

Marta Elena Castellino  
(Directora)

# Panorama de las letras y la cultura en Mendoza

TOMO IV



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
EDITORIAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA DE MENDOZA

PANORAMA DE LAS LETRAS  
Y LA CULTURA EN MENDOZA  
TOMO IV  
LA POESÍA MENDOCINA ENTRE 1930 Y 1955

Panorama de las letras y la cultura en Mendoza : tomo IV : la poesía mendocina entre 1930 y 1955 / Marta Elena Castellino ... [et al.] ; dirigido por Marta Elena Castellino. - 1a ed. - Mendoza : Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2023.

Libro digital, PDF - (Panorama de las letras y la cultura en Mendoza / Marta Elena Castellino ; 978)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-774-413-6

1. Poesía. 2. Mendoza . 3. Literatura Argentina. I. Castellino, Marta Elena, dir.

CDD 860.9982Centro Universitario, Ciudad de Mendoza (5500)

Diseño gráfico, maquetación y tapa: [Clara Luz Muñiz](#).



Se permite la reproducción de los textos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución –NoComercial –CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY –NC –SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>.

Este trabajo se publica digitalmente a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>. Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS



**MARTA ELENA CASTELLINO**  
**(Directora)**

**PANORAMA DE LAS LETRAS  
Y LA CULTURA EN MENDOZA**

**TOMO IV**  
**LA POESÍA MENDOCINA**  
**ENTRE 1930 Y 1955**

**MARTA ELENA CASTELLINO**  
**SILVIA MARCELA HURTADO**  
**CARLA RIGGIO**  
**HEBE BEATRIZ MOLINA**  
**ANDREA GRECO DE ÁLVAREZ**  
**MARÍA LORENA GAUNA**  
**VÍCTOR GUSTAVO ZONANA**  
**DOLLY SALES**  
**MARTA MARÍN**

## ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	21
PRIMERA PARTE:	
MARCO HISTÓRICO-SOCIAL, CULTURAL Y LITERARIO .....	29
CAPÍTULO I.	
MENDOZA Y LA “MODERNIDAD”: PANORAMA HISTÓRICO Y POLÍTICO	
Marta Elena Castellino .....	31
Del lencinismo a los gobiernos conservadores.....	35
Una década de predominio demócrata .....	39
<i>Gobernación de Ricardo Videla</i> .....	41
<i>Gobernación de Guillermo Cano</i> .....	46
<i>Gobernación de Rodolfo Corominas Segura</i> .....	51
<i>Gobernación de Adolfo Vicchi</i> .....	56
Hacia los años 50: el peronismo en el poder .....	59
<i>Las administraciones peronistas</i> .....	67
<i>La revolución de 1955: sus causas</i> .....	70
<i>El desarrollo de los hechos</i> .....	74
BIBLIOGRAFÍA .....	79
CAPÍTULO II.	
INSTITUCIONES CULTURALES MENDOCINAS ENTRE 1930 Y 1955	
Marta Elena Castellino .....	83
Surgimiento o consolidación de instituciones educativas y culturales.....	83

## INTRODUCCIÓN

Academia Provincial de Bellas Artes .....	84
La Universidad Nacional de Cuyo.....	91
<i>Antecedentes de la fundación de la Universidad</i> .....	91
<i>La Facultad de Filosofía y Letras y los inicios de la Universidad</i> .....	105
Creación de la Junta de Estudios Históricos .....	112
<i>Un testimonio vivo de la historia</i> .....	116
<i>Revista de la Junta de Estudios Históricos</i> .....	118
<i>Contenidos y colaboradores</i> .....	120
SADE Mendoza: el momento fundacional (algunos aportes históricos).....	124
<i>La SADE en sus documentos fundacionales</i> .....	124
<i>Socios fundadores</i> .....	126
<i>Organización institucional</i> .....	128
<i>Gestión cultural</i> .....	131
<i>Polémicas en el seno de la naciente institución</i> .....	133
<i>Inserción de SADE Mendoza en el contexto cultural</i> .....	138
BIBLIOGRAFÍA.....	143

### CAPÍTULO III.

#### EL LEGADO CULTURAL DEL COLEGIO NACIONAL DE MENDOZA

Silvia Marcela Hurtado .....	145
La fundación del Colegio Nacional de Mendoza .....	146
Los comienzos del siglo XX: época de cambios.....	155
El impacto en el Colegio Nacional.....	158
Algunos alumnos destacados .....	163
<i>Lucio Funes (1872-1954)</i> .....	163
<i>Agustín Enrique Álvarez (1857-1914)</i> .....	164
<i>Ramón Enrique Gaviola (1900- 1989)</i> .....	166
<i>Antonio Pagés Larraya (1918-2005)</i> .....	167
<i>Antonio Di Benedetto (1922-1986)</i> .....	169
<i>Edmundo Correas (1901-1991)</i> .....	170

<i>Algunas reflexiones finales</i> .....	171
BIBLIOGRAFÍA .....	174

CAPÍTULO IV

EL CONTEXTO ESTÉTICO: LA VERTIENTE NEORROMÁNTICA EN MENDOZA

Víctor Gustavo Zonana .....	177
-----------------------------	-----

Introducción .....	177
Voces de transición .....	178
Voces cuarentistas de la región .....	179
<i>San Luis</i> .....	180
<i>Mendoza</i> .....	180
<i>Biografías</i> .....	181
Américo Calí (1910-1982) .....	181
Abelardo Vázquez (1918-1986) .....	181
Juan Solano Luis: (1914-1965) .....	182
Serafín Ortega (1900-1990) .....	182
Amílcar Urbano Sosa (1914-1998) .....	182
El marco temporal .....	183
El contexto. Marcos institucionales .....	183
<i>Acontecimientos históricos de Mendoza</i> .....	183
<i>El auge editorial: Gildo D'Accurzio</i> .....	184
<i>La creación de la Universidad Nacional de Cuyo</i> .....	186
Revistas .....	187
<i>Pámpano</i> .....	188
<i>Égloga</i> .....	188
Spiritus. Revista Mensual de los Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo .....	188
Presencias cuarentistas en Mendoza y vínculos con escritores de Buenos Aires .....	189
El canon cuarentista en Mendoza .....	189
Modos o hábitos de edición .....	190

## INTRODUCCIÓN

<i>La edición cuidada</i> .....	190
Voces de transición. El magisterio reconocido .....	192
<i>Teóricas</i> .....	192
<i>Creativas</i> .....	194
Serafín Ortega.....	194
Jorge Enrique Ramponi .....	197
Cánones de lecturas formadoras nacionales y extranjeras .....	201
<i>Plano internacional</i> .....	201
Neruda .....	203
<i>Plano nacional</i> .....	204
Vertientes del neorromanticismo .....	204
Formas .....	207
Temas .....	208
<i>El amor</i> .....	208
<i>La poesía</i> .....	211
La meditación sobre el paso del tiempo y sus efectos sobre las cosas. La muerte. El paisaje interior. El paisaje exterior en consonancia con el estado anímico del poeta.....	212
Conclusión .....	212
BIBLIOGRAFÍA .....	214
SEGUNDA PARTE	
LA FIESTA DE LA VENDIMIA EN LA CULTURA DE MENDOZA .....	217
CAPÍTULO I	
INICIOS DE UN “AMOR” ETERNO. LA FIESTA NACIONAL DE LA VENDIMIA EN MENDOZA, UN RECORRIDO DESDE SUS ORÍGENES HASTA MITAD DEL SIGLO XX (1880-1955)	
Carla Andrea Riggio .....	219
Introducción.....	219
Fiesta de Vendimia: patrimonio cultural inmaterial .....	221



De los festejos plebeyos a la construcción estatal (1880-1936) .....	222
<i>El Carrusel</i> .....	224
La institucionalización de la Vendimia y su arraigo en el pueblo: 1936-1945.....	226
<i>La Bendición de Frutos</i> .....	228
<i>Lugares para realizar los festejos centrales de Vendimia</i> .....	229
Inicio de la dinastía de las reinas vendimiales.....	230
Las vendimias del período peronista: de 1946 a 1955 .....	231
Reflexiones finales .....	234
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	236

## CAPÍTULO II

### UN HOMENAJE LITERARIO A LA FIESTA DE LA VENDIMIA: SIXTO MARTELLI

Marta Elena Castellino .....	239
Introducción .....	239
Semblanza.....	241
<i>Canto a la tierra de Cuyo</i> .....	242
<i>El poeta se presenta a sí mismo</i> .....	246
<i>El elogio de la tierra cuyana</i> .....	249
<i>La vid y la vendimia</i> .....	251
Martelli y el vanguardismo mendocino .....	257
Conclusión.....	262
BIBLIOGRAFÍA .....	263

## CAPÍTULO III

### ABELARDO VÁZQUEZ COMO PROMOTOR DE CULTURA: LOS GUIONES DE LA FIESTA DE LA VENDIMIA

María Lorena Gauna Orpianesi .....	265
Nacimiento de la Fiesta .....	265
La Vendimia hoy .....	267

## INTRODUCCIÓN

<i>Otras fiestas y celebraciones</i> .....	269
El Libreto Vendimial: Una Dramaturgia Popular Mendocina .....	269
El Guion-Texto Vendimial.....	271
<i>Texto y Escena</i> .....	273
<i>Experiencia Estética</i> .....	274
Los guiones de la Fiesta de la Vendimia.....	275
Vázquez y la fiesta mayor de los mendocinos: los guiones del “poeta del vino” .....	277
Las “Vendimias” de Abelardo Vázquez .....	288
Vendimia fantástica (1973).....	298
Fiesta de la Vendimia de 1973. Libreto del acto central. Vendimia fantástica.....	298
Secuencia 1 -Prefiesta .....	300
Secuencia 2 .....	300
Secuencia 3 .....	300
Secuencia 4 .....	301
Secuencia 5 .....	301
Secuencia 6 .....	301
Secuencia 7 .....	302
Secuencia 8 .....	302
Secuencia 9 .....	303
Secuencia 10.....	303
Secuencia 11.....	304
Secuencia 12.....	304
Secuencia 13.....	304
Secuencia 14.....	305
Secuencia 15.....	305
Secuencia 16.....	306
Secuencia 17.....	306
BIBLIOGRAFÍA.....	308

CAPÍTULO IV

ABELARDO VÁZQUEZ, POETA DEL VINO

Marta Elena Castellino .....	310
Introducción .....	310
<i>Libro del amor y el vino</i> .....	313
<i>Isotopías y campos semánticos en la poesía de Abelardo Vázquez</i> ....	314
A modo de conclusión .....	321
BIBLIOGRAFÍA .....	322

TERCERA PARTE

SAN MARTÍN EN LA CULTURA DE MENDOZA .....

323

CAPÍTULO I

EL HOMENAJE A SAN MARTÍN CON MOTIVO DEL CENTENARIO

Andrea Greco de Álvarez.....	325
El peronismo y la conmemoración histórica del año 50 .....	325
<i>El Canto de San Martín</i> .....	329
La recuperación del Ser Nacional .....	333
BIBLIOGRAFÍA .....	335

CAPÍTULO II

JULIO FERNÁNDEZ PELÁEZ, ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA

Hebe Beatriz Molina .....	337
Introducción .....	337
Obra literaria inicial .....	339
Los textos en prosa sobre la gesta del Ejército Libertador .....	348
La culminación de la poética sanmartiniana .....	357
BIBLIOGRAFÍA .....	365

CUARTA PARTE

LA POESÍA MENDOCINA ENTRE 1930 Y 1955 ..... 367

CAPÍTULO I

ALFREDO R. BUFANO, POETA DE CUYO

Marta Elena Castellino ..... 369

Introducción..... 369

Ubicación del autor en su contexto literario. Etapas de su  
producción poética ..... 371

*Los años de aprendizaje* ..... 371

*La etapa cuyana* ..... 375

*La etapa final* ..... 378

La diversidad formal como rasgo característico de su estilo..... 379

Los sonetos en la obra de Alfredo Bufano: temas, fuentes,  
influencias, rasgos formales..... 380

*Ubicación en la totalidad de su obra* ..... 380

*Temas principales* ..... 381

*El tema religioso* ..... 381

*La experiencia de la enfermedad y la vivencia de la muerte* ..... 387

*El poeta en su paisaje* ..... 390

*La originalidad del poeta* ..... 397

Las coplas y la expresión de una poética ..... 399

*La copla en España e Hispanoamérica* ..... 399

Temas de las coplas de Bufano ..... 403

*La poesía* ..... 404

*La patria* ..... 410

*Reflexiones morales* ..... 411

*El verso libre* ..... 418

*Resumen histórico* ..... 419

El verso libre en la obra de Bufano ..... 422

*Temas de los poemas en verso libre* ..... 425

<i>La guerra</i> .....	426
Conclusión.....	431
BIBLIOGRAFÍA .....	433

## CAPÍTULO II

## LOS ROMANCES DE ALFREDO BUFANO

Marta Elena Castellino .....	435
Introducción .....	435
Los romances .....	435
El romance en España. Reseña de su evolución .....	437
<i>Rasgos de estilo del romance tradicional</i> .....	443
<i>El Romancero literario</i> .....	445
<i>El romance en América y en la poesía tradicional argentina</i> .....	445
El romance en Alfredo Bufano: temas, fuentes, influencias, rasgos formales.....	447
<i>Romances históricos</i> .....	448
<i>Fuentes</i> .....	448
Romances hagiográficos y de tema religioso en general .....	462
<i>La tradición española y argentina</i> .....	462
<i>Poesía y plegaria</i> .....	464
<i>Fuentes de los romances hagiográficos</i> .....	464
<i>La Biblia</i> .....	465
<i>Literatura hagiográfica medieval europea</i> .....	466
<i>Fuentes medievales varias</i> .....	469
<i>Un tema medieval recurrente</i> .....	471
<i>La vida eremítica y monástica</i> .....	473
<i>Otras lecturas piadosas</i> .....	476
<i>Modernas vidas de santos</i> .....	477
<i>Silva de varia recolección</i> .....	478
<i>El tema de la Virgen y las huellas de Lorca</i> .....	479
<i>La experiencia del poeta</i> .....	480

## INTRODUCCIÓN

<i>Los villancicos tradicionales</i> .....	481
Romances novelescos y narrativos varios.....	481
<i>Recreación de temas medievales y motivos folklóricos</i> .....	483
<i>La tradición de las serranillas</i> .....	487
<i>Un motivo folklórico ampliamente difundido</i> .....	489
<i>El tópico de la idealización de la muerte</i> .....	491
Romances descriptivos: el paisaje cuyano.....	492
<i>El paisaje como tal</i> .....	495
<i>El paisaje como estado de ánimo</i> .....	496
<i>El paisaje como ser viviente</i> .....	496
<i>El paisaje como símbolo</i> .....	497
<i>El paisaje como milagro de Dios</i> .....	497
<i>El paisaje y la literatura</i> .....	498
<i>Procedimientos descriptivos</i> .....	499
Romances costumbristas.....	502
<i>Figuras de la tierra</i> .....	503
Romanes autobiográficos.....	507
<i>Presentación de figuras contemporáneas</i> .....	507
<i>Los autorretratos</i> .....	510
<i>El poeta en su paisaje</i> .....	512
<i>El tema familiar</i> .....	513
<i>El amor y la amada, los hijos</i> .....	515
Impresiones de viaje.....	516
<i>De ambiente gallego y de otras regiones españolas</i> .....	517
<i>De ambiente africano</i> .....	520
Conclusión.....	526
BIBLIOGRAFÍA.....	534

CAPÍTULO III

MANIFESTACIONES DEL POEMA EN PROSA EN LA LÍRICA “MENDOCINA”:  
 APROXIMACIÓN A *EL INQUILINO DE LA SOLEDAD* (1929) DE RICARDO  
 TUDELA

Víctor Gustavo Zonana .....	537
Introducción .....	537
Marco contextual .....	539
<i>Apuntes biográficos. Tudela en Chile</i> .....	539
<i>El poema en prosa: repaso de algunos hitos en Argentina y Chile</i> .....	543
La edición. Los paratextos editoriales y su sentido.....	545
La obra .....	549
<i>La elección del cauce genérico</i> .....	549
<i>Estructura del poemario</i> .....	551
El sistema de los epígrafes y el juego intertextual .....	554
<i>La estructura de los poemas</i> .....	559
<i>Temas y símbolos</i> .....	564
<i>Proyecciones de la obra</i> .....	569
BIBLIOGRAFÍA .....	572

CAPÍTULO IV

VICENTE NACARATO ASPECTOS NATIVOS Y METAFÍSICOS DE SU POESÍA

Dolly Isabel Sales .....	575
Introducción .....	575
Biografía .....	576
Etapas de su producción.....	579
Presentación de su obra .....	579
<i>Primera etapa</i> .....	580
<i>Análisis de los libros de la primera etapa</i> .....	581
<i>El negro</i> .....	583
<i>El azul</i> .....	584

## INTRODUCCIÓN

<i>El rojo</i> .....	587
<i>El blanco</i> .....	588
<i>Análisis de los libros de la segunda etapa</i> .....	589
Conclusión .....	596
BIBLIOGRAFÍA .....	597

## CAPÍTULO V

### AMÉRICO CALÍ, EL “BUSCADOR DE LA VERDAD”

Dolly Isabel Sales .....	599
Introducción.....	599
Datos biográficos.....	600
Actividad en el ámbito cultural.....	603
Semblanza.....	608
La poesía de Calí.....	612
Poética.....	615
<i>Palabra y melodía</i> .....	615
La narrativa.....	621
Conclusión .....	629
BIBLIOGRAFÍA .....	631

## CAPÍTULO IV

### LA LÍRICA DE JUAN SOLANO LUIS: MUSICALIDAD Y SENTIMIENTO

Marta Elena Castellino .....	633
Introducción.....	633
Semblanza.....	634
Su obra poética .....	637
<i>Los diversos magisterios líricos</i> .....	638
<i>Poeta del campo y de lo cotidiano</i> .....	643
<i>El motivo del canto y la figura del poeta</i> .....	653
<i>Conclusión: la expresión poética</i> .....	659



BIBLIOGRAFÍA .....	664
--------------------	-----

CAPÍTULO V

RAFAEL MAULEÓN CASTILLO POETA, NARRADOR Y PROMOTOR CULTURAL

Marta Elena Castellino .....	665
------------------------------	-----

Introducción: Rafael Mauleón Castillo, un hombre “puente” .....	665
Semblanza .....	667
El contexto cultural sanrafaelino .....	670
Las <i>Brigadas Líricas</i> .....	675
Mauleón Castillo poeta: anábasis y catábasis .....	688
<i>Cánticos de vigilia</i> .....	689
<i>Las búsquedas</i> .....	693
<i>Raíz y ala</i> .....	699
<i>Una campana vegetal llamando</i> .....	704
Conclusión .....	713
BIBLIOGRAFÍA .....	717

CAPÍTULO VI

ANTONIO VÁZQUEZ, MILITANTE DEL REGIONALISMO

Marta Elena Castellino .....	719
------------------------------	-----

Introducción .....	719
Semblanza .....	720
Vázquez en el contexto literario mendocino .....	722
El poema en prosa en las letras mendocinas .....	723
La obra poética de Antonio Vázquez .....	724
<i>Caracterización general</i> .....	724
<i>Temas</i> .....	727
Cercanía / lejanía del ser amado .....	727
Carencias ontológicas del ser humano .....	728
Fugacidad del tiempo .....	729

## INTRODUCCIÓN

La paradoja de la palabra poética .....	731
Un mundo de dos dimensiones .....	734
Sentimiento particular de la naturaleza .....	735
<i>Lengua y estilo</i> .....	737
Conclusión .....	741
BIBLIOGRAFÍA.....	743

## CAPÍTULO VII

### JORGE ENRIQUE RAMPONI: POESÍA, SIN LÍMITES NI CAOS

Marta Marín.....	745
Acerca de su biografía .....	745
Antecedentes de la obra .....	750
La obra.....	752
Acerca de <i>Los límites y el caos</i> .....	755
Algunos antecedentes de la publicación de <i>Los Límites...: El credo poético</i> .....	770
Conclusiones .....	773
BIBLIOGRAFÍA.....	778

## CAPÍTULO VIII

### EL YO LÍRICO Y LA PROBLEMÁTICA DEL SUJETO ENUNCIATIVO EN LA TRAYECTORIA POÉTICA DE ABELARDO VÁZQUEZ”

María Lorena Gauna.....	781
Introducción.....	781
Deslindes iniciales: la problemática del sujeto lírico: ¿ficcional o autobiográfico?.....	784
<i>La subjetividad romántica</i> .....	784
<i>La disolución del yo: hacia la objetividad del sujeto</i> .....	785
La enunciación como enunciación de la realidad .....	788
<i>El lugar de la lírica y el sistema de enunciación de la realidad</i> .....	789
<i>La relación lírica entre el sujeto y objeto</i> .....	790

<i>La hechura del yo lírico</i> .....	792
Abelardo Vázquez en la encrucijada de la literatura nacional y regional: la Generación del 40 .....	794
<i>Generación del sesenta: lo social como programa</i> .....	805
Vida y obra de Abelardo Vázquez .....	807
Configuración textual del yo lírico y autobiográfico. Isotopías y procedimientos retóricos .....	814
<i>Advenimiento (1942)</i> .....	815
<i>Isotopías</i> .....	815
<i>Procedimientos retóricos</i> .....	817
<i>Yo lírico y autobiográfico</i> .....	818
<i>La danza inmóvil (1950)</i> .....	819
<i>Isotopías e isopatías fundamentales</i> .....	819
<i>Procedimientos retóricos</i> .....	822
<i>Yo lírico y autobiográfico</i> .....	824
<i>Poemas para Mendoza (1943-1959)</i> .....	827
<i>Isotopías fundamentales</i> .....	827
<i>Procedimientos retóricos</i> .....	829
<i>Yo lírico y yo autobiográfico</i> .....	830
<i>Tercera fundación de Buenos Aires (1958)</i> .....	831
<i>Isotopías</i> .....	831
<i>Recursos retóricos</i> .....	832
<i>Yo lírico y autobiográfico</i> .....	837
<i>Buenos Aires en las malas (1963)</i> .....	837
<i>Isotopías</i> .....	837
<i>Procedimientos retóricos</i> .....	838
<i>Yo lírico y autobiográfico</i> .....	844
<i>Libro del amor y el vino (1995)</i> .....	845
<i>Isotopías fundamentales</i> .....	845
<i>Procedimientos retóricos</i> .....	846
<i>Yo lírico y autobiográfico</i> .....	848
<i>Otoño en Bermejo (2016)</i> .....	851

## INTRODUCCIÓN

<i>Isotopías fundamentales</i> .....	852
<i>Procedimientos retóricos</i> .....	856
<i>Yo lírico y autobiográfico</i> .....	862
Conclusión .....	864
BIBLIOGRAFÍA .....	867

## CAPÍTULO VIII

### IVERNA CODINA POETA

Marta Elena Castellino .....	869
Introducción.....	869
Iverna Codina, el “vértice femenino del triunvirato” .....	870
La poesía de Iverna Codina en su contexto epocal.....	875
<i>Sus libros poéticos</i> .....	876
<i>Temática</i> .....	880
El amor .....	880
El paso del tiempo.....	882
El tedio existencial, la soledad y la incomunicación .....	884
El paisaje .....	885
<i>Algunos motivos recurrentes</i> .....	887
La noche .....	887
La luna .....	888
La nieve .....	888
La lluvia.....	889
El canto .....	890
<i>Recursos de estilo destacados</i> .....	890
Conclusión .....	894
BIBLIOGRAFÍA .....	896

## CAPÍTULO VIII

### LA POESÍA INFANTIL EN MENDOZA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Marta Elena Castellino .....	897
------------------------------	-----

Introducción .....	897
Poesía infantil .....	899
<i>Temas propios de la poesía infantil</i> .....	900
<i>Características de la poesía para niños</i> .....	903
<i>Recursos propios de la poesía infantil</i> .....	907
<i>Tipos de poesía infantil</i> .....	908
Poesía infantil y educación.....	910
La poesía infantil de Alfredo Bufano .....	913
<i>Poemas para los niños de las ciudades</i> .....	916
Blanca Dalla Torre Vicuña de Tudela y la poesía infantil.....	927
Semblanza.....	927
Blanca Dalla Torre y el teatro infantil .....	928
<i>Ideas acerca del teatro expuestas en los prólogos: la educación artística de la sensibilidad</i> .....	931
Su obra literaria .....	932
Filomena Codorníu Almazán y la educación de los niños .....	937
Semblanza.....	937
La obra poética .....	938
<i>Paratextos</i> .....	938
<i>Los textos: contenido</i> .....	940
<i>Los textos: lengua y estilo</i> .....	942
Conclusión general .....	942
BIBLIOGRAFÍA.....	946

## INTRODUCCIÓN

Con este volumen sobre la poesía mendocina entre 1930 y 1955 continuamos con la tarea emprendida, hace ya varios años, por el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM), creado por Gloria Videla de Rivero en 1988, entre cuyos fines figuran el estudio, investigación y difusión de la literatura de Mendoza; el relevamiento bibliográfico de la región; la creación de archivos documentales y la realización de estudios monográficos sobre textos, autores y movimientos literarios de Mendoza.

