sido especialmente estudiada en las letras inglesas y norteamericanas del siglo XIX y del XX. De acuerdo con estos estudios, a partir de James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, William Faulkner, Joseph Conrad, etc., se hace frecuente en la novela moderna la utilización de una epifanía secularizada como técnica narrativa, cuyos antecedentes pueden rastrearse en poetas románticos como Wordsworth y Coleridge. Por medio de estos momentos revelatorios mundanos, el sujeto, a través de la percepción sublimada de la realidad circundante, accede instantánea e intuitivamente, no a Dios, sino a la espiritualidad del mundo cotidiano y al autoconocimiento. Como sostienen Ashton Nichols² y Morris Beja, en la epifanía moderna, o repentina manifestación espiritual de lo cotidiano, un evento común, un objeto natural, una canción, una conversación, asume una cualidad revelatoria en la mente del observador, que contribuye a develar su

¹ La alegoría edénica no aparece solamente en la novela mendocina sino también en su poesía, específicamente en Alfredo Bufano.

² *The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1987.

³ *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle, University of Washington Press, 1971.

identidad o el significado profundo de la realidad circundante⁴. Abrams destaca que la epifanía (o "moment of consciousness") es, estructuralmente, un momento clave de la trama novelesca porque indica descubrimientos esenciales o porque precipita la acción⁵. Tras el uso secular de la epifanía como recurso literario subyace la exaltación moderna de lo cotidiano como instantánea e intuitiva vía de acceso al ser profundo del mundo y del hombre, o a uno de los múltiples aspectos de la verdad, no divina, sino esencialmente humana y natural. La epifanía moderna, pues, favorece el armonioso reencuentro del hombre con la naturaleza, que ya se venía cantando líricamente desde el romanticismo europeo y norteamericano⁶.

La "epifanía sísmica", entonces, conecta la novela mendocina del siglo XX con la novela moderna occidental. Su aporte consiste en el carácter epifánico que se le atribuye a la experiencia sísmica. Por "epifanía sísmica" me refiero a la revelación de un conocimiento de supervivencia intuido por los caídos protagonistas mientras la tierra se

⁴ Según Ashton Nichols, en la epifanía "[...] a common place event takes on a revelatory quality in the mind of the observer". *Op. cit.*, p. 5. Morris Beja la define como "[...] a sudden spiritual manifestation, whether from some object, scene, event, or memorable phase of the mind - the manifestation being out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it.". *Op. cit.*, p. 18. Todas las definiciones de epifanía parten de la dada por James Joyce en *Stephen Hero*, quien fue el primero en utilizar la palabra en el sentido secular moderno: "By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments". (Citado por A. Nichols. *Op. cit.*, p. 8 y por M. Beja. *Op. cit.*, p. 14).

⁵ Myron H. Abrams. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in the Romantic Literature*. New York, W. W. Norton & Company, 1973, pp. 418-419: "And the Moment of consciousness, the abrupt illumination in an arrest of time, has become a familiar component in the modern fiction, where it sometimes functions, like Wordsworth's spots of time, as a principle of literary organization, by signaling the essential discoveries or precipitating the narrative resolution".

⁶ En palabras de M. H. Abrams, se trata del "natural supernaturalism" de los poetas románticos ingleses y alemanes de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, o tendencia general a percibir lo sobrenatural de lo cotidiano: "[...] the general tendency [...], in diverse degrees and ways, to naturalize the supernatural and to humanize the divine". *Op. cit.*, p. 68.

sacude violentamente durante los temblores, conocimiento que los impele a la afirmación de la identidad personal y del entorno. A pesar del carácter más o menos catastrófico de los sismos, en el contexto geográfico mendocino éstos no dejan de pertenecer al ámbito de lo cotidiano. Por lo demás, la revelación emanada de los temblores es claramente terrena, y no divina. Como se verá a continuación, la revelación de la epifanía sísmica impele a los protagonistas a aferrarse a la misma tierra que los sacude, a afirmar los pies en ella, a fin de no caer derribados. En última instancia, la epifanía mendocina, como la epifanía moderna inglesa y norteamericana, promueve y reclama la unión del hombre con la naturaleza.

El valor revelatorio del sismo en tres novelas de Mendoza

La historia de la novela de Mendoza comienza en 1872 con *La noche del terremoto*, de Máximo Cubillos⁷. Esta primera novela se refiere al violento terremoto que en 1861 destruyó por completo la ciudad de Mendoza. A partir de entonces, y hasta la actualidad, los terremotos y otros cataclismos de la naturaleza se han convertido en elementos narrativos infaltables en un considerable número de obras. Veamos a continuación algunos ejemplos, tomados de tres novelas de principios, mediados y finales del siglo XX.

En *Alita quebrada* (1929) de J. Alberto Castro⁸, ejemplo cabal del naturalismo en la provincia, un violento temblor a las 11 y 20 de la noche amenaza con destruir la casa de los amantes protagonistas:

“La convulsión epiléptica comunicábase a las paredes, los techos, las puertas y las ventanas, la casa entera trepidando, bamboleante, resistiendo a la fuerza oculta, subterránea, que pugnaba por derribarla.

Sentíase el confuso concierto de voces y de ecos propios de un naufragio o de una catástrofe” (p. 180).

⁷ Según Abelardo Arias, “[...] la primera novela mendocina apareció en forma de folletín en el diario *El Constitucional*, en 1867”. En: “La literatura de ficción en Mendoza”, *Comentario*, N° 40, 1964, pp. 35-39.

⁸ Alberto J. Castro. *Alita quebrada*. Buenos Aires, Mercatali, 1929. Todas las citas corresponden a esta edición.

Esta casa, que tan heroicamente ha resistido el embate sísmico, recibe nuevos refuerzos a la mañana siguiente, cuando se hace venir a unos albañiles a fin de asegurar "las paredes con gruesas llaves de hierro que les impedirían desplomarse" (*Ibid.* p. 183). A la protagonista Rina no se le escapa esta medida antisísmica dada por vulgares llaves de hierro, cuyo objeto es mantener en pie los fundamentos de la vivienda, a fin de evitar su desmoronamiento.

En *Álamos talados* (1942) de Abelardo Arias⁹ (una de las grandes novelas argentinas y de la "nueva novela" hispanoamericana), un violento temblor de tierra interrumpe la sagrada siesta, mientras el protagonista Alberto, contraviniendo la tradición familiar criolla, en vez de dormir, incursiona en la despensa de la casa veraniega:

"La tierra comenzaba a balancearse bajo mis pies, al tiempo que del techo de jarilla y barro se desprendían pequeños cascotes.

[...] La tierra parecía escabullirse, se agitaba como un cernidor. Puertas y ventanas entrechocaban en sus marcos. [...] quise correr hacia la escalinata pero me fue imposible dar un paso [...]" (pp. 97-98).

El sacudón de la tierra es tan intenso, que Alberto casi cae derribado; sin embargo, logra aferrarse y evitar el golpe: "[...] casi arrojado, me apoyé en el estribo del apeadero para no caer" (*Ibid.*, p. 98). Alberto, pese a la fuerza del temblor, logra mantenerse en pie ayudado por un simple objeto cotidiano.

En *El jardín del infierno* (1992) de Mercedes Fernández¹⁰, el temblor de la tierra es padecido intensamente por el protagonista, un reo, mientras excava un túnel subterráneo con el que pretende fugarse del penal:

"Hilos de tierra cayeron sobre mi espalda mojada. Una arenilla densa se desprendía por el techo.

⁹ Abelardo Arias. *Álamos talados*. 11ª ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1987. Todas las citas corresponden a esta edición.

¹⁰ Mercedes Fernández. *El jardín del infierno*. Mendoza, Ediciones La Sopaipilla, 1992. Todas las citas corresponden a esta edición.

[...] el mundo se dio vuelta. En la oscuridad más absoluta, presa del terror, perdido ya mi sentido de orientación, sólo atiné a huir" (p. 71).

El remezón sísmico desorienta al excavador que, equivocadamente, intenta huir hacia adelante, es decir, hacia "[...] la pared de enfrente" (*ibid.*, p. 71) de un túnel a medio excavar, razón por la cual recibe un fuerte golpe en la cabeza. A duras penas logra "[...] salir gateando hacia atrás" (*ibid.*), hacia la boca de entrada del túnel que, esta vez, se transforma en la puerta de salida. El presidiario consigue así salir "[...] al aire libre [...]" (*ibid.*). El sismo le reveló un destello de libertad.

Aparentemente, estos tres episodios no guardan ninguna relación explícita con el argumento de sus respectivas novelas: dos historias de amor fracasadas en *Alita quebrada* y *Álamos talados*, y el desventurado relato de un encarcelado que procura inútilmente fugarse del penal, en *El jardín del infierno*. Un análisis crítico concentrado exclusivamente en los contenidos realistas y costumbristas de estas novelas, calificaría los anteriores eventos sísmicos como uno más de los elementos narrativos que contribuyen al "color local". Sin embargo, los tres episodios exceden lo meramente costumbrista. Representan, desde el punto de vista estructural, un momento decisivo en el devenir heroico de los antiheroicos protagonistas. Las experiencias sísmicas les deparan un conocimiento vital que, captado intuitivamente en un comienzo, los rescata en el desenlace como figuras heroicas. Sin saberlo todavía de modo consciente en el momento de los temblores, la percepción de la experiencia sísmica se transforma en la intuición de una sabiduría de supervivencia ante los embates terrenos, por la cual los antiheroicos protagonistas logran mantenerse en pie, dignamente erguidos. Aprenden la manera de resistir las contrariedades, a no dejarse vencer, a encontrar una segunda puerta de salida.

Rina, Alberto y el reo excavador se presentan como patéticos o ridículos derrotados. Rina, la "alita quebrada" de la primera novela, tiene tuberculosis. Aun cuando resulta asombrosa su recuperación en el clima sahúbre de Mendoza, nunca alcanza la cura total. Está condenada a morir de su afección pulmonar, lo que ocurre finalmente. Alberto, el protagonista de *Álamos talados*, es un imprudente joven de quince años que, en su atropello, no hace más que padecer caídas físicas, emocionales y morales (se cae del caballo, casi se ahoga en el río, padece su primera desilusión amorosa, desobedece reiteradas veces a su madre y a su

abuela). El reo de *El jardín del infierno* representa una figura doblemente antiheroica: por su condición de presidiario y por el ámbito subterráneo del túnel en el que desarrolla su actuar. No obstante, estos antihéroes, gracias al aprendizaje de firmeza percibido durante los movimientos sísmicos, lograrán mantenerse en pie, sin sucumbir, frente a las violentas contrariedades con que concluyen las novelas. Contrariedades que los sacuden física y espiritualmente del mismo modo que los temblores sacuden la tierra.

Alita quebrada concluye con un segundo cataclismo. Una lluvia torrencial provoca una inundación catastrófica. La creciente produce un ruido estrepitoso que semeja el de un terremoto. Puede escucharse:

“[...] un bramido cavernoso, como si saliera de las entrañas de la tierra, un fragor subterráneo de formidables batallas, como si fuese el eco de espantosas conmociones cósmicas en las edades primitivas del mundo” (p. 236).

La creciente baja furiosamente desde la montaña, arrastrando a su paso árboles y casas. Ya ha cubierto el puente. Rina observa desde su ventana que en la otra orilla, en una humilde vivienda, se encuentra una madre que, paralizada por el terror, no atina a salvar a su bebé. La contemplación de esta escena revive con fuerza la maternidad frustrada de la tuberculosa que, “heroicamente desnuda” (*ibid.*, p. 242), se arroja a la creciente para salvar al niño. El agua la derriba con su fuerza, pero Rina, inspirándose en la resistencia de su casa durante la noche del temblor, y sobre todo en los hierros que aseguraron sus paredes al día siguiente, logra aferrarse a “[...] un poste de alambrado” (*ibid.*, p. 243). De este modo, Rina consigue recuperar el equilibrio, cruzar hacia la ribera opuesta y conducir a tierra firme al bebé. La protagonista, tal como lo presagiara su apodo “alita quebrada”, muere posteriormente como consecuencia de la caída que le produce su arrojamiento. Muere, sin embargo, no como una tuberculosa sino como una feliz heroína ante la certeza de su maternidad consumada.

Álamos talados concluye con la caída más dolorosa para el protagonista, Alberto: la tala de sus adorados álamos, anticipada por el título de la novela. Los álamos, que hasta entonces ostentaban su verticalidad y resistencia a la vera del camino que llevaba el nombre de la familia, simbolizaban en forma patente la hegemonía criolla sobre los inmigrantes. Los apremios económicos obligan a la familia de Alberto a

vender los álamos. El comprador es un inmigrante, carente de casta criolla pero poseedor de dinero. El extranjero, inmisericorde en su eficiencia mercantilista, los va talando uno a uno, ante la contemplación desgarrada de Alberto. Como en la tarde del temblor, un estremecimiento sacude su cuerpo, mientras observa la sanguinaria escena final:

“Golpeaban las hachas. Sentía retumbar el golpe duro, macizo. Retumbaba. Retumbaban como golpes de sangre.

[...] Uno, tras otro, cafan los álamos de mi adolescencia” (p. 159).

Alberto, que no ha hecho más que caer física y moralmente en toda la novela, logra, en el instante supremo de la tala de los álamos, resistir erguido el doloroso instante. Para lograrlo, se vale de lo aprendido la tarde del temblor. Entonces se apoyó en el estribo de un apeadero para no caer y resistir de pie las sacudidas de la tierra. Ahora busca un apoyo semejante: “[...] apreté los dientes, mientras mis manos se agarraban en la manija del pescante” (*ibid.*, p. 159). El antiheroico protagonista, aferrado esta vez a la manija del coche desde el cual contempla la escena, logra resistir dignamente erguido el derrumbe de sus queridos árboles y, con ellos, de la hegemonía criolla de su familia. La resistencia final transforma en un héroe a quien ha caído tantas veces.

El jardín del infierno concluye con el descubrimiento por parte de las autoridades del túnel subterráneo, al cual le faltaban sólo cinco metros para quedar concluido. Así, queda sin la puerta de salida tan anhelada por el excavador durante toda la narración. Ante la violenta interrupción de sus proyectos de fuga, el reo decide suicidarse. Su relato concluye con la sugerencia de semejantes planes. Sin embargo, el carácter autobiográfico de la historia evidencia que el reo no se quitó la vida. Al igual que la noche del temblor, supo encontrar esta vez una segunda puerta de salida hacia atrás, o hacia sí mismo. Hallazgo que lo lleva a afirmar: “[...] la libertad no crece espontáneamente sino que debe ser cultivada” (p. 44). El reo ha aprendido, gracias a la enseñanza terrena, que la libertad no se alcanza fuera del túnel, tras una puerta, como un objeto extraño a su ser, sino que se encuentra en sí mismo, en el jardín interior de su alma, y que allí debe cultivarla. El frustrado excavador resiste entero la violenta desilusión al preservar su vida y al regresar a sí mismo para reflexionar sobre su libertad perdida y reconquistada en el infierno de la cárcel. Este regreso interior le permite relatar su historia a los demás con el fin de:

"[...] revalorizarnos como seres humanos y detenernos antes de cometer una segunda equivocación.

[...] Ojalá este libro sirva para aquéllos que no saben que la palabra libertad no es sólo una palabra. Y que no se reconoce realmente su significado hasta que se la pierde" (*Ibid.*, p. 5).

La experiencia de la cárcel, y sobre todo la del temblor en el túnel, revelaron al protagonista el verdadero significado de la libertad: se trata de un jardín interior que siempre puede cultivarse en el alma por más infernales que sean las circunstancias externas.

Conclusiones

La experiencia sísmica deparó a los tres protagonistas la percepción, a modo de epifanía revelatoria, de una enseñanza vital de supervivencia, de entereza, que alcanza un nivel consciente más tarde, al finalizar los relatos. Si bien los argumentos concluyen en un fracaso (Rina muere, Alberto contempla los álamos talados, el túnel del reo es descubierto) el carácter heroico de los protagonistas se manifiesta en la medida en que logran mantenerse de pie, a pesar de las violentas contrariedades que les impone la vida en las escenas finales. Esta sabiduría de supervivencia no proviene de Dios ni de la ciencia. No ha sido adquirida por rezos ni por deducción lógica, sino por una humilde vía intuitiva que consiste en una atenta observación de la naturaleza para escuchar su mensaje, para someterse a sus reglas, para padecer sus violentos sacudones. Pero, asimismo, para obtener de ella una cotidiana fuerza de resistencia. Un apeadero, un alambre, una puerta trasera, todos ellos afirmados a la tierra o hechos de la tierra, son suficientes para vencer las dificultades.

Atribuir a la presencia de la tierra y de lo cotidiano un valor meramente local y costumbrista equivale a ignorar la modernidad de la novela mendocina. Ésta rebasa el color local para adherirse a las preocupaciones propias de la cultura occidental contemporánea, por medio de la exaltación de lo cotidiano y de lo irracional como vías de experiencia espiritual y de conocimiento. En este gesto se revela la profunda

desilusión religiosa y la pérdida de la fe en la lógica racionalista propias del siglo XX¹¹.

¹¹ Como expresa Morris Beja: "We shall be reminded, for example, that despite the general disillusion with religion during the past few generations, a continuing need - perhaps even an intensified one - has been felt for meaningful, unifying 'spiritual' emotions or experiences that would provide men with answers to some of their burning questions. No longer confident, however, of a divine answer, men have wanted their own; no longer willing to wait for Truth until God calls them to it, they have sought for it today, on earth, here and now. There has been a general secularization of what once was inevitably regarded - and, of course, still often is - as the divinely inspired moment of a new knowledge. Besides the uneasy disillusion with religion, or at any rate with orthodox religions, another influence on the quality of the moments of illumination recorded in modern fiction has been the equally great loss of faith in reason. The conviction that enlightenment is no more likely to come from rationalism and logic than it is from God makes the need for instantaneous, intuitive illumination seem more critical". *Op. cit.*, p. 21.

ZAMA: TRAYECTORIA DE UNA HUIDA

Daniel Adrián Israel
Universidad Nacional de Cuyo

Introducción

La obra que nos proponemos revisar, *Zama*, de Antonio Di Benedetto¹, seguramente la novela mendocina de mayor repercusión en los ámbitos literarios occidentales, ha sido enfocada frecuentemente desde una caracterización de la problemática existencial del personaje-narrador-protagonista. El tratamiento crítico otorgado a esta novela, sobre todo en las modalidades de la "crítica arquetípica", nos ha acostumbrado a ver en la obra la magnífica descripción de un conflicto humano individual, expresado en una rica simbología de alcances universales². Dicho conflicto puede ser parafraseado utilizando la dedicatoria que Di Benedetto eligió para esta novela: "A las víctimas de la espera". La universalidad del asunto de la novela coincidiría aparentemente -si hacemos un ingenioso juicio de recepción- con la buena acogida que *Zama* obtuvo en el exterior, especialmente en la Europa del existencialismo y del *Nouveau Roman*.

¹ Antonio Di Benedetto. *Zama*. 2ª ed. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, 207 p.

² Cfr. sobre todo Graciela Ricci. *Los circuitos interiores; Zama en la obra de A. Di Benedetto*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974, 109 p.

Nuestro propósito, quizá un tanto más problemático, es reflexionar acerca de las condiciones de productividad literaria que la obra misma supone en relación con un triple marco: regional, nacional y continental. La relación con cada uno de esos marcos es conflictiva y da por resultado, es nuestra hipótesis, la ubicuidad de la obra de Di Benedetto en el ámbito de la literatura argentina.

En efecto, la obra novelística de Antonio Di Benedetto plantea una problemática peculiar en cuanto a su relación con los sistemas literarios vigentes en su época, tanto regionales como nacionales. Sin duda no ha sido tratada como una obra "revolucionaria" ni "crítica" -en el sentido de las vanguardias-, y, al menos que sepamos, nunca ha sido considerada, más allá de ciertas declaraciones apasionadas pero inciertas, como un "antecedente" de los inmensos cambios producidos en la novelística latinoamericana a partir del "boom" (y de sus precursores reconocidos: Asturias, Carpentier, Arguedas, etc.). Más bien, las novelas de Antonio Di Benedetto escritas en la Argentina³, de entre las cuales *Zama* resulta la más significativa para nuestro examen, forman un peculiar conjunto que se encarga de indagar el sentido de lo que entendemos por "literatura regional" y revelar un potencial productivo que, sin embargo, no ha tenido mayores resonancias en el ámbito de la literatura argentina.

Fruto de una carrera literaria atípica en nuestro país en lo que a modalidades de circulación y recepción se refiere⁴, la obra de Antonio Di Benedetto se ve relegada precisamente por esta condición: resulta

³ Me refiero, cronológicamente, a *El pentágono* (1955), *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y a *Los suicidas* (1969). Excluyo deliberadamente la producción cuentística -que obliga, dado su carácter multiforme, a una consideración aislada- y también su última novela *Sombras, nada más...* (1985), generada a partir de la experiencia del exilio.