La labor ha sido posible, en parte, gracias a los subsidios y el consiguiente financiamiento otorgados por la UNCuyo, que han permitido solventar en gran medida la edición de los tres tomos anteriores de este *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*: el primero referido al período hispánico y el siglo XIX; el segundo, dedicado al estudio de la lírica mendocina de principios del siglo XX; y el tercero, que se enfoca en el sistema de la ficción mendocina de igual período.

Con este tomo IV aspiramos a brindar una mirada lo más abarcadora posible sobre el desarrollo de la poesía mendocina entre 1930 y 1960. Siempre los límites temporales son fronteras lábiles, porque el devenir de los fenómenos culturales es fluido y no se puede segmentar fácilmente. Pero de todos modos es posible trazar ciertas coordenadas temporales que ayuden a una mejor comprensión del conjunto, dando algunas características que –desde lo histórico, lo político, lo social, además de lo estético- proporcionan una tónica general del período.

En el caso de la etapa que estudiamos, lo primero que llama nuestra atención es el surgimiento, entre las décadas del 30 y del 50, de instituciones señeras para el desarrollo intelectual de Cuyo en general, y de Mendoza en particular. Son ellas, en primer lugar, la Universidad Nacional de Cuyo, fundada en 1030 a partir de distintos antecedentes que luego reseñaremos; también, y en forma en cierto modo concomitante, el nacimiento de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, fundada el 2 de

agosto de 1934, como continuación de la “Junta de Historia de Mendoza”, creada en noviembre de 1923, por iniciativa (según recuerda Gloria Videla de Rivero) de Manuel G. Lugones, Conrado Céspedes, Ataliva Herrera, Alejandro Lemos, Fernando Morales Guiñazú, Jorge Calle, Lucio Funes, Julio César Raffo de la Reta, entre otros (1996, p. 15).

Podemos mencionar también la fundación de la Academia Provincial de Bellas Artes, oficializada en 1934, aunque había sido creada el año anterior. Y finalmente, ya promediando la década siguiente, el surgimiento de SADE (Sociedad Argentina de Escritores), filial Mendoza, con el concurso de los más destacados escritores mendocinos (o residentes en nuestra provincia, en la Capital provincial o en San Rafael). Precisamente, el departamento sureño, gracias a la presencia de figuras tan relevantes como Alfredo Bufano (que podemos considerar el primer presidente de SADE, luego de un brevísimo mandato de Ricardo Tudela), Fausto Burgos o Rafael Mauleón Castillo, auténtico promotor de cultura, había devenido por entonces una verdadera “capital Intelectual”. Deben destacarse asimismo los estrechos vínculos puestos de manifiesto a través de la correspondencia intercambiada, que existieron entre los distintos actores culturales mendocinos, de diversos ámbitos.

Debemos destacar, además, que otro instituto educativo que ha dejado un invaluable legado a la cultura local, como es el Colegio Nacional, luego bautizado con el nombre de uno de sus más notorios egresados, como fue Agustín Álvarez, alcanza por 4esta época uno de sus períodos de esplendor. Todos estos aspectos se desarrollan en la Primera Parte, que pretenden brindar un marco socio-histórico, educativo y cultural, necesario para la comprensión de la obra de los autores estudiados en este volumen.

Como contexto estético de este período se examina la vertiente neorromántica en la poesía de Mendoza. Como una nota sobresaliente de la poesía que hace eclosión en estos años puede señalarse el arraigo en la tierra de sus cantores, la expresión de una vida afincada en un mundo rural o pueblerino, alejada de la experiencia cosmopolita de las grandes ciudades. Esta característica tiene que ver con el modo en que se gestan los movimientos líricos emergentes del 40 y con la procedencia de los poetas que los integran, con su formación, con la conformación de cenáculos artísticos tales como las revistas, las tertulias literarias, las

academias, los recitales... Todos estos fenómenos son analizados en un capítulo que tiende una mirada general sobre la poesía mendocina que luego se particularizará en la Cuarta Parte y oficia a la vez como resumen de lo desarrollado hasta el momento.

También constituye un hito destacado, que haba de esa “institucionalización de la cultura” característica de este período, la oficialización de la celebración anual de la Fiesta de la Vendimia que viene prolongándose, apenas con mínimas interrupciones obligadas por las circunstancias, hasta nuestros días. Por este motivo creímos necesario prestar especial atención, tal como ocurre en la Segunda Parte, al origen y desarrollo de la festividad, y a ese género literario único en el mundo y patrimonio de Mendoza, su lugar de origen, que es el guion o libreto vendimial. Y lo hacemos a través de quien acertó a dotar a la fiesta magna de los mendocinos de toda la espectacularidad que la hace inconfundible, y de todo el lirismo propio de su genio poético. Nos referimos a Abelardo Vázquez, auténtico “poeta del vino”. Y en este apartado recordamos también a otro poeta que dedicó todo un volumen a la exaltación de esta fiesta mendocina: Sixto Martelli.

Sin duda, los festejos vendimiales constituyen un rasgo destacado de la fisonomía, de la identidad mendocina, que se afirma por esos tiempos. Y otro rasgo identitario notorio es el fervor sanmartiniano: la conciencia de ser la “ciudad heroica”, que permitió alumbrar, con San Martín a la cabeza, la extraordinaria empresa libertadora. Tal es la “gloria cuyana”, y utilizamos intencionalmente los títulos de dos de las primeras novelas históricas mendocinas para dar cuenta de tal orgullo distintivo del mendocino.

Por eso no resulta extraño que la figura de San Martín sea presencia recurrente en la literatura de Mendoza y tampoco que las honras máximas al Libertador con motivo del centenario de su fallecimiento, en 1950, se realizaran en Mendoza, con la puesta en escena de la *Cantata Sanmartiniana* o *Canto a San Martín*, de Leopoldo Marechal; emprendimiento realmente titánico que contó con la presencia del entonces Presidente de la Nación, Tte. General Juan Domingo Perón, y de su esposa, Eva Duarte.



El primer aspecto (la temática sanmartiniana en la literatura de Mendoza) se ejemplifica en la Tercera Parte a través de la obra de Julio Fernández Peláez. Este cubano radicado en Mendoza hizo de la figura del Gran Capitán el norte de su investigación histórica y de su obra literaria de poeta y narrador. El tercer apartado se completa con la referencia a las celebraciones patrióticas que tuvieron lugar en Mendoza en 1950.

Finalmente, la Cuarta Parte se ocupa de algunas figuras de la lírica mendocina de la primera mitad del siglo XX (a partir de la tercera década, principalmente). El panorama es por fuera incompleto, pero a través de los nombres mencionados intentamos ilustrar ese devenir estético que –partiendo de los fastos del Centenario- tiene como sello cada vez más saliente esa “voluntad de región” de que habla Arturo Roig (1963 y 1966). En este proceso, la lírica mendocina sigue a grandes rasgos la evolución de toda la lírica argentina en su conjunto, en la que, a partir de la superación o “desretorización” del Modernismo, se abren una serie de líneas o vertientes posmodernistas que buscan su objeto poético en lo próximo y cotidiano, sea en el ámbito suburbano o rural.

En esta temática se inscribe el sencillismo regionalista de Alfredo Bufano, estudiado en dos capítulos en este volumen (es necesario aclarar que la lírica primeriza de Bufano, más cercana a los cánones post románticos y modernistas, ya ha sido estudiada en el Tomo II de este *Panorama...*). Pero nos pareció necesario referirnos ahora a lo más rico de su producción poética, escrita bajo el signo de su afinamiento cuyano, y también a la etapa final transida de dolor por la experiencia de un nuevo desarraigo del suelo cuyano.

Luego de esa mirada global a la obra de Bufano, y en orden a profundizar en las líneas temáticas que aborda en su obra, el capítulo siguiente se dedica al estudio de los poemas escritos en metro octosílabo, más precisamente, en forma de romances, como forma privilegiada de expresión en la que se aúnan lo castizo peninsular y medieval, la tradición hispanoamericana y también las modernas búsquedas popularistas y neopopularistas, inspiradas en poetas como Antonio Machado o Federico García Lorca, por ejemplo.

En el suceder estilístico encontramos luego la renovación vanguardista, que en nuestro caso es abordada a través del acercamiento

a uno de los típicos cauces expresivos del movimiento, como es el poema en prosa, en este caso concreto, los de Ricardo Tudela. Cabe aclarar que se continúa así una línea de estudio sobre el poema en prosa iniciada en el tomo II del *Panorama...*, estudio en el que se aborda este género lírico en la obra de Evar Méndez, precisamente uno de los precursores de la vanguardia mendocina.

También a Tudela le cupo un papel destacado, luego de una estancia en Chile, en la difusión de la nueva estética, que se encuentra igualmente presente –aunque de modo incipiente– en la obra de Vicente Nacarato, otro de los autores estudiados en este volumen. Precisamente, Arturo A. Roig, al trazar el panorama temático-estilístico de la que él denomina “Generación del 25”, y a la que corresponde el mérito de haber afianzado el regionalismo mendocino, señala como inicio de la vanguardia el libro de Nacarato *Pájaros heridos* (1927) y, de modo eminente la labor llevada a cabo por el grupo *Megáfono*, con su “revista oral” (fenómeno típicamente vanguardista) y su posterior antología titulada, también significativamente, *Megáfono: Un filme de la literatura mendocina actual*.

Cierto es que la obra de Nacarato siguió luego rumbos diversos y más ceñidos a lo clásico, pero no deja de ser importante en su papel de precursor de las novedades vanguardistas que alcanzarán su plena concreción en la obra de Abelardo Vázquez, y mencionado y también de Jorge Enrique Ramponi, también incluido en este Tomo.

Pero para seguir una línea evolutiva de la poesía mendocina, antes de llegar a la etapa surrealista es necesario recorrer la década del 40 en sus vertientes neorromántica y nacionalista que, según Cristina Piña, “se caracteriza por su tono elegíaco y melancólico, sustentado en un tratamiento del tiempo volcado hacia el pasado, en el cual la infancia aparece como un espacio mítico primordial; un lirismo de corte existencial que diluye las tensiones románticas en un mundo interior puramente subjetivo y [...] el recurso a formas poéticas tradicionales” (*Poesía argentina de fin de siglo*, 1996, p. 16).

En este discurrir debemos recordar una vez más que las fronteras nunca son nítidas y en algunas ocasiones (por no decir, en todas) se solapan los movimientos estéticos en la obra de los autores. Sea como sea el talante expresivo de “los años cuarenta” es visible en autores como

Américo Calí o Antonio Vázquez, auténtico “militante del regionalismo”, estudiados en sendos capítulos, al igual que Juan Solano Luis, cuya lírica discurre por senderos similares a la de Alfredo Bufano. Un hito importante de la cultura mendocina es también la labor de difusión cultural llevada a cabo por Rafael Mauleón Castillo, desde el Sur mendocino, en paralelo con la creación de su propia obra poética densa y significativa; ambos aspectos se analizan en el capítulo correspondiente.

El tomo se completa con un estudio de la lírica de Iverna Codina, nacida en Chile pero radicada en Mendoza, cuyo itinerario poético representa cabalmente el devenir de la poesía mendocina hasta la mitad del siglo XX, en respuesta a sucesivas incitaciones tanto estéticas como provenientes del mundo de las ideas. Así, Codina, con su primer tomo poético *Canciones de lluvia y cielo* (1946 - poesía, prólogo de Alfredo Bufano) transita inicialmente los caminos del sencillismo regionalista vigente en las letras mendocinas desde 1925, cuando Bufano –bajo la influencia del espiritualismo filosófico- publica sus *Poemas de Cuyo* (cf. Roig, 1963 y 1966).

Como cierre, dedicamos un capítulo al estudio de la poesía infantil en Mendoza; luego de una puesta en debate del concepto, se hace aquí un recuento de las manifestaciones de este tipo, para centrarnos específicamente en la obra de Alfredo Bufano, Filomena Codorníu Almazán y Blanca Dalla Torre Vicuña.

A través de este somero examen de algunas de las manifestaciones y de las figuras más destacadas de nuestras letras entre 1930 y 1955, y de sus obras, vemos que una de las directrices del período lo constituye, precisamente, la búsqueda de una identidad regional, ya iniciada con la conmemoración del Centenario, o mejor dicho, de “los dos centenarios” (el de Mayo y el de la Independencia), y luego continuada por las promociones siguientes, que son el objeto específico de estudio de este volumen. De todos modos, por varias razones, nuestra mirada se ha extendido más allá del estrecho límite de las tres décadas que en principio eran objeto de nuestra consideración. En sentido inverso, debemos confesar algunas omisiones en la cuarta parte dedicada a examinar autores y obras, carencias en cierto modo salvadas a través de algunas referencias de tipo panorámico que se apuntan en los distintos capítulos (por ejemplo, el dedicado al nacimiento de SADE filial Mendoza) Ante una

producción que crece en cuanto a su variedad y calidad literaria, el criterio ha de ser, de aquí en adelante, y necesariamente, selectivo.

De todos modos, contamos con que nuestro aporte será valioso como intento de desbrozar el camino y fuente probable de futuros estudios que completen las –voluntarias o involuntarias- omisiones en que hemos incurrido. Nos quedan, entonces, muchas etapas por recorrer, pero nos guía el imperativo de contribuir, con esta obra, a la autoconciencia regional, objetivo con el que fuera creado, como ya dijimos, el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza de la Facultad de Filosofía y Letras, entidad que no dudamos en calificar -con explicable orgullo- como un referente ineludible en lo que se refiere al conocimiento de la cultura regional.

Reiteramos nuestro agradecimiento a todos los que de algún modo han hecho posible este volumen: a los hacedores culturales que nos han brindado en sus obras un testimonio valioso de nuestra identidad cultural; a la Facultad de Filosofía y Letras que alberga el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza y que nos brindó el ámbito y los reservorios documentales necesarios para el estudio; a los maestros como Gloria Videla de Rivero o Arturo A. Roig (por citar solo los dos nombres más relevantes) que nos enseñaron un camino, y, finalmente, a la Universidad Nacional de Cuyo que confió en el valor de este nuestro aporte a la cultura mendocina, a través del subsidio que ha colaborado en la edición de este volumen.

Marta Elena Castellino



PRIMERA PARTE:  
MARCO HISTÓRICO-SOCIAL,  
CULTURAL Y LITERARIO



## CAPÍTULO I

### MENDOZA Y LA “MODERNIDAD”: PANORAMA HISTÓRICO Y POLÍTICO

MARTA ELENA CASTELLINO

0000-0001-7246-8452

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

En general, los historiadores y estudiosos de la cultura de nuestra provincia están acordes en señalar que a partir de 1930 se abre en Mendoza un nuevo período, con una marcada impronta de “modernidad”, ya iniciada en el período anterior<sup>1</sup>, es cierto, pero que termina de afirmarse en este; así por ejemplo, Brachetta, Bragoni, Mellado y Pelagatti (2011) titulan el capítulo correspondiente de su historia de Mendoza aludiendo a “Tiempos, espacios y estilos de vida modernos”, con el subtítulo “*Una ciudad urbana y cosmopolita. Una cultura sensible a lo propio y atenta a lo diverso*” (p. 133).

Por cierto que esta nota de modernidad está dada en primer lugar por lo urbanístico, como destacan las autoras citadas: “Entre 1920 y 1940 la ciudad de Mendoza creció y se expandió. A fines de los años 20, el casco céntrico mostraba ya calles asfaltadas [...] El centro experimentó cambios significativos al exhibir edificios novedosos que modificaron el perfil urbano [...]. El cambio urbanístico impactó también en los edificios

---

<sup>1</sup> Jorge Ricardo Ponte, al historiar el período 1911-1930, afirma que “progresivamente, comenzaba a plasmarse la ciudad generada conceptualmente en el período anterior, es decir, aquella que José Luis Romero denomina *la ciudad burguesa* y que para nosotros será *la ciudad modernista*” (2008, p. 339).



públicos [...]” (p. 133). Si bien luego volveremos sobre esto, juzgamos conveniente comenzar con esta caracterización de una ciudad que se abría a la modernidad histórica y cultural con la faz renovada y pujante de su estructura edilicia.

También Jorge Ricardo Ponte califica este período como el de la “prioridad urbanística”: época de marcados contrastes en la que, junto a “las disposiciones gubernamentales destinadas a ‘embellecer’ la ciudad”, se registraron algunos déficits de equipamiento comunitario, “sobre todo en el área educativa y sanitaria”, que exigieron de los gobiernos una serie de iniciativas administrativas como respuesta (Ponte, 2008, p. 395). Así, destaca Ponte, varios de los gobernadores que se sucedieron en la primera magistratura provincial pusieron el acento en el saneamiento administrativo “y otros, como Corominas Segura y Vicchi, encararon una ventajosa obra pública consistente en caminos, escuelas, dispensarios médicos, el gran Hospital Central y obras paisajísticas en el Parque y en el *Cerro de la Gloria*” (p. 395).

La preocupación urbanística del período tuvo su máxima expresión en la convocatoria internacional de 1940 “para la formulación de un *Plan Regulador* para la ciudad de Mendoza” (Ponte, 2008: p. 395). Los autores del proyecto ganador manifestaban –según Ponte– una actitud idealista y “esperaban transformar la vida de la sociedad urbana. Una Mendoza con alma y ordenada, funcionalmente eficiente [...] mediante la planificación urbanística” (p. 395)<sup>2</sup>.

En consonancia, Cecilia Marigliano (1991) coloca su estudio de esta etapa bajo el título de “Mendoza tras cuatrocientos años: una ciudad moderna (1930-1961)”. La historiadora señala asimismo que en Mendoza “los años 30 inician una nueva etapa, que podemos dividir en dos grandes momentos, con el gobierno de dos facciones políticas, y dos períodos de intervenciones militares” (p. 215). El primero es el que se desarrolla entre los años 1932 y 1943 y corresponde a los gobernadores del Partido

---

<sup>2</sup> Igualmente, agrega Ponte, “[e]l proyecto del plan se realizó, pero el propio gobierno conservador no lo viabilizó porque seguramente iba más allá de lo que ellos habían pretendido. Podríamos decir que, potencialmente, Mendoza alcanza el cenit de sus posibilidades urbanísticas” (2008, p. 395).

Demócrata Nacional y sus representantes: Ricardo Videla, Guillermo Cano y Rodolfo Corominas Segura, mientras que el segundo se instaura con el triunfo del Partido Laborista–UCR Junta Renovadora, que apoya a Perón y comprende los mandatos de Faustino Picallo, Blas Barisoli y Carlos Horacio Evans (este recorrido político será desarrollado a continuación con mayor detalle, como marco de los acontecimientos culturales que son nuestro principal objeto de estudio). Luego, advendrá una década de gobiernos peronistas que se verá interrumpida, en 1955 con la denominada “Revolución Libertadora”

Juan Carlos Aguinaga (1996a) señala que los gobiernos de los años 30 en Mendoza, “como no puede ser de otra manera, son una consecuencia y una antítesis del proceso político anterior” (p. 19). Conviene entonces, siquiera brevemente, referirnos a esos años, signados por la presencia de dos fuertes caudillos populares: José Néstor y Carlos Washington Lencinas, antes de ocuparnos de la obra de gobierno de quien efectivamente inicia el período que nos proponemos reseñar: Ricardo Videla.

Tanto esta administración como las que siguieron, dentro del mismo signo político, “garantizaron la continuidad y la proyección del modelo agroindustrial vitivinícola, e impulsaron la urbanización de Mendoza, convirtiéndola en una de las provincias más importantes del país” (Bachetta et al, 2011, p. 127). Marigliano destaca igualmente que el pensamiento de estos gobernantes “está signado por su espíritu de progreso y la necesidad de producir un profundo cambio en la Ciudad” (1991, p. 215), y muchas de sus iniciativas tendieron a renovar la faz edilicia de Mendoza Capital (como ya se dijo), a través de un plan integral, que luego expondremos con mayor detalle:

Progreso encauzado, beneficios de la higiene y sanidad para todos, estética, y además, y según la Comisión de Amigos de la Ciudad, hacer de Mendoza un jardín, con espacios libres, verdes, llenos de vida, para ofrecerla a los viajeros que junto con su clima ideal y el confort que se espera lograr, le dará carácter de ciudad de turismo internacional (Marigliano, 1991, p. 217).