⁴ La primera edición, de 1956, de muy limitado tiraje y circulación restringida, se agotó rápidamente. Diez años después, según consta en una carta del autor a J.J. Bajarifa, Di Benedetto negociaba una traducción al alemán de su obra mayor y al mismo tiempo se lamentaba de que el gran público argentino de ese momento no conociera esa obra. Lo inusual del caso de Di Benedetto se centra en este hecho: primero es traducido en el exterior y luego consigue publicar la segunda edición de la novela en una editorial, EUDEBA, que le garantizaba la distribución comercial. (Finalmente, la versión al alemán de *Zama* y de *El Silenciero* aparecieron respectivamente en 1967 y 1968, por lo que se confirma que las tratativas se iniciaron con anterioridad a las que mantuvo con EUDEBA). Cfr. para la relación de las cartas de Di Benedetto, Nelly Cattarossi Arana. *Antonio Di Benedetto: "Casi" memorias (I, II, III, IV, V)*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991, pp.105-107.

prácticamente ubicua para los cánones vigentes en la sistematización de los textos literarios. Explicar esta ubicuidad es el propósito del presente artículo.

1. Di Benedetto y la literatura nacional

1.1. Un lugar excéntrico

Hace ya unos años, Ana María Amar Sánchez y colaboradores señalaban la dificultad de caracterizar la narrativa argentina producida entre 1960 y 1970 si no era recurriendo a un indicador obvio:

"La presencia de un importante grupo de narradores provenientes del interior que, apartados de todo regionalismo o pintoresquismo, inscriben, a través de su búsqueda de nuevas formas, distintos proyectos y tendencias. [...] Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano, Héctor Tizón y Juan José Hernández, inflexionan de una manera muy diferenciada ese origen provincial común que los liga externamente, lo canalizan temáticamente por vías diversas, y sólo admiten entre ellos el establecimiento de algunas vinculaciones aisladas"⁵.

En este importante proyecto de historia de la literatura *nacional* no podía pasar desapercibido el hecho de que fueran nombres "provenientes del interior" los que caracterizaran con mayor relevancia el período que se intenta describir. A partir de este factor, muy llamativo para las autoras, se intenta la categorización de la obra de cada uno de los escritores. Sin embargo, las mismas críticas coinciden en señalar que la narrativa del mendocino, diferenciado en un principio de los otros escritores nombrados por la supremacía que asume el motivo de *lo urbano* en sus obras⁶, se

⁵ Ana María Amar Sánchez *et al.* "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández". En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. T.5. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p.627

⁶ Algo que en verdad resulta *llamativo* para un escritor "provinciano", de acuerdo con los procedimientos consagrados de recepción de la literatura "del interior" en Buenos Aires.

convierte en definitiva "en la más extensa, la más multiforme y variada, se presenta como un campo más complejo, donde cada texto reclama un abordaje particular"⁷. Es así como, desde la primera inclusión de Di Benedetto en una historia de la literatura nacional, su nombre aparece como conflictivo, difícilmente catalogable. Para comprender las razones de tal hecho es preciso aludir a los rasgos sistemáticos que determinan la selección de heurísticas⁸ para la incorporación y categorización de autores en una historia literaria.

1.2. La construcción de un sistema literario

Dado lo ingente de este campo, nos contentaremos con brindar una caracterización del sistema literario hispánico, determinado por Rosalba Campra⁹. Esta autora parte de algunos de los supuestos bajtinianos en torno a la literatura: más específicamente, utiliza el concepto de *intertextualidad* entendido, de acuerdo con lo que inferimos del texto, como la capacidad textual de configurar un sistema de relaciones dentro del cual cada texto se genera, se interroga o interroga a otros, responde u absorbe otros textos. La investigadora se pregunta entonces cuál es el sistema de la narrativa hispanoamericana, y, sobre todo, cuál es su origen. La autora rastrea la configuración del sistema desde el descubrimiento y la conquista para concluir afirmando que sólo en el momento de las independencias nacionales pudo constituirse un sistema literario con una referencia textual interna: el *Facundo*, de Sarmiento:

⁷ Ana María Amar Sánchez *et al. Ibid.*, p.627

⁸ Entendemos por *heurísticas* un conjunto de modelos empíricos, que se manifiestan en reglas o procedimientos orientadores de la producción literaria y de su crítica y sistematización histórica. Para este concepto nos hemos inspirado en David Bordwell. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 1995, 347 p. *passim*

⁹ Rosalba Campra. "Intertextual-intratextual: el sistema de la narrativa hispanoamericana". En: Saúl Yurkievich (ed.) *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid, Alhambra, 1986, 340 p., pp.111-120.

"El momento de las organizaciones nacionales se vuelve, en esta perspectiva, el de la organización de un texto propio. No creo que sea exagerado identificar en el *Facundo* de Sarmiento (1845) -y más allá de su herencia ideológica europea- la fundación en Argentina de una referencia textual interna. La dicotomía civilización/barbarie codificada en el *Facundo* a través de una constelación de imágenes de asedio, de devoración, actúa a partir de ese momento como eje sobre el cual levantar sucesivas construcciones textuales -y no sólo en Argentina-. No necesariamente la alusión implicará adherir a la ideología subyacente, más a menudo se tratará de desenmascararla. Rastrear su presencia en textos posteriores no significa de todos modos colocarse en la óptica del problema de las fuentes, sino intentar una descripción, siguiendo una línea diacrónica, del proceso de autoconstrucción de una literatura hispanoamericana: el reconocimiento de una fundación literaria autónoma, o que por lo menos trata de serlo"¹⁰.

Obviaremos, por no ser éste el lugar adecuado, el espinoso tema de las relaciones entre el "sistema literario argentino" y el "sistema literario hispanoamericano". Pero queremos destacar que lo que se juega en esta delicada operación es nada menos que la construcción discursiva de la "identidad latinoamericana", construcción que ha elegido a la literatura como a uno de sus medios más adecuados¹¹. En este sentido parece necesario coincidir con la autora en el hecho de que "la autoconstrucción" del sistema literario tiene su *origo* en un texto "fundacional". La dinámica interna de la autoconstrucción del sistema de referencias hipertextual se orientaría por las heurísticas generadas por el texto fundacional. De tal

¹⁰ Rosaiba Campra. *Ibid.*, p.112 Las cursivas son nuestras.

¹¹ Para un testimonio de esta certidumbre, por parte de los autores latinoamericanos, *cf.* el siguiente comentario de García Márquez : "Todos estamos en lo mismo. Contamos el mismo cuento. No hay cinco novelistas escribiendo cinco novelas, sino una sola novela en varios tomos. Escribimos sobre la misma realidad y cada uno de nosotros muestra una parte de esa realidad." Los "cinco" aludidos son, en este caso Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso y él mismo. *Cfr.* por Roger Peel. "Los cuentos de García Márquez". En: Enrique Pupo-Walker. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973, 385 p., p.235.

manera, y como comprueba la misma investigadora, la oposición "civilización/barbarie" se transforma en clave para establecer relaciones intertextuales no sólo con el texto fundante sino sobre todo entre los textos mismos que disputan la pertenencia al sistema literario argentino (y, según la autora, hispanoamericano)¹². Sobra decir que no se trata de la única estrategia utilizada por los escritores para elaborar su pertenencia a ese objeto llamado "literatura nacional" pero se trata, en verdad, de una estrategia de alto rendimiento. Por eso se convierte, en el campo de la crítica, en una *heurística* que permite categorizar de alguna manera la producción literaria de los autores a considerar con el objeto de "insertarlos" en el sistema literario en cuestión. Así, volviendo al artículo de Amar Sánchez, autores como Moyano y J.J. Hernández trabajan en la temática de la oposición interior/Buenos Aires (oposición clásica para el sistema de la literatura argentina generada a partir de la estrategia fundante civilización/barbarie y que permite, agregamos, la fundación de una veta importante de la "literatura regional"); otros, como Tizón, siempre según la óptica del mencionado artículo, remuevan el regionalismo con los aportes del "realismo mágico", lo cual abre su localismo a las corrientes más sobresalientes de la "nueva narrativa latinoamericana" (pero, agregamos nosotros, se inserta de esa manera en una tradición hispánica que arranca con "las novelas de la tierra" y que vuelven a tener su basamento en la productiva oposición sarmientina).

Incluso, tendríamos que agregar, el juego mismo de tensiones dentro del sistema que caracteriza la relación "literaturas regionales/literatura nacional" se origina en la *heurística* respetada por las autoras. Aquí encontramos la clave para comprender el por qué de la ubicuidad de la obra de Di Benedetto: las novelas del mendocino no se ajustan a la *heurística* fundante del sistema literario argentino en ninguna de sus variantes o inversiones y, por tanto, la preceptiva que rige la configuración del canon le concede una posición excéntrica¹³.

¹² Rosalba Campra demuestra este hecho analizando textos literarios heterogéneos como *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, de E. Molina y *Cuerpo a cuerpo*, de D. Vifas.

¹³ *Ubicuidad y excéntrica* serían categorías complementarias que determinan la inserción o no de un autor "regional" dentro del canon de la literatura "nacional". Lo *ubicuo* puede entenderse, desde la perspectiva de la recepción crítica, como la

Pero el trabajo de la crítica y de la historia literaria, en este caso particular, sólo refleja una problemática que aparece representada en la misma obra de Di Benedetto. Demostrar cómo *Zama* es, en cierto nivel, una ilustración del conflicto de pertenencia al sistema literario en cualquiera de sus encuadres (regional, nacional, continental) es el propósito del siguiente apartado.

2. *Zama* o el sentido de la huida

2.1. La ciudad sin nombre

- Sire, ya te he hablado de todas las ciudades que conozco. -
- Queda una de la que no hablas jamás. Marco Polo inclinó la cabeza.
- Venecia -dijo el Jan.
- Marco sonrió. -¿Y de qué crees que te hablaba?

Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*

Uno de los aspectos al que los críticos hacen inevitable referencia es el de la relación de *Zama* con la llamada "novela histórica". Adolfo Ruiz Dfáz caracteriza excelentemente este punto:

"Novelistas tan dispares como Walter Scott, Dumas, Sienkiewicz, el Anatole France de *Thais* y el Larreta de *La gloria de Don Ramiro* coinciden en un recurso que molesta a los lectores actuales y que no pasó inadvertido a los contemporáneos. Llevados por un propósito de reconstrucción del pasado se inclinan a tratar por separado los personajes y el contorno. La descripción detallada, que abunda con frecuencia en el pormenor arqueológico, se extiende, a su vez, a los personajes.[...]

Zama, que transcurre a fines del siglo XVIII difiere sistemáticamente del género que tiene sus comienzos y modelos

combinación de estrategias contradictorias adoptadas por la obra, estrategias que no permiten la definición de una imagen de ésta que sea acorde con las categorías vigentes para la configuración del canon. Esto remite a una supuesta *excentricidad* -entendida como extravagancia, pero sobre todo, como producto alejado del centro a partir del cual se piensan las categorías-.

en el siglo XIX. En este sentido no es una novela histórica. Empieza en 1790 en una ciudad que no se nombra. Las casas, los otros hombres, el paisaje, el contorno entero que desde la ciudad se manifiesta, se hacen con la vida de Diego de Zama. Zama y la tierra que pisa son inseparables y hasta indiscernibles. No se trata de un escenario sino, en la acepción de Ortega, de una cabal circunstancia¹⁴.

Ahora bien, en Di Benedetto no sólo existe esta voluntad creadora de asimilar la trayectoria del destino de un hombre a una circunstancia determinada. También hay lo que podría denominarse una consciente *voluntad anómica*, negadora de los nombres propios, individualizantes. Esta voluntad anómica es rastreable, en mayor o menor medida, en toda su producción novelística¹⁵. Sin embargo, la voluntad anómica parece referirse a la ciudad que en definitiva se constituye en el centro de la problemática representacional: *Mendoza*. Tanto *El hacedor del silencio*, como *Los suicidas* parecerían recrear ciertos aspectos de la ciudad natal del autor (o al menos, resultaría verosímil pensar que la acción de esas novelas se desarrolla en Mendoza, sólo que no hay ningún dato directo que pueda sostener esta hipótesis). El planteo de Di Benedetto en el tratamiento del espacio urbano va, creemos, mucho más allá de lo que podría denominarse "voluntad de universalización", puesto que dicha voluntad, según el axioma realista de "Pinta tu aldea y pintarás el mundo", no se vería controvertido por una construcción del espacio más localizable, menos ubicua. Lo que las novelas de Di Benedetto piensan es, en realidad,

¹⁴ Adolfo Ruiz Díaz. "La segunda edición de *Zama* (1967)". En: *Revista de Literaturas Modernas*. N° 7 Mendoza, FFyL, UNC, 1968, pp.138-140, p.139.

¹⁵ Así, por ejemplo, ni *El pentágono* ni *Los suicidas* contienen la más mínima referencia directa -nombres propios- de la ciudad en la que se desarrollan sus respectivas acciones. El caso de *El hacedor del silencio* (nombre de *El silenciero* en su edición definitiva) nos parece paradigmático: unas palabras preliminares nos aclaran que "De haber ocurrido, esta historia supuesta pudo darse en alguna ciudad de América Latina, a partir de la posguerra tardía (el año 50 y su después resultan admisibles)." Cfr. Antonio Di Benedetto. *El hacedor de silencio*. Barcelona, Plaza y Janés, 1985, 177 p., p.15.

la imposibilidad de construir una representación literaria de la ciudad de Mendoza¹⁶.

En ese sentido, *Zama* resulta paradigmática para describir la trayectoria de huida del autor, su capacidad para *aludir eludiendo* al ámbito privilegiado que, para él, constituye Mendoza. Una cita de la novela que nos ocupa ilustra pertinentemente la situación. Don Diego de Zama se encuentra varado en la innominada Asunción del Paraguay, lejos de su esposa y de su madre, de las que aguarda desesperadamente noticias. Este espacio implicado, valorado como el origen del personaje -y por ende, de su identidad- nunca aparece nombrado, aunque, por alusiones podamos colegir que se trata de Mendoza:

"Mediante el aguardiente, supe que Indalecio estuvo en Buenos Aires con mi cuñado, gestor ante el virrey del traslado que estrictamente me correspondía y precisaba tener.

Las promesas eran para un tiempo incierto, pero de signos positivos.

A cambio del anuncio, en el que confiaba, aunque a medias, ya que poseía algunos rasgos de reiteraciones fallidas, entregué al capitán una confesión de mis necesidades: no apetecía tanto un ascenso como la ubicación en Buenos Aires o en Santiago de Chile, porque *mi carrera* estaba estancada en un puesto que, se me insinuó con el nombramiento, implicaba apenas un fugaz interinato. Y esto más: *entre mi mujer y yo mediaba la mitad de la longitud de dos países y todo lo ancho del segundo*¹⁷.

El párrafo es suficientemente revelador si subrayamos el voluntario anacronismo -la novela, en realidad, los despliega en forma muy sutil- que consiste en llamar "países" al Paraguay y a la Argentina en una época tan temprana como 1790. Sin embargo, se pueden aportar otras pruebas textuales: después de la marcha de Ventura Prieto, don Diego reflexiona:

¹⁶ Una temática digna de estudio sería la explicación causal de la dificultad -por parte de la literatura mendocina- de construir una representación literaria *de la ciudad que escape* de los planteos arquetípicos (del tipo "Mendoza, ciudad de las acequias y las alamedas", de los que tanto se abusa en los libretos de la Fiesta de la Vendimia) o de las formas naturalistas planteadas ya en *La ciudad de barro* (1941), de Alejandro Santa María Conill.

¹⁷ Antonio Di Benedetto. *Zama*. Op. cit., p.15. Las cursivas son nuestras.

"En consecuencia, Santiago de Chile se borraba como posibilidad de un puesto vecino a la tierra de mi esposa y mi madre"¹⁸.

En esta oportunidad, Mendoza queda restringida a un punto localizable en un sistema de coordenadas, aunque ese punto sea, desde la axiología que plantea la novela, indispensable para comprender el conflicto del personaje¹⁹.

Obsérvese, sin embargo, cómo lo que hemos denominado *voluntad de anomia* no resulta válida para las "grandes capitales" (Buenos Aires, Santiago de Chile, Madrid). Habría que hablar entonces de una lógica de fuerzas que oponen a las ciudades donde el poder se ha instalado -lo cual posibilitaría la identificación mediante un nombre propio- de aquéllas, como la ciudad de Marta, o la de residencia de Zama, que permanecen innominadas porque, políticamente, son subsidiarias de las primeras. En efecto, la espera de Zama -que ha sido tan bien caracterizada en términos existenciales- depende de un único factor: el del reconocimiento de las "grandes capitales".

2.2. *Zama* como "literatura menor"

A partir de las especificaciones que hacíamos en el anterior apartado, es posible generar otra lectura de la novela: *Zama* como parábola de la situación del escritor provinciano. En efecto, y si seguimos en estos

¹⁸ *Ibid.*, p.63.

¹⁹ La solución que da Di Benedetto al problema del espacio urbano en las otras novelas mencionadas puede esquematizarse como una geometrización de la ciudad y un relevamiento existencial de la misma; el autor trabaja en un nivel relativamente alto de abstracción y nunca le concede un estatuto referencial suficientemente estable como para permitirnos hablar de un "retrato" de la ciudad de Mendoza. De ahí que Mendoza sea "la ciudad invisible", innominada, que se descubre en cada una de las novelas. Dicha práctica se conforma de acuerdo con las convenciones de la novela del siglo XX. Para Marino Pérez Álvarez, por ejemplo, a partir de Joyce "el tiempo psicológico individual [...] se diluye en un espacio que va y viene, se cruza, vuelve sobre sus pasos, como la disposición de la ciudad. Por decirlo así, el tiempo subjetivo se espacializa y el yo se diluye en la ciudad. La ciudad es el yo". Marino Pérez Álvarez. *Ciudad, individuo y psicología*. Madrid, Siglo XXI, 1992, 322 p., p.164.

lineamientos generales la propuesta de Deleuze y Guattari, la obra de Antonio Di Benedetto se confirma como perteneciente a la llamada "literatura menor". Una *literatura menor* se caracteriza, según estos autores, como "la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor"²⁰. (Por ejemplo, en nuestro caso, las literaturas de "provincias", que no forman un todo homogéneo, sin fisuras, pero que son categorizadas en bloque, frente a la llamada "literatura nacional", producida, y sobre todo distribuida, mayoritariamente en Buenos Aires). Resulta, pues, una literatura sin duda marginal con respecto al sistema que la hace posible, pero precisamente esa característica es la que permitiría la mayor perceptibilidad del sistema en su conjunto.

En ese sentido, el lenguaje de *Zama*, escueto, austero aun en su estilización, resulta ejemplar para caracterizar esa situación de "minoridad". Dejando de lado todo pintoresquismo, se convierte en una prosa serena, efectiva, lejana del mimetismo en el que podría haber caído el autor de una "novela histórica". Tanto los arcaísmos como los vocablos en guaraní se encuentran especialmente dosificados, funcionan de manera sustantiva, plena, y de ningún modo se hallan recargados por la intención de un autor que pretende una "función didáctica" o se erige en "salvador" o "documentalista" de un cierto estado de lengua.

Pero, aunque el estilo no cae en las obviedades de la novela histórica, tampoco se deja tentar por la violencia de los usos barrocos, por las imágenes intensas y la respiración agitada de las novelas latinoamericanas del siglo XX. Lo usual en *Zama* es la planificación sintáctica pulida, que transmite, dentro de un tono monocorde general, los estados de ánimo del personaje; también las imágenes límpidas, certeras:

"Ya la noche estaba demasiado densa, pesado el cielo, con esa gravedad que precede a la diafanidad cuando está por subir la luna. No podía distinguir a cuál de las mujeres seguía. No me importaba.

La noche estaba compacta, dura, y me comunicaba su energía. Delante iba una forma de mujer y era ya como tenerla, con una certidumbre que nada podía alterar. Mi cuerpo adivinaba el suyo.[...]

²⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. México, Era, 1978, 125 p., p.28.

el verdadero interrogante de *Zama*: ¿cómo detectar el momento de actuar? ¿cómo no dejarse llevar por la rutina de los acontecimientos que solemos llamar vida? ¿hasta cuándo postergarse? El planteo, que ha sido revisado en su forma existencial no deja de tener un correlato político: la autopostergación, la inacción, también son propiciados por un medio que no ofrece las potencialidades necesarias para desentumecer el alma, para desplegar(se) en acción²⁴. De donde la desesperanza como visión de mundo esconde siempre una motivación que en el fondo es política.