Resulta interesante, entonces, relevar la mirada extranjera sobre esta Mendoza que inicia la década del 40 con un aire renovado. En este caso, el

testimonio corresponde a un visitante chileno, rector fundador de la Universidad de Concepción, invitado a la provincia por otro rector fundador, en este caso el de la entonces recientemente creada Universidad Nacional de Cuyo:

Si un pintor impresionista o modernista, pintor atrevido en una palabra, quisiera presentar un cuadro simbólico de Mendoza, me imagino que pondría en su tela en primer término árboles, árboles y más árboles, luego viñedos, en la lejana cordillera coronada de nieves y San Martín, nuevo jinete de un apocalipsis heroico, en actitud de trasponer los montes en demanda de la victoria y libertad [...].

Por otra parte ese cuadro irrealizado contiene algunos rasgos esenciales de Mendoza. No conozco otra ciudad que tenga como ella en proporción tal cantidad de árboles y tan lozanos. Orlan sus calles, anchas y rectas y son magníficos y frondosos. Considérense todavía las hermosas plazas y parques de la ciudad [...]. En el aspecto general de la población predomina la nota de lo apacible sin perjuicio de que haya avenidas como la de San Martín que es animadísima y de mucho comercio. Los ómnibus y tranvías circulan en toda la ciudad hasta la media noche.

La capital de Cuyo es una ciudad próspera (Molina, 1980, p. 413).

Análogo afán de modernidad se extiende a los diversos ámbitos de la vida provincial, en tanto, como señala Marigliano citando al intendente José B. de San Martín, “el progreso no consiste únicamente en la belleza arquitectónica, sino que comprende el adelanto de las costumbres [...] el mejoramiento de la higiene personal, y comodidades que se extienden de las clases acomodadas al pueblo” (Marigliano, 1991, p. 217).

Este período se caracteriza igualmente por el auge de las comunicaciones aéreas, radiales y telefónicas, “y el comienzo del turismo como actividad económica” (Ponte, 2008, p. 395) y también por un desplazamiento del teatro a favor de la cinematografía. Es también una etapa de creciente “regionalización”, favorecida por el incremento de instituciones culturales dedicadas a la cultura local, como la Junta de Estudios Históricos, o la creación de la Universidad Nacional de Cuyo y también la SADE Filial Mendoza (luego volveremos sobre ello).

Otro de los datos relevantes del campo cultural mendocino a partir de la década del 30, entonces, es el proceso de “institucionalización” instaurado con la creación de los centros de estudios mencionados, y también de la Academia de Bellas Artes, como respuesta al proyecto liberal de fortalecimiento del sistema educativo<sup>3</sup>, y, también desde la esfera oficial, con la consagración de la Fiesta de la Vendimia como emblema de la riqueza productiva de Mendoza.

Es que los cambios en la faz productiva mendocina, que se han venido verificando a partir de fines del siglo XIX, traen aparejados, según Ponte, no solo un cambio económico sino que significaron “un quiebre cultural muy importante, un cambio de representaciones sociales [...] que desplazó del imaginario de los mendocinos a la Mendoza molinera para instalar definitivamente la representación social de la Mendoza vitivinícola” (Ponte, 2006, p. 405). Un ejemplo palpable de ello lo constituye precisamente la celebración de la Fiesta de la Vendimia.

La política, por su parte, ofrece cambiantes alternativas –luego de la revolución del 30- ya que se suceden gobiernos conservadores, militares y populistas, hasta culminar en un nuevo golpe de Estado, en 1955, la denominada “Revolución Libertadora”, que acabó con la hegemonía peronista, como ya anticipamos.

Nos ocuparemos en primer lugar de la etapa correspondiente al predominio demócrata, prestando atención particular a aquellos datos que hacen a la noción de “progreso” enunciada anteriormente, tanto en el ámbito político como económico, social, cultural y educativo.

## **Del lencinismo a los gobiernos conservadores**

En el tomo anterior dimos cuenta de un período signado a nivel provincial, en lo socio-histórico y político, por el movimiento lencinista,

---

<sup>3</sup> Como señala Patricia Favre en “Arte, patriotismo e identidad en el Centenario. Las instituciones oficiales en Mendoza”, “en los años posteriores al Centenario el proyecto liberal apuntó, como ha señalado Fontana, a elevar el sistema educativo provincial, base indispensable para lograr la fundación de una universidad en la provincia, mediante la creación de establecimientos de enseñanza media-superior que permitieran establecer una cultura integral” (2010, p. 184).

desprendimiento del tronco de la vieja Unión Cívica, mientras que a nivel nacional, en una relación complicada con la “situación” local, el segundo mandato presidencial de Yrigoyen concluyó drásticamente con el golpe militar de 1930.

El movimiento lencinista significa en Mendoza el resurgir del antiguo caudillismo federalista: “Es una moderna montonera, defensora de la tradición y de la tierra adentro. Trae reminiscencias de las avalanchas criollas que bajaban de las sierras siguiendo a Quiroga, a Peñalosa y al fraile Aldao” (Olguín, 1961, p. 132).

Fue un resurgir del sentimiento autonomista, localista, a la vez que un despertar de la conciencia del pueblo. La campaña electoral de 1918, en que Lencinas figura como candidato a la gobernación, se lleva a cabo con el lema “El pueblo debe gobernar”. Esto significa por primera vez la confrontación de las clases trabajadoras con las de la oligarquía política, a las que se suman los bodegueros que creen así defender sus intereses. Entre esas dos posiciones quedaban tendidas las dos líneas que habían de determinar la política posterior del lencinismo en el gobierno.

Comenzó así una era de profundas reformas sociales que pueden contabilizarse entre los saldos positivos de los gobiernos lencinistas, el de José Hipólito (1859-1920) y el de su hijo Carlos Washington (1888-1929), ambos interrumpidos por sucesivas intervenciones federales decretadas por los Presidentes Yrigoyen y Alvear, en 1918, 1920, 1924, 1928 y 1930. Con ciertas soluciones a graves problemas, hasta entonces demoradas: la ley sobre la jornada legal de trabajo, la implantación del salario mínimo, la creación de la Caja de Pensión a la Vejez e Invalidez y el ambicioso plan de construcciones escolares, el lencinismo señaló sus mayores logros.

Pedro Martínez en su *Historia de Mendoza*, transcribe el juicio del Ing. Francisco Gabrielli, ex gobernador demócrata de Mendoza, acerca de este período, en el que se pone de relieve el hecho de que los Lencinas interpretaron la época que les tocó vivir, realizando su gestión con marcado sentido social: “Los doctores Lencinas eran conductores valiosos y fieles a su ubicación [...]. Lo importante es que encauzaron aspiraciones populares legítimas, y que hicieron una apertura franca a lo social, a su modo, con sus medios, creando un clima muy especial que ha permitido la

tarea futura con mentalidad progresista y humana” (Martínez, 1979, pp. 186-187).

Sin embargo, no dejan de señalarse graves falencias: en primer lugar, “la falta de austeridad administrativa, la injerencia excesiva del comité en los asuntos de gobierno y la escasa idoneidad de no pocos funcionarios públicos, [que] frustró muchas de sus inquietudes” (Martínez, 1979, p. 186). También Manuel Gálvez, contemporáneamente al desarrollo de este movimiento político, expresa una opinión que pone énfasis en el carácter temperamental, pasional, de estos “personalismos” en el poder:

El viejo Lencinas, “el gaucho Lencinas”, fue el primer gobernador radical de Mendoza. Yrigoyen, no obstante la amistad que con él tenía, le mandó tres intervenciones por causa de sus atropellos a la Legislatura. Abogado, hombre bastante culto, daba la impresión de ser medio bárbaro y capaz de violencias. Sus hijos le han “heredado” el gobierno. Uno de ellos, al que también le dicen “el gaucho”, ha sido gobernador [...] este Lencinas [...] hace obras para el pueblo [...] pero [...] no rehúye el ejercer violencia contra sus adversarios (Gálvez, 1962, p. 390).

Esta recurrencia a medidas drásticas tiene relación, en opinión de Dardo Olgúin, confeso simpatizante del movimiento lencinista, con el carácter eminentemente revolucionario del lencinismo: “los medios revolucionarios son siempre drásticos y dolorosos. Lencinas no se preocupa mucho de suavizar el rigor de su aplicación. Todos aquellos medios que considera necesarios para su finalidad revolucionaria, los emplea” (1961, p. 139). De este modo, el lencinismo signa un período turbulento de la vida provincial, hecho de grandes excesos, pero también de conquistas sociales.

Yamile Álvarez afirma que el lencinismo “fue un movimiento populista y antioligárquico, y que mientras estuvo en el poder aprobó una serie de leyes que mejoraron las condiciones laborales de los trabajadores mendocinos” (2003, p. 367), pero a la vez, el estilo demasiado personalista de los Lencinas provocó una fractura dentro de la UCR, su partido de

origen<sup>4</sup>, y crecientes enfrenamientos con el presidente Yrigoyen, como ya señalamos.

Como conclusión, podemos citar el siguiente juicio de Brachetta, Bragoni, Mellado y Pelagatti que sirve asimismo de transición al momento siguiente de la historia mendocina:

Hay que tener presente que la Ley Sáenz Peña había inaugurado nuevas formas de hacer política, ofreciendo un inédito espacio de participación ciudadana a los sectores medios y populares en el parlamento y la administración pública, y que el lencinismo había forjado su identidad política y cultural que enarboló como sus principales adversarios a los miembros de la “oligarquía”. Por ello no sorprende que los sectores conservadores desplazados del poder percibieran a los radicales como una amenaza de las jerarquías sociales establecidas.

La victoria de Yrigoyen en 1928 acrecentó el desencanto con la democracia y la predisposición hacia el accionar conspirativo. El populismo de los gobiernos radicales y la nueva realidad que presentaba la democracia fueron algunos de los factores que precipitaron la formación y el desarrollo de sensibilidades nacionalistas que colaboraron en la ruptura del orden constitucional y democrático de 1930 (2011, pp. 122-123).

Una nueva etapa iba a comenzar en nuestra provincia, signada por el retorno de las fuerzas conservadoras, hegemónicas en el período anterior al gobierno de los Lencinas, encumbradas luego del golpe de estado que terminó con la segunda presidencia de Yrigoyen: “Los miembros del Partido Liberal, reunidos a partir de 1931 en el Partido Demócrata Nacional, alcanzaron la mayoría en la Legislatura y en los municipios”. Muchos de estos políticos “provenían de familias de antigua prosapia u hogares de inmigrantes prósperos que habían escalado posiciones después de haber obtenido el título de abogados, médicos o ingenieros en

---

<sup>4</sup> “Así planteadas las cosas, no resulta extraño que ya a partir de 1922 el radicalismo mendocino se hallara dividido en UCR Lencinista y UCR Lencinista, y que a lo largo de la década de 1930 estas dos fracciones sufrieran a su vez divisiones, reunificaciones, alianzas, etc.” (Álvarez, 2003, p. 367).

las universidades de Córdoba, Buenos Aires o La Plata” (Brachetta et al, 2011, p. 126)<sup>5</sup>.

### **Una década de predominio demócrata**

La denominada “Revolución del 30” concluyó con el gobierno radical tanto en la provincia como en la nación; realizadas las elecciones provinciales de 1932, comienza el predominio de una nueva expresión del conservadorismo mendocino: el Partido Demócrata Nacional, a través de los gobiernos de Ricardo Videla (1932-1935); Guillermo Cano (1935-1938); Rodolfo Corominas Segura (1938-1941) y Adolfo Vicchi (1941-1943).

Juan Carlos Aguinaga detalla así su historia: “Este partido se formó como la unificación de las fuerzas de origen conservador y liberal que existían en provincia, pero contó además con el aporte de jóvenes y figuras independientes, que reaccionaron fuertemente ante la política populista y desordenada del lencinismo como también a los distintos remedios federales, y así fue como pasaron a integrarlo” (1996a, p. 44).

Luego de asumir como presidente provisional, el Gral. José Félix Uriburu designó en Mendoza a un nuevo interventor federal: el doctor José María Rosa, “quien incluyó entre sus funcionarios a integrantes del Partido Liberal” (Brachetta et al, 2011, p. 125) y convocó a elecciones para el año siguiente<sup>6</sup>.

Jorge Enrique Oviedo, en *Los duelos en Mendoza* (2013), cuenta una interesante anécdota que involucra a este mandatario, cuando “un mes antes de entregar el poder a Ricardo Videla, candidato conservador que triunfa en las elecciones [...] protagoniza un episodio inédito en la historia de la provincia: renuncia a su cargo para batirse a duelo” (p. 141). Esta

---

<sup>5</sup> Los miembros de este partido eran popularmente conocidos como “gansos”; en cuanto a los radicales, recibieron la denominación de “pericotes”. De allí el título de una interesantísima novela de Manuel Mur que tiene con trasfondo la situación política provincial: *Gansos y pericotes* (1975).

<sup>6</sup> En estas elecciones el lencinismo fue proscripto porque, según se afirmaba, contradecía la ley al mantener un apellido de familia, y ya no volvió a destacarse en las lides electorales.



dimisión se produjo el 30 de enero de 1932 por la tarde, “para dilucidar por la vía caballeresca un asunto delicado, originado por una carta recibida momentos antes y de la que es autor el diputado nacional electo Valentín González” (p. 141). Luego de sustanciarse el lance, que el historiador detalla con lujo de detalles siguiendo las crónicas periodísticas publicadas en *Los Andes*<sup>7</sup>, Rosa reasume su cargo, y en febrero entrega el poder a la fórmula ganadora, integrada por Videla y Suárez Lago.

---

<sup>7</sup> “‘Poco después de las 5 horas (del domingo 31 de enero de 1932), nuestros cronistas atisbaban en el Parque la llegada de los padrinos’, dice la crónica del diario *Los Andes* [...] ‘Los primeros en llegar [...] son los padrinos del Dr. González. Siguen adelante. Enfilamos nuestros coches tras el de ellos. Nos llevan una pequeña delantera, cuando de pronto, distinguimos en medio de la huella tres o cuatro personas que nos hacían parar. Son jóvenes conocidos, amigos. Nos explican: los padrinos de ambas partes habían resuelto quitar al lance todo contorno de espectáculo, y al efecto se habían ofrecido ellos como policías ocasionales’.

Poco después de las 6 llega el vehículo de Rosa y sus padrinos. Ambos contendientes y padrinos se cambian cortés inclinación de cabezas y se elige el lugar del lance: la explanada situada al pie del camino que conduce al Cerro de la Gloria.

El director y padrinos marcan los 30 pasos, y Rouyere, en presencia de Godoy y Laprida, carga las pistolas. Rosa elige el lado norte.

‘El fresco de la mañana -relata el periodista- se hace sentir. Algún padrino, más pálido que los duelistas, se alza la solapa del saco. El director se coloca en medio del campo, y los doctores Silvetti y Cruz Vera llevan las armas a sus ahijados. El Dr. Rosa viste riguroso traje negro, y González, un traje gris’.

-¡Listos! -dice con enérgica voz, rompiendo el solemne momento, el director del lance. Una palmada: los contendientes se dan vuelta y al sonar la segunda y tercera palmada, entre una y otra, levantan sus armas los duelistas.

Suenan dos tiros simultáneos, e inmediatamente la voz del doctor Silvetti.

- ¡Alto! ¡Esto no puede seguir! ¡El doctor Rosa ha tirado al aire.

Se paraliza el lance, permaneciendo los duelistas con sus armas en alto. Se acerca el doctor Vera a su ahijado y le pregunta:

- Doctor ¿por qué ha tirado al aire?

- Porque yo no he venido a Mendoza a matar gente -responde Rosa.

Atribulados, los padrinos cambian impresiones. Los del doctor González insisten en que no debía continuar el duelo [...] Los padrinos de Rosa, en atención a que [...] era usual

### ***Gobernación de Ricardo Videla***

El 16 de febrero de 1932, entonces, asume el cargo de gobernador el Ing. Ricardo Videla. Antes de llegar a la gobernación provincial fue secretario de la Municipalidad de la Capital. También se desempeñó en la actividad privada, en el Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico, como Jefe de la Sección de Fomento Comercial y Agrícola, “lo que lo llevó a realizar estudios en el país y en el extranjero, visitando Europa, Sud África y los E.E.U.U., interesándose en temas económicos y de comercialización” (Aguinaga, 1996a, p. 28). También ocupó el cargo de Ministro de Industrias y Obras Públicas durante la intervención federal de José María Rosa y si bien se mantuvo en general alejado de las contiendas políticas de comité, el Partido Demócrata Nacional “intuyó que Videla podía actuar con realismo y eficacia dados sus antecedentes y tuvo la sabiduría [...] de hacerlo su candidato” (Aguinaga, 1996a, p. 29).

Juan Carlos Aguinaga resume así la obra de Videla al frente del Ejecutivo provincial, “labor que comprendió el ordenamiento financiero y la fundación del Banco de Mendoza, la política petrolera, la reactivación vitivinícola, la diversificación industrial, la política caminera y de obra pública, educación, legislación social, tribunal de cuentas, desarrollo petrolero, prevención aluvional” (p. 20). En cuanto al retrato moral del mandatario, señala que “[e]ra un hombre ecuánime, austero, serio, honesto y humilde que denotaba un gran sentido de la responsabilidad” (p. 29). El Vicegobernador fue Gilberto Suárez Lago, el Ministro de Gobierno, Rafael Guevara, el del Hacienda, Guillermo Cano y el de Industrias y Obras Públicas, Emilio López Frugoni.

En cuanto a su obra gubernativa, “el ordenamiento financiero fue una de las primeras tareas que debió enfrentar el gobierno, dada la significación de la deuda que la provincia mantenía [...]”<sup>8</sup> que

---

en casos similares la aceptación de tal temperamento, concuerdan en suspender el duelo” (Oviedo, 2013, pp. 143-144).

<sup>8</sup> Aguinaga transcribe unas palabras del gobernador a la Legislatura en 1933, en las que expresa claramente su preocupación: “¡El orden en las finanzas! La diaria tarea oscura y sin gloria de la defensa del tesoro público; de contemplar al contribuyente, de cumplir los compromisos anteriores de la Provincia, de regularizar la Administración. El

representaba dos veces el presupuesto ordinario, “y la flotante, consistente en diferentes créditos impagos, era equivalente” (Aguinaga, 1996a, p. 20). Se debían sueldos, alquileres y juicios pendientes, entre otras deudas.

Eran momentos muy difíciles para la provincia, desde el punto de vista económico, tanto por la crisis financiera mundial, iniciada en Nueva York en 1929, como por la postración de la industria vitivinícola, debida a distintos factores. Una medida trascendente del nuevo mandatario fue “la supresión de una práctica que se consideraba, con justificado motivo, como origen principal de los déficits del presupuesto y también del desorden financiero: la autorización de gastos por el sistema de ‘acuerdos de ministros’ con imputaciones casi siempre de imposible concreción” (Scalvini, 1965, p. 391).

Como logro, puede mencionarse el hecho de que durante el gobierno de Videla “la deuda flotante se redujo a la mitad” y “asimismo se redujo la presión fiscal sobre los contribuyentes, disminuyendo en un 20% la contribución directa y otorgando prórrogas, como también la eliminación del impuesto a la exportación de uvas” (Aguinaga, 1996a, p. 20).

Entre las decisiones de importancia de este gobierno figuran también la transformación del Banco de la Provincia en Banco Mixto, lo que permitió “dotar a Mendoza de una institución de crédito importantísima para la provincia y el país” (Aguinaga, 1996a, p. 21), y la formación, en 1934, del Tribunal de Cuentas de la Provincia, que ya estaba previsto en la Constitución de 1916. Los gobiernos anteriores no habían cumplido con tan importante previsión constitucional, pero Videla pudo decir con razón, en uno de sus mensajes: “El gobierno actual declara, y con legítimo orgullo, que aspira a ser el primer gobierno constitucional de la provincia que se somete a un severísimo y práctico control de todos sus actos, especialmente del manejo de los fondos públicos” (p. 21).

También fue preocupación de este gobierno el progreso agroindustrial de Mendoza, a través de la diversificación, frente a la práctica del monocultivo tan extendida. Para estimular el desarrollo de la

---

esfuerzo por el dominio de sí mismo para no intentar tal obra nueva, no hacer tal gasto que no está previsto en las leyes [...]” (p. 20).

vitivinicultura se creó la Comisión Autónoma de Defensa Vitivinícola y se dictaron varias leyes: la N° 1071, que otorgaba ayuda oficial para la construcción de bodegas; la N° 1072, disponiendo el embotellamiento obligatorio del vino para consumo local y la N° 1076, sobre aduanas interprovinciales, circulación y consumo de vino; mediante esta se eximía de impuestos a las cooperativas que comercializasen sus productos fuera de la provincia.

Igualmente con la exención impositiva durante veinte años se fomentó el desarrollo de nuevas industrias, otorgándose facilidades para su instalación (Ley 1083, de 1934). Es así como se incrementó la industria del tomate. Previamente “se gestionó ante el Gobierno Nacional que suprimiera la cláusula del tratado de intercambio firmado con Italia, que otorgaba franquicias para la exportación de pasta de tomates, obteniéndose resultado favorable” (Scalvini, 1965, p. 392). Se estimuló asimismo la industria de conservas de frutas y se instalaron dos fábricas de cemento, y otras de fósforo y de papel.

También se prestó atención a la producción de granja; se otorgaron privilegios y exenciones “al primer establecimiento que se instalara para la pasteurización de leche, y para industrias subsidiarias” (Scalvini, 1965, p. 392); se incrementó la piscicultura, especialmente en el río Tunuyán. Igualmente, el fomento de bosques tuvo pleno éxito: tanto el estado como los particulares compitieron en la plantación de diversas especies, principalmente álamos y sauces.

La explotación del turismo se inicia igualmente con el gobierno de Videla. Se crea la Comisión Provincial de Turismo, que serviría de base a la actual Dirección Provincial, que llevó a cabo una gestión de propaganda, a través de la distribución de publicaciones y fotografías, mapas turísticos, y la contratación de espacios en los medios periodísticos en las seis radios principales del país (cf. Aguinaga, 1996a, p. 27). Otra iniciativa de Videla, que se concretó en 1936 durante la gestión de Cano, fue la construcción del Arco del Desaguadero, como símbolo de la cordial bienvenida que la tierra mendocina tributa a todos los que se acercan a ella: “Se concibe en esta época –nos dice Ponte– un lema para la provincia: *‘Mendoza tierra del sol y del buen vino’*, el que se coloca, a manera de bienvenida al ingresar a la provincia desde San Luis - Buenos Aires, en el

Arco del Desaguadero que [...] construyen los arquitectos Manuel y Arturo Civit en estilo *neocolonial*” (2008, p. 395).

Un capítulo de suma importancia es el referido a la explotación petrolífera. En este sentido, el gobernador Videla “fue un decidido protector del petróleo mendocino” (Martínez, 1979, p. 199): “Se prohibió toda explotación y denuncia de yacimientos” (Aguinaga, 1996a, p. 22); se declaró la caducidad de 400 expedientes vinculados a la explotación de sustancias minerales de 1° y 2° categoría y se firmó el 29 de julio de 1932 el primer convenio entre el Gobierno de la Provincia y Yacimientos Petrolíferos Fiscales de la Nación, para la exploración y explotación del petróleo mendocino y sus derivados. En virtud de sus cláusulas, la provincia percibía una regalía del 11% e YPF se comprometía a explotar e industrializar las riquezas petrolíferas mendocinas. Los resultados obtenidos permitieron ampliar las explotaciones; así por ejemplo, el 29 de julio de 1934 se inauguró el T.1, primer pozo surgente de Tupungato. Con esto se abre una etapa importante en la explotación de las riquezas minerales de Mendoza. Juan Carlos Aguinaga comenta del siguiente modo la acción del gobernador en este campo:

Para el Gobernador Videla fue motivo de legítimo orgullo, no solo la previsión de la riqueza existente, siguiendo con la tarea de sus antecesores, sino el comienzo de la explotación que alcanzó un extraordinario desarrollo, como asimismo de litigios constantes con el poder central, que aún perdura y es motivo de debate, sin que se haya levantado jamás una voz a impugnar la gestión que se iniciaba y que continuó siempre en el mismo rumbo (p. 22).

Las obras públicas fueron otra preocupación del gobernador Videla; en el año 1932 se inician varias, con el fin de combatir igualmente la desocupación<sup>9</sup> (cf. Chaca, 1961, p. 431): “Los caminos, los buenos caminos, preocupación de los gobiernos conservadores, encuentran en Videla un entusiasta ejecutor. De 990 kilómetros que existían en conservación, se pudo llegar al finalizar el año 1934, a 2.300 kilómetros” (Scalvini, 1965, p.

---

<sup>9</sup> Al respecto apunta Aguinaga que “las teorías económicas en boga, después de la primera guerra mundial, que buscaban romper con los ciclos económicos de euforia y depresión subsiguiente, aconsejaban políticas con fuerte inversión en obra pública” (1996a, p. 23).

392). Se pavimentó el tramo que llevaba de Mendoza a Desaguadero y se inició la construcción de la ruta de Mendoza a San Rafael y de San Rafael a General Alvear, además de 52 km de la ruta a San Juan, “lo que significó un plan de construcción de grandes rutas troncales de comunicación interprovincial” (Aguinaga, 1996a, p. 24).

Por la ley 1019 se creó la Dirección Provincial de Vialidad, en 1933. Con ello se respondía en el orden de la provincia a una legislación nacional que propulsó la construcción de caminos, a partir de la sanción de la ley 11658. A través del cobro de un impuesto a la gasolina se pudo poner en marcha un ambicioso plan caminero, cuya finalidad era “facilitar el transporte de carga por automotores, al margen y complementando el Ferrocarril” (Aguinaga, 1996a, p. 23)<sup>10</sup>.

Con el objeto de prevenir el permanente problema de los aluviones, se construyó el dique San Isidro, que interceptaba los ríos secos próximos a la ciudad. Pero nada pudo hacerse sobre el río Mendoza, cuyo aluvión de 1934 causó graves destrozos en la zona de Cacheuta. A efectos de encauzar las aguas y aprovecharlas racionalmente en el riego, se construyeron varios canales, sifones y cunetas, y se prestó atención al arbolado de las rutas.

Como consecuencia de la crisis económica de esos años, se produjo una desocupación que preocupó a las autoridades. Por ese motivo, el gobernador Videla dispuso significativas medidas de carácter socioeconómico y “[c]onvocó a los principales empleadores de la provincia al Departamento de Trabajo para explicarles la conveniencia de cumplir fielmente las leyes obreras vigentes, especialmente las referidas a jornadas máximas de trabajo, sábado inglés [...], descanso dominical, trabajo de mujeres y menores”. También indicó el mandatario “la conveniencia de organizar el trabajo por equipos y turnos para facilitar la ocupación de un mayor número de obreros” (Martínez, 1979, p. 193).

---

<sup>10</sup> El historiador sale al cruce de quienes “con particular miopía, o pequeñez, o mala fe producto de la pasión política, han atribuido a esta importante labor caminera y de obra pública, al propósito de mantener sujeto al clientelismo político, como dependiente electoral, al obrero que participaba en este plan de desarrollo económico” (Aguinaga, 1996a, p. 23).

Así se logró una relativa tranquilidad social: no se registraron conflictos laborales y se supo dar solución a los litigios con la intervención del Departamento de Trabajo. Además, se puso al día el pago de los beneficios de la Caja Obrera de Pensión a la Vejez e Invalidez.

En materia de educación, como luego veremos con mayor detalle, se prestó atención a la construcción de escuelas y al mejoramiento de la situación laboral del magisterio. Se fomentaron las bibliotecas públicas “y dentro del anecdotario del gobernante, se anota la costumbre que tenía de llevar consigo durante los viajes al interior de la provincia, libros que donaba a distintas bibliotecas” (Aguinaga, 1996a, p. 25).

### ***Gobernación de Guillermo Cano***

El 18 de febrero de 1935 se hace cargo del gobierno de la provincia el doctor Guillermo Cano, “hombre ilustrado, organizado, tesonero” (Martínez, 1979, p. 189), que se impuso en los comicios a los candidatos del lencinismo y a los socialistas de Benito Marianetti<sup>11</sup>. Durante su mandato funcionaron varias comisiones con la finalidad de introducir reformas en los Códigos de Procedimientos en lo Civil, Comercial y Criminal, en la Ley Orgánica de Tribunales, en el Código de Minería y en el régimen

---

<sup>11</sup> Estas elecciones dieron también origen a un duelo, detallado por Jorge Oviedo, entre Edmundo Correas, entonces presidente de la Cámara de Diputados y el representante de la oposición Carlos Gallego Moyano. En la sesión legislativa del 2 de junio. “legisladores de la oposición critican severamente estos comicios, calificándolos de fraudulentos [...] [se] denuncia la participación forzada de empleados públicos y se exhiben libretas de enrolamiento de personas que habían votado pero que en el documento no tenían registrado su sufragio. Las discusiones sobre el fraude ganan en violencia, y son cada vez más fuertes los enfrentamientos entre el oficialismo y la oposición, en particular de los legisladores lencinistas” (Oviedo, 2013, p. 149). El diputado Gallego Moyano expone supuestos antecedentes radicales de Correas, este responde airadamente y “lo que parecía solo agresiones verbales se transforma rápidamente en un desafío a duelo. Gallego Moyano reta a Edmundo Correas [...] La noticia del desafío crea gran expectativa en los círculos políticos, así como las derivaciones que podría tener el lance entre los diputados” (pp. 150-151). Las alternativas del duelo se desarrollan de modo similar al anteriormente reseñado: Gallego se niega a disparar y permanece con el arma baja; Correas manifiesta que no puede disparar a una persona indefensa, y el duelo se suspende.

carcelario. Su gobierno en cierto modo representó una continuidad, en lo financiero, de las reformas emprendidas por Ricardo Videla, del que fue Ministro de Hacienda. Del mismo modo, “se cumplieron todas las gestiones y leyes dictadas en lo que hace a la promoción industrial, obras públicas y desarrollo económico, inaugurándose o concluyendo iniciativas anteriores, además de propias” (Aguinaga, 1996a, p. 35). Según el mismo Aguinaga, “durante todo su mandato la gestión gubernamental estuvo marcada por su sello personal inconfundible, pues intervenía directamente y controlaba todo” (p. 35). Agrega, acerca de su estilo de conducción:

Asimismo sus ministros sabían que la tarea del día se repasaba a la tarde y que de ser posible se elaboraba el plan de la próxima jornada.

Expresaba sus ideas y opiniones claramente y sin rodeos, poniendo en la ejecución de las mismas toda su energía y tesón, pero intercambiaba opiniones con sus colaboradores de forma franca y sencilla, sin que estos sintieran el peso de su jerarquía de jefe de la administración pública.

Con modestia había dicho de sí mismo que era un “hombre esencial y naturalmente democrático”, agregando, “como que yo mismo he salido del pueblo y soy producto de mis propias obras” (p. 36).

Entre sus ministros figuran Salvador Luis Reta en Gobierno, Carlos Aguinaga (ambos representaban tendencias opuestas dentro del Partido Demócrata Nacional), y Frank Romero Day en Industrias y Obras Públicas<sup>12</sup>, en un primer momento, y luego se sumaron Enrique Pontis,

---

<sup>12</sup> Juan Carlos Aguinaga describe así la situación imperante dentro del Partido Demócrata Nacional que, por entonces, “vivió una de sus crisis más difíciles, pues no solo se planteó un problema generacional, sino un enfoque en la solución de los problemas y ello significó a los pocos meses de iniciada la gestión, inconvenientes en la composición del gabinete ministerial [...] el Gobernador, que tenía inclinación hacia el sector Blanco, resolvió apoyarse decididamente en él, pero la gestión muy tesonera realizada por una comisión de dirigentes [...] que procuraba la conciliación interna, determinó al Dr. Cano para que actuara con prescindencia hasta tanto la elección interna determinara cuál de los sectores [Blanco o Azul] tomaba la conducción [...]. Vencido el sector Blanco, el gobernador cumplió su compromiso y pudo así salvar la crisis que lo amenazaba durante los primeros meses de su gobierno” (Aguinaga, 1996b, pp. 42-43).



como ministro de Hacienda (reemplazado luego de su renuncia por Silvestre Peña y Lillo) y Enrique Day en sustitución de Reta.

Guillermo Cano era abogado y “sin ser economista, tenía una formación clásica y así enfrentaba los problemas de gobierno” (Aguinaga, 1996b, p. 36). Quizás uno de los puntos fuertes de su gestión fue la acción social, en cumplimiento del ideario expresado en su propio balance de gestión, publicado en 1938: “La justicia social no tiene por qué ser el patrimonio exclusivo de ningún partido político, puede y debe ser la obra de todos, desde que se asienta en sentimientos de solidaridad inherentes a la naturaleza humana” (citado por Aguinaga, 1996b, p. 36).

Así, en materia asistencial se creó la Escuela de Visitadoras Sociales y de Higiene Escolar y se desarrolló la Escuela de Madres que funcionaba en el Hospital Emilio Civit. También un lactario, único en el país, un consultorio de niños, la escuela para niños débiles con un anexo para sordomudos, equipos bucodentales y la Colonia de Vacaciones de Papagayos. Otra iniciativa en ese sentido es la Colonia para Menores en San Carlos, proyecto tendiente a completar la tarea de la Escuela de Oficios para Menores.

Otras obras de beneficencia social fueron la creación de la Oficina de Servicio Social (ley 1174) y la organización de la profilaxis del bocio (ley 1225), sándwich y almuerzo escolar, comedores infantiles, y vestuario para los niños necesitados (ley 1225). Se creó el Patronato de Menores.

En materia de salubridad se realizaron varias obras de ampliación y construcción de nuevas salas y pabellones en distintos hospitales de la Provincia. Simultáneamente, comenzaba una campaña contra la peste, a través de la desratización. Se incorporaron nuevos servicios médicos, entre ellos el de neuropsiquiatría en el Hospital San Antonio.

Los años 30, calificados de “década infame” por algunos historiadores (cf. Torres, 1973), producen en todo el país un estado de agitación social, con huelgas y desocupación. En Mendoza, si bien estos conflictos laborales no adquieren igual relevancia que en otros lugares, provocaron la reglamentación del Departamento de Trabajo. En Mendoza ya existía (ley 731), pero en 1936 el gobernador Cano introdujo reformas en su estructura para adecuarla a las intensas tareas de intervención en las disputas laborales. Como resultado de esta laboriosa actividad “puede

mencionarse la solución satisfactoria que se arbitró para la casi totalidad de los 27 conflictos laborales que ocurrieron entre mayo de 1935 y fines de 1936” (Martínez, 1979, p. 193).

En materia de legislación laboral se dispusieron medidas destinadas a dar solución a problemas varios, “como fueron los siguientes: a) pago relativo a salarios en la ejecución de obras públicas; b) se establecieron las condiciones de trabajo en contratos de obras públicas; c) salario mínimo para obreros sin especialización” (Aguinaga, 1996b, p. 37).

La ley N° 1162, sancionada en 1935, acuerda la licencia anual obligatoria (un mes con goce de sueldo) para los empleados y obreros de la administración. Con esto, Mendoza se pone a la cabeza de las provincias argentinas. También los obreros y empleados fueron los destinatarios de las Casas Colectivas (hoy Barrio Cano): quince blocks con un total de 602 departamentos, destinados a albergar a alrededor de 3.000 personas.

También continúa Cano con la obra de expansión vial de su antecesor: se construyen nuevos caminos, puentes y calles (400 km) y se reconstruyeron otros 800. También en este caso, “la construcción de nuevos caminos tuvo particular importancia [...] pues se trataba de construir carreteras que permitieran el transporte de las riquezas obtenidas de la actividad económica, dándoles nuevos trazos” (Aguinaga, 1996b, p. 38). La creación de la Policía del Camino tuvo como objetivo el control del tránsito.

La obra hidráulica también adquiere particular importancia, y se realizaron desagües en General Alvear, que permitieron recuperar 60.000 hectáreas de excelentes tierras abandonadas por revenición. También en Lavalle se terminaron obras que beneficiaban a Jocolí, Colonia Italiana y otras localidades, y en San Martín, a ricas zonas de cultivo ubicadas en Nueva California, El Central y Tres Porteñas, al igual que en La Central, en Rivadavia. Se terminó el dique de San Isidro, para desviar crecientes que descargaban en el Zanjón de los Ciruelos.

En materia de comunicaciones se establece el servicio telefónico con San Rafael y se logra que el Ferrocarril Pacífico incorpore el servicio de “El Cuyano” que uniría Mendoza con Buenos Aires “en quince horas”.

Igualmente fue preocupación del gobierno de Cano la industria vitivinícola: para evitar la destrucción de viñedos se crea la Sección Antifiloxérica y de Patología Vinícola; se sanciona además la ley 1069, que autoriza la creación de la Primera Zona Libre Alcoholera en la provincia.

Se prestó atención, asimismo, a otras industrias: por la ley de fomento de la lucha contra las enfermedades de la fruta (N° 1165) se estimuló a los productores a mejorar y seleccionar sus cultivos. Otras industrias pequeñas que recibieron apoyo gubernamental fueron las vinculadas con la apicultura, horticultura, floricultura y las relativas a la fabricación de aceites especiales, perfumes, chicha, cerveza de uva, etc. La Dirección de Industrias comienza a publicar el “Boletín Agrícola”, realiza exposiciones y emprende una exitosa campaña para combatir las heladas con calentadores de huerto.

Durante el gobierno de Guillermo Cano se instituye con carácter permanente la Fiesta de la Vendimia (luego volveremos sobre esto). La primera se había realizado en 1913, cuando gobernaba Rufino Ortega (h), y el gobernador Cano “quiso realizar en Mendoza una Fiesta de la Vendimia similar a las que se celebran en Suiza, Francia o Italia. Encargó a su ministro de Hacienda, doctor Edmundo Correas, la búsqueda de antecedentes sobre el particular” (Martínez, 1979, p. 190). Con el material reunido, el 10 de abril de 1936 se realizó una nueva versión, que tuvo el acierto de incorporar características propias de nuestra zona. En los considerandos del decreto de creación se expresaba que “el cultivo de la vid y la industrialización de sus frutos constituye una manifiesta tradición del trabajo mendocino, en forma tal que uva y vino están identificados con el nombre mismo de la provincia”, y por ello “es conveniente exaltar en el alma popular el sentimiento de amor y adhesión hacia una actividad que dé trabajo y bienestar a la provincia; y que dicho fin puede alcanzarse eficazmente consagrando la época de la vendimia con fiestas que sean la coronación jubilosa del año de trabajo cumplido” (Aguinaga, 1996b, p. 40).

Otra iniciativa exitosa fue la construcción del balneario de Playas Serranas, que determinó también tareas de limpieza del lago. El Parque General San Martín fue objeto, además, de otras mejoras: colocación de baldosas en el Rosedal y pavimentación de las avenidas.

### ***Gobernación de Rodolfo Corominas Segura***

A continuación ejerce la primera magistratura provincial el doctor Rodolfo Corominas Segura (1938-1941), cuya elección fue muy criticada por la oposición debido a las denuncias sobre fraude cometido durante el comicio<sup>13</sup>. Sin embargo, su gobierno “constituye una etapa de orden y progreso para la provincia de Mendoza. Son numerosas las obras de bien público realizadas durante estos tres años [...] El gobernador, hombre de leyes, se había distinguido ya, y continuará, como jurisconsulto” (Scalvini, 1965, p. 397). Del mismo modo que la gobernación anterior, representó una continuidad de las buenas iniciativas encaradas por sus antecesores. La diferencia, en todo caso, estuvo dada por el hecho de que Corominas fue un activo dirigente político, que había triunfado en la elección para la Presidencia partidaria en 1933. También el vicegobernador, Armando Guevara Civit “tenía vocación política practicada desde muy joven. Había sido Diputado provincial y Secretario de la Cámara de Diputados y terminada la Vice-gobernación, que ejerció con brillo y eficacia, ocupó una banca en el Senado de la Nación hasta 1943, desempeñando siempre importantes funciones partidistas porque era inteligente y sagaz y al pensamiento agregaba su acción incansable” (Aguinaga, 1996c, p. 50).

Entre los ministros figuran Adolfo Vicchi en Gobierno, reemplazado por Carlos Saccone cuando el primero aceptó la candidatura para suceder a Corominas Segura. El ministro de Hacienda fue Edmundo Correas, que había sido Subsecretario de Hacienda y Diputado Provincial y fue después Rector fundador de la Universidad Nacional de Cuyo. El Ministerio de Industrias y Obras Públicas correspondió a José María Alurralde, dirigente político de Luján de Cuyo. También integró el gabinete de Corominas José María Gutiérrez “médico sabio y respetado, de inalterable acción

---

<sup>13</sup> También en este caso los comicios derivaron en duelo: “Frente a la oleada de críticas de los opositores por las denuncias de fraude [...] el dirigente radical Ernesto Sanmartino [...] envía un telegrama a Corominas Segura [mandatario electo] denunciando las maniobras y reclamando la renuncia a su candidatura por entender que en Mendoza no había libertad de expresión” (Oviedo, 2013, p. 152). El candidato demócrata recurre al desafío caballeresco, que finalmente se sustancia el 3 de enero: los dos contendientes disparan y resultan ilesos.

partidaria” (Aguinaga, 1996c, p. 51), que había sido Director General de Salubridad, Senador provincial y Diputado Nacional.

El historiador Jorge Scalvini transcribe una nota del diario *Los Andes*, fechada el 18 de febrero de 1941, que se refiere en términos elogiosos a esta gestión gubernativa; así por ejemplo se destaca que “[h]a tenido la administración del Dr. Corominas Segura esta característica poco frecuente en la acción de los gobernantes, que es sentido orgánico, metódico, ordenado de sus iniciativas, que se complementan unas a otras como respondiendo a un plan fijo, previamente madurado y llevado con fijeza a su total realización” (*Los Andes*, 1941).

Durante la gestión de Corominas Segura se trabajó activamente en materia de legislación provincial: se reglamentaron los ministerios, la organización de los partidos políticos y el Servicio Civil de Administración, estableciendo un régimen de incompatibilidades.

Como realizaciones de este gobierno en materia social se menciona, por ejemplo, la sanción de la ley orgánica del Departamento de Trabajo, “destinada a dar una sólida estructura a ese mecanismo de gobierno encargado de la defensa por el estado de los intereses del trabajador y de la solución de los múltiples y frecuentes conflictos que crea el trabajo” (*Los Andes*, 1941). Como complemento, se proyectó la creación de los Tribunales de Trabajo y se implementaron medidas tendientes a asegurar el cumplimiento de la legislación vigente en materia de salarios, vacaciones anuales, etc.

Como parte del programa de acción social se instituyó el Patronato de Liberados (ley 1292) y el de Menores, por la ley 1304<sup>14</sup> que establecía

---

<sup>14</sup> “La ley de Patronato y Tribunales de Menores fue materia de una publicación oficial en la que aparece el conceptuoso discurso pronunciado por el Ministro de Gobierno doctor Adolfo Vicchi durante la sesión del Senado del 12 de diciembre de 1938”, en la que “se destaca la labor legislativa sobre el despacho y la profundidad de las observaciones y de las discrepancias [...]: ‘Pienso y lo he practicado durante mi vida legislativa, que no ha sido corta, que estos cuerpos no son organismos técnicos destinados a discutir en forma académica los problemas palpitantes que se traen a su consideración, sino que, como cuerpos que tienen una representación popular, deben resolver con rapidez y eficacia los muchos problemas que en forma hacinada se

disposiciones sobre menores de 18 años, material o moralmente abandonados y regulaba el funcionamiento de los Tribunales de Menores, las tareas de los Inspectores de Libertad Vigilada, el procedimiento a que se ajustaría el mecanismo, tanto administrativo como judicial, y la sanción de las contravenciones y métodos para defender la salud moral de los niños sometidos a su competencia.

Se transformó el Banco de Préstamos y Ahorro en Caja de Préstamos y Previsión Social “con cuyo auxilio se podrá llegar a la construcción de viviendas propias para empleados” (*Los Andes*, 1941). Se proyectó también la Caja de Seguros de Empleados Públicos, como un medio de auxilio para los casos de enfermedad y muerte. Al mismo tiempo, se creó la Comisión Cooperadora de los hospitales y el Instituto Provincial de Nutrición y se hicieron grandes reformas en los nosocomios existentes.

En materia de hacienda pública “se modificó la ley de patentes, la unificación de la deuda pública, la ley orgánica de presupuestos, el reajuste definitivo del empréstito americano que era tan gravoso para la provincia, se efectuó el levantamiento del catastro parcelario, como así también se concretaron expropiaciones de terrenos tendientes a la mejora, ensanches y buen trazado de calles” (Aguinaga, 1996c, p. 52).

En la faz económica, se continuó con la promoción de la fruticultura, a través de la creación de la Corporación de Fruticultores y Horticultores, y se incrementó notablemente la cantidad de hectáreas plantadas. Así se intensificaba la acción correctiva del monocultivo, iniciada con motivo de la helada del 8 de noviembre de 1932. Se dictó asimismo la ley de estancias, se censó la población y la actividad productiva, se estableció la policía vegetal “referida obviamente a la sanidad agrícola, que tanto necesita el país” (Aguinaga, 1996c, p. 53) y se intentó acentuar la industrialización.