La situación genera una aporía: por un lado, es imposible retornar al medio que constituye el *origo*, sede de la identidad, (Marta, la madre: Mendoza)²⁵; por otro, la espera de la promoción que lo haga habitante de una ciudad de poder resulta vana. La resolución de la aporía se da en la tercera parte de la novela con el episodio de Vicuña Porto y el símbolo de la tribu ciega.

2.3. La parábola de la huida

El valor de condensación del episodio de Vicuña Porto es claro: se trata de una re-presentación de los motivos esenciales de la obra y del itinerario del protagonista, Diego de Zama. También de un profundo cuestionamiento de ese proyecto de vida. Vicuña Porto es un forajido que asola la región. Cuando la ciudad se decide a capturarlo, don Diego acepta participar en la expedición. El rumbo que va a adoptar es exactamente el contrario del que esperaba -el norte-. La cabeza de Vicuña Porto le servirá a Don Diego -es su creencia y motivación- como pasaporte

²⁴ También la obra de Kafka, a la que se dedican por entero Deleuze y Guattari en el libro comentado, tiene sus puntos de contacto con Di Benedetto, como ha sido señalado por algunos críticos: el tema de la autopostergación, la espera infinita y la imposibilidad de actuar son algunos de los puntos de contacto siempre que se tenga presente que esas temáticas se dan en una situación estructuralmente semejante: la de una cultura "menor".

²⁵ La imposibilidad de retorno es directamente proporcional a la capacidad de olvido. De ahí que poco a poco se vaya "olvidando". La búsqueda de las mujeres sustitutas de Marta en la primera parte son indicadores de ese olvido o alejamiento. En la segunda parte, el protagonista afirma: "Pensé en Marta sin pena. El pasado era un cuadernillo de notas que se me extravió". (Antonio Di Benedetto. *Zama*. Ed. cit., p.125). El pasado, la identidad, el origen han quedado registrados en una especie de memoria -el cuadernillo- que el protagonista *elige* olvidar.

para su tan ansiado despegue. La ciudad, en una proyección de las expectativas del personaje, deviene tribuna de su éxito:

"Me volví en la silla. Quería advertir a la ciudad que regresaría a ella sólo de paso. Una cabeza, la de Vicuña Porto, me franquearía ese mejor destino que no me depararon méritos civiles, intermediarios ni súplicas"²⁶.

Pero la expedición pronto se convierte en una línea de fuga sin retorno: el propio Vicuña Porto forma parte del grupo de hombres que lo busca. El delincuente se da a conocer a don Diego, por lo que éste, debido a su enfrentamiento con el capitán Parrilla, queda dedicado a, como él mismo explicita, "tramar el medio de denunciarlo sin ponerme en peligro"²⁷. Esta delicada situación hace que imagine la contrapartida del "regreso con éxito":

"Imaginé la entrada a la ciudad.

Toda la carne del rostro hinchada. Cochinos de nariz, los bigotes y los labios, y adheridas a ellos, las moscas, aprovechadoras y ominosas.

Detrás mis manos, ineptas.

Para las gentes, tan derrotado, repugnante y ruin Vicuña Porto, el bandido, como Zama, su encubridor"²⁸.

La ciudad -la ciudad sin nombre- se convierte de esa manera en el tribunal de conducta, ciertamente ambiguo, de leyes poco claras, ante quien el individuo debe reportar su modo de ser en el mundo. La metamorfosis del héroe en traidor -tema borgeano- se une aquí a una búsqueda desesperada de reconocimiento.

²⁶ *Ibid.*, p.168.

²⁷ *Ibid.*, p.176.

²⁸ *Ibid.*, p.198.

Rescatado y protegido por Vicuña Porto, don Diego descubre el sentido de fuga de su proyecto²⁹.

El personaje de Vicuña Porto, el fugitivo/redentor del final de la novela se erige en la representación de la conciencia doble de Zama³⁰. Una vez asesinado el capitán Parrilla, los seguidores de Porto juzgan a Don Diego:

"Pero el voto, único, de Vicuña Porto era más poderoso. Dijo que la delación tiene pena capital y la traición merece igual castigo, mas nadie puede ser ajusticiado dos veces. Dijo entonces que se muere antes de morir, padeciendo una muerte doble, por la mutilación amuladora.

Pensé que no, que él se equivocaba, porque aun sin brazos, sin ojos, podría comer raíces arrancadas con los dientes, podría rodar como un bulto hacia el río. Si me dejaban la vida, conservaría la facultad de escoger la vida o la muerte.

También Porto lo sabía. Su discurso, astuto, envolvía y disimulaba la misericordia que se proponía ejercer.

Antes del primer tajo, me sopló al oído: 'Hunde los muñones en la ceniza del fogón. Si no te desangras, si te encuentra un indio, sobrevivirás'³¹.

²⁹ "La empresa no llevaba aspecto de suscitar alegría o fuertes esperanzas. No hablaban de ella.

Para mí representaba una fuga, una fuga incierta.

Creo que entonces, junto con esa incertidumbre de objetivo, comenzó a poseerme la certeza de que, en cualquier lugar, mis probabilidades serían las mismas". A. Di Benedetto. *Ibid.*, p.201.

³⁰ Vicuña Porto, como Ventura Prieto en la primera parte y Manuel Fernández en la segunda pueden considerarse como *dobles* del personaje central, representaciones por descomposición de los varios aspectos de su compleja personalidad. Apunta John Deredita: "En literatura, el sujeto en cuestión puede ser un personaje principal cuyo conflicto interno es dramatizado mediante su distribución entre otros personajes que encarnan elementos del conflicto. O el sujeto puede equivaler a lo que se entiende como el autor, y los diversos elementos del conflicto de este quedan repartidos entre los personajes y la simbología de la obra en cuestión". John Deredita. "El doble en dos cuentos de Onetti". En: Enrique Pupo-Walker. *Op. cit.*, p.151. Nosotros, como se verá, nos valdremos de ambas posibilidades.

³¹ A. Di Benedetto. *Ed. cit.*, p.205 .

Muerto para la vida civil, para la vida urbana, sólo le queda, como reclama en la última página de la novela "reconstruir el mundo". La soledad final del protagonista socorrido por el "niño rubio" -personaje recurrente a lo largo de la obra- muestra un innegable paralelismo con un símbolo anterior: el de la tribu de indios ciegos. De acuerdo con el relato que hace uno de ellos:

"Cuando la tribu se acostumbró a servirse con prescindencia de los ojos fue más feliz. Cada cual podía estar solo consigo mismo. No existían la vergüenza, la censura y la inculpación; no fueron necesarios los castigos [...]. Para aislarse más, algunos se golpearon los oídos hasta romperse los huesecillos.

Pero cuando los hijos tuvieron cierta edad, los ciegos comprendieron que los hijos *podían ver*. Entonces fueron penetrados por el desasosiego. No conseguían estar en sí mismos. *Abandonaron los ranchos y se echaron a los bosques, a las praderas, a las montañas...* Algo los perseguía o los empujaba. Era la mirada de los niños, que iba con ellos, y por eso no conseguían detenerse en ningún sitio. *Sólo unos pocos, aún plegados a la vida nómada, no se sentían alcanzados todavía*"³².

Se trata, como bien ha señalado Gardes de Fernández, de un episodio central para comprender el sentido que adquiere en la novela el enfrentamiento con la circunstancia. Ante la tribu:

"[...] el asesor letrado advierte que la imposibilidad de ver los ha liberado de la incidencia circunstancial, favoreciendo un ensimismamiento que rescata la originalidad del ser; pero que se atenúa por la visión de los hijos. La visión de los otros es penetración alienante"³³.

³² *Ibid.*, p.198. Las cursivas son del autor.

³³ Roxana Gardes de Fernández. "La narrativa de Antonio Di Benedetto. Aproximaciones metodológicas." En: AA. VV. *Actas del Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Horco Molle, Tucumán, 14-17 agosto de 1980, s/p La autora recompone este planteo de la relación entre ser y circunstancia -leído en un plano existencial- remontándose convenientemente a los cuentos de *Mundo animal*, por lo que

Si del planteo existencial nos movemos al plano que hemos tratado de documentar, la voluntad creadora de Di Benedetto también parece enfrentarse a esta dualidad ser/circunstancia. Lo que hemos denominado *anomia referencial* en sus novelas resulta pues una suerte de ceguera que le permite inscribir su proyecto literario fuera de los presupuestos de la *literatura regional*, rechazando así las heurísticas que configuran el canon. En un plano no ficcional, Di Benedetto opta por la huida -también hacia un lugar inesperado, hacia el norte- para ambientar su novela. Si la ciudad sin nombre puede ser identificada con Asunción, la ciudad invisible, que se oculta como un palimpsesto, no es más que Mendoza, la ciudad-tribunal, la ciudad que elige para ser enjuiciado -valorado-. Pero las leyes de provincias, también en lo que a literatura respecta, son subsidiarias de las de la nación, y por ello la fuga se resuelve en ubicuidad y, desde el punto de vista del canon, excentricidad.

A modo de síntesis: en los episodios que hemos mencionado se puede ver una manera de la novela de pensarse a sí misma. De este modo se autorrepresentan las líneas que conforman una problemática: la de la inserción de la novela en las tensas relaciones capital-provincias que marcan la manera de pensar las relaciones literatura nacional/literatura regional. También se explica el por qué de la ubicuidad de Di Benedetto en el sistema canónico de la literatura nacional: frente a las soluciones posibles generadas por el propio sistema (por ejemplo, refugio en una literatura pintoresca y localista, o bien protesta directa contra las políticas de la capital hacia el interior), *Zama* elige una modalidad marginal, puesto que *inscribe en su propia forma la polémica contra la que se recorta su obra*. Paradójicamente, este carácter creador es lo que lo vuelve también excéntrico a las categorizaciones de la "literatura nacional" y por eso se convierte en el factor determinante de su ubicuidad como novelista. La "línea de fuga", finalmente, lo lleva a recortarse contra las heurísticas que conformarían el sistema literario hispánico³⁴ y a entrar en conjunción dialógica con otras modalidades, ajenas al sistema, como el *Objetivismo* de

se puede afirmar que esta problemática -como demuestra efectivamente Gardes de Fernández- es fundante en la poética del mendocino.

³⁴ Me refiero concretamente al sistema del *boom* configurado retrospectivamente justamente en 1967 con la primera edición de *Cien años de soledad*.

la escuela de Robbe-Grillet³⁵. La reconstrucción del mundo que reclama para sí el personaje al final de la novela se condice con esta apertura de la obra de Di Benedetto a las corrientes "universales" -eurocéntricas- de la literatura que simultáneamente se estaban operando.

³⁵ Cfr. para este episodio Nelly Cattarossi Arana. *Op.cit.*, p.124 y ss.

ACTOS CULTURALES

PRESENTACIÓN DE LUIS RICARDO CASNATI

Emilia de Zuleta
Universidad Nacional de Cuyo

Mendoza presenta esta noche a sus poetas en un acto de afirmación infrecuente en estos tiempos de grosero pragmatismo¹. A la pregunta de "¿para qué sirve la poesía?" la comunidad mendocina viene a responder con un puñado de verdades sólidas y desafiantes. La poesía sirve. En primer lugar, como todo arte, tiene un fin en sí misma y no requiere mayor justificación. En segundo lugar, la poesía nos conduce al encuentro con nosotros mismos. En tercer lugar, la poesía expresa toda la experiencia humana decantada en palabra. Y en estas tres dimensiones se concentra la grande e importantísima función social del poeta: el que canta porque sí -y por los que no podemos cantar-, el que nos invita a encontrarnos con nosotros mismos, y el que nos dice toda la experiencia humana -mundo, vida, muerte, amor-, hecha palabra intensa y purificada para que la comprendamos y la asimilemos en su tremenda verdad y en su belleza.

Ricardo Casnati ha sido fiel a su función social de poeta y trae, a esta altura de su vida, el testimonio de sus diez libros publicados y los ocho inéditos que declara. Este gran edificio poético evidencia el ritmo y la

¹ Se hace alusión al acto de homenaje realizado en el Salón de los Pasos Perdidos de la Legislatura de Mendoza el día 31 de mayo de 1994, con la presencia del Vice-Gobernador de Mendoza, Dr. Carlos de la Rosa, de diputados, senadores y numeroso público. Allí fueron leídas estas palabras.

solidez de quien, arquitecto de otras materias más duras pero menos rebeldes, ha sabido descubrir la infinita ambigüedad de las palabras para situarlas en el lugar exacto, en su perfil más sugerente y para dejarlas resonando con esa música esquiva que nos arrastra, sin sentirla casi, hacia una comprensión que va más allá de lo que la razón puede alcanzar. Quizá porque el poeta mismo ha convertido en sustancia lírica una experiencia íntima inaccesible al análisis racional. Por eso la poesía de Casnati, desde sus primeros libros, se caracteriza por la intensidad de la operación evocadora que se concentra en su lugar de origen y en la recuperación de su inmediato pasado:

"Sol de San Rafael, celeste ombligo
donde mi amor se abriera deslumbrado.
Rafz de lo que callo y lo que digo
vertiendo en mi presente mi pasado".

(*Aquel San Rafael de los álamos*, p. 24)

Y mediante este hincarse en su origen ha resuelto la dicotomía entre lo local y lo universal conservando entre ambos un movimiento de vaivén. La intensidad lírica se objetiva en aquella casa de adobes, en aquellos árboles, en aquellas calles y acequias, en el agua, el sol y la penumbra, en aquellos sonidos y perfumes, en aquellos objetos que el tiempo corroe, en la figura del padre. Y frente a ellos, el niño perdido, conciencia que recupera lo perdido bajo la máscara del hombre de hoy, el pequeñuelo que ya está en el *Fedro* de Platón y que es también *il fanciullino* de la *Teoría del arte* de Giovanni Pascoli que tanto atrajera a otro gran poeta de nuestro Sur, Alfredo Bufano. Dice Casnati:

"Era un niño.
El niño estaba en aquel patio.
El patio era una sombra de tinajas.
Las tinajas guardaban el verano.
[...]
En los veranos yo miro dentro de todas las tinajas.
Yo sé que en alguna tinaja hallaré cierto patio.
Y en ese patio cierto niño".

(*Aquel San Rafael de los álamos*, p. 68)

Pero las vivencias son universales y esta universalidad se ratifica en sus libros posteriores donde el poeta canta a los grandes temas: la naturaleza, el espacio, el tiempo, el amor. Un tiempo/espacio mítico y las diversas dimensiones del propio pasado que se encarna en los espacios en constante interacción con el presente. El poeta percibe esa unidad de tiempo y espacio en la naturaleza:

"El bosque es una entrega donde marzo está echado
 en un gesto redondo de ragazzo dormido.
 La madera perfuma con un color de tiempo,
 y el tesoro plural de la hojarasca
 nos invade y penetra
 aunándonos presentes con futuro y pasado
 en el vino de sol, de aroma y humo
 con que patina el techo dorado de la tierra".

(*Balanzas, cabras y gemelos*, p. 52)

Pero, sobre todo, es el amor la gran experiencia unificadora que sustenta la lírica de Casnati:

"La historia entera, el universo entero.
 Y todo para que muestras enamoradas pequeñeces
 se confundan y fundan en un punto
 por el que pasará, naturalmente,
 el eje de la vida".

(*Amo, luego existo*, p. 17)

Porque la lírica de Casnati, a la altura de su madurez, se convierte, fundamentalmente, en lírica amorosa para cuya comunicación pone en obra todo su sobresaliente dominio del lenguaje y del material fónico del verso. ¡Qué audacia admirable escribir, en 1987, un libro de sonetos de amor como *La hilandera*! ¡O declarar la intensidad de su entrega desde ese título de 1984 *Amo, luego existo*!:

"Porque hallarte fue amarte y el amarte selló
 como una piedra clave el arco de mi vida".

(*Amo...*, p. 34)

Este continuado canto de amor, a una mujer concreta, pero ante todo al amor mismo, culmina en ese libro tan singular, *Cartas rusas*, de 1993. Veinte cartas de amor dirigidas a una destinataria con quien el poeta mantiene un diálogo lleno de dudas, de afirmaciones gozosas y de preguntas y, a la vez, su diálogo con un mundo nuevo percibido y recreado con intensidad y asombro. En la base, una experiencia real, el largo viaje desde Moscú a los remotos confines asiáticos de Tashkent y Samarcanda, pero superpuestos, los planos literarios y simbólicos: la narrativa rusa, el cine, la música, el arte y la imaginación que de ellos se alimenta. Hay, además, en el libro, un constante vaivén entre el presente y el pasado, incluido el pasado histórico; entre la tierra recién descubierta y la Mendoza que quedó detrás. Pero todas las oscilaciones se resuelven en la gran certeza del amor. Quien fuera esclavo del amor en todos sus libros de lírica amorosa, ahora se declara siervo de amor, ante la choza de un *mujik* o siervo de la gleba:

"Yo también soy mujik, Alondra.
Yo también soy siervo, Alondra.
Pero mi servidumbre no me duele ni me humilla porque
es la servidumbre del amor".

(*Cartas rusas*, p. 84)

Gran parte de la poesía argentina de hoy resulta abstracta, intelectualizada, carente de lirismo y quizá a ello se deba el alejamiento de los lectores. La poesía de Casnati atrae al lector desde su mundo y su palabra, lo arrastra y lo commueve. Lo atrae también la belleza de sus libros de grandes páginas donde las palabras se asientan, a su aire, y donde los bellísimos diseños tipográficos y las ilustraciones sugieren los climas que nos esperan más allá de los umbrales del texto.

En la Argentina de hoy, ha dicho dolorosamente uno de nuestros grandes poetas, parecería que "nada honra ni nada deshonra". Y, sin embargo, esta muestra Mendoza, tan diferente en todo, honra a sus poetas y ello abre un cauce a la esperanza. Por ese cauce van los libros de Casnati, como testimonio de un poeta y de su pueblo, en busca del reconocimiento que merecen.

Bibliografía citada

Luis Ricardo Casnati. *Aquel San Rafael de los álamos*. Buenos Aires, Crisol, 1975, 188 p.

----- . *Amo, luego existo*. Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 1984, 81 p.

----- . *Balanzas, cabras y gemelos*. Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 1984, 77 p.

----- . *Cartas rusas*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1993, 87 p.

HOMENAJE A GILDO D'ACCURZIO

Gloria Videla de Rivero
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

Escritores, periodistas, investigadores, historiadores, profesores, editores, funcionarios y otros hombres y mujeres de Mendoza han considerado a Gildo D'Accurzio un verdadero promotor y mecenas de la cultura en la región. Por ello, cuando Osvaldo Rodríguez, en representación del Ministerio de Cultura, Ciencia y Tecnología del Gobierno de Mendoza, me invitó a integrar este panel para trazar su retrato y evaluar su obra¹, creí que era mi deber aceptar.

Cuando, a partir de 1978, concebí el proyecto de hacer una bibliografía de la literatura de Mendoza, empecé a manejar las fichas de muestras bibliotecas y los registros bibliográficos ya compilados por Arturo Roig, Mercedes Práctici de Fernández, Fernando Morales Guñazú y Nelly Cattarossi Arana, entre otros. El contacto con estas fuentes y con los libros editados en la provincia, depositados en diversas bibliotecas, nos remitía con gran frecuencia a la Imprenta de D'Accurzio.

Para recabar más datos bibliográficos y también para conversar sobre Alfredo Bufano, cuya obra yo recopilaba y estudiaba por ese entonces, a principios de la década de los ochenta, solicité una entrevista con el editor, que me fue concedida. Me recibió en su casa, en la calle Federico Moreno, sentado alrededor de una mesa, acompañado por José Barbadillo.

¹ Acto realizado en el "Centro de Congresos y Exposiciones", Mendoza, el 25 de agosto de 1995.

En realidad don Gildo participó muy poco de la conversación, debido a lo muy avanzado de su edad y fue su cuñado el principal interlocutor. Pero, al recibirme pese a su precario estado de salud, mostró una vez más su cortesía y voluntad de cooperación cultural.

Todas mis restantes aproximaciones a D'Accurzio han sido bibliográficas. Nelly Cattarossi testimonia en su *Literatura de Mendoza*² que nació el 26 de junio de 1898, hijo de Cayetano D'Accurzio y de María Antonín. Fundó en 1937 los "Talleres Gráficos D'Accurzio", en donde se editaron gran parte de los libros y folletos que expresan nuestra cultura.

Decía que son muchos los escritores que han reconocido la deuda cultural de la región para con él: Ricardo Tudela, Abelardo Arias, Graciela de Sola y Arturo Roig entre otros autores. Citaré a uno de ellos, Ricardo Tudela quien, al final del prólogo a su libro: *El inquilino de la soledad*³ dice: "Por último, declaro que la edición definitiva de esta obra ha sido posible por la amistosa y generosa insistencia del gran editor cuyano don Gildo D'Accurzio. Es él un verdadero pionero del surgimiento literario y cultural de Cuyo. De nada habría servido la pujanza creadora de escritores y artistas del Oeste si no hubiesen contado con su mecenazgo editorial. La historia tendrá que enaltecer su figura y su empeñosa participación en este nuevo rostro espiritual que singulariza a esta región argentina".

Existen múltiples testimonios de este tenor. Por ejemplo, en 1969, la revista *La Victoria*; *Album "Vendimia"*, ya cerrada la imprenta desde 1966, evocaba su importancia: "En la esquina de Rioja y Buenos Aires, trepidaron las máquinas impresoras de don Gildo D'Accurzio [...] ¿Quién no le debe algo a don Gildo? Generoso, solidario, amigo, sus manos callosas, con dedos entintados, tienen la rara virtud desconocida en este mundo metalizado, de haber sentido vibrar un alma, en cada papel escrito que le llegaba. El poeta y el escritor hablan ese lenguaje que sólo entendió Gildo, y que reclama la humanidad, porque es el lenguaje del espíritu"⁴.

² Mendoza, Inca Editorial, 1982, T.I, p.316.

³ Mendoza, D'Accurzio, 1964, p.49.

⁴ "Mendoza del ayer al mañana". "Gildo D'accurzio". En: *La Victoria*, Mendoza, 1969, N° 2143. *Album "Vendimia"*, p.15, cit. por N. Cattarossi. *Op. cit.*, p.317.

Los diarios de Mendoza registran también el Homenaje que se le rindió en 1979, por su labor pionera en las artes gráficas de Mendoza, organizado por el Rotary Club, con la adhesión de más de ochenta entidades representativas del quehacer cultural de la provincia⁵.

Podría seguir por largo tiempo citando otras opiniones y semblanzas. Seleccionaré sólo tres. Dirigí, a principios de los años ochenta, en la Facultad de Filosofía y Letras, una monografía sobre la revista *Pámpano*. Esta revista es una excelente muestra de la calidad literaria que alcanzaron muestras publicaciones durante los años cuarenta, época en la que la cultura de Mendoza floreció con expresiones como la nombrada *Pámpano* y como la memorable *Egloga*, dirigida por Américo Calif. Si bien el autor de este estudio, publicado después en el Diario *Los Andes*, era un joven alumno, Raúl Pena, la información fluyó de labios del poeta Abelardo Vázquez, quien dirigió *Pámpano*. Pena escribe: "El impresor Gildo D'Accurzio, amigo de artistas y principal fuente de difusión cultural antes de la creación de la Universidad Nacional de Cuyo, puso en práctica la actividad artística del medio en una revista lo suficientemente amplia como para dar cabida al máximo de escritores y tendencias del momento. Para dirigir la misma y presentarla eligió al poeta Abelardo Vázquez por considerarlo como el que menos rechazo presentaba entre las tendencias y disputas existentes [...] La respuesta de escritores y artistas plásticos mendocinos fue de gran entusiasmo, ya que el aporte de D'Accurzio era un hecho singular y sin antecedentes por sus alcances y amplitud"⁶.

Este testimonio, procedente del mismo Vázquez, pone de manifiesto la función movilizadora que tuvo D'Accurzio en la publicación de esta importante y bella revista, de la que aparecieron ocho números entre 1943 y 1944. Demuestra también el espíritu conciliador del editor, que procuró aglutinar a escritores de distintas tendencias estéticas y -tal vez- ideológicas. Una hojeada a los catálogos de los libros, folletos y otras

⁵ Véanse: Diario *Los Andes*, Mendoza, 9 de junio de 1979 y Diario *Mendoza*, 9 de junio de 1979.

⁶ Raúl Pena. *El grupo Pámpano*, Seminario de Introducción a la Investigación, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 1985, reproducido con los títulos "Abelardo Vázquez y su aporte al Grupo Pámpano", en *Los Andes*, Mendoza, 1° de Junio de 1986, 4ª Sección y "Trascendencia de la revista Pámpano", en *Los Andes*, 8 de junio de 1986, 4ª Sección.

revistas aparecidas entre 1937 y 1966 nos permite inferir que D'Accurzio cumplió permanentemente esas funciones generadoras de cultura.

En esta rápida mirada a algunos testimonios sobre la significación de D'Accurzio en la cultura mendocina, me interesa consignar también la opinión de Raúl Santa María Conill quien, en un reciente artículo titulado "Alejandro Santa María Conill, mi padre", traza un panorama del contexto cultural en el que se desarrolló la obra literaria y cultural de ese narrador mendocino y de su generación. Después de recordar a los principales escritores de la época, agrega: "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!"⁷.

Mencionaré, por último, la obra de Carmela Hernández Manson: *Semblanza de un editor. Don Gildo D'Accurzio*, que acaba de publicar Ediciones Culturales de Mendoza. Aquí traza un retrato del editor. Se vale para ello de entrevistas a amigos y otras personas que lo conocieron directa o indirectamente: Alfredo Puente, Santiago Araujo, Roberto Brillaud, Fernando y Marina Puebla, Enrique Sanz, Alicia Rouquaud de Lemos, Elena Chiapasco y Ester Pardo, que fue servidora de don Gildo durante muchos años. En la semblanza se destacan las virtudes más representativas de don Gildo: el altruismo, la generosidad y sencillez, así como su papel de generador de cultura. Se lo define además como un artista, no sólo por su respeto por el arte, sino también por la capacidad de lograr una vida interior superior. Dice la autora: "Es arte el difícil ejercicio de la vida misma (p.16)". La publicación agrega además un registro bibliográfico (incompleto) de obras publicadas en los talleres de D'Accurzio y documentación fotográfica.

Personalmente, estoy agradecida a Gildo D'Accurzio. Le debo momentos de gozo espiritual. El último fue un inesperado presente que me llegó, hace pocos días, de parte del Dr. Diego Pro: la bella edición de su libro sobre el escultor Lorenzo Domínguez (*Tiempo de piedra. Lorenzo*

⁷ En *Piedra y Canto*, N° 2, Mendoza, CELIM, 1994, p. 34-35.

*Domínguez*⁸), con una impresión impecable y con ilustraciones excelentes, a pesar de haber sido hecha en una época de menos avances tecnológicos. Confieso que -al ver el libro- admiré la obra realizada por D'Accurzio en su imprenta de linotipos en la que, como experimentado artesano enamorado de su oficio, imprimía con prolijidad y excelencia páginas bien diagramadas e impecables.

Hoy, en los tiempos de las computadoras, cuando tanto se han facilitado las ediciones, cuando gozamos de la increíble versatilidad de las máquinas, debemos también afrontar sus traiciones y caprichos y el permanente requerimiento de adaptación a sus progresos. Abundan los editores improvisados o poco cuidadosos. A los escritores o directores de publicaciones se nos aumenta, con frecuencia, la tarea y tenemos en muchos casos -sobre todo cuando el dinero es escaso- que aprender a diagramar y otros cien secretos del editor. Afioramos entonces aquellas imprentas en las que se entregaba un manuscrito y se abandonaba el resto al arte y la responsabilidad del imprentero.

Un editor de alma, como lo fue D'Accurzio, sabe y siente que la edición no es sólo un elemento que contiene una obra de manera amorfa o pasiva. Sabe que es un vaso que recoge y guarda, que confiere al contenido -la obra del escritor- una forma que lo condiciona, que lo enaltece o lo rebaja. Pero sabe también que es más que un vaso que contiene y transmite, que es más que un marco que embellece o afea. La edición se consustancia con lo editado, en una fusión que tiene mucho de la unión amorosa. El escritor entrega al editor una parte de sí mismo que merece la máxima reciprocidad y -si es posible- el enaltecimiento conferido por una impresión prolija, cuidada, correcta y bella.

El amor puesto por D'Accurzio no sólo en la promoción desinteresada de la cultura sino también en el cuidado artesanal de cada obra, en el cultivo de la perfección en los detalles, es y será un ejemplo para los que hoy, con nuevas técnicas, continúan su vocación y su destino.

⁸ Mendoza, Talleres Gráficos D'Accurzio, 1966, 281 p., más ilustraciones.

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

LA ACTIVIDAD TEATRAL EN MENDOZA ENTRE 1874 Y 1884¹ CATÁLOGO

Fabiana Inés Varela
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

1874

"Teatro empresa" (EC. N° 430, 26-2). Nueva empresa formada por los artistas Romeral de Ocampo y Hernán Cortés. Se ocupan de conseguir una compañía para que actúe en la ciudad.

"Teatro" (EC. N° 443, 28-3). Trabajos de la compañía Romeral-Cortés para las funciones de teatro posteriores a Semana Santa.

"Teatro" (EC. N° 445, 4-4). Aviso sobre próxima función del teatro. Se pondrá en escena: *Adrianu de Lecouvreur*.

"Otra" (EC. N° 445, 4-4). Aviso sobre las obras que se representarán después de Pascua: *Los amantes de Teruel* y la petipieza *Very Well*.

"Teatro" (EC. N° 446, 7-4). Comentario sobre la función de *Adriana de Lecouvreur*. Se menciona la labor de los siguientes actores: Sra.

¹ Un estudio detallado realizado a partir del análisis del material de este Catálogo se encuentra en la sección Artículos.

Macías, Sr. Alcántara, Sr. Aranda, Sr. Gutiérrez, Sr. Cortés y Sras. Romeral de Ocampo y Romeral de Aranda.

- "Debut" (EC. N° 447, 9-4). Noticia sobre el programa de la próxima representación: *Los infieles* de Larra y *Un huésped de otro mundo* (petipieza). Debut de los artistas Gris.
- "Teatro" (EC. N° 448, 11-4). Comentario sobre la representación de *Los infieles*. Noticia sobre el programa de la próxima función; se pondrá en escena *El Ángel de la Caridad*.
- "Teatro" (EC. N° 451, 18-4). Noticia sobre la segunda y última función de la Compañía Francesa. Se representará *El Abate L'Epee y el asesino o la huérfana de Bruselas*.
- "Para esta noche" (EC. N° 453, 23-4). Noticia sobre el programa de la próxima función en la que se pondrán en escena: *Los lazos de familia* de Larra y *Un elijan* (petipieza).
- "Teatro" (EC. N° 453, 23-4). Comentario sobre la última función.
- "Teatro" (EC. N° 454, 25-4). Comentario sobre la última función. Noticia sobre el programa de la próxima: *El Mulato o El caballero San Jorge y Una idea feliz* (petipieza).
- "Teatro" (EC. N° 456, 30-4). Comentario sobre la obra que se pondrá en escena: *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega.
- "El hombre de mundo" (EC. N° 457, 2-5). Comentario sobre la representación de *El hombre de mundo*. Noticia sobre el programa de la próxima función: *Catalina Howard* de Alejandro Dumas (padre).
- "Teatro" (EC. N° 458, 5-5). Comentario sobre la compañía que actúa en el momento en la ciudad.
- "Teatro" (EC. N° 459, 7-5). Noticia sobre el programa de la próxima función. Se pondrá en escena *Lo positivo o El amor del siglo XIX y ¡La piel del Diablo!* (petipieza).

- "Teatro" (EC. N° 460, 9-5). Comentario sobre última función. Noticia sobre el programa de la próxima en la que se pondrá en escena *Los pobres de Madrid*.
- "Teatro" (EC. N° 464, 24-5). Comentario sobre la obra de la próxima función: *Sullyvan o la pasión de un artista*.
- "Teatro Empresa Romeral-Cortés" (EC. N° 465, 23-5). Aviso. Programa de funciones: sábado 23: *Una nube de verano* de Larra y *Don Sisenando*. Domingo 24: *El camino de presidio*. Lunes 25: *Don César de Bazán o el rey y el aventurero*; zarzuela nueva: *Equilibrios del amor*. Martes 26: *Verdades amargas* de Larra y *Las diabluras de Perico*. Miércoles 27: *Lázaro el mudo, pastor de Florencia*.
- "Teatro" (EC. N° 466, 28-5). Crónica teatral.
- "Beneficio" (EC. N° 468, 2-6). Programa de la función a beneficio de la artista Macías de Cortés: *La primera piedra* de Larra y *La casa de los locos* (petipieza).
- "Beneficio" (EC. N° 470, 6-6). Noticia sobre la próxima función a beneficio de la Sra. Romeral.
- "Beneficio" (EC. N° 472, 11-6). Noticia sobre función.
- "Compañía dramática" (EC. N° 478, 25-6). Noticia sobre próxima visita de la Compañía Jordán.
- "Compañía dramática" (EC. N° 496, 8-8). Noticia sobre una compañía que no pudo establecerse en Mendoza por ser muy caro el alquiler del teatro.
- "Compañía dramática" (EC. N° 501, 20-8). Noticia sobre la posible llegada de la Compañía del Sr. Jordán.
- "Compañía dramática" (EC. N° 514, 22-9). Noticia sobre el próximo arribo de la Compañía del Sr. Jordán.

1875

- "Compañía dramática" (EC. N° 573, 6-4). Noticia sobre la próxima llegada de la Compañía del Sr. Jordán.
- "Teatro" (EC. N° 576, 13-4). Próximo estreno de la compañía dirigida por José García Delgado. Se pondrá en escena: *Los soldados de plomo*.
- "Teatro" (EC. N° 577, 15-4). Aviso. Programa de la próxima función: *Sinfonía*; *Los soldados de plomo* de Luis de Eguilaz; petipieza *Es una malva*. Dirección de la orquesta: Ignacio Álvarez.
- "Teatro" (EC. N° 579, 20-4). Comentario sobre la última función.
- "Teatro" (EC. N° 579, 20-4). Aviso. Programa de la tercera función: *Bienaventurados los que lloran* de Luis Mariano de Larra; petipieza: *Roncar despierto*; intermedio: romanza de la zarzuela *El Juramento*. Director: José García Delgado. Primera actriz: Florencia Villa de Laforga.
- "En escena" (EC. N° 581, 24-4). Noticia sobre la próxima representación de *Adriana Lecouvreur*.
- "Teatro" (EC. N° 581, 24-4). Aviso. Programa de la cuarta función: *Adriana Lecouvreur*. Juguete cómico-lírico: *Los dos ciegos*.
- "En escena" (EC. N° 582, 27-4). Noticia sobre el programa de la próxima función: *Asir de un cabello* (drama), petipieza: *El preceptor y su mujer* y zarzuelita en un acto: *...Amor y el almuerzo*.
- "Teatro" (EC. N° 582, 27-4). Comentario sobre la representación de *Adriana Lecouvreur*.
- "Teatro" (EC. N° 585, 4-5). Breve comentario sobre la representación de *Los pobres de Madrid*. Noticia sobre el programa de la próxima función: *Los ángeles de la tierra o el músico de la murga*, de Pérez Escrich; zarzuela en un acto: *Un caballero particular*.

- "Teatro" (EC. N° 586, 6-5). Noticia sobre la representación de *Los ángeles de la tierra*.
- "Teatro" (EC. N° 587, 8-5). Comentario sobre la asistencia de público a la última función.
- "Gran Compañía Dramática Lírica" (EC. N° 587, 8-5). Aviso. Programa de la próxima función: *Margarita de Borgoña*, drama en cinco actos de Alejandro Dumas. Director: José García Delgado. Primera actriz: Leocadia Vila de Laforga.
- "Teatro" (EC. N° 588, 11-5). Comentario sobre última función.
- "Función de teatro" (EC. N° 589, 13-5). Comentario sobre el programa de la próxima representación: Comedia en un acto: *El beso*; drama *Amor de madre o un naufragio en Inglaterra*; petipieza *Las citas de media noche*.
- "Teatro" (EC. N° 590, 15-5). Noticia sobre el programa de la próxima función: Drama *La muerte del justo*, petipieza *Los dos sordos*.
- "Gran Compañía Dramática Lírica" (EC. N° 591, 18-5). Noticia sobre el programa de la próxima función: *La cruz del matrimonio* de Eguilaz y la petipieza *Maruja*.
- "Teatro" (EC. N° 591, 18-5). Breve comentario sobre la última función.
- "*La cruz del matrimonio*" (EC. N° 593, 22-5). Comentario sobre la representación de esta pieza.
- "Teatro. Gran Compañía Dramática Lírica" (EC. N° 593, 22-5). Noticia sobre el programa de la próxima función: Drama *La saboyana o La gracia de Dios* de Antonio García Gutiérrez; petipieza: *Las gracias de Gedeon*.
- "El 25 de mayo" (EC. N° 594, 25-5). Programa de actos patrios en el que se incluyen funciones de teatro. Día 25: Comedia: *Las travesuras*

de Juana. Día 26: Drama: Ángela la florista. Día 27; drama: De la choza al palacio o el conde de Letonia.

"Teatro" (EC. N° 594, 25-5). Comentario sobre la última función.

"Teatro" (EC. N° 595, 29-5). Comentario sobre últimas funciones.

"En escena" (EC. N° 595, 29-5). Noticia sobre el programa de la función del domingo 30 de mayo: Comedia en tres actos: *Batalla de damas o el Prefecto de Montrichard*, zarzuelita en un acto: *El niño o el portugués finchado*.

"Teatro" (EC. N° 596, 1-6). Noticia sobre el programa de la próxima función: Comedia *La africana*; petipieza: *Un joven audaz*.

"Teatro" (EC. N° 598, 5-6). Noticia sobre el programa de la próxima función: drama, *Treinta años o la vida de un jugador*.

"Función teatral" (EC. N° 598, 5-6). Noticia sobre un cambio de programa.

"Función teatral" (EC. N° 599, 8-6). Noticia sobre la representación de *Treinta años o la vida de un jugador*.

"Teatro" (EC. N° 601, 12-6). Noticia sobre la próxima representación de *La muerte del justo*.

"Teatro" (EC. N° 602, 15-6). Comentario sobre la última función. Noticia sobre el programa de la próxima función: *La plegaria de un naufrago*.

"Teatro" (EC. N° 604, 19-6). Comentario sobre la representación de *La plegaria de los naufragos*.

"Teatro" (EC. N° 605, 22-6). Noticia sobre la repetición de *La plegaria de los naufragos*; y la zarzuelita *Buenas noches Sr. don Simón*.

- "Beneficio teatral" (EC. N° 607, 26-6). Noticia sobre la función a beneficio del Convento de Santo Domingo. Programa: *Comedia De potencia en potencia*; petipieza *Como el pez en el agua*; dúo de la zarzuela *Entre mi mujer y el negro*.
- "Aficionados" (EC. N° 644, 21-9). Noticia sobre compañía dramática local de jóvenes aficionados.
- "Teatro" (EC. N° 645, 23-9). Noticia sobre posible llegada de Compañía Dramática del Sr. Vila.
- "Directorio del teatro" (EC. N° 673, 25-11). Noticia sobre reparaciones en el teatro.
- "De parabienes" (EC. N° 682, 16-12). Noticia sobre próxima llegada de compañía de zarzuelas donde trabaja la Sra. Segura.

1876

- "Plausible noticia" (EC. N° 691, 6-1). Noticia sobre llegada de Compañía de Zarzuelas de Isidora Segura de Jarques. Entre las piezas de su repertorio se encuentran: *Los diamantes de la corona*, *Sargento Federico*, *Los Madgiars*, *El relámpago*, *El Zampa*, *Dominó Azul*, *Jugar con fuego* y otras.
- "Zarzuela" (EC. N° 692, 8-1). Noticia sobre la próxima representación de *Los diamantes de la corona*.
- "Zarzuela española" (EC. N° 693, 11-1). Comentario sobre la primera función.
- "Zarzuela española" (EC. N° 694, 13-1-). Noticia sobre el programa de la próxima función: *El relámpago*, de Comprodón y Barbieri.
- "Teatro" (EC. N° 695, 15-1). Comentario sobre la última representación. Noticia sobre el programa de la próxima función: *Entre mi mujer y el negro* y la petipieza *La familia improvisada*.

- "Se nos oyó" (EC. N° 696, 18-1). Noticia sobre cambio en los precios de las localidades del teatro.
- "Teatro" (EC. N° 696, 18-1). Comentario sobre la última función.
- "Teatro" (EC. N° 697, 20-1). Noticia sobre el programa de la próxima función: *El sargento Federico* de Luis de Olona.
- "Teatro" (EC. N° 698, 22-1). Noticia sobre el programa de la próxima función: *El vizconde de Vivar*.
- "Teatro" (EC. N° 699, 25-1). Comentario sobre el poco apoyo que el público brinda a la compañía de zarzuelas.
- "Teatro" (EC. N° 670, 27-1). Noticia sobre el programa de la próxima función: *Los Madgiales*.
- "Novedades" (EC. N° 670, 27-1). Noticia sobre las sorpresas que depara la próxima función.
- "Concurrencia" (EC. N° 701, 29-1). Comentario sobre la última función.
- "Teatro" (EC. N° 701, 29-1). Noticia sobre el programa de la próxima función: *La cruz del matrimonio* de Eguilaz y la zarzuela *El capitán Corsario y el Grumete*.
- "Teatro" (EC. N° 702, 1-2). Anuncio de nueva representación de *Los Madgiales*.
- "Compañía de Zarzuelas" (EC. N° 703, 3-2). Noticia sobre el programa de las últimas funciones de la compañía: *El Dominó Azul* y *El diablo trenzador*.
- "Teatro" (EC. N° 704, 5-2). Noticia sobre el programa de la próxima función: *Zampa o la esposa de mármol* de Narciso Serra.
- "Teatro" (EC. N° 705, 8-2). Comentario sobre última función.