Otros aspectos salientes de la gestión de Corominas Segura fueron las obras hídricas y la defensa de nuestra riqueza petrolífera. Con respecto al primer aspecto, la ley 1349 contempló la consolidación del Dique Philips, obras en los canales de Tupungato, Aguanda y Ramos y la construcción del

---

presentan a su consideración; de lo contrario, las legislaturas perderían el objeto de su función y se esterilizarían en vanas discusiones partidarias” (Aguinaga, 1996c, p. 52).

dique Medrano: la N° 1384, por su parte, preveía la construcción del canal empalme “La Dormida – La Paz”. Se realizaron también relevamientos aerofotográficos de los ríos Mendoza, Tunuyán, Diamante y Atuel, con el objeto de posibilitar la construcción de embalses y de diques en Potrerillos y Uspallata, y estudios sobre el río Grande, “con reconocimiento de su cuenca, para su utilización en refuerzo de los caudales del río Atuel, afirmando su condición de río mendocino” (Aguinaga, 1996, p. 54).

La política petrolífera del Gobernador también estuvo encaminada a asegurar a la provincia los beneficios de esta explotación. Por la ley 1316, de 1939, se concedió agua y terrenos a Yacimientos Petrolíferos Fiscales para la construcción de una destilería y en junio de 1940 se celebró un nuevo convenio con el ente nacional, en el que, al decir de *Los Andes*

[...] la provincia ha asegurado, al establecer el mínimo de explotación y las proporciones del petróleo que deberán ser utilizadas en Mendoza, el máximo de aprovechamiento de su riqueza petrolífera, y ha ido más lejos, previendo el futuro, en mira de que cuando esta riqueza, que es por su naturaleza precedera, deje de producir, sea sustituida por la implantación de poderosas plantas de energía eléctrica [...] que, de acuerdo al convenio, no representarán desembolsos extraños a la provincia, toda vez que la financiación de estas obras se hace dentro de recursos propios de la explotación petrolífera contratada (*Los Andes*, 1941).

De este manera se procedió con respeto por el principio federal, ya que la explotación de un recurso natural de la Provincia se hacía “por la vía de la concertación, es decir, con el preacuerdo de [...] voluntades de interés nacional y provincial” (Aguinaga, 1996c, p. 58)<sup>15</sup>.

Se proyectó la construcción del Hospital Central, con 28.000 metros cubiertos que “el referido sentido de continuidad permitió que se construyera durante la siguiente administración del doctor Adolfo A. Vicchi” (Aguinaga, 1996c, p. 53).

---

<sup>15</sup> “También se convino el pago de regalías (12%) sobre la producción neta medida en boca de pozo, sumas que, según la técnica prevista en el Convenio para su liquidación, no tuvieron dificultades, las que se presentaron, por acción de gobiernos posteriores, dificultades que prácticamente han durado hasta la fecha” (Aguinaga, 1996c, p. 59).

A la recién instituida Fiesta de la Vendimia, iniciada durante el gobierno de Guillermo Cano, se agregó durante la gestión de Corominas Segura “la ceremonia muy importante y significativa de la bendición de los frutos, que impartió por primera vez su primo, el ilustre sacerdote José Aníbal Verdaguer, primer obispo de Mendoza, como una respuesta a la calificación de fiesta pagana, que alguien había insinuado y que así tuvo una acentuación espiritual que complementó su real significado” (Aguinaga, 1996c, p. 53).

Juan Carlos Aguinaga ofrece un balance de la gestión de Corominas, señalando que “[f]ueron muchos los aciertos, no solo en obras públicas y creaciones institucionales, sino también en la permanente acción, inteligente y coordinada, que se refleja en sus mensajes, informes, declaraciones, que dan a la tarea un sentido previsor, práctico, doctrinario y académico” (p. 53). Y agrega el siguiente juicio, que encierra un verdadero elogio del mandatario mendocino, y que engloba también, en cierta medida, a los otros gobiernos demócratas, por oposición al período anterior:

Hubo libertad y pleno respeto de las libertades públicas sin interferencias del poder.

Y la prensa, los demás medios de comunicación y los ciudadanos gozaron entonces, durante su gobierno y en el fructífero período 1932-1943, del pleno ejercicio del discrepar y de criticar a los gobernantes desde luego que sin censura previa, y lo que es natural, sin la enormidad de la auto censura que lleva a extremos inconcebibles de servilismo y declinación del derecho y del deber de opinar con libertad.

La comunicación con la opinión pública, a través de la prensa, el ejercicio de los derechos de peticionar a las autoridades y de asociación fueron fluidos y constantes, y [...] la oposición pudo realizar su tarea de crítica en documentos y actos públicos, en la Cámara de Diputados y en el Senado de la Provincia, jamás se hicieron mociones mordaza, como [...] las clásicas del cierre del debate (p. 59).



## ***Gobernación de Adolfo Vicchi***

El último gobernador demócrata de este ciclo fue el Dr. Adolfo Vicchi, que había sido Ministro de Gobierno del mandatario anterior. Jorge Scalvini caracteriza así su gestión: “[e]n el aspecto institucional fue esta administración, como la anterior, de orden. No se registraron conflictos con los otros poderes y en material electoral la normalidad en general caracterizó los comicios” (1965, p. 400).

Una de las principales preocupaciones del Dr. Vicchi fue la reforma de la Constitución de 1916: la Convención convocada a tal efecto llegó a elaborar un anteproyecto que no pudo concretarse por la revolución de 1943.

Desde el punto de vista financiero, algunos presupuestos llegaron a arrojar superávit, como consecuencia de la política de contención impuesta por el Gobierno. El crédito de la provincia “se vigorizó en tal forma, que los títulos se cotizaron en bolsa durante parte del año 1942, por sobre su valor nominal” (Scalvini, 1965, p. 400). La ley 1848 dispuso el reavalúo de la propiedad fiscal en la provincia, lo que –al actualizar los valores- aumentó considerablemente la recaudación y evitó evasiones hasta entonces incontroladas. Con ello se equilibró el presupuesto y se sanearon las finanzas provinciales. Otra iniciativa en esta materia fue la creación de un Fondo permanente para atender los servicios financieros.

En el ámbito social merece destacarse la legislación que otorgó aumentos salariales a los contratistas; la ley 1497, relativa al “sábado inglés”; la creación de comisiones paritarias para la fijación periódica de los salarios, y la presentación de un proyecto de ley de Asociaciones Profesionales para reglamentar minuciosamente el funcionamiento de las entidades sindicales. También se reglamentó el funcionamiento del Patronato de Liberados; se introdujeron reformas al régimen de jubilaciones, se ampliaron las Pensiones a la Vejez e Invalidez y se dictó la ley 1520 sobre seguridad e higiene en el trabajo. Con respecto a la protección de menores, se concluyó la Colonia de Agrelo y se construyó la Colonia 25 de Mayo, en San Rafael.

En materia de riego se sancionó un plan general de obras, que posibilitó la construcción del Dique Cipolletti y otras obras menores, como la finalización del canal impermeabilizado a La Paz; la ampliación de las

obras del dique del Alto Tunuyán, construido por el gobierno de Corominas Segura; la terminación de los diques Tiburcio Benegas y Philips. Asimismo, con la creación del Fondo Permanente de Irrigación, se repararon obras menores: canales, compuertas, tomas, etc. También se construyó el Canal de los Ciruelos, colector de crecientes, y por un convenio con Obras Sanitarias de la Nación, el 18 de agosto de 1941 se dispuso aprovechar las aguas del Río Blanco para la provisión de agua potable a la ciudad de Mendoza, con lo que se aumentó el suministro en 1.200 litros por segundo.

Las obras públicas tuvieron gran importancia para el Dr. Vicchi: se construyó el Anfiteatro Griego, en el Parque General San Martín, destinado a los festejos vendimiales; se pavimentó el centro de la capital mendocina; se proyectó el trazado de la Avenida de Acceso, para cuya construcción se expropiaron terrenos que luego fueron cedidos a Vialidad, “a condición de que construyera la calzada y los pasos a nivel” (Scalvini, p. 402). También se planificó el Barrio Cívico, que empezó a concretarse con la devolución de la Quinta Agronómica, materializada a través de la ley nacional 12.571.

Durante este gobierno se construyeron también las Casas Departamentales de San Rafael, Villa de Tupungato y Santa Rosa, el Parque O’Higgins y el Parque de la Ciudad de San Rafael. Para promover el turismo, se otorgaron primas destinadas a la construcción de hoteles. Así, se edificaron el Hotel de Uspallata, la Hostería del Arco del Desaguadero, la Hostería de Calmuco, la Hostería del Manzano y se efectuaron ampliaciones en el Hotel de Potrerillos. Otras obras llevadas a cabo fueron la pista de patinaje de Vallecitos, la Hostería Refugio y el camino de acceso; también el camino de Potrerillos a Tupungato y la terminación de la ruta que une Mendoza y Río Grande.

Se realizaron también numerosas obras hospitalarias, entre las que se destaca la construcción del Hospital Central y mejoras en establecimientos ya existentes; se establecieron dispensarios y Salas de Primeros Auxilios en Chilecito, Lavalle, La Consulta y Goudge. Entre las campañas sanitarias que se realizaron debe citarse la lucha contra el bocio y el proyecto de creación de un instituto especializado y la lucha antituberculosa.

En materia de promoción económica, la ley 1447 estableció la Corporación Mixta de Fruticultores de Mendoza, para el desarrollo y aprovechamiento de la producción provincial: la corporación instaló frigoríficos, estaciones de empaque, secaderos, bodegas, etc., que dieron extraordinario incremento y movilidad a la producción y a su comercialización. También se dictó una ley de pesca, tendiente a fomentar esta importante fuente de recursos. Otras iniciativas de la administración Vicchi fueron la creación de la Comisión Provincial de Abastecimiento, las leyes 1448 y 1398 que declara la obligatoriedad de realizar censos generales cada 10 años, y otras en apoyo financiero de la Dirección General de Escuelas.

El 10 de junio de 1943, antes de que finalizara el mandato constitucional del Dr. Vicchi, la provincia fue intervenida por el poder nacional surgido de la revolución del 4 de junio.

Si bien en general se trató de administraciones progresistas, también se han escrito algunos juicios críticos acerca de este período, por ejemplo, Yamile Álvarez (2003), citando a Pablo Lacoste<sup>16</sup>, señala los que pueden

---

<sup>16</sup> Pablo Lacoste (1994) destaca en primer lugar el “eficiente aparato administrativo, orientado a las grandes obras públicas”. En materia de educación –sostiene– hubo un cambio de orientación a lo largo de la década, porque si bien en un comienzo se impulsó la Escuela Activa, después se lo dejó de lado “para volver a la enseñanza tradicional”. Otros de los cargos que se formulan a estas administraciones y que se exponen como otros tantos pilares de su obra de gobierno no son privativos de los gobiernos demócratas y más aún se verán incrementados en el período siguiente: el centralismo y el montaje de un aparato represivo “orientado especialmente a perseguir obreros, estudiantes y políticos opositores”. En cuanto a la relación con la nación, baste recordar la enérgica defensa de los intereses provinciales en relación con la explotación petrolífera llevada a cabo en este período. Acerca de la política “socialmente regresiva” denunciada por el historiador, algo hemos señalado ya al detallar la obra de gobierno llevada a cabo en la década del 30 (como las leyes 1174, por la que se crea la Oficina de Servicio Social y la 1225, que dispone una serie de beneficios para la infancia, ambas dictadas durante la gestión de Guillermo Cano, al igual que la posterior creación del Patronato de Menores; o la ley N° 1162, sancionada en 1935, que acuerda la licencia anual obligatoria (un mes con goce de sueldo) para los empleados y obreros de la administración, con lo Mendoza se pone a la cabeza de las provincias argentinas, por citar apenas unos pocos ejemplos). Finalmente, se detalla la “[a]llianza del gobierno con sectores tradicionales, como derecha clerical, familias tradicionales, ejército, juntamente con un férreo control de las instituciones culturales (Universidad Nacional

considerarse los seis pilares de la obra demócrata en el gobierno y concluye destacando la obra pública que llevaron a cabo, pero también les achaca “falta de sensibilidad” ante los sectores más carenciados (cf. Álvarez, 2003, p. 366). De todos modos, persiste la labor de progreso llevada a cabo, que se materializó en muchas iniciativas ya reseñadas, y que no dejan de incluir lo social.

### **Hacia los años 50: el peronismo en el poder**

A partir de 1946 encontramos al peronismo instalado en el poder, en un primer momento a favor de su alianza con los antiguos grupos radicales, en particular los alineados detrás de la figura carismática de Hipólito Yrigoyen, situación que replica la registrada a nivel nacional.

Si historiamos este proceso, debemos en primer lugar referirnos al golpe de estado que el 4 de junio de 1943 las fuerzas militares encabezadas por el General Arturo Rawson llevaron adelante contra el presidente Ramón Castillo, con lo que se abre –tanto a nivel nacional como provincial– una nueva etapa política, ya que los dirigentes revolucionarios suprimieron los partidos políticos e imprimieron un sesgo distinto, en un primer momento cercano al nacionalismo y al catolicismo<sup>17</sup>. En este movimiento desempeñó un importante papel la logia secreta GOU, que integraba entre otros el entonces Coronel Juan Domingo Perón<sup>18</sup>. Disensiones internas dentro el grupo revolucionario

---

de Cuyo, Junta de Estudios Históricos”. Esto último resulta discutible; más aún, calificar a estas entidades de “usinas de ideología al servicio de la alianza conservadora” significa desconocer la enorme labor cultural llevada a cabo por ellas, y su contribución al progreso intelectual de la provincia y de la región (cf. Lacoste, 1994, pp. 130-131).

<sup>17</sup> “El perfil nacionalista y católico del nuevo gobierno se tradujo en la introducción de la enseñanza religiosa en las escuelas públicas y la expulsión de profesores liberales y republicanos españoles de la universidad” (Brachetta et al, 2011, p. 141).

<sup>18</sup> “El Coronel Juan Domingo Perón era integrante de la logia desde un primer momento, aunque no su único mentor. Participó de su fundación junto a otro grupo de oficiales de alto rango del Ejército y aunque era miembro [...] antes de la Revolución, no es exacto señalarlo o acreditarle su jefatura o tutoría” (Sanfilippo, 2011, p. 21).

determinaron el reemplazo de Rawson por el General Pedro Pablo Ramírez en la presidencia de la República<sup>19</sup>.

El nuevo presidente envió la intervención Federal a Mendoza, entonces gobernada por Adolfo Vicchi. El primer interventor designado fue el Coronel Humberto Sosa Molina, luego reemplazado por el General (R), Luis Villanueva, quien ejerció el mando en Mendoza hasta el 21 de diciembre de 1943, fecha en que asumió el General Aristóbulo Vargas Belmonte, con lo que se inició una nueva etapa de la Revolución en la provincia (cf. Sanfilippo, 2011, p. 24). Algunas medidas tomadas por la intervención, “como la disolución de la Junta reguladora de Vinos –entendida como expresión de los intereses de los grandes bodegueros– un estudio para reducir los alquileres y el aumento salarial en la administración provincial, motivaron la adhesión de sectores medios rurales y urbanos” (Brachetta et al, 2011, p. 141).

En cuanto al panorama nacional, el Coronel Perón trabajaba activamente en la consolidación de su futura candidatura presidencial, tanto en el interior del gobierno revolucionario como en el interior de las Fuerzas Armadas “con la titularidad del Ministerio de Guerra y distribución de lugares clave a sus coaligados” (Sanfilippo, 2011, p. 28). Además, “desde la Secretaría de Trabajo y Previsión sumó a su equipo a gremialistas obreros que encontraron en él a un aliado para sus antiguos reclamos” (Sanfilippo, 2011, pp. 28-29). Así

Perón ascendía en el gobierno, mientras favorecía a los obreros, organizaciones sindicales, dirigentes obreros y buscaba alianzas con políticos civiles. Los elegidos a tal fin eran los radicales. A nivel nacional se intentaba seducir al sector Intransigencia y Renovación liderado por Amadeo Sabattini (Sanfilippo, 2011, p. 25).

La política desplegada por Perón desde la flamante Secretaría de Trabajo, para lograr la seducción de los sectores medios y obreros alcanzó

---

<sup>19</sup> Posteriormente, la situación internacional (ruptura de relaciones con los países del Eje) provocaría la renuncia de Ramírez y la salida del gobierno de los sectores nacionalistas de derecha. El nuevo presidente será el General Edelmiro Farrell.

su resultado en Mendoza<sup>20</sup> y “[e]n agosto de 1944, durante su visita a Mendoza para atribuir a la Virgen del Carmen de Cuyo la banda de generala, grupos obreros que aguardaban su arribo en la Plaza Independencia le aclamaron como futuro presidente” (Brachetta et al, 2011, pp. 141-142). En 1945 se registraron movilizaciones obreras en su apoyo por las calles de Mendoza, si bien en el seno del movimiento gremial mendocino subsistían las diferencias entre las cuatro federaciones de diversa orientación ideológica (sindicalista, católica, comunista y autónoma) que lo conformaban<sup>21</sup>. Igualmente, “[e]n conmemoración del retorno triunfal del Coronel Perón [el 17 de octubre], obreros y estudiantes realizaron un acto en la Alameda, en la intersección de las calles Córdoba y San Martín, tradicional esquina de los mitines al aire libre en la ciudad de Mendoza” (Sanfilippo, 2011, p. 56).

También hacia fines de 1946, en apoyo de sus objetivos electorales, el entonces coronel Perón retornó a Mendoza: “Una gran multitud lo esperó en la estación del Ferrocarril Pacífico y desde allí se trasladó a la intersección de las calles San Martín y Las Heras, donde se hallaba el palco desde donde fueron proclamadas las fórmulas presidencial y provincial” (Álvarez, 2003, p. 372). Además de Perón, hizo uso de la palabra el candidato a gobernador, Faustino Picallo.

También a nivel provincial se logró el entendimiento con un grupo de radicales<sup>22</sup>, que por ello recibieron el nombre de “colaboracionistas”

---

<sup>20</sup> “Reconociendo la importancia que el Partido Demócrata tenía en Mendoza y sabiendo la profunda crisis interna que padecía el radicalismo mendocino, Perón trató, sin éxito, de lograr el apoyo de algunos destacados dirigentes locales tales como Adolfo Vicchi y Rodolfo Corominas Segura” (Álvarez, 2003, p. 366). Luego se volcaría hacia el radicalismo con mayor suerte: “De los dos partidos más importantes que existían en Mendoza, la UCR era el que, por su trayectoria, podía ser más receptivo a las propuestas de Perón” (Álvarez, 2003, p. 368).

<sup>21</sup> “Las diferencias existentes en el seno del sindicalismo mendocino quedaron expuestas durante las jornadas de octubre, cuando ante la salida de Perón del gobierno nacional, el Sindicato Obrero Vitivinícola, el Comité Ferroviario de Unidad Democrática, el Sindicato de Mozos y Anexos y el Sindicato Obrero de la Construcción no se plegaron a la huelga nacional programada por la CGT para el 18 de octubre” (Brachetta et al, 2011, p. 142).

<sup>22</sup> Los demócratas rechazaron cualquier acuerdo.

(Sanfilippo, 2011, p. 26) por su identificación “declarativa y efectiva” con el gobierno revolucionario, y “que ocuparían fundamentalmente los ejecutivos municipales y algunos cargos en el ejecutivo provincial. Entre ellos se hallaba Faustino Picallo, que asumió como comisionado municipal de Capital el 19 de febrero de 1945” (Sanfilippo, 2011, p. 25). Picallo había sido militante y dirigente lencinista en la década del 20.

El 21 de julio de 1945 un grupo de afiliados de la UCR emitió un comunicado manifestando que, debido a la necesidad de organizar el partido en la provincia, habían constituido una Comisión Organizadora Provisoria<sup>23</sup>, que impulsaba, entre otros fines, la continuidad de los “postulados político-sociales de la UCR” (*Los Andes*, 1945); en función de ello, se veía con buenos ojos la acción llevada a cabo por el gobierno revolucionario, en particular el coronel Perón al frente de la Secretaría de Trabajo. Esto no era extraño, por cuanto, como recuerda Álvarez (2003): “muchos de sus integrantes participaban como funcionarios en el gobierno de la intervención federal a cargo del general Aristóbulo Vargas Belmonte” (p. 368).

Al respecto, en una entrevista que la historiadora Yamile Álvarez le realizó al Dr. Ventura González –adherente a la Comisión Organizadora desde sus comienzos- respondió que “entendíamos que el que mejor interpretaba en ese momento el pensamiento auténtico del radicalismo era Perón. Yrigoyen introduce a la clase media en el movimiento político y tiene una tendencia obrerista a favor de las clases más desamparadas y la esencia del peronismo es la justicia social” (Álvarez, 2003, pp. 369-370).

Este acto provocó la inmediata reacción de las autoridades provinciales del partido, que en los primeros días de agosto, en acuerdo con el Comité nacional, cancelaron la afiliación de todos los dirigentes que auspiciaban o colaboraban con la intervención. A partir de entonces, “las diferencias de este sector con las autoridades provinciales se irán ahondando hasta alcanzar un punto sin retorno” (Álvarez, 2003, p. 369).

---

<sup>23</sup> “Esta comisión estaba presidida por el Dr. Lorenzo Soler (h) y la integraban entre otros, el Dr. Ramiro Podetti, Francisco Giménez Vargas, Enrique Cherubini, Salvador Pujol, Lorenzo Larraya, Carlos Mathus Hoyos, Ángel Cremaschi, Rafael César tabanera” (Álvarez, 2003, p. 368).

Cuando en agosto de 1945 el intendente capitalino inauguró la Plaza Hipólito Yrigoyen, “Lorenzo Soler [presidente de la Comisión Organizadora Provisoria del radicalismo pro-Perón] justificó el apoyo a la revolución de junio –y a Perón como su líder- al enfatizar el principio de ‘justicia social’. En su discurso, invitaba a la ciudadanía a colaborar con el gobierno de la intervención” por su obra “elevada y progresista” (Brachetta et al, 2011, p. 143). Posteriormente se realizó un banquete partidario, en el que se reiteraron los discursos de adhesión<sup>24</sup>.

En cuanto a las razones últimas de esta adhesión radical al nuevo gobierno, el historiador Sanfilippo señala el beneplácito ante el derrocamiento del régimen conservador, considerado fraudulento y la ruptura con los miembros del Eje en función de la ideología liberal (cf. p. 32). Del mismo modo, respondía a un confeso plan de acercamiento “con el partido mayoritario” formulado en los círculos presidenciales, y que buscaba establecer una estrategia electoral y sucesoria, aun sin descuidar la organización partidaria propia” (Sanfilippo, 2011, p. 37).