- "Repetición" (EC. N° 705, 8-2). Crítica de los vecinos a la Compañía de Zarzuela por la escasa variedad del repertorio.
- "*El Dominó Azul*" (EC. N° 707, 12-2). Comentario sobre la representación de esta pieza.
- "Teatro" (EC. N° 707, 12-2). Noticia sobre el programa de la próxima función: *La hija del regimiento* y *Luz y sombra*.
- "Beneficio" (EC. N° 708, 15-2). Noticia sobre el programa de la próxima función: *Cleopatra, reina de Egipto*.
- "Zarzuela" (EC. N° 709, 17-2). Comentario sobre la próxima función.
- "Beneficio" (EC. N° 710, 19-2). Aviso sobre la próxima función.
- "Compañía de Zarzuelas" (EC. N° 729, 4-4). Noticia sobre el regreso de la Compañía Jarques.
- "Compañía Jarques" (EC. N° 739, 18-4). Noticia sobre su llegada.
- "Compañía Jarques" (EC. N° 748, 20-5). Noticia sobre la frustrada llegada de la compañía a la ciudad.
- "Compañía Dramática" (EC. N° 760, 17-6). Noticia sobre la posible llegada de una compañía dramática procedente de Chile.
- "Compañía bufa" (EC. N° 766, 1-7). Noticia sobre la posible llegada desde Buenos Aires, de la Compañía de Zarzuela y Ópera Bufo que dirige Strigelli.
- "Comedia" (EC. N° 835, 9-12). Noticia sobre la representación de *El Médico a palos* por los alumnos del Colegio Nacional.

1877

- "La compañía" (EC. N° 897, 5-4). Noticia sobre el programa de la segunda función de la Compañía de Aficionados: *La Conciencia*, drama en cinco actos de Alejandro Dumas, traducido por Andrés Bello.
- "Terminada" (EC. N° 897, 5-4). Noticia sobre el aplazamiento de la representación de *La familia infortunada*.
- "Se habla" (EC. N° 887, 12-4). Noticias sobre las próximas funciones de la Compañía de Aficionados.
- "Cónstanos" (EC. N° 891, 21-4). Noticia sobre el programa de la próxima función de la Compañía de Aficionados: *Traidor, inconfeso y mártir* y *Una de tantas* (petipieza).
- "Exhibióse" (EC. N° 892, 24-4). Comentario sobre la labor de la Compañía de Aficionados.
- "Última hora" (EC. N° 894, 28-4). Noticia sobre el programa de la próxima función: *La familia infortunada*.
- "La Compañía" (EC. N° 895, 1-5). Noticia sobre próxima función (material deteriorado).
- "La función dramática" (EC. N° 898, 8-5). Comentario sobre la última función.
- "Entendemos" (EC. N° 902, 17-5). Noticia sobre ensayos de la obra *Cristóbal Colón*.
- "Están fijados" (EC. N° 903, 19-5). Noticia sobre la próxima representación de *Cristóbal Colón*.
- "Repitióse" (EC. N° 913, 12-6). Noticia sobre la repetición de *Cristóbal Colón*.

- "Carta del Rosario" (EC. N° 913, 12-6). Noticia sobre la próxima llegada de la Compañía Jordán.
- "La Compañía" (EC. N° 914, 14-6). Noticia sobre el programa de la próxima función de la Compañía de Aficionados: *Quevedo*.
- "La Compañía" (EC. N° 919, 26-6). Comentario sobre la representación de *Don Francisco de Quevedo*.
- "Mañana" (EC. N° 921, 30-6). Noticia sobre el programa de la sexta función de la Compañía de Aficionados: *Traidor, inconfeso y mártir*, de Zorrilla y *Memorias de un coronel* (petipieza).
- "Repitióse" (EC. N° 922, 3-7). Comentario sobre la representación de *Traidor, inconfeso y mártir*.
- "La Compañía" (EC. N° 923, 5-7). Noticia sobre el programa de las próximas funciones de la Compañía de Aficionados: *El cura de aldea* y la petipieza *Me conviene esta mujer*, para el 8 de julio y *Don Francisco de Quevedo* para el 9 del mismo mes.
- "Las dos funciones" (EC. N° 925, 10-7). Comentario sobre las últimas funciones de la Compañía de Aficionados.
- "Es posible" (EC. N° 927, 14-7). Noticia sobre la posible disolución de la Compañía de Aficionados.
- "Asegúrasenos" (EC. N° 928, 17-7). Noticia sobre la preparación de una función por la Compañía de Aficionados. Posible repertorio: *Los dos virreyes*.
- "La función" (EC. N° 933, 28-7). Noticia sobre el programa de la próxima función de la Compañía de Aficionados, a beneficio del templo de San Francisco: *El cura de Aldea*.
- "La Compañía Dramática" (EC. N° 935, 2-8). Noticia sobre el ensayo de *La Abadía de Castro*.

- "Mañana" (EC. N° 936, 4-8). Noticia sobre el próximo estreno de *La Abadía de Castro* y de la preparación del beneficio a favor del director Sr. Alcalá. Se ensaya *30 años o la vida de un jugador*.
- "En la función" (EC. N° 944, 23-8). Comentario sobre el estreno de una nueva decoración del teatro realizada por Pompeyo Lemos.
- "El Sr. Alcántara" (EC. N° 946, 28-8). Comentario sobre la última función.
- "Dijimos" (EC. N° 947, 30-8). Aviso sobre la realización de una próxima función a beneficio de los profesores Alvarez y Taliche.
- "Transcribimos" (EC. N° 948, 1-9). Noticia sobre el programa de la próxima función a beneficio de los profesores Alvarez y Taliche: *Cada cual con su razón de Zorrilla e Ir por lana y volver trasquilado*.
- "Teatro" (EC. N° 949, 4-9). Comentario sobre la última función.
- "Se anuncia" (EC. N° 950, 6-9). Noticia sobre el próximo arribo de una Compañía de Zarzuelas.
- "Asegúrasenos" (EC. N° 952, 11-9). Noticia sobre el programa de la próxima función de la Compañía de Aficionados: *Don Juan Tenorio*.
- "Teatro" (EC. N° 968, 18-10). Noticia sobre próxima llegada de la Compañía de Zarzuela de Ricardo Allú.
- "En marcha" (EC. N° 972, 27-10). Noticia sobre el próximo arribo de la Compañía.
- "Arribo" (EC. N° 973, 30-10). Noticias sobre las expectativas por llegada de la Compañía.
- "Contratiempo" (EC. N° 975, 3-11). Noticia sobre el atraso de la llegada Compañía Allú.

"En viaje" (EC. N° 983, 22-11). Noticia sobre la próxima llegada de la Compañía Allú.

"Teatro" (EC. N° 985, 27-11). Noticia sobre el arribo de la Compañía Allú.

"Están aquí" (EC. N° 987, 1-12). Noticia sobre la llegada de la Compañía; darán dos funciones.

"Función de teatro" (EC. N° 987, 1-12). Artículo editorial sobre la nueva Compañía.

"Conciertos" (EC. N° 988, 4-12). Comentario breve sobre las actuaciones de los señores Jarques y Allú.

1878

"Función dramática" (EC. N° 1005, 12-1). Noticia sobre posible función de la Compañía de Aficionados.

"Teatro" (EC. N° 1036, 26-3). Nota editorial que comenta la necesidad de contratar una compañía dramática para el próximo invierno.

"Teatro" (EC. N° 1050, 30-4). Noticia sobre la posible llegada de una compañía dramática.

"Teatro" (EC. N° 1078, 4-7). Noticia sobre la próxima llegada de una compañía dramática.

"El teatro" (EC. N° 1085, 20-7). Noticia sobre el alquiler del teatro por una compañía dramática.

"Compañía" (EC. N° 1092, 6-8). Noticia sobre la llegada en setiembre de la compañía dramática.

"Se acerca" (EC. N° 1094, 10-8). Comentario sobre la compañía dramática tomado de un periódico de San Juan.

- "Teatro" (EC. N° 1096, 15-8). Noticia sobre la llegada de la Compañía Dramática de Vicente Candel; elenco: Filomena Vázquez de Vega, Elisa Lirón y Antonio de la Vega.
- "Teatro" (EC. N° 1107, 10-9). Aviso sobre los precios de las funciones.
- "Teatro" (EC. N° 1112, 21-9). Nota editorial en la que se pide el apoyo del público para la Compañía Dramática.
- "Señora de la Vega" (EC. N° 1115, 28-9). Nota editorial sobre la llegada de la primera actriz de la Compañía Dramática.
- "Compañía" (EC. N° 1117, 3-10). Noticia sobre la llegada de la Compañía y anuncio de su primera función.
- "Teatro. Compañía Dramática Candel" (EC. N° 1117, 3-10). Aviso. Programa de la primera función: *El ángel del hogar* de Tamayo y Baus y pieza chistosa en un acto: *La fe perdida*.
- "Teatro. Compañía Dramática Candel" (EC. N° 1118, 5-10). Aviso. Programa de la segunda función: *La esposa del vengador* de José Echegaray y la petipieza en un acto, *Maruja*.
- "Teatro" (EC. N° 1118, 5-10). Comentario sobre la próxima función; virtudes de la obra *El Ángel del hogar*.
- "El domingo" (EC. N° 1118, 5-10). Comentario sobre la segunda función de la Compañía Dramática.
- "Drama" (EC. N° 1120, 10-10). Comentario sobre el repertorio de la próxima función.
- "Teatro. Compañía Dramática Candel" (EC. N° 1120, 10-10). Aviso. Programa de la tercera función: *Los lazos de la familia*, de Larra y comedia *Como el pez en el agua*.

- "Teatro" (EC. N° 1121, 12-10). Comentario sobre el desempeño de los actores de la compañía. Noticia sobre el programa de la próxima función: *Los hijos de Eduardo*.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1121, 12-10). Comentario sobre la representación de *Los lazos de la familia*.
- "Teatro. Compañía Dramática Candel" (EC. N° 1121, 12-10). Aviso. Programa de la cuarta función: drama en verso de Casimiro Lavique, traducido y arreglado al español por Manuel Bretón de los Herberos, *Los hijos de Eduardo* y petipieza *Una idea feliz*.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1122, 15-10). Comentario sobre la representación de *Los hijos de Eduardo*.
- "Teatro" (EC. N° 1122, 15-10). Breve comentario sobre la última función.
- "Teatro. Compañía Dramática Candel" (EC. N° 1122, 15-10). Aviso. Programa de la quinta función: *Los maridos calaveras o una nube de verano* de Larra y la petipieza *La casa de campo*.
- "Teatro" (EC. N° 1123, 17-10). Comentario sobre la próxima función.
- "Teatro. Compañía Dramática Candel" (EC. N° 1124, 19-10). Aviso. Programa de la sexta función: *Flor de un día y Espinas de una flor* de Comprodón.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1124, 19-10). Comentario sobre la representación de *Una nube de verano* de Larra.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1125, 22-10). Comentario sobre la representación de *Flor de un día y Espinas de una flor*, obras de Comprodón.
- "Dramas" (EC. N° 1125, 22-10). Noticia sobre la última función.
- "De costo" (EC. N° 1125, 22-10). Noticia sobre la preparación de nuevos decorados para las funciones del teatro.

- "Teatro. Compañía Dramática Candel" (EC. N° 1125, 22-10). Aviso. Programa de la séptima función: *La cosecha*, comedia de costumbres de Larra y pieza en un acto: *Marinos en tierra*.
- "Tenorio" (EC. N° 1126, 24-10). Noticia sobre los preparativos para poner en escena la obra *Juan Tenorio*.
- "Teatro. Compañía Dramática Candel" (EC. N° 1127, 26-10). Aviso. Programa de la octava función: *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla.
- "Al teatro" (EC. N° 1127, 26-10). Comentario sobre los esfuerzos de la compañía para poner en escena *Don Juan Tenorio*.
- "La cosecha" (EC. N° 1127, 26-10). Breve comentario sobre la última función.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1128, 29-10). Comentario sobre la representación de *Don Juan Tenorio*.
- "Teatro" (EC. N° 1128, 29-10). Comentario sobre la última función.
- "Beneficio" (EC. N° 1129, 31-10). Comentario sobre próxima función a beneficio del Sr. Candel.
- "Crónica teatral: beneficio del Sr. Candel" (EC. N° 1130, 2-11). Comentario sobre la función a beneficio del Sr. Candel.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1131, 5-11). Comentarios sobre la representación de *Amor y filosofía* y *No la hagas y no la temas*.
- "Teatro" (EC. N° 1131, 5-11). Noticia sobre el programa de la función a beneficio de la primera actriz Sra. Filomena Vázquez de la Vega. Se representará *El tanto por ciento*.
- "¡Al teatro!" (EC. N° 1132, 7-11). Noticia sobre la próxima representación de *El tanto por ciento*.
- "Teatro" (EC. N° 1133, 9-11). Noticia sobre las próximas funciones.

- "A reírse" (EC. N° 1134, 12-11). Comentario sobre la próxima función a beneficio del cómico Antonio de la Vega. Se representará: *El héroe por fuerza*.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1134, 12-11). Comentario sobre la representación de *El tanto por ciento*.
- "Funciones" (EC. N° 1135; 14-11). Comentario sobre las próximas funciones a beneficio de la Sra. Lirón y del Sr. Alcántara. En esta última se pondrá en escena *El terremoto de la Martinica*.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1136, 16-11). Comentario sobre la función a beneficio del Sr. de la Vega donde se representó *El pilluelo de París*. Noticia sobre las próximas obras que subirán a escena: *El mudo Simón* y *La oración de la tarde*.
- "Gran concurrencia" (EC. N° 1136, 16-11). Comentario sobre la próxima función en la que se estrena *La aldea de San Lorenzo o el Mudo Simón*.
- "Teatro" (EC. N° 1136, 16-11). Aviso sobre próxima función.
- "Teatro" (EC. N° 1137, 19-11). Comentario sobre una de las últimas funciones.
- "Teatro" (EC. N° 1137, 19-11). Comentario sobre la próxima función a beneficio de la Sra. Lirón.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1137, 19-11). Comentario sobre *La aldea de San Lorenzo*.
- "Teatro" (EC. N° 1138, 21-11). Comentario sobre la próxima función a beneficio de la Sra. Lirón.
- "Teatro" (EC. N° 1139, 23-11). Breve comentario sobre la última función a beneficio de la Sra. Lirón.

- "Crónica teatral" (EC. N° 1140, 26-11). Comentario sobre la función a beneficio de la Sra. Lirón.
- "Esta noche" (EC. N° 1141, 28-11). Noticia sobre la próxima función a beneficio del Sr. Alcántara.
- "Crónica" (EC. N° 1142, 30-11). Comentario sobre la representación de *El terremoto de la Martinica*.
- "Una idea" (EC. sin datos, 3-12). Pedido de una función a beneficio del templo de los Franciscanos.
- "El jueves" (EC. sin datos, 3-12). Noticia sobre la próxima función a beneficio de la actriz Isabel Suárez. Se pondrá en escena *Guillermo Tell*.
- "Hoy tendrá lugar" (EC. sin datos, 5-12). Comentario sobre la joven actriz Isabel Suárez.
- "Función teatral" (EC. sin datos, 5-12). Noticia sobre el programa de la próxima función: *Guillermo Tell* de Gil y Zárate.
- "Mañana se pondrá" (EC. sin datos, 7-12). Comentario sobre próxima función, donde se repite *El terremoto de la Martinica*.
- "Teatro" (EC. sin datos, 7-12). Noticia sobre la próxima y última función de la temporada.
- "Teatro" (EC. sin datos, 10-12). Breve comentario sobre la última función.
- "Beneficio" (EC. sin datos, 10-12). Noticia sobre la función a beneficio del templo de San Francisco.
- "San Francisco" (EC. sin datos, 10-12). Noticia sobre función a beneficio del templo. Se pondrá en escena *Deudas de la honra*.

- "Crónica" (EC. N° 1147, 12-12). Noticia sobre la próxima función a beneficio del Sr. Bustelo.
- "Decididamente Bustelo es todo un hombre" (EC. N° 1147, 12-12). Noticia sobre la próxima función a beneficio del apuntador Sr. Bustelo. Se pondrá en escena: *De potencia a potencia* y la comedia *República o Monarquía*.
- "Dos novedades" (EC. N° 1147, 12-12). Noticia sobre novedades para amenizar las próximas funciones teatrales.
- "Beneficio" (EC. N° 1147, 12-12). Noticia sobre la venta de entradas para la función a beneficio del Templo de San Francisco.
- "Otro" (EC. N° 1147, 12-12). Noticia sobre la función a beneficio del apuntador Bustelo.
- "Beneficio" (EC. N° 1148, 14-12). Aviso sobre próxima función a beneficio del Sr. Bustelo.
- "Teatro" (EC. N° 1149, 17-12). Noticia sobre la última función a beneficio de Bustelo. Se comenta además una próxima función a beneficio del actor Miguel Alonso en la que se pondrá en escena *La trenza de sus cabellos*.
- "Última función" (EC. N° 1150, 19-12). Noticia sobre la última función que será a beneficio de la Sociedad de Socorros Mutuos de Artesanos. Se representará *El redentor del mundo* de Larra.
- "Teatro" (EC. N° 1152, 24-12). Noticia sobre la última función representada por la Compañía. Elogios a la Compañía Candel.
- "El señor Candel" (EC. N° 1154, 28-12). Noticia sobre la permanencia del Sr. Candel en la ciudad. Solicitud de que organice una nueva compañía dramática o lírica.

1879

- "Compañía" (EC. N° 1186, 13-3). Noticia sobre el pronto arribo de una Compañía Dramática y de Zarzuela, proveniente de Chile.
- "Zarzuela" (EC. sin datos, 27-3). Noticia sobre una Compañía Dramática que se espera para después de Semana Santa.
- "Don Juan Tenorio" (EC. N° 1196, 5-4). Noticia sobre el debut en el pueblo de San Vicente de una compañía de aficionados que pondrá en escena *Don Juan Tenorio*.
- "Desistió" (EC. N° 1211, 13-5). Noticia sobre la Compañía Dramática que no se presentará en la ciudad.
- "Beneficio" (EC. N° 1227, 19-6). Noticia sobre la función de una compañía de aficionados a beneficio del Hospital. Se pondrá en escena *La mano de Dios*, obra de un autor argentino y la petipieza, *No hay humo sin fuego*.
- "Aficionados" (EC. N° 1220, 3-6). Noticia sobre la formación de una compañía de aficionados.
- "Aficionados" (EC. N° 1221, 5-6). Noticia que rectifica la anterior.
- "Pedido" (EC. N° 1224, 12-6). Comentario sobre una función dada por la compañía de aficionados.
- "Drama" (EC. N° 1225, 14-6). Comentario sobre el grupo de aficionados que pondrá en escena *Don Juan Tenorio*.
- "Teatro" (EC. N° 1226, 17-6). Noticia sobre la formación de la Sociedad Dramática Caridad, de jóvenes aficionados.
- "Se repite" (EC. N° 1230, 26-6). Noticia sobre la repetición de la pieza *La mano de Dios*.

- "Teatro" (EC. N° 1232, 1-7). Comentario sobre el buen desempeño de la Compañía Caridad.
- "Teatro" (EC. N° 1238, 15-7). Aviso. Programa de la cuarta función de la Sociedad Dramática Caridad: *Amor y martirio*, de Tomás de Eloy y Franco.
- "La Mendocina" (EC. N° 1239, 17-7). Agradecimiento de los vecinos de Guaymallén a la compañía de aficionados.
- "Drama" (EC. N° 1240, 19-7). Aviso sobre la próxima representación de la obra: *Amor y martirio*.
- "Teatro" (EC. N° 1241, 22-7-). Comentario sobre la última función de la Compañía Caridad.
- "Beneficio" (EC. N° 1246, 2-8). Noticia sobre el programa de la próxima función de la Compañía Caridad a beneficio del Convento de la Merced. Se pondrá en escena *Juan Dandolo*.
- "Sexta función" (EC. N° 1250, 12-8). Noticia sobre el programa de la próxima función de la Compañía Caridad a beneficio del teatro. Se pondrá en escena *Amor y martirio* y la comedia *Los primeros amores*.
- "Drama" (EC. N° 1254, 21-8). Noticia sobre ensayos de la Compañía Caridad.
- "El beneficio" (EC. N° 1254, 21-8). Comentario sobre la última función de la Compañía Caridad.
- "Teatro" (EC. N° 1257, 28-8). Noticia sobre el programa de la próxima función. Se pondrá en escena el drama de Larra, *El estudio del jugador moderno* y la comedia *Una pasión o la novia de palo*.
- "Zarzuela" (EC. N° 1304, 16-12). Noticia sobre la posible llegada de la Compañía de Zarzuelas de Jarques y Allú.