La reacción en el seno del radicalismo fue la de condenar cualquier intento aliancista; no obstante, persistieron en ellos los radicales yrigoyenistas, quienes “organizaron un acto en el Parque Retiro el 24 de julio, al día siguiente de la amenaza de expulsión de la Mesa Directiva de la Unión Cívica Radical. En él los oradores y los cánticos de los asistentes asociaban la figura de Hipólito Yrigoyen con la del Coronel Perón” (Sanfilippo, 2011, p. 38), como ya se señaló.

Por su parte, los radicales mendocinos “que habían aceptado el convite a participar del gobierno local, comenzaron con la segunda etapa de la estrategia diseñada a nivel nacional: la organización del partido para sostener la futura competencia electoral” (Sanfilippo, 2011, p. 49). En realidad, todas las agrupaciones políticas de la provincia (Partido Socialista, Partido Demócrata Nacional y el naciente Partido Comunista) se

---

<sup>24</sup> “El Dr. Lorenzo Soler (h) [...] sostuvo, entre otras cosas, la necesidad de una mayor y mejor justicia social, elogió la acción del gobierno revolucionario y justificó la participación de sus adherentes en el gobierno de la intervención [...] También se manifestó a favor de una democracia interna en los partidos, que permitiera la renovación de sus dirigentes” (Álvarez, 2003, p. 370).



encontraban abocadas a tareas de reorganización interna para afrontar el desafío comicial próximo. En el caso particular de los radicales, las distintas fracciones en que se encontraba dividida (la Lencinista, la del Comité Provincia y la Junta Organizadora) “recorrían los departamentos de Mendoza y las secciones de la capital inaugurando filiales, centros, subcentros y comités” (Sanfilippo, 2011, p. 54).

El lencinismo, ahora dirigido por otro de los hijos de José Néstor –José Hipólito- también volvió a sumarse a la escena política provincial: disuelto en 1935, reapareció en 1936, y en 1945, si bien el partido “no tenía la importancia que había alcanzado con José Néstor Lencinas y su hijo Carlos W., [...] eran optimistas con respecto al resultado de las elecciones provinciales” (Álvarez, 2003, p. 371). Contaban con un periódico, *La Palabra*, a través del cual se reflejaba su posición frente a los comicios y a los otros partidos provinciales, en particular sus acérrimos enemigos: los integrantes de la UCR Yrigoyenista, “a la que consideraba responsable del asesinato de Carlos W. Lencinas”, a los demócratas a quienes acusaba de fraude y la UCR Junta Renovadora, “a cuyos dirigentes llamaba ‘colaboracionistas’ y los catalogaba como Yrigoyenistas a pesar de que muchos de ellos eran ex Lencinistas que se habían unido a la UCR en 1936” (Álvarez, 2003, p. 374).

El partido lencinista también manifestó su apoyo a la candidatura de Perón, a veces en forma pintoresca, como por ejemplo a través de unos versos aparecidos en el periódico, que cita Yamile Álvarez (2003, p. 375):

De la máquina al vagón, todo el mundo es de Perón. De la máquina al foguista, todo el mundo es Lencinista. Quien se embarque en este tren, por fuerza llegará bien. Si usted se llega a desviar, tendrá que descarrilar. Progresará la Nación, con Juan Domingo Perón. Y Mendoza la heroína, progresará con Lencinas. El Peludismo... sin chances, señores... QEPD. La Risa (*La Palabra* 17/12/1945, p. 6).

Sin embargo, Perón rechazó este apoyo<sup>25</sup> y los resultados electorales obtenidos por el lencinismo fueron muy pobres, lo que aceleró la

---

<sup>25</sup> “Pocos días antes del comicio, los diarios locales publicaron un telegrama enviado por Perón a los dirigentes de la UCR Junta renovadora desautorizando al Lencinismo a invocar su nombre en las listas de electores a presidente y vice de la República. Esto representó un golpe muy duro para el partido cuyos dirigentes se mostraron

decadencia del partido y la posterior incorporación de muchos de sus integrantes directamente a las filas del peronismo.

Y hacia finales de octubre, luego del mítico 17 que significó el nacimiento del peronismo<sup>26</sup>, “un sector de los seguidores del Coronel Juan Domingo Perón, fundamentalmente sindicalistas, reunidos en la Junta de Amigos [...] fundan el Partido Laborista en nuestra provincia” (Sanfilippo, 2011, p. 56), y el 17 de noviembre se realizó la asamblea general a la que asistieron importantes referentes del sindicalismo mendocino, y en cuyo transcurso se aprobó la Carta Orgánica y se designaron autoridades.

El 15 de diciembre el nuevo partido inició su campaña electoral con un mitin que se realizó en calle Córdoba y San Martín, “en coincidencia con el que se celebraba en Buenos Aires para proclamar la candidatura de Perón a la presidencia de la República” (Álvarez, 2003, p. 377). Con motivo de la proclamación de autoridades se produjeron disensiones que determinaron la separación de un sector auto denominado “legalista”, que proclamó su adhesión a la fórmula Perón - Quijano en el orden nacional, y en el orden provincial, al binomio de la UCR, integrado por Bautista Gargantini y Rubén Palero.

En cuanto al movimiento sindical mendocino, dividido por entonces en varios núcleos (Federación Obrera de Sindicatos Católicos, Agrupación Gremial Argentina, Federación de Sindicatos Unidos de Obreros, Federación Obrera Provincial)<sup>27</sup>, dio nacimiento a otra agrupación de tipo

sorprendidos, ya que según ellos, Perón había aceptado gustosamente su colaboración” (Álvarez, 2003, p. 375).

<sup>26</sup> “La multitud obrera que el 17 de octubre de 1945 apoyó a Perón en la Plaza de Mayo dio nacimiento al movimiento peronista en la vida política del país. La muchedumbre ubicó a Perón como líder indiscutido y candidato favorito para las elecciones presidenciales de febrero de 1946” (Brachetta et al, 2011, p. 143).

<sup>27</sup> “Esta falta de unidad y organización –hace notar Álvarez- se manifestó claramente el 17 de octubre de 1945 cuando la CGT dispuso la huelga general en todo el país. En Mendoza acataron esa resolución la Federación de Sindicatos Unidos de Obreros y la Agrupación Gremial Argentina, pero hubo varios sindicatos que no lo hicieron (como el Sindicato Obrero de la Industria Vitivinícola, el Comité Ferroviario de Unidad Democrática, el Sindicato de Mozos y Anexos y el Sindicato obrero dela Construcción” (Álvarez, 2003, p. 376).

obrerista, los Centros Cívicos General Perón, fundada el 2 de noviembre de 1945: a partir de ese momento fueron creándose nuevos grupos en distintos gremios y departamento de la provincia, hasta constituir el Partido Centros Cívicos Laboristas, que obtuvo personería jurídica como entidad jurídica autónoma (Álvarez, 2003, p. 379). El nuevo agrupamiento político trató de aliarse con la UCR Junta Renovadora, el Partido Laborista y la UCR Lencinista, si bien con este último partido el acuerdo no llegó a concretarse debido al telegrama de Perón ya mencionado.

Las dos bases en que se asentaba la candidatura de Perón a nivel provincial fueron, a partir de entonces, el recién creado Partido Laborista, que nucleaba a los sectores obreros, y la Unión Cívica Radical Junta Renovadora, constituida el 5 de agosto de 1945.

Con este apoyo, la fórmula Faustino Picallo–Rafael César Tabanera se impuso en las elecciones provinciales<sup>28</sup>, “canalizando el apoyo a la fórmula presidencial Perón–Quijano” (Brachetta et al, 2011, p. 143). En su discurso de asunción, el gobernador

Anunció que se estaba transitando una etapa distinta, una etapa en la que se buscaba reparar las desviaciones del sistema político corroído por el “delito electoral” que había burlado a la “ciudadanía de Mendoza”, recuperar los preceptos de la revolución de junio y enarbolar la bandera de la justicia social, la soberanía política y la independencia económica como trilogía básica del nuevo gobierno (Brachetta et al, 2011, p. 143).

---

<sup>28</sup> El Partido Demócrata Nacional presentó como candidatos a gobernador y vice a Ricardo Videla y Félix Aguinaga, mientras que en el orden nacional apoyaron la fórmula de la Unión Democrática: Tamborini–Mosca. La UCR Comité Nacional, tomando como ejes de campaña los tres principios el liberalismo: Libertad, Constitución y Democracia (Álvarez, 2003, p. 380) propiciaba en el orden local a Gargantini y Palero, y en el nacional, también a Tamborini y Mosca. El Partido Socialista adhirió en su totalidad a las listas de la UCR, propició la candidatura presidencial de los representantes de la Unión Democrática, pero propuso como gobernador y vice a Benito Marianetti y José García respectivamente. El lencinismo apoyó a Pero y a nivel provincial presentó la candidatura de José Hipólito Lencinas y Carlos Saá Zarandón.

Se inicia así una nueva etapa en la vida política de Mendoza, signada por la hegemonía del peronismo<sup>29</sup>. Este movimiento “acentuó su vinculación con las asociaciones vecinales, consolidando la existencia y actuación de aquellas” (Marigliano, p. 217) y se materializó a través de tres gobernaciones entre 1946 y 1955. Como caracterización general y abarcadora del período, valen las palabras de Brachetta, Bragoni, Mellado y Pelagatti:

Las administraciones de Faustino Picallo (1946-49), la de Blas Brisoli (1949-52) y la de Carlos H. Evans (1952-55) acentuaron el papel del estado y de su intervención en la vida social, económica y cultural de la provincia. Salud, vivienda y educación se convirtieron en los pilares del bienestar y la seguridad sociales a través de la edificación y equipamiento de hospitales, centros de salud, escuelas, centros recreativos y deportivos (p. 144).

El triunfo peronista impulsó la consolidación de una maquinaria de disciplina partidista, cuya eficacia se visualizó en la Convención Constituyente provincial de 1948-1949, que adecuó la constitución provincial a la nacional. Así, “[l]a constitución liberal de 1916 fue reemplazada por otra que jerarquizaba los derechos sociales, instituía la estabilidad laboral de los empleados públicos, garantizaba la carrera y la jubilación a los docentes provinciales y establecía la función solidaria de la producción, el crédito y la propiedad privada” (Brachetta et al, 2011, p. 144).

### ***Las administraciones peronistas***

Faustino Picallo (1946-1949); Blas Brisoli (1949-1952) y Carlos Evans (1952-1955) son los gobernadores que se suceden en Mendoza durante esta década de predominio peronista. Sus administraciones “acentuaron el papel del Estado y de su intervención en la vida social, económica y

---

<sup>29</sup> Como precisa Alejandro Darío Sanfilippo, “en la época que estudiamos no existía el concepto justicialismo. Perón, sus seguidores, sus adversarios y la prensa sólo hablaban del peronismo. Peronismo era la adhesión personal y al conjunto de ideas y prácticas que se introdujeron con la llegada de este nuevo agrupamiento político que lideraba Juan Domingo Perón” (p. 106).

cultural de la provincia. Salud, vivienda y educación se convirtieron en los pilares del bienestar y la seguridad sociales a través de la edificación y equipamiento de hospitales, centros de salud, escuelas, centros recreativos y deportivos” (Brachetta et al, 2011, p. 144).

Yamile Álvarez (1992), transcribe algunos juicios sobre estas administraciones, que resultan contrapuestos. Así, Roberto Videla Zapata rechaza la innecesaria reforma constitucional y la supresión de hecho de muchas libertades (p. 176). También Emilio Jofré expresa una opinión desfavorable, por la sumisión de los gobernadores locales al poder central en lo económico, político y social y por otros graves errores que no detalla; y concluye: “No eran gobiernos satisfactorios, no eran gobiernos que hicieron progresar a la provincia, sino que trajeron muchos problemas de tipo social. Al dividir la familia argentina e insistir en una oposición entre los sectores laborales y los intereses empresarios, se creó una oposición sumamente grave” (Álvarez, 1992, p. 177). Por su parte, Carlos Aguinaga separa en su apreciación “la falta de garantías, la agresión, el populismo” que se registran a nivel nacional, de lo ocurrido en la provincia; si bien los gobernadores de Mendoza seguían los lineamientos de la política nacional, “lo hicieron con equilibrio y moderación” (Álvarez, 1992, p. 176), por lo que su balance resulta en general positivo.

Junto a la opinión de estos tres dirigentes demócratas se consigna la del radical Arístides Agüero, quien coincide en líneas generales con los anteriores, aunque distingue dos etapas dentro de este período de la vida política mendocina: la primera, entre 1946 y 1950, y la segunda, entre 1951 y 1955, cuando se produce la revolución que derrocará al general Perón, y opina que –debido a que en un primer momento el gobierno estuvo integrado en su mayoría por hombres que provenían de las filas de los partidos tradicionales, en su mayoría de la UCR- “sus actos de gobierno estaban signados por sus convicciones democráticas y en consecuencia, salvo contados casos, se ajustaron a la constitución nacional y de la provincia, respetaron las libertades públicas y los derechos del hombre y del ciudadano”. Además, “[a]unque no fueron gobiernos muy progresistas, cuidaron del orden público y los derechos de la comunidad mendocina” (Álvarez, 1992, p. 178).

En cuanto al segundo momento, y ante la pérdida de prestigio del peronismo a nivel nacional, el ejecutivo provincial “comenzó a apretar el torniquete, se acabó la libertad de prensa”. Igualmente “[e]n el Congreso Nacional y en las legislaturas de provincias, por supuesto incluida la de Mendoza, se restringían y se negaban los derechos y prerrogativas de los legisladores de la oposición, con de los debates, gritos e insultos”. Y el juicio sigue, aún más lapidario:

La adulonería y el servilismo de los funcionarios y legisladores del partido gobernante, llegó a límites repugnantes, tal es el caso de un vice gobernador de Mendoza que, en una Asamblea legislativa, bajó de su estrado y se arrodilló en el recinto para rendir homenaje a Perón y a Eva Perón (Álvarez, 1992, p. 178).

Finalmente, Ernesto Corvalán Nanclares resalta la honestidad de estos gobernadores peronistas y destaca algunas de sus iniciativas, como la que tendía buscar soluciones a la problemática de la industria vitivinícola, concretamente, la compra de la Bodega GIOL, la más grande de Mendoza, que por entonces era propiedad del Banco español, como instrumento de regulación de la industria (Álvarez, 1992, p. 179). Cabe agregar que a causa de este acto, el gobernador Evans y su Ministro de Economía, Benedicto Kaplán, como así también el ingeniero Ceresa, tuvieron que afrontar un proceso penal por manejo irregular de las finanzas públicas, en el que finalmente fueron sobreseídos.

Otro hecho que provocó la creciente oposición de los partidos tradicionales, aglutinados contra el peronismo, se produjo en 1949, cuando se adecuó la Constitución provincial a la nacional, lo que dio lugar a la abstención de demócratas y radicales que se oponían a las pretensiones reeleccionistas de Perón.

Además, “[c]on las gestiones de Brisoli y sobre todo la de Evans, se eliminó el pluralismo de la vida política. El gobierno intervino municipios administrados por intendentes autónomos a las directivas oficialistas” (Brachetta et al, 2011, p. 148). También se registraron diversas modalidades de persecución ejercidas contra los opositores políticos, ya sea a través de una vigilancia permanente de sus domicilios por parte de los “jefes de manzana”, la prohibición de salir de la provincia, las

presiones de tipo económico<sup>30</sup> la dificultad para conseguir empleo o desempeñar profesiones u oficios.

Otros factores de descontento fueron la obligación de afiliarse al partido peronista para ingresar a la administración pública y “la proliferación de los nombres de Perón y Eva Perón en calles, paseos públicos, escuelas, villas cabecera y departamentos” y, finalmente “la imposición del luto oficial y las ceremonias realizadas en la sede de la CGT y en varios rincones del territorio provincial” (Brachetta et al, 2011, p. 148), hechos todos que aumentaron el malestar social generado en toda la nación por las causas que expondremos.

### ***La revolución de 1955: sus causas***

En 1943 se inició una secuencia histórica plena de transformaciones – los años peronistas- que concluiría en 1955 con la denominada “Revolución Libertadora”. El desgaste del poder de Perón al frente del ejecutivo nacional se acentuó durante su segunda presidencia, cuando “no solamente tropezó con la resistencia de ideas y creencias que él mismo contribuyera a arraigar” sino que también “entró en colisión con intereses que eran centrales para su sustentación política” (Torre, 2002, p. 67), en primer lugar cuando se intentó transitar desde una etapa distribucionista hacia otra que tenía por eje la producción. A la vez, “[e]l ejercicio crecientemente absolutista del poder por parte de Perón fue afectando con el tiempo y sin remedio sus relaciones con la Iglesia” (Torre, 2002, p. 69)<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> “Por ejemplo, los Aguinaga, dueños de bodegas en el Departamento de La Paz, se vieron obligados durante dos años a entregar el vino de su propiedad a un tercero que no conocían, quien les pagaba al contado pero no los precios que habrían obtenido esperando por vender. El trato diferencial a los opositores podía observarse también en el ámbito de la actividad bancaria, ya que [...] se entregaban los últimos números, por más que estuvieran entre los primeros” (Álvarez, 1992, p. 221).

<sup>31</sup> “Esto se hizo visible en el desplazamiento progresivo de la Iglesia de los ámbitos tradicionales de su acción pastoral, entre las mujeres, los niños, la juventud. Perón sumó a ello su propio comportamiento personal que, en forma desafiante a los usos y costumbres de un jefe de Estado, lo exhibía en los jardines de su residencia y en las

Entre las causas del alzamiento armado del 55, Yamile Álvarez, en base a la opinión de una serie de personalidades entrevistadas en Mendoza, señala en primer lugar este conflicto desatado entre el gobierno y la Iglesia (Álvarez, 1992, pp. 185 ss.), en el que “[l]a afrenta mayor fue el intento de convertir al justicialismo ya no solo en la doctrina oficial del Estado sino a la vez en la expresión del verdadero cristianismo” (Torre, 2002, p. 69)<sup>32</sup>; además, se eliminó la enseñanza religiosa en las escuelas y lo subsidios a la enseñanza privada, se aprobó una ley de divorcio, se clausuró el diario católico *El Pueblo*, se autorizó la reapertura de prostíbulos y se prohibieron las procesiones religiosas. Ante estas medidas, la jerarquía de la Iglesia reaccionó con cautela, pero las asociaciones de laicos iniciaron una resistencia militante que canalizó “las disidencias que los partidos políticos mostraban no ser capaces de articular” (Torre, 2002, p. 70). Además, esta política anticlerical “fue el catalizador que socavó la lealtad de muchos militares hacia Perón” (Potash, 2002, p. 114).

“Entre los meses de marzo y junio de 1955, las relaciones entre la Iglesia y el Estado llegan a un punto de gran tensión. En la Capital Federal, y el resto del país se producen atentados, manifestaciones católicas y numerosas detenciones de religiosos y opositores” (Álvarez, 1992, p. 180), aunque estos acontecimientos repercutieron más en el ámbito legislativo y político que en la sociedad en su conjunto. Sin embargo, un hecho vino a turbar la apacible vida provinciana:

El 25 de mayo de 1955 con el auspicio de la Acción Católica Argentina, el obispo diocesano monseñor Buteler ofreció una misa vespertina en la Basílica de San Francisco para rogar por la patria. El

---

calles céntricas de Buenos Aires rodeado por la alegre comitiva de las adolescentes de la UES” (Torre, 2002, p. 69).

<sup>32</sup> “Desde las esferas oficiales comenzó a delinearse el mensaje de un ‘cristianismo peronista’, independizado de la tradición católica y con frecuencia incluso en contra de ella [...] Esta prédica fue acompañada de consecuencias prácticas: los líderes peronistas se dedicaron a repartir por su cuenta las credenciales de buen o mal cristiano, los cultos no católicos disfrutaron de una sospechosa tolerancia, la devoción popular que rodeó a la figura de Evita después de su muerte fue transformada en una liturgia religiosa paralela” (Torre, 2002, pp. 69-70).



templo se colmó de fieles y por altoparlantes instalados en la calle, se hacía referencia a la situación por la que pasaba la Iglesia en esos momentos.

Una vez concluida la ceremonia religiosa, se entonó el Himno Nacional en el atrio de la iglesia, y luego se organizó una manifestación pública que vivando a la religión católica, tomó por Avenida España y calle Las Heras. Al llegar a la intersección con 9 de Julio, un cordón policial trató de detener a los manifestantes ya que no contaban con el permiso correspondiente. Al no lograrlo, la columna llegó hasta la calle San Martín y por ella hasta Gutiérrez [...] coreando estribillos.

Cuando estaban próximos a la calle Buenos Aires, fueron interceptados por una autobomba del cuerpo de bomberos que lanzó chorros de agua sobre el público, produciéndose la dispersión [...] (Álvarez, 1992, p. 181).

Como consecuencia de estos hechos, fueron detenidos el cura párroco de San José, el de Godoy Cruz, un sacerdote que cumplía funciones en La Merced y algunos civiles, entre los que figuraba un miembro de la mesa directiva de la UCR, Pascual Illanes. Se los acusaba de infringir la ley 14.400, que prohibía las reuniones públicas, y se los condenó a varios días de arresto. Las voces de repudio se alzaron desde diversos sectores

Este episodio que hemos narrado *in extenso* da el tono de la situación general y anticipa otro hecho, más grave, que se produjo en Buenos Aires durante la celebración de Corpus Christi, durante la que supuestamente se quemó una bandera nacional. Este hecho fue aprovechado por los partidarios del gobierno para acusar a los distintos sectores de la oposición<sup>33</sup>, y pocos días después, el 16 de junio, se produce la quema de las iglesias y “[s]e repiten las concentraciones populares en adhesión a Perón, las declaraciones de condena y un paro general de la CGT el 17 de junio” (Álvarez, 1992, p. 184).

---

<sup>33</sup> “Numerosas entidades y organismos oficiales, condenaron los hechos acaecidos y expresaron su adhesión a la política presidencial, entre ellos el Gobierno Provincial, el Partido Peronista, la Cámara de Diputados y Senadores, la Federación Económica de Mendoza, la Universidad Nacional de Cuyo, las municipalidades y todos los gremios y sindicatos de la provincia” (Álvarez, 1992, p. 183).

En general no hubo mayor violencia durante las manifestaciones, que alteraran la vida provinciana, pero los grupos católicos “optaron por armarse con lo que tenían a mano y hacer guardias en las distintas iglesias de Mendoza, en prevención de que se repitiera en la Provincia lo ocurrido en la Capital. Pero solo fue una falsa alarma” (Álvarez, 1992, p. 184).

Otras de las causas que desembocaron en la revolución de 1955 –según señalan distintas y autorizadas voces entrevistadas por Álvarez (1992)- fueron “la corrupción del régimen, la supresión de libertades y las persecuciones de que fueron objeto los opositores. Además, Raimundo Farés agrega “el vuelco de Perón hacia los EEUU, alejándose de la órbita inglesa, en la que había girado en sus comienzos<sup>34</sup>.