1880

"Salón de Recreo" (EC. N° 1409, 19-8). Noticia sobre la inauguración del Salón de Recreo. Se representó la alegoría *A la patria argentina*, la zarzuela *La Castañera* y los coros de *El juramento*.

"Teatro" (EC. N° 1427, 30-9). Noticia sobre la organización de una función dramática a beneficio del artista Sr. Suárez.

"Zarzuela" (EC. N° 1449, 20-11). Noticia sobre posible visita de una Compañía de Zarzuela.

1881

"Zarzuela" (EC. N° 1500, 17-3). Noticias sobre las diligencias que se realizan para conseguir una Compañía de Zarzuela que actúe el próximo invierno.

"Teatro" (EC. N° 1501, 19-3). Noticias sobre la Compañía de Zarzuela.

"Compañía dramática" (EC. N° 1502, 22-3). Noticia sobre la posible contratación en Chile de una Compañía Dramática.

"Teatro. Compañía de Zarzuela" (EC. N° 1504, 26-3). Noticia sobre venta de abonos para las funciones de la próxima temporada.

"Función dramática" (EC. N° 1508, 5-4). Noticia. (material deteriorado).

"Vergonzoso" (EC. N° 1511, 12-4). Noticia sobre una función teatral que ha resultado ofensiva para el público.

"La función de Teatro" (EC. N° 1511, 12-4). Noticia sobre los abucheos del público a la representación de *La pasión de Cristo*.

"También en Mendoza" (EC. N° 1517, 28-4). Críticas de un periódico de San Luis contra la representación de *La pasión de Cristo*.

- "Zarzuela" (EC. N° 1534, 9-6). Noticia sobre la organización de representaciones de zarzuelas a cargo de escuelas y jóvenes.
- "Función dramática" (EC. N° 1535, 11-6). Noticia sobre grupo de jóvenes que ensayan una función para el 9 de julio.
- "Beneficio" (EC. N° 1545, 7-7). Noticia sobre una próxima función a cargo de jóvenes.
- "Teatro" (EC. N° 1546, 12-7). Comentario sobre la función de zarzuela del 9 de julio.
- "Función dramática" (EC. N° 1546, 12-7). Anuncio de una nueva función dramática a cargo de aficionados.
- "Función dramática" (EC. N° 1560, 18-8). Noticia sobre una función realizada en el Retamo por jóvenes de la localidad a beneficio de la Capilla.
- "*El cura de aldea*" (EC. N° 1582, 8-10). Aviso sobre una función a beneficio de la Capilla de Luján. Se pondrá en escena *El cura de aldea*.
- "Teatro" (EC. N° 1597, 12-11). Noticia sobre el programa de una función a beneficio de Capilla de Luján. Se representarán: *Vivir loco y morir más* de Zorrilla y la zarzuela *El san Antonio de Murillo*, de Francisco Garro con arreglos musicales de Juan Lagomaggiore.
- "Beneficio" (EC. N° 1599, 17-11). Noticia sobre la repetición de una función.
- "Teatro" (EC. N° 1600, 19-11). Noticia sobre una función a beneficio.

1882

- "Hernán Cortés" (EC. N° 1620, 5-1). Noticia sobre el próximo arribo de la Compañía Dramática de Hernán Cortés.

- "Gran Compañía Dramática de Hernán Cortés" (EC. N° 1635, 9-2). Noticia sobre la venta de abonos para las próximas funciones.
- "Compañía Hernán Cortés" (EC. N° 1637, 14-2). Noticia sobre la próxima llegada de esta importante Compañía.
- "Teatro" (EC. N° 1637, 14-2). Aviso que transcribe el repertorio de la Compañía Hernán Cortés: *El esclavo de su culpa*, *El nudo gordiano*, *Lo que no puede decirse*, *En el puño de la espada*, *L'Hereu*, *En el pilar y en la cruz*, *El gran galeoto*, *La opinión pública*, *La esposa del vengador*, *Una nube de verano*, *Sobre quien viene el castigo*, *La dama de las comedias*, *Adriana*, *O locura o santidad*, *La carcajada*, *Como empieza y como acaba*, *El maestro de hacer comedias*, *La luz del rayo*, *La cruz del hábito*.
- "Teatro" (EC. N° 1641, 25-2). Noticia sobre la llegada de la Compañía de Hernán Cortés.
- "Teatro" (EC. N° 1643, 2-3). Noticias sobre la Compañía.
- "La Compañía Cortés..." (EC. N° 1644, 4-2). Noticia sobre el debut de la Compañía.
- "Un pedido Sr. Cortés" (EC. N° 1645, 7-2). Pedido de los asistentes para que el apuntador hable más bajo.
- "Teatro" (EC. N° 1646, 9-3). Noticia sobre la próxima función.
- "Reclamo" (EC. N° 1646, 9-3). Reclamos a la Compañía Dramática.
- "Nueva Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1648, 14-3). Noticia sobre un telegrama enviado por el Sr. Serú para conocer la disponibilidad del teatro para traer una nueva compañía.
- "*El esclavo de su culpa*" (EC. N° 1648, 14-3). Comentario sobre esta obra representada el día 9 de marzo.

- "La Compañía Hernán Cortés Cumple fielmente su programa" (EC. N° 1649, 16-3). Comentario sobre la labor que desarrolla la Compañía.
- "Teatro" (EC. N° 1649, 16-3). Noticia sobre el programa de la próxima función. Se representará *El tanto por ciento* de Abelardo López de Ayala y un dúo de la zarzuela *Sensitiva*.
- "Teatro" (EC. N° 1650, 18-3). Aviso. Programa de la séptima función: drama de Eguilaz: *La cruz del matrimonio* y petipieza: *Marinos en tierra*.
- "Teatro" (EC. N° 1653, 25-3). Aviso. Programa de la décima función de abono: drama de Tamayo y Baus: *Hija y Madre o Andrés el Saboyano* y la zarzuela *La modista de Madrid*.
- "Teatro" (EC. N° 1655, 30-5). Aviso. Programa de la duodécima función de abono: drama original de Bremon: *Dos hijos*; petipieza *Un año en quince minutos* y zarzuela *C de L*.
- "Teatro" (EC. N° 1656, 1-4). Aviso. Programa de la decimotercera función de abono: comedia en tres actos y en verso, original de Enrique Zumel: *Viva la libertad* y zarzuela *El último mono*.
- "Nuestro teatro" (EC. N° 1656, 1-4). Comentario sobre los gastos necesarios para dejar el local del teatro en condiciones.
- "Teatro" (EC. N° 1660, 13-4). Aviso. Programa de la decimoséptima función de abono: comedia en tres actos de Mariano de Larra: *Una nube de verano* y petipieza *Los dos sordos*.
- "Lo que no puede decirse" (EC. N° 1661, 15-4). Noticia sobre la próxima representación de este drama.
- "Teatro" (EC. N° 1661, 15-4). Noticia sobre el programa de la próxima función: *Lo que no puede decirse* de José Echegaray y la comedia en un acto: *Como marido y como amante*.

- "Teatro" (EC. N° 1663, 20-4). Aviso. Programa de la vigésima función: comedia de Ventura de la Vega: *El hombre de mundo* y la zarzuela *Los dos ciegos*.
- "Teatro" (EC. N° 1665, 25-4). Comentario sobre la representación de *La dama de las camelias*.
- "Teatro" (EC. N° 1666, 27-4). Aviso. Programa de la función a beneficio de la actriz Elisa Barreda: *Angela, la florista*, drama en cinco actos de Manuel Tamayo y Baus y la zarzuela cómica: *Bazar de novias*.
- "Elisa Barreda" (EC. N° 1666, 27-4). Noticia sobre su función de beneficio.
- "Teatro" (EC. N° 1667, 29-4). Breve comentario sobre la función a beneficio de Elisa Barreda.
- "Mala costumbre" (EC. N° 1670, 6-5). Crítica a la costumbre de los actores de dedicar las funciones a personas de dinero y no al público general.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1671, 9-5). Comentario sobre la labor de los actores.
- "*La abadía de Castro*" (EC. N° 1671, 9-5). Comentario sobre la representación de este drama histórico.
- "Teatro" (EC. N° 1671, 9-5). Noticia sobre el programa de la función a beneficio de Matilde Macías de Cortés: drama *Sobre quien viene el castigo*; canción *La jota de los toreros* y la zarzuela en un acto: *Un caballero particular*.
- "Magníficos preparativos" (EC. N° 1671, 9-5). Noticia sobre los preparativos para la función a beneficio de Matilde Macías de Cortés.
- "¡Al teatro, al teatro!" (EC. N° 1672, 11-5). Aviso sobre próxima función a beneficio de Matilde Macías.

- "Crónica teatral" (EC. N° 1672, 11-5). Comentario sobre la función a beneficio de la Sra. de Cortés.
- "Obras en nuestro teatro" (EC. N° 1673, 13-5). Noticias sobre el presupuesto de gastos para las refacciones que se realizan en el teatro.
- "Teatro" (EC. N° 1673, 13-5). Aviso. Programa de la vigésimo cuarta función: *La aldea de San Lorenzo* y la petipieza *Pepita*.
- "Carta" (EC. N° 1673, 13-5). Carta del Sr. Cortés, director de la Compañía, en la que hace público su agradecimiento al pueblo mendocino.
- "Sobre quien viene el castigo" (EC. N° 1673, 13-5). Comentario sobre la representación de esta obra.
- "Teatro" (EC. N° 1674, 16-5). Comentario sobre la representación de *La aldea de San Lorenzo*.
- "La Sra. Elisa Barreda" (EC. N° 1674, 16-5). Elogios a la artista.
- "Teatro" (EC. N° 1675, 18-5). Aviso. Programa de la función a beneficio del artista Aragón: drama en tres actos: *Jorge Sullivan o el corazón de un artista*; zarzuela *El niño*; zarzuela *Gracias a Dios que está puesta la mesa* y finalmente un poema cómico.
- "Crónica teatral: Joaquín Aragón" (EC. N° 1675, 18-5). Comentario sobre el actor.
- "Teatro" (EC. N° 1676, 20-5). Aviso. Programa de la vigésimo quinta función de abono: drama *La huérfana de Bruselas* y petipieza *Perro 3, tercera izquierda*.
- "Beneficio de Aragón" (EC. N° 1676, 20-5). Breve comentario sobre la función a beneficio de este actor.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1677, 23-5). Comentario sobre la función a beneficio del actor Aragón.

- "Teatro" (EC. N° 1677, 23-5). Aviso. Programa de las funciones de los días 25 y 26 de mayo: comedia de Enrique Pérez Escrich, *Lo tuyo mío*; zarzuela de Narciso Serra *El loco de la buhardilla*; drama *La campana de la Almudaina* y sainete *El sutil tramposo*.
- "Teatro" (EC. N° 1679, 30-5). Noticia sobre el programa de la función a beneficio de Julio Boutet. Se pondrán en escena el drama *Los pobres de Madrid* y la zarzuela *El general Bum-Bum*.
- "Crónica teatral" (EC. N° 1679, 30-5). Comentario sobre la función realizada el 25 de mayo.
- "Beneficio de Julio Boutet" (EC. N° 1679, 30-5). Noticia sobre la función a beneficio de este actor.
- "Julio Boutet" (EC. N° 1679, 30-5). Reproducción de un juicio de *La Juventud* sobre este artista.
- "Teatro" (EC. N° 1680, 1-6). Noticia sobre el homenaje a Boutet.
- "Colaboración: Julio Boutet" (EC. N° 1680, 1-6). Comentario sobre el actor.
- "El beneficio de Boutet" (EC. N° 1680, 1-6). Noticia sobre cambios en el reparto de la función debido a la enfermedad de la Sra. Barreda.
- "Beneficio del Sr. Boutet" (EC. N° 1681, 3-6). Comentario sobre la función realizada en beneficio del actor Boutet.
- "Teatro" (EC. N° 1683, 8-6). Aviso. Programa de la trigésima y última función de abono: comedia de Tamayo y Baus, *Lo positivo* y petipieza de José Sánchez Albarrán, *La casa de campo*.
- "Teatro" (EC. N° 1683, 8-6). Comentarios sobre la mejoría de la actriz Barreda y sobre las últimas funciones de la Compañía.

- "Teatro" (EC. N° 1684, 10-6). Aviso. Programa de la primera función del segundo abono: *La campana de Almudaina* y la petipieza *Cuerpo y sombra*.
- "Teatro" (EC. N° 1684, 10-6). Comentario sobre la última función.
- "Un artista" (EC. N° 1685, 13-6). Comentario sobre los artistas de la Compañía Cortés.
- "Teatro" (EC. N° 1685, 13-6). Aviso. Programa de la función a beneficio del Maestro José Geronés: Sinfonía de la ópera *Nabucodonosor*; drama de José Echegaray, *En el pilar y en la cruz*; zarzuela *Don Sisenando* y coro de locos y aria de la ópera cómica *Il ritorno de Columela*.
- "Beneficio" (EC. N° 1686, 15-6). Comentario sobre la próxima función a beneficio del Maestro Geronés.
- "Teatro" (EC. N° 1687, 17-6). Comentario elogioso sobre la función a beneficio de Geronés.
- "Teatro" (EC. N° 1687, 17-6). Aviso. Programa de la segunda función del segundo abono: drama de Echegaray, *En el puño de la espada* y zarzuela *El general Bum-Bum*.
- "Teatro" (EC. N° 1688, 20-6). Noticia sobre la función a beneficio del Sr. Alcántara.
- "Teatro" (EC. N° 1688, 20-6). Breve comentario sobre la última función.
- "Beneficio" (EC. N° 1688, 20-6). Pedido al Sr. Cortés de una función a beneficio de la construcción del templo de San Francisco.
- "Novedad teatral" (EC. N° 1688, 20-6). Noticia sobre una función a beneficio de la Sra. de Aragón.
- "Alcántara y Morales" (EC. N° 1689, 22-6). Comentario sobre algunos artistas de la Compañía de Hernán Cortés.

- "Teatro" (EC. N° 1690, 24-5). Aviso. Programa de la próxima función: drama de Juan Harzembusch, *Los amantes de Teruel* y petipieza *Las hijas de Elena*.
- "La Carcajada" (EC. N° 1690, 24-6). Breve comentario sobre esta obra representada la noche anterior.
- "En el teatro" (EC. N° 1690, 24-6). Prohibición de aplausos y manifestaciones de cualquier género en las funciones fúnebres en honor de Garibaldi.
- "Nuestros aplausos" (EC. N° 1691, 27-6). Comentario elogioso sobre la ceremonia fúnebre realizada por la Compañía Dramática en honor de Garibaldi.
- "La gran función" (EC. N° 1691, 27-6). Comentarios sobre próxima función.
- "Teatro" (EC. N° 1692, 29-6). Aviso. Programa de la función extraordinaria a beneficio de las señoras Prats y González: drama de García Gutiérrez, *La Saboyana o la gracia de Dios* y zarzuela *Buenas noches señor don Simón*.
- "Teatro" (EC. N° 1692, 29-6). Comentario sobre la próxima función a beneficio de las artistas Prats de Aragón y González de Boutet.
- "Teatro" (EC. N° 1693, 1-7). Noticia sobre la última función.
- "Teatro" (EC. N° 1695, 6-7). Aviso. Programa de la función a beneficio del actor cómico Luis Castellano y del apuntador Arturo Teixidor: drama en seis actos, *La cabaña de Tom o la esclavitud de los negros* y zarzuela *El varón de la Castaña*.
- "Teatro" (EC. N° 1695, 6-7). Comentario sobre la próxima función a beneficio de Castellano y Teixidor.
- "Teatro" (EC. N° 1696, 8-7). Noticias sobre las últimas funciones, una de ellas a beneficio del Sr. Quevedo.

- "Teatro" (EC. N° 1696, 8-7). Aviso. Programa para la función del sábado 8 de julio: drama de Ventura de la Vega, *Amor de madre* y el sainete *El sutil tramposo*. Programa para la función del domingo 9 de julio: drama de Luis de Eguilaz: *Los soldados de plomo*.
- "Beneficio" (EC. N° 1696, 8-7). Breve comentario sobre la función a beneficio de Castellanos y Teixidor.
- "Teatro" (EC. N° 1697, 13-7). Aviso. Programa de la función a beneficio del Sr. Quevedo: *En el seno de la muerte*, de José Echegaray.
- "*En el seno de la muerte*" (EC. N° 1697, 13-7). Comentario sobre la obra que será puesta en escena.
- "Teatro" (EC. N° 1698, 15-7). Aviso. Programa de la próxima función: *El compañero de San Pablo*.
- "Teatro" (EC. N° 1698, 15-7). Comentario sobre las obras que se representarán en las últimas funciones.
- "*La hermana del carretero*" (EC. N° 1699, 18-7). Comentario sobre esta obra que será puesta en escena en la función de beneficio al boletero, Sr. Vásquez.
- "Beneficios" (EC. N° 1699, 18-7). Noticias sobre funciones de la Compañía Dramática a beneficio del Hospital y del templo de San Francisco.
- "Teatro" (EC. N° 1699, 18-7). Aviso. Programa de la función a beneficio de Manuel Herrero y Antonio Cotter Cortés: drama *Los seis grados del crimen* y aria de la ópera de Verdi, *Un ballo in Masquerata*.
- "Teatro" (EC. N° 1700, 20-7). Aviso. Programa de la función a beneficio de Manuel Herrero y Antonio Cotter Cortés: drama *Los seis grados del crimen* y aria de la ópera de Verdi, *Un ballo in Masquerata*.

- "*Los escalones del cadalso*" (EC. N° 1700, 20-7). Comentario sobre esta obra y sobre los actores que la representarán.
- "Teatro" (EC. N° 1701, 22-7). Aviso. Programa de la función a beneficio del boleterero: drama de Alejandro Dumas, *La hermana del carretero* y zarzuela *Gracias a Dios que está puesta la mesa*.
- "La función de mañana" (EC. N° 1701, 22-79). Comentario sobre la función a beneficio del boleterero.
- "Teatro" (EC. N° 1702, 25-7). Aviso. Programa de la función a beneficio de los señores Capmani y Lemos: *Un drama nuevo* de Tamayo y la petipieza *Más vale maña que fuerza*.
- "Compañía de Zarzuela" (EC. N° 1702, 25-7). Noticia sobre la posible visita de una nueva compañía teatral.
- "Teatro" (EC. N° 1702, 25-7). Noticia sobre el aplazamiento de la función en beneficio del boleterero Vásquez debido a la enfermedad de la Sra. Macías.
- "La función del domingo" (EC. N° 1702, 25-7). Comentario sobre la representación de *Los escalones del cadalso*.
- "*El sargento Federico*" (EC. N° 1703, 27-7). Comentario de un artículo publicado en un diario de Córdoba en el que se elogia a la Compañía de Zarzuela que pronto llegará a la ciudad.
- "Beneficio del Hospital" (EC. N° 1704, 29-7). Noticia sobre la donación de lo recaudado en una de las funciones del teatro a las obras del Hospital.
- "Teatro" (EC. N° 1704, 29-7). Noticia sobre la próxima función a beneficio del boleterero.
- "Importante noticia" (EC. N° 1704, 29-7). Noticia sobre el restablecimiento de la Sra. Macías y la próxima realización de una función a su beneficio.

"Teatro" (EC. N° 1706, 3-8). Aviso. Programa de la función a beneficio de la Sociedad de Beneficencia: *La Saboyana o la gracia de Dios*, de Alejandro Dumas y la zarzuela *El general Bum-Bum*.

"Teatro" (EC. N° 1706, 3-8). Breve comentario sobre la función a beneficio del templo de la Merced, dada por la Compañía de Hernán Cortés.

"Beneficio de San Francisco" (EC. N° 1707, 5-8). Noticia sobre la próxima función de la Compañía Dramática a beneficio del templo de San Francisco.

"Teatro" (EC. N° 1708, 8-8). Breve comentario sobre la función a beneficio del templo de San Francisco.

"Teatro" (EC. N° 1709, 10-8). Noticia sobre la última función de la Compañía del Sr. Cortés; se pondrá en escena *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Anuncio de la próxima llegada de la Compañía Monjardín.

"Compañía Monjardín" (EC. N° 1710, 12-8). Noticia que refiere que esta Compañía no vendría a la ciudad.