Al respecto, Robert Potash señala que “[o]tra cuestión que tuvo peso en manos de los opositores fue la decisión el gobierno de invitar a una empresa estadounidense, la Standard Oil de California, a explorar y explotar los recursos petrolíferos del sur de la Argentina” (2002, p. 115), lo que expuso al gobierno a la acusación de estar enajenando un recurso vital para la preservación de la soberanía nacional.

Por su parte, el dirigente sindical Decio Naranjo distingue también causas externas e internas; entre las primeras, en contraste con la opinión anterior, señala el perjuicio que para los intereses norteamericanos representaría la creación de un Mercado Común Latinoamericano, propiciada por Perón<sup>35</sup> y también la existencia de un movimiento obrero organizado, el primero en toda América y con la posibilidad de extenderse a toda América Latina a través de ATLAS (Asociación de Trabajadores Latinoamericanos): “Esta gran organización iba a suplir la organización

---

<sup>34</sup> Según Farés, “Perón subió indudablemente prohijado por Gran Bretaña y toda su política fue probritánica incluida la compra de los ferrocarriles que fue el gran negocio inglés, pero al descubrir él que Gran Bretaña era la gran perdedora de la guerra [...] Perón buscó en las postrimerías de su gobierno allá por el año 54- 55, volcarse hacia los EEUU y prueba de ello fue el convenio con la California OIL” (Álvarez, 1992, p. 186).

<sup>35</sup> “No convenía a los intereses económicos norteamericanos que se formara un mercado común latinoamericano con estas naciones [Argentina, Chile, Brasil, Perú...] que casi todas tienen los elementos básicos para montar una gran industria, o para autoabastecerse cada una en una relación de cooperativismo” (Álvarez, 1992, p. 186).

norteamericana de la AFLCIO, que era una organización empresario-obrera que manejaba todas las relaciones laborales de todos los países de América Latina o la CIOL, que era una organización que respondía los intereses económicos de Estados Unidos” (Álvarez, 1992: 187).

También en Mendoza se fue incrementando la tensión social; como recuerdan Brachetta, Bragoni, Mellado y Pelagatti, “[e]n agosto, la polarización fue en aumento, mientras Perón ofrecía su renuncia ante la multitud peronista movilizada por la CGT en la Plaza de Mayo, la ciudad de Mendoza fue escenario de incidentes y corridas” (p. 148). También estudiantes y profesores universitarios, liberales y católicos, “se unieron para hacer frente al autoritarismo del último Perón, mientras que dirigentes demócratas y radicales conspiraban contra el gobierno y propiciaban el golpe militar como única salida” (p. 148).

Y si bien las Fuerzas Armadas con sede en la provincia manifestaban su total lealtad al gobierno y no se percibía un ambiente revolucionario a nivel popular, “existían contactos y planes conspirativos a nivel dirigenial, entre las principales figuras del Partido Radical y del Demócrata” (Álvarez, 1992, p. 185).

### ***El desarrollo de los hechos***

La revolución que puso fin al gobierno del general Juan Domingo Perón se produjo el 16 de setiembre de 1955, cuando el general Eduardo Lonardi encabezó en Córdoba un alzamiento que generó adhesiones en varios puntos del país, entre las que se destacó la de Mendoza, donde “el grupo de oficiales que debía reprimir a sus camaradas decidió plegarse al movimiento insurgente” (Brachetta et al, 2011, p. 148).

El movimiento revolucionario contó con la participación tanto de civiles como de militares; en cuanto a los primeros, según apunta Álvarez, “eran dirigentes o activos militantes dentro de los partidos Demócrata y Radical”, como ya se dijo<sup>36</sup>; en cuanto a los segundos, los militares que

---

<sup>36</sup> Hay que destacar el hecho de que “[e]l surgimiento del peronismo como fuerza política modificó la tradicional oposición entre radicales y conservadores. En su lugar, la lucha política se fue estructurando alrededor de peronistas y antiperonistas” (Brachetta et al, 2011, p. 147).

tuvieron mayor actuación en el ámbito provincial “fueron los jefes y oficiales de la Agrupación de Montaña Cuyo, con asiento en la ciudad de Mendoza, pero la figura más relevante y que llegó desde Buenos Aires fue el General Julio A. Lagos” (1992, p. 187)<sup>37</sup>.

La misión de Lagos era sublevar al Segundo Cuerpo de Ejército con asiento en San Luis, del que había sido comandante un tiempo antes, para evitar que esas fuerzas fueran utilizadas para reprimir a los sublevados en Córdoba; luego llegó a Mendoza (el 15 de setiembre), y se reunió con algunos civiles y militares simpatizantes del movimiento revolucionario. Mientras tanto, la vida mendocina se desarrollaba con total tranquilidad, aun cuando se había producido ya el estallido de la revolución<sup>38</sup>, a pesar de que Yamile Álvarez (1992) señala la existencia de algunos comandos civiles que se habían formado antes de que estallara la revolución y estaban integrados en su mayoría por políticos de la oposición (p. 208).

---

<sup>37</sup> Álvarez apunta lo siguiente: “La personalidad de este militar nos resulta bastante contradictoria y difícil de definir, ya que a través de diversos testimonio sabemos que fue uno de los primeros y más entusiastas partidarios de Perón. Incluso, fue el primer militar afiliado al Partido Peronista, lo cual le valió las críticas de muchos militares que luego se mantendrán leales al general Perón, y fue acreedor de la medalla a la lealtad peronista [...] ¿Qué sucedió pues, con este militar [...]? ¿Cómo es posible que luego haya comenzado un movimiento revolucionario contra un gobierno que, hasta poco tiempo antes defendiera y era ferviente partidario? ¿Fue ambición? ¿Fue oportunismo político? ¿Fueron sus convicciones religiosas tan fuertes como para hacerlo cambiar de bando tan rápidamente?” (Álvarez, 1992, pp. 187-188).

<sup>38</sup> La crónica periodística del 17 de setiembre describe así la situación: “Una jornada normal de trabajo se desarrolló ayer en Mendoza, sólo alterada en la medida que los acontecimientos que son del dominio público pudieron repercutir en algunos sectores. La ciudad amaneció tranquila, notándose algún movimiento anormal alrededor de las 10, en que los bancos suspendieron sus actividades al público y algunos colegios regidos por instituciones religiosas dieron asueto a sus alumnos. El resto de las escuelas provinciales y otros institutos desarrollaron sus clases normalmente [...]. Los comercios funcionaron a plena normalidad [...]. En la CGT, todo el día se registró movimiento de dirigentes, los que acudían a recibir órdenes” (*Los Andes*, 17 de setiembre de 1955, citado por Álvarez, 1992, p. 194). Por su parte, el gobernador Carlos Evans permanecía en su despacho de la Casa de Gobierno junto a sus ministros, siguiendo el desarrollo de los acontecimientos.

El 17 de setiembre al mediodía, el general Lagos se instaló en la bodega Reboredo, en Godoy Cruz, para evitar la divulgación de los progresos de la revolución, mientras, el gobierno emitía comunicados a través de las emisoras locales, informando acerca de la resistencia al golpe. También en la Delegación Regional de la CGT hubo mucho movimiento de dirigentes y afiliados que pretendían detener el avance de las tropas que se movilizaban desde San Luis<sup>39</sup>.

Las tropas penetraron en la ciudad en la mañana del 18 de setiembre y alrededor de las 10 un piquete del Ejército se posicionó en los jardines de la Casa de Gobierno y luego, en los balcones y terrazas y en el edificio en construcción del Palacio de Justicia “en espera de que se hiciera cargo del gobierno el general (R) Roberto Nazar, designado por el general Lagos Interventor de la Provincia” (Álvarez, 1992, p. 204).

Mientras el Comando Revolucionario se instalaba en la Compañía de Comunicaciones ubicada en la calle Boulogne Sur Mer, el gobernador Evans se dirigió a la IV Brigada Aérea (único reducto militar que permanecía fiel a las autoridades políticas) a fin de constituir allí su gobierno:

Fueron recibidos por el jefe de la base, comodoro Martín Allio. Pero pasado un tiempo y luego de una reunión entre los oficiales de la base, se le comunica a Evans que se ha decidido parlamentar con las fuerzas rebeldes y se le ofrece un avión para salir de la provincia. Evans rechazó el ofrecimiento y se dirigió hacia el comando revolucionario, en donde Lagos requería su presencia. Allí, el propio general Lagos le comunicó que se iba a hacer cargo del gobierno el general Nazar y se le permitió, a él y a sus acompañantes, retirarse a sus domicilios (Álvarez, 1992, p. 204).

---

<sup>39</sup> “Decio Naranjo, dirigente gremial por aquellos días, testimonia: “Cuando nos enteramos de que el Ejército de Cuyo volvía rebelde, nosotros nos convocamos todos en la CGT para tratar de ver si podíamos de alguna manera impedir el regreso de este Ejército [...]. Lo único posible era tratar de dinamitar el puente de Palmira para que no volvieran las tropas, pero no se pudo hacer porque no se consiguieron los explosivos suficientes. Las camionetas las habíamos conseguido en una repartición pública, pero no habían los elementos necesarios para llegar a hacer ese acto. Si no, se hubiera volado...” (Álvarez, 1992, p. 202).

Las fuerzas militares ocuparon también la sede de la delegación regional de la CGT, cuyos dirigentes e entregaron pacíficamente y la sede del Correo Central. Comandos integrados por civiles tomaron las emisoras radiales mendocinas y vigilaron otros puntos neurálgicos como la usina Álvarez Condarco o la ubicada en la calle San Martín (cf. Álvarez, 1992, p. 208).

Cuando finalmente se tomó conciencia del triunfo del movimiento revolucionario, la reacción fue de beneplácito por parte de grandes sectores de la población<sup>40</sup>: así “[e]l regreso de las tropas desde San Luis fue aclamado por los grupos antiperonistas, que celebraban haber derribado la *segunda tiranía* (expresión que comparaba a Rosas con Perón” (Brachetta et al, 2011, p. 149). Entonces se produjeron algunos hechos violentos, como los ataques al diario *La Libertad*, de tendencia oficialista, la CGT, la UES (Unión de Estudiantes Universitarios) y los locales del partido peronista. En la plaza Eva Perón fueron arrancados los letreros con esta denominación y las placas de bronce que adornaban el monolito allí ubicado. También se destruyeron los bustos de Eva Perón de la Estación del Ferrocarril General San Martín, del Barrio Cívico y de la Municipalidad de Godoy Cruz, y, en general, todo signo de identidad relacionado con el líder depuesto.

En general, las manifestaciones se desarrollaron en forma pacífica, salvo un incidente aislado en el que algunos hombres del ejército fueron atacados con armas de fuego desde la manzana donde se ubican el Plaza Hotel, el casino y el Teatro Independencia, con el resultado de un soldado muerto y un oficial herido:

Las tropas que en ese momento se hallaban allí o circulaban por el lugar tomaron prestamente posición de defensa, mientras los atacantes se atrincheraban en parte del edificio y del pequeño jardín del casino que da a la calle Sarmiento, Eran, al parecer, empleados del

---

<sup>40</sup> “A medida que la población se iba enterando lentamente de estos hechos, se fue volcando a las calles mediante manifestaciones callejeras, siendo el centro de esta actividad la calle San Martín, entre Godoy Cruz y Colón. Lo hacían en vehículos o bien de a pie y eran personas de muy diversas edades y condiciones, hombres y mujeres. Se agitaban banderas y pañuelos blancos y se expresaban vivas a la Revolución, censurando el Poder Ejecutivo Nacional” (Álvarez, 1992, p. 205).

casino y el Plaza Hotel, haciendo las tropas una descarga de ametralladoras.

Todo hacía presumir que los atacantes se proponían mantener su actitud y continuar atacando con armas de fuego.

Entonces comenzaron a afluir en torno de la manzana y en sus proximidades otras fuerzas del ejército, aeronáutica y policía, con algunos camiones provistos de ametralladoras y otras armas.

[...] Alrededor de las 20,30 se escucharon los últimos disparos. Si bien se sabe que los revoltosos fueron completamente reducidos, se ignora si hubo oros heridos o no (*Los Andes*, 20 de setiembre de 1955, cit. por Álvarez, 1992, p. 213).

El hecho en sí resultó confuso, pero fue un incidente aislado y el mismo 19 de setiembre se considera cerrado el proceso revolucionario y comienza el gobierno del general Nazar, que entra en funciones al día siguiente, con el apoyo de todos los partidos, incluso el peronismo, que adhiere al lema “Ni vencedores ni vencidos” proclamado por Lonardi<sup>41</sup>.

Yamile Álvarez destaca la gravitación que Mendoza tuvo en el triunfo final de la revolución, “no solo desde el punto de vista militar, sino también desde el punto de vista moral por cuanto pudo haber incidido en la decisión final adoptada por Perón” (1992, p. 210)<sup>42</sup>.

De este modo se cierra un ciclo en la historia provincial y comienza otro que desembocará en las elecciones generales de 1958: en ellas se produjo el triunfo del Dr. Arturo Frondizi a nivel nacional, mientras que Ernesto Ueltschi obtuvo la gobernación de Mendoza.

---

<sup>41</sup> Según opina Álvarez, “Lonardi era un hombre honesto y con buenas intenciones, pero careció de visión política. Su gabinete se convirtió en el escenario de la lucha entre nacionalistas y liberales por lograr el predominio. Triunfaron estos últimos, comenzando una nueva etapa política” (1992, p. 220).

<sup>42</sup> Álvarez cita al respecto el testimonio del Tte. Coronel Horacio Farmache; “Yo creo que Mendoza tuvo mucha gravitación [...] sobre la decisión de Perón. Perón presentó la renuncia no por verse forzado por las circunstancias de orden militar. En ese momento un 70 u 80 % del Ejército era leal al gobierno constitucional [...] Yo creo que gravitó [...] porque en ese momento Perón que tenía gran afecto por las tropas de montaña, que dentro de las tropas de montaña tenía amigos que quería mucho” y muchos de estos se pasaron la bando revolucionario (1992, p. 209).

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1996). *Historia contemporánea de Mendoza a través de sus gobernadores. Tomo I (1932-1966)*. Junta de Estudios Históricos de Mendoza.
- Aguinaga, J. C. (1996a). Gobernación de D. Ricardo Videla (1932-1935), en AAVV, *Historia contemporánea de Mendoza a través de sus gobernadores. Tomo I (1932-1966)*. Junta de Estudios Históricos de Mendoza, 19-29.
- (1996b). Gobernación del Dr. Guillermo Cano (1935-1938), en AAVV, *Historia contemporánea de Mendoza a través de sus gobernadores. Tomo I (1932-1966)*. Junta de Estudios Históricos de Mendoza, 35-44.
- (1996c). Gobernación del Dr. Rodolfo Corominas Segura (1938-1941), en AAVV, *Historia contemporánea de Mendoza a través de sus gobernadores. Tomo I (1932-1966)*. Junta de Estudios Históricos de Mendoza, 45-72.
- Aguirre Molina, R. (1966). *Mendoza del 900; La ciudad desaparecida*. [s. e.].
- Alonso Camacho, O. (2010). El cooperativismo agrícola y agroindustrial mendocino entre 1913 y 1920, en Barrio, P. (dir.), *Crisis y transformaciones en la vitivinicultura mendocina 1890-1955*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 75-89.
- Álvarez, G. Y. (1992). Mendoza hacia 1955: la Revolución Libertadora. La historia a través de sus testigos, en *Revista de Estudios Regionales 10*. Centro Interdisciplinario de Estudios Regionales – Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 173-224.
- (1993). Las elecciones generales de 1958 en Mendoza, en *Revista de Estudios Regionales 12*. Centro Interdisciplinario de Estudios Regionales – Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 71-85.
- (2003). En torno de los orígenes del peronismo mendocino, en Macor, D. y Tcach, C. (Eds.), *La invención del peronismo en el interior del país*. Universidad Nacional del Litoral, 365-83.
- Barrio, P. (dir.) (2010). *Crisis y transformaciones en la vitivinicultura mendocina 1890-1955*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- (2010). Actores y opiniones frente al comienzo de una crisis vitivinícola. Mendoza, 1914, en Barrio, P. (Dir.), *Crisis y transformaciones en la vitivinicultura mendocina 1890-1955*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 59-74.
- Bialet Massé, J. (1969). *El estado de las clases obreras argentinas a comienzos del siglo*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Brachetta, M. T., Bragoni, B., Mellado, V. y Pelagatti, O. (2011). *Te contamos una historia de Mendoza (de la conquista a nuestros días)*. EDIUNC.



- Cueto, A., Comadrán Ruiz, J., Ceverino de Rodríguez, V., Romano, A. M., Marigliano, C. (1991). *La Ciudad de Mendoza; su historia a través de cinco temas*. Fundación Banco de Boston.
- Chaca, D. (1961). *Breve historia de Mendoza*. Buenos Aires, [s. e.].
- Favre, P. (2010). Arte, patriotismo e identidad en el Centenario. Las instituciones oficiales en Mendoza, en *Revista de Historia Americana y Argentina 45*. Instituto de Historia Americana y Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, tercera época, 177-212.
- Gálvez, M. (1962). Vida de Hipólito Yrigoyen, en *Biografías completas*. Emecé, 19-446.
- “La administración que termina” (1941), en *Los Andes*, Mendoza, martes 18 de febrero.
- Lacoste, P. (1994). *La Unión Cívica Radical en Mendoza y en la Argentina (1890-1946)*. Ediciones Culturales de Mendoza.
- Marianetti, B. (1967). *En la verde lejanía del recuerdo*. Grupo Editor de Buenos Aires.
- Martínez, P. S. (1979). *Historia de Mendoza*. Plus Ultra.
- Ministerio de Economía, Obras Públicas y Riego (1948). *El centro de gobierno de Mendoza, antecedentes y proyectos*. Mendoza.
- Molina, E. (1980). Mendoza en 1941, en *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza 9*, segunda época, Tomo II, 409-424.
- Olguín, D. (1961). *Dos políticos y dos políticas*. D'Accurzio.
- Oviedo, J. E. (2013). *Los duelos en Mendoza; Cuando el honor se defendía a punta de espada y pistola*. Ediciones Culturales de Mendoza.
- Ponte, J. R. (2006). *De los caciques del agua a la Mendoza de las acequias; Cinco siglos de historia de acequias, zanjones y molinos*. Ediciones Ciudad y Territorio, INCIHUSA – CONICET.
- (2008). *Mendoza, aquella ciudad de barro; Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Ediciones Ciudad y Territorio, INCIHUSA – CONICET.
- Potash, R. (2002). Las Fuerzas Armadas y la era de Perón, en Torre, J. C. (Dir.), *Nueva historia argentina; Los años peronistas (1943-1955)*. Editorial Sudamericana, 79-124.
- Rodríguez, C. (1979). *Lencinas y Cantoni; El populismo cuyano en tiempos de Yrigoyen*. Ediciones de Belgrano.
- Sanfilippo, A. D. (2011). *El nacimiento del peronismo mendocino 1945 – 1946*. Zeta Editores.
- Scalvini, J. (1965). *Historia de Mendoza*. Spadoni.

Torre, J. C. (2002). Introducción a los años peronistas, en Torre, J. C. (Dir.), *Nueva historia argentina; Los años peronistas (1943-1955)*. Editorial Sudamericana, 11-77.

Torre, J. L. (1973). *La década infame*. Freeland



## CAPÍTULO II

### INSTITUCIONES CULTURALES MENDOCINAS ENTRE 1930 Y 1955

MARTA ELENA CASTELLINO

0000-0001-7246-8452

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

#### **Surgimiento o consolidación de instituciones educativas y culturales**

El afán de progreso en los distintos ámbitos de la vida provincial parece ser el signo de este momento histórico, que se caracteriza igualmente por el auge de las comunicaciones aéreas, radiales y telefónicas, “y el comienzo del turismo como actividad económica” (Ponte, 2008, p. 395) y también por un desplazamiento del teatro a favor de la cinematografía. Es también una etapa de creciente “regionalización”, como ya se dijo, favorecida por el incremento de instituciones culturales dedicadas a la cultura local, como la Junta de Estudios Históricos (1934), o la creación de la Universidad Nacional de Cuyo (1939) o de la Academia de Bellas Artes, algo anterior (1933) como respuesta al proyecto liberal de fortalecimiento del sistema educativo, y, también desde la esfera oficial, con la consagración de la Fiesta de la Vendimia (1936) como emblema de la riqueza productiva de Mendoza. A estas fundaciones se sumará, en 1942, la de una agrupación de escritores, la SADE, que –surgida a la sombra de la entidad nacional, de la que se consideraba una “filial”, con todo lo que ello implica en cuanto a dependencia administrativa y económica - tendrá un desempeño y una proyección al medio que, con altibajos, continúa hasta la actualidad.

En materia de educación pública, durante el gobierno de Ricardo Videla se construyeron numerosos edificios escolares y se fomentaron las

bibliotecas públicas. También fue sancionada la ley 1119, de Jubilaciones del Magisterio. Durante la gestión de Guillermo Cano, en materia de instrucción pública se promueve una serie de conferencias de destacadas personalidades del quehacer nacional (Alfredo Palcos, Carlos Ibarguren, Alfredo Bufano y Arturo Capdevila, entre otros); además se continuó la construcción de edificios escolares. Se nacionalizó la Escuela Superior de Comercio “Martín Zapata”; se continúa con el fomento de las bibliotecas públicas y se propulsa la cultura a través de diversos certámenes artísticos.

También el área educativa exhibe algunas importantes realizaciones dignas de atención durante la gestión de Corominas Seguras, como la creación, por ley n° 1378, de Escuelas Regionales Técnicas de Oficios, y, fundamentalmente, el acuerdo con la Nación para la creación de la Universidad nacional de Cuyo (luego desarrollaremos más extensamente este tema).

### **Academia Provincial de Bellas Artes**

En 1934 fue oficializada la Academia Provincial de Bellas Artes, que había sido creada el año anterior. Como señala Pablo Chiavaza, “Los orígenes de la Academia Provincial de Bellas Artes [...] deben rastrearse en el proceso de conformación del campo artístico moderno mendocino y en el surgimiento de las instituciones y formaciones que propiciaron la aparición de la figura del artista profesional” (2013, p. 18).

Sus antecedentes pueden verse en la primera Academia de Dibujo, Pintura y Modelado de Mendoza, fundada en 1915 por Vicente Lahir Estrella, que venía a responder a una necesidad del medio artístico mendocino, lo que se tradujo en la gran cantidad de inscriptos (llegó a registrar alrededor de 100). Sin embargo, la experiencia fue breve, ya que a los cinco años, la Academia cesó sus actividades: “[e]n 1920 fue cerrada por parte de la Intervención Federal a Mendoza de Eudoro Vargas Gómez, aduciendo falta de fondos para sostenerla, aunque parece ser que la

utilización de modelos vivos en las clases de dibujo fue la causa escandalosa de su clausura"<sup>43</sup> (Chiavazza, 2013, p. 19).