"Teatro" (EC. N° 1710, 12-8). Breve comentario sobre la representación de *Juan Tenorio* realizada por la Compañía Cortés.

"Función especial" (EC. N° 1713, 19-8). Noticia sobre la representación de *El músico de la murga*, dirigido por Boutet.

"Capmani for ever" (EC. N° 1714, 22-8). Comentario sobre la última función realizada.

"Despedida" (EC. N° 1715, 24-8). Carta de despedida del Sr. Boutet.

"Teatro" (EC. N° 1752, 23-11). Noticia sobre la nueva visita de la Compañía Hernán Cortés que se halla en este momento en San Juan.

- "Teatro" (EC. N° 1755, 30-11). Noticia sobre la próxima llegada de algunos miembros de la ex Compañía Cortés.
- "El actor Boutet" (EC. N° 1758, 7-12). Noticia sobre el próximo arribo del actor a la provincia para realizar funciones en el teatro.
- "Teatro" (EC. N° 1759, 9-12). Noticia sobre las nuevas funciones que darán los ex integrantes de la Compañía Hernán Cortés.
- "Teatro" (EC. N° 1760, 12-12). Aviso. Programa de las próximas funciones de abono: drama de Marcos Zapata: *La capilla de Lanuza*; comedia de Ventura de la Vega: *Bruno el Tejedor* y tonadilla chistosa *El sacristán y la viuda*.
- "Teatro" (EC. N° 1763, 19-12). Comentario breve sobre las funciones realizadas. Elogios a los artistas.
- "Segunda función de abono" (EC. N° 1765, 23-12). Aviso. Programa de la segunda función de abono: comedia de Manuel Bretón de los Herreros: *Mi secretario y yo* y juguete cómico de Luis de Olona: *La primera escapatoria o los maridos*.

1883

- "La Señora Matilde Macías de Cortés" (EC. N° 1779, 27-1). Noticia sobre la próxima llegada de la actriz a Mendoza, de paso rumbo a Lima.
- "Teatro" (EC. N° 1780, 30-1). Noticia sobre la próxima función de esta actriz.
- "Teatro: Cuadro cómico, lírico, dramático. Magnífica función" (EC. N° 1781, 1-2). Aviso. Programa de la próxima función: *Las diabluras de Perico*, de Puigdemgolas; zarzuela en un acto, *La Colegiala* y canción andaluza, *Agua va*.

- "Teatro" (EC. N° 1783, 8-2). Comentarios sobre los preparativos para la próxima función. Actuarán los señores Boutet y Castellanos y la Sra. Macías.
- "Teatro. Cuadro cómico" (EC. N° 1786, 15-2). Aviso. Programa de la función de despedida de la Sra. Macías de Cortés: comedia en un acto, *Más vale maña que fuerza*; zarzuela bufa, *Pascual Bailón* y dúo de la zarzuela *Sensitiva*.
- "Teatro" (EC. N° 1786, 15-2). Noticia sobre la próxima función.
- "Teatro" (EC. N° 1789, 22-2). Noticia sobre nuevas funciones de la compañía Cortés, realizadas a pedido del público.
- "Teatro. Cuadro cómico, lírico, dramático" (EC. N° 1793, 3-3). Aviso. Programa: comedia de Alonso Prolongué: *Los dos sordos o la trompa de Eustaquio*; canción americana *Me voy a Buenos Aires* y la zarzuela *El amor y el almuerzo*.
- "Beneficio de la Sra. Barreda" (EC. N° 1802, 27-3). Noticia sobre una función a beneficio de esta artista.
- "Teatro. Gran función extraordinaria" (EC. N° 1802, 27-3). Aviso. Programa de la función a beneficio de la primera actriz Elisa Barreda: comedia de Juan Catalina *Así son todas*; dúo de la zarzuela *El postillón de La Rioja*; pieza en un acto, *Las cuatro esquinas* y tonadilla *El sacristán y la viuda*.
- "Teatro" (EC. N° 1804, 31-3). Comentario sobre los preparativos para la próxima función.
- "Teatro" (EC. N° 1807, 7-4). Noticia sobre una función dramática a beneficio del templo de Loreto.
- "Teatro. Magnífica función" (EC. N° 1814, 24-4). Aviso. Programa de la función a beneficio del Hospital: comedia en un acto, *Sálvese quien pueda*; juguete en un acto, *El pájaro en el garlito* y habanera de la zarzuela *El Juicio Final*.

- "Compañía lírico-dramática" (EC. N° 1822, 12-5). Noticia sobre la próxima llegada de la Compañía Risso que funcionará con los artistas que han quedado de la Compañía Cortés.
- "El señor Risso" (EC. N° 1824, 17-5). Noticia sobre llegada del director de la Compañía.
- "Teatro: Gran Compañía Española, Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1824, 17-5). Aviso general sobre la Compañía dirigida por Juan Risso y Antonio Bono. No se especifica el elenco ni el repertorio.
- "Beneficio del Hospital" (EC. N° 1825, 19-5). Noticia sobre las recaudaciones obtenidas en la función realizada a beneficio del Hospital.
- "Teatro. Gran Compañía de Zarzuela" (EC. N° 1827, 24-5). Aviso. Programa de la primera gran función: *Guzmán el bueno*, de Gil de Zárate y la zarzuela *Un pleito*. Primer actor y director: Juan Risso; primera actriz: Elisa Barreda; primer actor cómico y director: Antonio Jiménez Bono.
- "Función teatral" (EC. N° 1827, 24-5). Noticia sobre el próximo debut de la Compañía.
- "Teatro" (EC. N° 1829, 31-5). Aviso. Programa de la gran función del jueves 31 de mayo: comedia nueva en tres actos y en verso: *Jugar por tabla*; romanza del *Sargento Federico* y la zarzuela *Bazar de Novias*.
- "Espectáculos públicos" (EC. N° 1829, 31-5). Comentario sobre la Compañía.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1830, 2-6). Aviso. Programa de la próxima función: drama de José M. Ruiz, *El sueño del malvado* y zarzuela en un acto *Este coche se vende*.
- "Teatro. La Compañía Risso" (EC. N° 1831, 5-6). Comentario sobre la Compañía y sus representaciones.

- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1832, 7-6). Aviso. Programa para la próxima función: comedia de Ventura de la Vega, *Llueven bofetones*; romanza de la zarzuela *El relámpago* y zarzuela *Canto de ángeles*.
- "Teatro" (EC. N° 1833, 9-6). Comentario sobre la representación y el papel de los actores en la última función.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1836, 16-6). Aviso. Programa de la próxima función: comedia en un acto de José Sanz Pérez, *Marino en tierra* y zarzuela nueva: *Nadie muere hasta que Dios quiere* de Narciso Serra y Cristóbal Oudrid.
- "Gran función el jueves 21 de junio" (EC. N° 1838, 21-6). Aviso. Programa para la próxima función: comedia de costumbres, *El amante universal* y zarzuela *Tocar el violón*.
- "Teatro. Gran función para el domingo 24 de junio" (EC. N° 1839, 23-6). Aviso. Programa: drama trágico en 3 épocas, de Victor Ducant, *Treinta años o la vida de un jugador* y pasaje cómico en un acto, *El sacristán y la viuda*.
- "Teatro. Función extraordinaria a beneficio de los desgraciados de La Rioja y Catamarca" (EC. N° 1840, 26-6). Aviso. Programa: drama en tres actos y en verso de Luis M. de Larra: *La primera piedra* y petipieza *El vecino de enfrente*.
- "*La primera piedra*" (EC. N° 1840, 26-6). Comentario sobre el próximo estreno de la Compañía.
- "Teatro" (EC. N° 1840, 26-6). Breve reseña sobre la función de estreno de la obra *treinta años o la vida de un jugador*.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1841, 28-6). Aviso. Programa de la próxima función: drama trágico de Tomás Rodríguez Rubí: *Borrascas del corazón* y zarzuela de Mariano Pina y Francisco Barbieri, *El hombre es débil*.

- "La función del martes" (EC. N° 1841, 28-6). Noticia sobre la suspensión de una función debido a la lluvia.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1842, 30-6). Aviso. Programa de la próxima función: drama trágico en cuatro actos de Manuel Tamayo y Baus: *Un drama nuevo o El vengador de su honra* y zarzuela en un acto de Mariano Pina y música de Francisco Barbieri: *El hombre es débil*.
- "Zarzuelas" (EC. N° 1842, 30-6). Recriminación a la Compañía por no representar zarzuelas en sus funciones de abono.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1843, 3-7). Aviso. Programa de la decimoquinta función de abono: drama en tres actos de Luis M. de Larra: *La primera piedra*; romanza de la zarzuela *El juramento* y petipieza en un acto: *El vecino de enfrente*.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1844, 5-7). Aviso. Programa de la decimosexta función de abono: zarzuela de Luis de Olona con música de Joaquín Gaztambide: *Los Madgiares o la revolución de Hungría*, con la primera tiple Dolores Medina de Monsalves.
- "*Los Madgiares*" (EC. N° 1845, 7-7). Aviso sobre próxima función donde se estrena esta pieza.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1845, 7-7). Repite el programa dado a conocer en el n° 1844 del 5-7.
- "Teatro" (EC. N° 1846, 12-7). Carta de algunos asistentes al teatro a quienes les sorprende la ausencia de la actriz Matilde Macías en las representaciones.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1847, 14-7). Aviso. Programa de la decimoctava función de abono: drama en cuatro actos de Ventura de la Vega: *Gaspar el ganadero* y petipieza en un acto: *Roncar despierto*. Se incluye además el programa de

la decimonovena función: comedia en tres actos y en verso de Luis de Eguilaz: *La cruz del matrimonio* y petipieza en un acto: *¿Será éste?*

"*Los Madgiares*" (EC. N° 1847, 14-7). Breve comentario sobre esta representación.

"¿Habrán toros?" (EC. N° 1848, 17-7). Polémica entre el público sobre representación de *Los Madgiares*.

"Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1849, 19-7). Aviso. Programa de la vigésima función de abono: comedia nueva en tres actos de Mamuel Bretón de los Herreros: *Un novio a pedir de boca* y petipieza *¿Será este?* Se anuncia para el domingo: *Jorge Sullivan o el corazón de un artista*.

"Por galantería" (EC. N° 1849, 19-7). Polémica y apuestas del público sobre la representación de *Los Madgiares*.

"No habrá toros porque el torero no quiere" (EC. N° 1849, 19-7). Continúa la polémica en torno a la representación de *Los Madgiares*.

"Jorge Sullivan" (EC. N° 1849, 19-7). Noticia sobre la representación de esta obra a cargo del actor Mariano Ruiz.

"Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1850, 21-7). Aviso. Programa de la vigésimo primera función de abono: comedia en tres actos: *Jorge Sullivan o el corazón de un artista* y petipieza en un acto *La mosquita muerta*.

"Solicitada" (EC. N° 1851, 24-7). Contestación del artista Geronés sobre la polémica suscitada alrededor de la representación de *Los Madgiares*.

"Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1852, 28-7). Aviso. Programa de la vigésima tercera función de abono: drama de Alejandro Dumas: *Margarita de Borgoña o la torre de Nesle*.

- "Solicitada: Toros toreros" (EC. N° 1852, 28-7). Continuación de la polémica en torno a la apuesta por la representación de *Los Madgiars*.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1854, 2-8). Aviso. Programa de la próxima función: zarzuela de Luis de Olona y música de Joaquín Gaztambide: *Los Madgiars o la revolución de Hungría*.
- "*Los Madgiars*" (EC. N° 1854, 2-8). Noticia sobre la próxima función.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1855, 4-8). Repite el programa dado a conocer en el n° 1854 del 2-8.
- "El teatro" (EC. N° 1855, 4-8). Noticia sobre arreglos en el local del teatro.
- "Ensayos" (EC. N° 1855, 4-8). Noticia sobre el ensayo de la obra *Los Madgiars*.
- "*Los Madgiars*" (EC. N° 1856, 7-8). Breve comentario sobre la función.
- "Zarzuelas" (EC. N° 1856, 7-8). Recriminación a la Compañía por la escasez de zarzuelas de su repertorio.
- "La llapa" (EC. N° 1869, 14-8). Breve comentario sobre última función de la Compañía.
- "Un beneficio" (EC. N° 1870, 18-8). Noticia sobre una función a beneficio en la que se representará el drama *El trovador*.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1870, 18-8). Aviso. Programa de la función a beneficio del director Juan Risso: drama caballeresco y en verso de Antonio García Gutiérrez: *El trovador*; habanera de la zarzuela *Entre mi mujer y el negro* y petipieza *La casa del autor*.

- "Lleno completo" (EC. N° 1871, 21-8). Comentario sobre la función a beneficio del Sr. Risso.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1871, 21-8). Aviso. Programa de la función extraordinaria a beneficio de Matilde Macías de Cortés: zarzuela en un acto *El lucero del alba*; zarzuela en dos actos de Luis de Olona y música de Rafael Hernando: *El duende*.
- "El nuevo salón" (EC. N° 1871, 21-8). Noticia sobre arreglos en el teatro.
- "¡¡Salero!!" (EC. N° 1871, 21-8). Aviso sobre próxima función a beneficio de Matilde Macías de Cortés.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1872, 23-8). Repite el programa dado a conocer en el n° 1871 del 21-8.
- "Great attraction" (EC. N° 1872, 23-8). Aviso sobre la próxima función.
- "El beneficio" (EC. N° 1873, 25-8). Noticia sobre la asistencia de público a la función en beneficio de Matilde Macías.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1873, 25-8). Aviso. Programa a beneficio del primer actor cómico Don Antonio Bono: comedia *Lances de amor y riqueza*; aria del primer acto de la zarzuela *Robinson* y opereta *La soirée de Cachupín*.
- "Un lleno completo" (EC. N° 1874, 28-8). Noticia sobre la última función.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1875, 30-8). Aviso. Programa de la función extraordinaria a beneficio del primer tenor José Monsalves: zarzuela de Francisco Comprodón y Emilio Arrieta: *Marina* y petipieza *¿Quítese usted la ropa?*
- "*Marina*" (EC. N° 1875, 30-8). Comentario sobre la próxima representación.

- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1876, 1-9). Aviso. Programa de la función a beneficio del segundo actor Mariano Ruiz: drama histórico americano en siete cuadros de Eraclio Fajardo: *Camila O'Gorman o una victoria de Rosas* y zarzuela *La soirée de Cachupín*.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1877, 4-9). Aviso. Programa de la función a beneficio del galán joven José A. Vázquez: drama en un acto de Eduardo Carmona: *El loco de aldea*; habanera *El negro escobero* y zarzuela en dos actos de Luis de Olona y Cristóbal Oudrid: *El postillón de La Rioja*.
- "Beneficio" (EC. N° 1878, 6-9). Aviso sobre próxima función a beneficio del galán joven José A. Vázquez.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1879, 8-9). Aviso. Programa de la próxima función: comedia en un acto: *Suma y sigue* y zarzuela en dos actos: *El postillón de La Rioja*.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1881, 13-9). Aviso. Programa de la función a beneficio de la actriz Manuela Fernández de Bono: zarzuela Bufo de aparato de José de Olona y música del maestro Oudrid: *Un viaje al vapor*.
- "Beneficio" (EC. N° 1882, 15-9). Noticia sobre los preparativos para la función a beneficio del primer apuntador Sr. Teixidor.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1882, 15-9). Aviso. Programa de la función a beneficio del apuntador: pieza cómica *¡Doce retratos seis reales!*; bacanal de la zarzuela *Robinson*; zarzuela cómica *La colegiala* y zarzuela de aparato *El gran Caimacán de las Indias*.
- "Beneficio" (EC. N° 1883, 18-9). Noticia sobre la próxima función a beneficio del actor Luis Castellano.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1883, 18-9). Aviso. Programa de la función a beneficio del primer tenor José

Monsalves: zarzuela de Francisco Comprodón, con música de Emilio Arrieta: *Marina* y petipieza *¿Quítese usted la ropa?*

"Beneficio suspendido" (EC. N° 1883, 18-9). Noticia de la postergación del beneficio del actor Castellano.

"Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1884, 20-9). Aviso. Programa de la función a beneficio del actor Luis Castellano: comedia nueva en dos actos: *Levantar muertos*; romanza de la ópera *El guaraní*; poema en un acto *La Italia libre* y comedia en un acto: *Las diabluras de Perico*.

"Faltan localidades" (EC. N° 1884, 20-9). Noticia sobre la venta de entradas para la próxima función.

"Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1886, 26-9). Aviso. Programa de la función a beneficio de la actriz Flora González: comedia nueva en tres actos de Narciso Serra: *¡Don Tomás!* y zarzuela *Los criados de confianza*.

"El beneficio de la Sra. Boutet" (EC. N° 1887, 27-9). Noticia sobre una próxima función.

"Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1888, 29-9). Aviso. Programa de la función del primer tenor José Monsalves: petipieza *¿Quítese usted la ropa?* y zarzuela en dos actos de Francisco Comprodón y Emilio Arrieta: *Marina*.

"Beneficio de Berutti" (EC. N° 1889, 2-10). Noticia sobre la próxima función a beneficio del director de la orquesta, Pablo Berutti.

"Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1890, 4-10). Aviso. Programa de la función a beneficio de Pablo Berutti: zarzuela en dos pasajes mitológico-lírico-novelesco, en dos actos, letra de Eusebio Blasco y música del maestro Rogel: *El joven Telémaco o los dioses del Olimpo*, sinfonía de *El barbero de Sevilla* y baile grotesco *Ayer y hoy*.

- "El teatro" (EC. N° 1890, 4-10). Comentario sobre problemas con la Compañía.
- "Teatro. Compañía Dramática y de Zarzuela" (EC. N° 1891, 6-10). Aviso. Programa de la función a beneficio del boleterero (no se lee bien el programa porque el material se encuentra deteriorado).
- "Ultraje a la sociedad" (EC. N° 1892, 9-10). Noticia sobre inconvenientes ocasionados por el mal comportamiento de algunos actores de la Compañía.
- "Mona de primer orden" (EC. N° 1892, 9-10). Noticia sobre problemas con algunos actores de la Compañía.
- "Obras en el teatro" (EC. N° 1902, 1-11). Noticia sobre mejoras en el teatro.

1884

- "Comedia" (EC. N° 1928, 1-1). Noticia sobre una representación en la localidad de El Retamo de la comedia *Traidor inconfeso y mártir*, realizada por jóvenes de la zona.
- "Teatro: espléndida función para el sábado 26" (EC. N° 1938, 24-1). Compañía Duclós de paso por la ciudad. Actores Francisco López Valois y Gonzalo Duclós. Apoyo de Matilde Macías, señores Castellano y Cotter. Programa de la función: sinfonía por la orquesta que dirige el Sr. Berutti; comedia en tres actos de Eusebio Blasco: *El pañuelo blanco* y comedia del mismo *Pobre porfiado*.
- "Función teatral" (EC. N° 1938, 24-1). Comentario sobre la próxima función.
- "El teatro" (EC. N° 1940, 29-1). Comentario sobre las últimas funciones.

- "Compañía dramática" (EC. N° 1956, 8-3). Noticia sobre los oficios realizados por el Sr. Duclós para contratar una compañía dramática para que actúe durante el invierno.
- "Al fin tendremos teatro" (EC. N° 1961, 20-3). Noticia sobre la próxima llegada del Sr. Duclós y señora.
- "Duclós y su Sra. Josefina Castro de Duclós" (EC. N° 1962, 22-3). Noticia sobre la postergación de una función. Programa: comedia *El pañuelo blanco*, de Eusebio Blasco; polca original de Juan Lagomaggiore y pieza en un acto: *Una base constitucional*.
- "El beneficio de antenoche" (EC. N° 1963, 25-3). Comentario sobre las últimas funciones.
- "La función del martes" (EC. N° 1964, 27-3). Comentario sobre las actuaciones durante la última función.
- "Nuestro teatro" (EC. N° 1965, 29-3). Noticia sobre el programa de la última función del Sr. Duclós. Se representará la comedia de Tamayo y Baus *Pobres y ricos* y la petipieza *La llave de la garetá*. Aviso de la suspensión de funciones hasta después de Pascua.
- "La función teatral del domingo" (EC. N° 1969, 1-4). Comentario sobre las funciones teatrales y el escaso público que asiste.
- "El Sr. Capmani" (EC. N° 1699, 8-4). Noticia sobre tratativas para contratar compañía dramática.
- "Compañía Dramática" (EC. N° 1701, 15-4). Críticas a la compañía que está actuando en la ciudad.
- "Las funciones del sábado y domingo" (EC. N° 1701, 15-4). Comentario sobre la última función. Críticas a los actores.
- "Función teatral" (EC. N° 1702, 17-4). Noticia sobre una función teatral en homenaje a Sarmiento. Se representará la comedia de Tamayo

y Baus: *Una muchacha del siglo o Lo positivo*; petipieza de Enrique Pérez Escrich: *El do de pecho o el zapatero tenor*.

"El teatro" (EC. N° 1702, 17-4). Comentario sobre la necesidad de arreglar el teatro.

"¡Calvo en Mendoza!" (EC. N° 1702, 17-4). Noticia sobre la próxima llegada a Mendoza, procedente de Chile, del famoso artista dramático español Calvo.

"La función de antenoche" (EC. N° 1703, 19-4). Comentario sobre la función de homenaje a Sarmiento.

"Teatro" (EC. N° 1704, 22-4). Comentario sobre la representación de la obra *Amor y filosofía*.

"Beneficio para la señorita Duclós" (EC. N° 1705, 24-4). Noticia sobre la próxima función de teatro.

"Beneficio" (EC. N° 1976, 26-4). Comentario sobre la próxima función a beneficio de la Srta. Duclós.

"Compañía" (EC. N° 1980, 6-5). Noticia sobre la próxima llegada de una nueva compañía de zarzuela.

"Compañía" (EC. N° 1982, 10-5). Noticia sobre la nueva compañía.

"Suspendida" (EC. N° 1983, 13-5). Noticia sobre la suspensión de una función por falta de público.

"La nueva Compañía de Zarzuela" (EC. N° 1984, 15-5). Noticia sobre la inminente llegada de la compañía contratada por la empresa Capmany; y Lagomaggiore.

"Compañía" (EC. N° 1985, 17-5). Anuncio del próximo debut de la Compañía de zarzuela.

- "Compañía de Zarzuela" (EC. N° 1986, 20-5). Noticia que anuncia la llegada de la nueva Compañía.
- "Compañía de Zarzuela" (EC. N° 1987, 22-5). Comentario sobre la nueva Compañía.
- "El teatro" (EC. N° 1987, 22-5). Noticias sobre las mejoras en el teatro.
- "Teatro" (EC. N° 1988, 24-5). Aviso de la nueva Compañía.
- "Abono" (EC. N° 1988, 24-5). Noticias sobre los abonos vendidos.
- "Función" (EC. N° 1988, 24-5). Comentario sobre el próximo estreno de la Compañía de Zarzuela.
- "*El anillo de hierro*" (EC. N° 1988, 24-5). Pedido a la compañía que ponga en escena la zarzuela *El anillo de hierro*.
- "Revista teatral" (EC. N° 1989, 27-5). Extensa crónica que comenta la primera y segunda función de la Compañía de zarzuelas.
- "Revista teatral" (EC. N° 1991, 31-5). Comentario sobre la tercera función en la que se representaron dos zarzuelas ligeras: *La gallina ciega* y *El hombre débil*.
- "Teatro" (EC. N° 1991, 31-5). Aviso. Programa de la cuarta función: zarzuela de Marcos Zapata con música de Márquez: *El anillo de hierro*.
- "Revista teatral" (EC. N° 1992, 3-6). Crónica teatral. Comentario sobre la representación de *El anillo de hierro*.
- "Función" (EC. N° 1992, 3-6). Noticia sobre la próxima función. Se pondrá en escena: *Robinson*.
- "Teatro" (EC. N° 1993, 5-6). Aviso. Programa de la séptima función: zarzuela de Mariano Pina y Rafael Aceves: *La sensitiva* y zarzue-

la chistosa *Empleo desconocido*, de Eduardo Estellés y música de D. F. Reparar.

"Función" (EC. N° 1993, 5-6). Comentario elogioso sobre la compañía de zarzuelas.

"Empresa Capmani-Lagomaggiore" (EC. N° 1994, 7-6). Noticia sobre la representación de la zarzuela cómico-bufaailable *Robinson*.

"La sensitiva" (EC. N° 1994, 7-6). Comentario sobre la próxima zarzuela que se representará.

"Teatro" (EC. N° 1996, 12-6). Aviso sobre la próxima función. Se pondrá en escena *El postillón de La Rioja* de Olona y *Las astas del toro* de Carlos Fontana y música de Gastambide.

"Teatro" (EC. N° 1997, 14-6). Noticia sobre la próxima función. Se representará: *Jugar con fuego* de Ventura de la Vega y Francisco Barbieri.

"Revista teatral" (EC. N° 1997, 14-6). Comentario sobre la representación de *El postillón de La Rioja*.

"La empresa Capmani-Lagomaggiore" (EC. N° 1998, 17-6). Noticia sobre próximo alejamiento de la Compañía de Zarzuela.

"Revista teatral: *Jugar con fuego*" (EC. N° 1998, 17-6). Comentario sobre la obra.

"Teatro" (EC. N° 1999, 19-6). Aviso. Programa de la próxima función: zarzuela de Francisco Comprodón y Francisco Barbieri: *Los diamantes de la corona*.

"Teatro" (EC. N° 2000, 21-6). Aviso. Programa de la próxima función: zarzuela de Luis de Olona y C. Oudrid: *La cola del Diablo*.

"*Los diamantes de la corona*" (EC. N° 2000, 21-6). Comentario sobre la representación de esta obra.

- "Empresa Capmani-Lagomaggiore" (EC. N° 2001, 24-6). Aviso. Programa de la próxima función: zarzuela de Rafael Santillán y Francisco Barbieri: *Robinson*.
- "*Los diamantes* (segunda representación)" (EC. N° 2001, 24-6). Comentario sobre la función.
- "Son muchas las repeticiones" (EC. N° 2002, 26-6). Quejas por la constante repetición de las mismas obras.
- "Las últimas funciones de teatro" (EC. N° 2003, 28-6). Noticia sobre la próxima partida de la Compañía rumbo a San Juan.
- "Empresa Capmani-Lagomaggiore" (EC. N° 2003, 28-6). Aviso. Programa de la próxima función: *Dos leones* de Granés y Navarro y *La colegiala*.
- "Hoy" (EC. N° 2003, 28-6). Aviso sobre la próxima función.
- "El beneficio de la tiple Lorenza Torres" (EC. N° 2004, 1-7). Comentario sobre la última función.
- "Revista teatral: *El barberillo de Lavapiés*" (EC. N° 2005, 3-7). Comentario sobre la representación de esta obra.
- "La compañía de zarzuela" (EC. N° 2005, 3-7). Noticia sobre su partida.

RESEÑAS

Daniel Prieto Castillo: *La memoria y el arte; Conversaciones con Juan Draghi Lucero*. Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo - Ediciones Culturales de Mendoza, 1994, 107 p.

La memoria y el arte; Conversaciones con Juan Draghi Lucero es una importante contribución al conocimiento de la vida y la obra de uno de los más destacados narradores mendocinos contemporáneos. El subtítulo del libro nos orienta acerca de su género: la entrevista; posee, en consecuencia, todas las virtudes y ciertas limitaciones características de esta especie, de raíz periodística. Precisamente, crea la sensación de inmediatez, de diálogo fluido con el propio Draghi; éste se nos hace presente a medida que avanzamos en la lectura, gracias a su particular modo de expresión, y también a través del contenido de sus respuestas que reflejan constantes de su pensamiento y de su quehacer literario. Aquí resalta la inteligencia del entrevistador, que deja hablar al personaje, orientando el desarrollo de la conversación con preguntas certeras e interesantes.

Pero, indudablemente, toda conversación (y especialmente cuando el "inquisidor" se acerca al entrevistado en actitud de manifiesto respeto) traza sus propios rumbos y no siempre se concretan acabadamente todas las propuestas, o se agotan todas las expectativas que el planteamiento del tema suscita en el lector. No por ello, empero, la obra carece de organicidad: los dieciséis capítulos en que se ordena el material van agrupando las respuestas de Draghi en torno a ciertos puntos claves para una comprensión más cabal de su obra literaria. Así por ejemplo, el primer apartado, titulado "El arte", permite descubrir los principios rectores de una estética que considera al arte como "*cierta cosa esotérica, casi prohibida*" (p. 13); por ello exige trabajo y aun dolor por parte del artista, el cual se atreve con su creación a explorar esas penumbras, en busca del arte: "*Para hallarlo nos salimos con sufrimiento de lo habitual, con el deseo de encontrar algo realmente valioso dentro de lo captable*" (p. 13). La obra artística reconoce, para Draghi, un doble punto de

partida, que está dado tanto por la realidad circundante como por el mundo interior del autor; de aquí la referencia permanente al contexto social, en capítulos como los titulados "La mujer", "El hombre mendocino", "Los niños sin niñez", "El tráfico de seres humanos" ..., y la mención reiterada de un espacio, privilegiado por el autor para asentar gran parte de su mundo de ficción, cual es la zona de Huanacache (tema del capítulo homónimo), por la riqueza de resonancias precolombinas que, al igual que el Ande, contiene.

Pero, como el mismo Draghi manifiesta, también la literatura se nutre de vivencias íntimas, entrañables, y en este sentido la vida del autor aflora una y otra vez en las respuestas: la alusión a su situación familiar, a los quebrantos económicos acaecidos a la muerte de su padre, que precipitaron a la familia en la pobreza y "permitieron" al niño Juan tomar contacto con un mundo hasta entonces lejano: el de los humildes carreros y puesteros, que son auténticos depositarios del folklore. Este constituye tema de un apartado completo, como verdadero eje vertebrador de la obra de Draghi, tanto en el plano temático como en el lingüístico.

Esta experiencia informa en gran medida la obra de Draghi: en cuanto al contenido, porque de los relatos oídos junto al fuego extrae la materia para muchas de sus colecciones de cuentos, comenzando por esa extraordinaria recreación de cuentos maravillosos que es *Las mil y una noches argentinas*, del mismo modo que la convivencia con esos sencillos habitantes de nuestra tierra lo nutrió en el conocimiento de leyendas y costumbres tradicionales, que su pluma rescata y revive para nosotros.

Tal experiencia es enriquecedora también en cuanto al lenguaje, porque como el mismo autor manifiesta: *"Traté de comprender a la gente pobre de Mendoza; con su lenguaje serrano y al mismo tiempo muy arraigado al huerto. Es extraordinario lo que ello influyó en el carácter mendocino y en mí mismo... Todo esto me ha ayudado a habituarme a cierta manera de pensar y hablar, quizá esto es lo que usted llama mi estilo"* (p. 16-17).

Precisamente "La palabra" es objeto de reflexión en otro capítulo, que completa lo enunciado precedentemente con la mención de otras fuentes en que Draghi abreva su vivida recreación del habla comarcana, con sabor añejo: antiguas crónicas y documentos que su vocación de historiador le llevó a rastrear tanto en Mendoza como en Chile, y los clásicos españoles, especialmente del Siglo de Oro, como Santa Teresa.

Las entrevistas de Prieto intentan abarcar la totalidad multifacética de la personalidad del entrevistado; así, el capítulo titulado "La poesía" se

refiere a su labor de recopilador de cantos tradicionales, que da como resultado el *Cancionero Popular Cuyano*. Draghi complementa esta tarea de rescate de los caudales folklóricos con un estudio acerca del folklore cuyano, cuyas principales tesis reseña en la conversación con Prieto, en cuanto a sus raíces, temas predominantes, etc.

Llama la atención, en consonancia -es cierto- con lo manifestado acerca del arte, la reiterada alusión a elementos mágicos, no racionales: éstos ocupan lugar preponderante en la creación artística; así los apartados titulados "El daño" o "Los entresueños", que sirve de prólogo a la transcripción de algunos "medallones": brevísimos escritos en prosa lírica del propio Draghi, denominados "El esperado" y "Canta el niño de las serranías"; a continuación se incluye un cuento de similar estilo e intención, "El bailarín de la noche", que abre y da título al volumen de cuentos homónimo.

El volumen reseñado se cierra con un texto de Prieto Castillo, surgido en diálogo intertextual con "El bailarín...": "Oruro", dedicado "A don Juan Draghi Lucero, por la lectura incesante de nuestros duros espacios serranos". De este modo culmina y se expresa claramente la empatía tanto afectiva como literaria entre el entrevistador y el entrevistado, que permite componer una obra acabada, que aporta o reúne importantísimos datos, algunos de los cuales ya habían sido apuntados por Draghi en entrevistas aparecidas en diarios y publicaciones periódicas, pero cuya compilación y ordenamiento resulta de suma utilidad como trabajo de base para futuras investigaciones.

Junto a la recuperación de facetas de la personalidad de Draghi ya conocidas, se terminan de perfilar otras, principalmente las relacionadas con su reflexión estética, que constituyen el aporte sobresaliente del libro.

El interés documental de la obra se complementa con las calidades de un estilo que, sin renunciar del todo a su oralidad, refleja trabajo y cuidado y alcanza por momentos alturas líricas. Es indudable que ambos, Draghi y Prieto (además de sus otras múltiples vocaciones), son verdaderos poetas que hacen del diálogo ocasión para exhibir sus mejores cualidades. Y el planteo en sí es -podríamos decir- poético: la recuperación y reconstrucción, gracias al privilegiado don de la memoria (de allí el título), de un espacio que de algún modo nos atañe a todos: "*Deshilvanemos en el diálogo la memoria, no la de sombras y olvidos, sino la de vida y de soles; la memoria semilla; ya vendrán tierras propicias en las que se hará fruto*" (p. 11).

Todo ello conforma una obra de innegable valor y a la vez de lectura sumamente agradable, contribución utilísima para la bibliografía -hasta hoy relativamente escasa en cuanto a trabajos orgánicos- sobre Juan Draghi Lucero.

Marta Elena Castellino

Marta Elena Castellino. *Una poética de solera y sol. (Los romances de Alfredo Bufano)*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza-CELM, 1995. 125 p.

En un esfuerzo conjunto de Ediciones Culturales y el CELM, ha aparecido este nuevo libro de Marta Castellino sobre la obra de Alfredo Bufano.

El primer rasgo que se impone, después de la lectura del texto, es que a Marta Castellino le gusta la poesía de Bufano. Evidenciado este pacto de amor entre el crítico y el objeto de su estudio, necesario y fundamental para cualquier hermenéutica, el análisis fluye sereno y, desde cualquier óptica en que se lo mire, "didascálico".

El eje central del trabajo lo constituye el estudio, clasificación y descripción de lo que ha venido a constituir el "Romancero" de Alfredo Bufano.

"El itinerario poético del autor mendocino comienza [...] bajo el signo del modernismo literario, para seguir pronto su evolución a través de algunas direcciones postmodernistas. Precisamente por el cultivo de los romances, de las canciones tradicionales y de las coplas, Bufano representa la vertiente 'popularista' del postmodernismo, que tiene sus raíces en la lírica tradicional hispánica, hispanoamericana y argentina" (p.15).

De acuerdo con esta afirmación - que constituye una de las tesis centrales del trabajo - la autora clasifica e inserta, en sus fuentes, metro e influencias recíprocas, los romances del poeta mendocino en el tronco de la tradición literaria universal. Así, los "Romances históricos" están vistos dentro de la problemática de la tradición hispánica y con el objeto de rescatar, "a su modo", un trozo de la historia patria, en este caso especial, la "patria cuyana". En esta última modalidad temática, se analiza con prolijidad el romance que relata la tragedia del Chacay, protagonizada por

don Juan Corvalán. Aquí, señala Castellino, Bufano ha manejado no sólo datos de archivo, sino, y esto es lo más interesante, noticias orales del suceso "que tanto caló en la sensibilidad popular" del sur mendocino.

Los "Romances hagiográficos y de tema religioso en general" dan cuenta por un lado de la "vivencia religiosa [...] de nuestro autor" y por otro de un gran caudal de erudición en lo que a Historia Sagrada se refiere. Las fuentes detectadas, y no sólo la *Biblia* y *La Leyenda Aurea*, sino las literaturas hagiográficas de franciscanos y salesianos, las tradiciones medievales legendarias, la *Imitación de Cristo*, o, más modernamente, *Las aventuras de Don Bosco* de Hugo Wast, se presentan reformalizadas en el marco de un sencillismo que no deja de acusar la estética cuidada de un Rubén Darfo o un García Lorca.

Como una variante estrófica y temática en el campo de los temas religiosos, "no podía faltar en la poesía de Bufano el villancico navideño". En ese campo la autora destaca la adecuación que el poeta logra con el esquema tradicional.

En los "Romances novelescos y narrativos", Castellino hace hincapié en especial, en dos libros: *Romancero* y *Colinas del alto viento*. Señala, como rasgo preponderante, el juego pendular en la búsqueda de motivos inspiradores, entre las fuentes tradicionales medievales y la realidad contemporánea.

El tono general de este tipo de poemas, es - nos dice-:

"[...] de fantasía y deliberado arcaísmo en los que podríamos llamar *novelescos*, y de acentuado realismo en aquellos destinados a cantar costumbres del terruño, a través de la óptica de un amoroso testigo" (p. 59).

De acuerdo con estos principios generales, se van distinguiendo por temas los siguientes apartados: legendarios, temas medievales y motivos folclóricos y los que se agrupan por la recreación del tópico de la idealización de la muerte.

En tres romances de tres colecciones distintas, Castellino analiza el tema de la Serranilla, más adaptada en Bufano a la idealización propuesta a partir del Marqués de Santillana que a las rústicas serranas del Arcipreste, aun cuando el metro que predomina sigue siendo el octoslabo asonante del romance. El encuentro amoroso da lugar a una escena "rústica" donde se filtra el dato regional: "chapecas", "yuros".

El paisaje cuyano aparece en toda su plenitud, en el cuarto grupo distinguido por la autora: el de los "Romances descriptivos". En ellos la variedad métrica es riquísima: abunda en estrofas de versos combinados y con pie quebrado. Como ejemplo se demora en el poema "Álamos", hoy ya un símbolo de la poesía de Bufano y de Mendoza misma. A la imagen del árbol se asocia el colorido del otoño ("álamos de ocre vestidos") y al solo conjuro de esta imagen no deja de latir toda alma mendocina. Por esto mismo, quizás, es que se advierte, en este capítulo, una delectación amorosa especialísima. Castellino va develando en los distintos libros de poemas (*Poemas de Cuyo; Tierra de Huarpes; Poemas de la nieve; Valle de la soledad; Presencia de Cuyo; Mendoza la de mi canto* entre otros) a ese "contemplador entusiasta de la realidad mendocina". Rescata de sus poemas "cumbres", "calles polvorientas", "casas de adobe", "ubérrimas parras", "patios con tinajones", "frescas galerías", "el sol profundo", "jarilla y pichana", "sulupe y llauflín" como "el vuelo de los churrinches" y en todas las perspectivas que el paisaje se le presenta: paisaje como tal; paisaje como estado de ánimo; paisaje como ser viviente; paisaje como símbolo; paisaje como milagro de Dios; paisaje y Literatura: aquí se señala la influencia de los clásicos, Virgilio y Fray Luis de León, los modernistas, en especial Herrera y Reissig, Azorín y Unamuno, pero afirmando que la fuente principal de inspiración es la realidad circundante y existencial. No en vano afirma Castellino: "Bufano es el cantor de la tierra de Cuyo" (p. 82).

Dentro del tema del paisaje y en dos apartados distintos, "Figuras de la tierra" y "Figuras contemporáneas", se presenta una galería de "Estampas" que surgen de ese espacio descrito y casi como conjuradas por éste: arrieros; troperos; remeseros; quirquincheros; Doña Luz, maestra; el "gauchiclérigo" en quien Castellino cree reconocer al Cura Brochero; el mismo Fernando Fader, presente en un romance en forma de planto y lamentación funeraria.

Los "Temas líricos" dan pie a un nuevo apartado, explícitamente autobiográfico a la manera de Baldomero Fernández Moreno y Evaristo Carriego. De acuerdo con esta tendencia temática se analiza (verso, temas, metro) muy especialmente *Infancia bajo la luna*, libro de la madurez del poeta, lleno de nostalgias y recuerdos. *Poemas para los niños de las ciudades* permite mostrar en Bufano los temas infantiles. Dos poemas son objeto de atención: el "Romance del adivinador" y la "Ronda de los enanos de la luna".

También en la línea autobiográfica y obra de madurez, Bufano compone una serie de romances, de tono ligero, que tienen como tema las "Impresiones" de viajes que su estancia en España y África le provocaron. Con este último apartado, más una Bibliografía sumaria se cierra el libro.

Podemos afirmar, para concluir nuestra reseña, que este trabajo de Marta Castellino es una obra de consulta obligada para quienes se interesen por la producción poética de Bufano, tanto como para quienes aborden la problemática del romancero en Hispanoamérica y lo vean, recreado, en uno de sus cultores más eximios.

La autora pone de manifiesto, por otra parte, una crítica integradora de todos los niveles de significación que la realidad literaria le presenta, al mismo tiempo que "una gratitud de quien reencuentra algo propio (la realidad, la tierra...) elevado a la categoría de objeto poético por la magia del creador" (p. 114) .

Elena Calderón de Cuervo

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

ISSN 0328-1094