De todos modos, siempre según Chiavazza, “bastaron esos años para gestar un núcleo que sería clave para el futuro artístico de la provincia”, ya que a ella estuvieron vinculadas figuras de la talla de Juan José Cardona (a quien Estrella había conocido durante su viaje de estudios en Barcelona), Julio Preciados (dibujante litógrafo), Elena Capmany (formada en Europa, ocupó el cargo de vicedirectora de la escuela), Antonio Bravo, Fidel De Lucía, Ramón Subirats, Roberto Azzoni “quienes tras el cierre de la escuela continuarían sus actividades en el Centro Catalán y luego en el taller de Vicente Lahir Estrella” (cf. Chiavazza, 2013, pp. 19-20). Cabe destacar que en este grupo figuran también quienes luego fueron presencias destacadas en el ámbito literario, como Vicente Nacarato y el por entonces joven poeta Jorge Enrique Rampon.

La asociación artes plásticas / letras fue fecunda, ya que en 1932, cuando Vicente Lahir Estrella realizó una exposición de motivos regionales en un local de Av. San Martín y durante el lapso que duró la muestra, se conformó un espacio propicio para el intercambio de ideas respecto de la necesidad de un arte auténticamente mendocino. Allí Ramponi presentó sus *Colores del júbilo* y una charla del poeta con el pintor fue materializando lo que flotaba en el ambiente como un requerimiento insoslayable: la creación de una institución dedicada al conocimiento y difusión de las bellas artes.

Otro antecedente destacable es la creación, en 1927, del Museo Provincial de Bellas Artes, que pasaría con el tiempo a ser parte de la Academia Provincial de Bellas Artes, por iniciativa del poeta Sixto Martelli. Juan Agustín Moyano fue el encargado de convencer al gobierno provincial de su importancia. Por otra parte,

[...] el Círculo de Periodistas organiza ese mismo año el “Primer Salón de Primavera” en el que participaron la gran mayoría de los artistas mendocinos. Estos dos hechos parecen haber propiciado que el núcleo de artistas locales comenzara a percibir cada vez con mayor

---

<sup>43</sup> Cf. Di Benedetto (1957).

claridad que la gestación de un ambiente propicio a su actividad solo podría surgir de su iniciativa (Chiavazza, 2013, p. 23).

Fue Vicente Lahir Estrella el que dio otro paso decisivo al crear una escuela nocturna en las instalaciones del Instituto Politécnico (Catamarca y San Juan), orientada a "[...] proporcionar a los artesanos, los conocimientos de dibujo técnico con aplicación a diferentes manualidades, artesanías y artes decorativas" (Lahir Estrella, V. 1977, p. 66. Cit. por Chiavazza).

Finalmente, La Academia Provincial de Bellas Artes fue fundada el 20 de mayo de 1933 en los altos del Teatro Municipal, ubicado frente a Plaza San Martín, en la esquina de Av. España y Gutiérrez, lugar donde funcionará hasta 1936. El 6 de octubre de 1934 la institución es oficializada mediante la ley n° 1107, con la denominación oficial de "Academia Provincial de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales de Mendoza".

Sus profesores fundadores, entre los que figuran Arturo y Manuel Civit, Vicente Lahir Estrella, Rodolfo Gustavino, Fidel Roig, Pablo Vera Sales, Roberto Azzoni, José Alamitos y Rafael Cubillos, definieron un primer plan de estudios en el cual se contemplaron cursos de dibujo, pintura, grabado, gráfica, dibujo para magisterio y materias complementarias. Se estableció además que las clases serían gratuitas y en dos turnos: tarde y noche. "En más de una oportunidad –recuerda Chiavazza- se ha mencionado la importancia de estas características de la APBA que permitían el acceso a la formación artística y técnica de los sectores populares" (2013, p. 26).

Como logros de la institución pueden mencionarse entonces los siguientes:

- Nucleó a los artistas mendocinos en torno a una institución que regularía la producción artística de acuerdo con los intereses y necesidades de los mismos productores. Los directivos de la Academia eran artistas elegidos por artistas lo cual propiciaba el desarrollo de cierta autonomía y daba un margen de libertad respecto de los poderes políticos

- Por otra parte, mantuvo los principios rectores que habían inspirado a la primera Academia de 1915: gratuidad y clases nocturnas como régimen que permitía el acceso de los sectores populares (obreros) a la formación artística y técnica (arquitectónica) con títulos habilitantes, con lo cual cubría una importante necesidad social.
- Finalmente constituyó un espacio de referencia para la formación estética de la población en general, al incorporar planes de extensión cultural que suponían la organización de muestras y económicos de turno: eran criterios artísticos los que definían los perfiles de la institución (Cf. Chiavazza, 2013, p. 28).

Entre 1933 y 1955 la Academia funcionó en el edificio fundacional y luego fue objeto de sucesivos traslados. Desde 1989, se la conoce como la escuela N° 4-024 de Bellas Artes “y bajo ese nombre acunó a la nueva generación de talentosos plásticos como Federico Arcidiácono, Laura Rudman, Leandro Pintos, Aníbal Anganuzzi, Osvaldo Chiavazza, Daniel Ciancio, Fernando Rosas y Lenka Bajda” (Gallardo, 2015).

La antigua Academia de Bellas Artes incluía el ciclo básico y el magisterio. De esa manera, los alumnos se convertían en prestigiosos profesores que continuaban su labor con las nuevas generaciones. El Plan de Estudios quedó estructurado en tres ciclos: Preparatorio (1 año), Intermedio (entre 3 y 4 años) y Superior (4 años). Este último se implementaría a partir de 1938.

Es necesario destacar entonces, como señala Pablo Chiavazza, que “la APBA no estaba proyectada como una escuela de nivel secundario. Su plan de estudios preveía la creación de un Ciclo Superior de 4 años que fue efectivamente incorporado según Decreto n° 64 del P.E. del 16 de febrero de 1938 [...] y Resolución n° 13 del Consejo Directivo de Bellas Artes del 7 de julio del mismo año” (2013, p. 31).

Por ello es que causó sorpresa y malestar la creación de una “Academia Nacional de Bellas Artes” en el seno de la Universidad Nacional de Cuyo. Pablo Chiavazza plantea la situación en estos términos:



[...] ¿por qué ya existiendo una Academia de Bellas Artes, la UNCuyo crea otra de similares características? Al parecer lo que motivó la creación de la ANBA fue que respondía a un paradigma cultural diferente al sostenido por la APBA. Mientras la APBA, tal como hemos destacado antes, orientaba su formación en sentido popular, la ANBA inicia sus actividades desde una perspectiva más bien elitista (desde sus aranceles prohibitivos para los sectores populares, hasta sus horarios que no contemplaban turnos nocturnos) (2013, p. 33).

El entonces Gobernador de Mendoza, Rodolfo Corominas Segura terció en la polémica al afirmar que “estimó en un principio que la Academia Provincial podría ser pasada a la Universidad Nacional de Cuyo, pues al gestionar su creación, obtuvo que se incluyera en ella una Escuela de Bellas Artes, pero este instituto se ha organizado independientemente con elementos, quedando descartada toda posibilidad de refundirlas” (Mensaje del Gobernador de Mendoza Rodolfo Corominas Segura al inaugurarse el período ordinario de sesiones de la H. Legislatura. Mendoza, Junio de 1940, p. 95. Cit. por Chiavazza, 2013, p. 33).

Tal situación va a colocar a ambas instituciones en una situación de competencia y rivalidad cuyas consecuencias son perceptibles hasta la actualidad.

Al historiar el desarrollo de esta Academia Provincial, Chiavazza señala que “En varias oportunidades se ha destacado el ambiente de libertad que se vivía en la APBA. La formación en los talleres nocturnos era completada con las experiencias de la bohemia de los cafés, donde profesores y alumnos compartían conversaciones y controversias sobre arte y política” (2013, p. 35).

Gema Gallardo, en un artículo publicado en 2015 en el diario *El Sol*, recoge testimonios de alumnos y profesores de la Academia, como por ejemplo Sara Rosales, quien recuerda su ingreso a la institución en 1958:

Yo quería ser bailarina pero sufrí un accidente y mi sueño se truncó. Así fue como el escultor Carlos Putat me llevó a la Academia de Bellas Artes. Allí, el primer día que asistí estaba Selva Vega que preguntó por qué estaba yo ahí... Se me acercó, me dio una madera con cuatro clavos y arcilla y me pidió que haga una cabeza. Me

acuerdo que tenía tanto odio y bronca por no poder seguir con el baile que agarré alambre y después la arcilla e hice la cabeza. Cuando terminé la profesora me dijo: “Mañana estamos desde las tres de la tarde, puede venir si quiere”. Me habían dicho que la gente que asistía ahí era muy especial y cuando me integré comprendí de qué hablaban. Eran una verdadera comunidad (2015).

Los que estudiaron en la Academia no dejan de recordar el ambiente de libertad que se vivía en las aulas: “Era muy lindo andar por los pasillos de la escuela y escuchar cantar ópera a los gritos a Chiavazza y Ciancio. Los que éramos más chicos los admirábamos y queríamos llegar a ser como ellos”, rememora Luisa Olguín, quien egresó de esa institución en 1993 (citada por Gallardo, 2015).

Empero, según Chiavazza, este ambiente de libertad “comenzó a ser visto con malos ojos a partir del golpe de 1943. Siendo director de la Academia Roberto Azzoni, fue testigo del progresivo desplazamiento que fue sufriendo la institución hasta ser desalojada en 1945 del piso que ocupaba en el edificio de ex Jockey Club (actual Subsecretaría de Turismo) y trasladada a una casa en calle Roca 122, que no alcanzaba a cubrir las necesidades edilicias” de la institución (Chiavazza, 2013, p. 35).

En sus “Antimemorias” Azzoni recuerda: “Cuando la Academia fue trasladada a lo que es actualmente la Subsecretaría de Turismo, fue la Academia mejor instalada del interior del país [...] Entonces yo era vicedirector, y poco después fui titular de la dirección. Una intervención en la provincia nos desalojó del edificio, por razones que nunca llegué a saber” (citado por Chiavazza, 2013, p. 36).

Es posible que las razones del traslado, ejercido como una suerte de presión o castigo, haya que buscarlas en “el compromiso político asumido por profesores y estudiantes de la APBA durante los años 40 a través de instituciones como la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos Filial Mendoza [...] o la Asociación Democrática de Escritores, Periodistas y Artistas (ADEPA)” (Chiavazza, 2013, p. 36). Estas organizaciones nucleaban mayoritariamente a intelectuales y artistas de izquierda.

El traslado motivó la dimisión de Azzoni y entonces fue designado Jorge Enrique Ramponi como director. Su gestión se extendió hasta 1962 y, según Chiavazza,

[...] es recordado fundamentalmente por dos motivos: fue durante su gestión que la APBA obtuvo su edificio propio, y al dejar su puesto había elevado a 500 los alumnos de la Academia. Con esto se produjo una consolidación de la institución que se mantuvo a lo largo de los años 60. En 1963 surge, como testimonio de la solidez de la formación artística impartida, el Grupo Numen, donde actúan Antonio Sarelli, Segundo Peralta, José Scacco, José Martí y Ángel Gil entre muchos otros (2013, p. 37).

Hacia 1969 la APBA pasa a ser Escuela Superior de Bellas Artes, deja de depender de la Dirección Provincial de Cultura para pasar a la órbita de la Dirección de Educación Media y Superior. De este modo la Academia queda incluida en el circuito de la educación terciaria de la provincia. La nueva situación trajo beneficios tanto como perjuicios: “Ciertamente la APBA pierde en autonomía lo que gana en jerarquía. De cualquier modo, la dictadura militar a partir de 1976 se encargaría de acabar con lo que la institución significó desde su fundación en 1933” (Chiavazza, 2013, p. 38).

Lo cierto es que la escuela no fue clausurada, pero sí fue reducida. En 1977 es convertida en escuela secundaria con un título de bachiller a los cinco años y la posibilidad de obtener el de maestro de dibujo cursando y aprobando un año más.

Luego, en 1990, se elimina el 6°. Año, y con él la posibilidad de obtener el título de maestro. Hasta el presente, la rebautizada Escuela 4-024 de Bellas Artes otorga el título de bachiller con orientación artística. Sin embargo

[...] estos embates contra una de las instituciones pioneras en la formación artística provincial, no lograron derribarla. Incluso luego de ser reducida, de la APBA continuaron surgiendo figuras artísticas de relevancia que hoy se destacan en el medio local y nacional: Daniel Ciancio, Osvaldo Chiavazza, Sergio Maure, Alejandro Ceverino, Laura Rudman, Leandro Pintos, Fernando Rosas, Marcelo Marchese, Andrés Llugani y Andrés Casciani, entre muchos otros egresados y profesores constituyen el testimonio vivo de la persistencia de la mística de la Academia Provincial de Bellas Artes (Chiavazza, 2013, p. 40).

La antigua Academia de Bellas Artes fue la primera institución artística y educativa de la provincia y la que formó grandes pintores que hoy disfruta la sociedad mendocina.

## **La Universidad Nacional de Cuyo**

Cuando en 1939 se materializó finalmente la creación de la Universidad Nacional de Cuyo, se dio respuesta a un anhelo largamente acariciado por la ciudadanía mendocina. Al respecto, Esteban Fontana (1989) cita a don Edmundo Correas, rector fundador de la Universidad, para quien el 17 de mayo de 1939 señalaba “el fin de un larga preocupación y el comienzo de una jornada indefinida” y agregaba que la nueva universidad había nacido “no al modo de la Minerva mitológica, sino como fruto sazonado de prolija y paciente gestación” (p. 65).

Con ello se hacía referencia a toda una historia de desarrollo de las instituciones educativas en la provincia, que conviene desarrollar brevemente, tal como lo hace el mismo Edmundo Correas en un opúsculo titulado “Historia de la fundación de la Universidad Nacional de Cuyo” (UNC, [s.f.]).

### ***Antecedentes de la fundación de la Universidad***

Como primer antecedente destacado se menciona el Colegio de la Santísima Trinidad, que abrió sus puertas el 17 de noviembre de 1817, ya que durante el período anterior no hubo en Mendoza más escuelas que las de primeras letras, “donde se enseñaba, además, gramática y rudimentos de teología, al modo escolástico y mechado con latín clásico o de iglesia” (Correas [s.f.], p. 1). A fines del siglo XVIII se había fundado el Colegio Real pero fue efímero, y los mendocinos “debieron resignarse a continuar vegetando y soñando con saber algo más que primeras letras; solamente algunos, muy pocos, pudieron continuar estudios en Chile y en Córdoba” (Correas [s. f.], p. 1).

Algo diferente es la mirada de Arturo A. Roig, en *Mendoza en sus letras y sus ideas*, quien afirma que, “A medida que la ciudad de Mendoza [...] fue adquiriendo importancia social y económica, fueron elevándose de categoría los estudios que se realizaban en sus escuelas y colegios” (1996, p. 13). En consecuencia, menciona Roig “la creación de la cátedra de filosofía en las aulas del Colegio de los Jesuitas, en 1757”, lo que “marca una fecha importante en estos primeros pasos” (1996, p. 13).

La expulsión de los jesuitas decretada por Carlos III, además de otras consecuencias nefastas, determinó el cierre de esta institución educativa y, consecuentemente según Quiles- el fin del “período decadente de la escolástica hispano-americana” (Roig, 1996, p. 13). El ex Colegio fue reabierto en 1769, con el nombre de “Real Casa de Estudios”, y estuvo bajo la administración de la Junta Municipal de Temporalidades hasta su entrega a los franciscanos en 1789, con lo se inicia una nueva etapa caracterizada por “la aparición de los filósofos modernos dentro de la enseñanza escolástica, hecho documentado en el ‘Informe de la Junta Municipal de Temporalidades de Mendoza’ de 1786”.

Agrega Roig que el dictado de la cátedra de filosofía, lo que ocurrió solamente entre 1786 y 1788, “marca seguramente los años de esplendor”. Y otro signo de modernidad señalado por el estudioso mendocino es el que consta en el proyecto de 1788 “de instituir en la Real Casa de Estudios de Mendoza un curso de historia que abarcaba no solo la ‘historia sagrada’, sino, además, una ‘historia profana de la nación’” (Roig, 1996, p. 14).

Al iniciarse el período independiente luego de la Revolución de Mayo, y en lo que hace a Mendoza, el General San Martín se convirtió en entusiasta propulsor de la instrucción pública y sus iniciativas se materializaron con la ya mencionada creación del Colegio de la Santísima Trinidad, en el que se dictaban cátedras de humanidades, física, matemática, geografía, historia y dibujo. El autor de la iniciativa de creación de este establecimiento fue don Joaquín de Sosa y Lima, suegro de Tomás Godoy Cruz, quien continuó “la obra de aquel, ya que redactó o intervino directamente en la redacción de los planes de estudio definitivos puestos en vigencia en 1817” (Roig, 1996, p. 15).

Como detalla Correas, esta inauguración “[f]ue una fiesta solemne, de alborozo y esperanzas para los mendocinos. Ahora, sí, ‘Minerva tenía su templo en Mendoza’, como decía el bando del Cabildo” (Correas [s. f.], p. 1). Se anunciaba asimismo que vendría a dirigir la flamante institución el deán don Diego Estanislao de Zavaleta<sup>44</sup>. El discurso de apertura,

---

<sup>44</sup> “Así se cumplía el voto de San Martín: ‘[n]ingún hombre nacido en nuestra tierra debe tener a menos o creer que hace sacrificio, viniendo a esta ciudad excelente a fundar los

pronunciado por el Gobernador Intendente de Cuyo, general Toribio Luzuriaga, para Arturo Roig “es uno de nuestros interesantes documentos en los que se respira declaradamente el espíritu ilustrado”. El “Plan de Estudios”, por su parte, “significa la terminación definitiva de la escolástica y la apertura hacia la filosofía iluminista de la época” (Roig, 1996, p. 15).

Pero pronto la institución entró en decadencia como consecuencia de la situación política en la que “soplaban vientos de fronda y la intolerancia y el fanatismo entraban en los claustros” (Correas [s. f.], p. 2)<sup>45</sup>:

El Colegio siguió las alternativas de la convulsiva política general desapareciendo y reapareciendo a intervalos largos, Mendoza, como todo el país, vivió en la indigencia intelectual; muchos profesores emigraron y las dos únicas universidades, la de Córdoba y de Buenos Aires, arrastraron la pena de su decadencia (Correas [s. f.], p. 2).

Luego del devastador terremoto de marzo de 1861, la ciudad de Mendoza experimenta una profunda transformación, no solo edilicia sino también espiritual: Roig destaca que “[a]quel espíritu ecléctico y doctrinario [...] alcanza su máxima fuerza alrededor de 1870” (Roig, 1996, p. 20), cuando surge nuestro Colegio Nacional, fundado en 1864, como consecuencia de la desaparición del Colegio de la Santísima Trinidad en 1961, a raíz del terremoto. La conferencia de apertura (1879), de Julián

estudios, hasta que ellos puedan marchar por sí solos bajo la dirección de otros directores que se formen” (Correas [s. f.], pp. 1-2).

<sup>45</sup> Como ejemplo puede mencionarse la expulsión de Juan Crisóstomo Lafinur, uno de los que habían respondido al llamado de San Martín, “por el delito de enseñar las ideas de Condillac” (Correas [s. f.], p. 2). Lafinur había nacido en San Luis el 27 de enero de 1797 y “recibió en Buenos Aires una esmerada educación. Cuando llegó a Mendoza quiso aplicar al servicio de esta provincia su instrucción y su talento. Para ello formó entre los adherentes de dos entidades culturales [...]: una, protectora de las escuelas Lancaster, que estableció Diego Thompson; la otra, la Biblioteca Pública”. Luego fue nombrado catedrático de filosofía, economía y elocuencia en el colegio recién fundado, “pero, poco después, tras el proceso clásico de la ignorancia en rebelión contra el saber [...] fue expulsado junto con el Dr. Lorenzo Güiraldes” (Galván Moreno, 1944, p. 381). Lafinur murió en Chile el 13 de agosto de 1824” (Correas [s. f.], p. 5)

Barraquero, muestra la presencia de la filosofía krausista como trasfondo ideológico de la época.

Edmundo Correas recuerda además a distinguidas personalidades mendocinas de fines del siglo XIX: Manuel Antonio Sáez<sup>46</sup>, Agustín Álvarez<sup>47</sup>, Leónidas Aguirre<sup>48</sup>, Abraham Lemos<sup>49</sup>, Adolfo Calle<sup>50</sup>, Aristides Villanueva, Emilio Civit, Julián Barraquero, Fernando Fader... y otros varios “estadistas, músicos, pintores, poetas, escritores, juristas, historiadores, periodistas que lucharon contra la inercia y los resabios de barbarie y al echar a voley sus ciencias, artes y cultura, despertaron, animaron y estimularon a la nueva generación” (Correas [s. f.], p. 5).

---

<sup>46</sup> “El doctor Manuel Antonio Sáez se había doctorado en Alemania en ambos derechos; tenía cultura densa, ideas modernas, pero el ambiente todavía aldeano malogró su sabiduría y desilusionado murió en 1887 sin ser comprendido por sus comprovincianos” (Correas [s. f.], p. 4).

<sup>47</sup> “Agustín Álvarez escribe y adoctrina; su espíritu liberal se proyecta recio, clarísimo y valiente; señala las causas de los atrasos y da voces de alarma para conjurar los peligros. ‘Son cosas de Agustín’, dicen los mendocinos y muy pocos o nadie lee sus libros” (Correas [s.f.], p. 4).

<sup>48</sup> “Leónidas Aguirre se exalta, apostrofa, proclama a sus alumnos, denuncia errores, injusticias, rutinas y atrasos. La nueva Cartago le asfixia y sin esperanzas, pone fin a su vida. ‘¡Cosas del loco Aguirre!’, dirán algunos. ‘Loco’ le han motejado en vida y ‘locos’ son para la simple comprensión de muchos los que no se miden con el común rasero de la medianía” (Correas [s.f.], pp. 4-5).

<sup>49</sup> “Hay simpleza de comprensión, pero también media la envidia de los ‘búhos apagadores’ que no perdonan el talento ni los triunfos de los demás. Ahí está el doctor Abraham Lemos, médico, naturalista, uno de los pocos estudiosos de su tiempo, ‘piedra infernal’ le apodan los envidiosos” (Correas [s. f.], p. 5).

<sup>50</sup> “Otro hombre admirable de aquellos tiempos es el doctor Adolfo Calle, uno de los compañeros de *Juvenilia*. Regresa a Mendoza inspirado en los ideales de la generación del 80 que divulgará y defenderá con tenacidad en las columnas del diario *Los Andes* por él fundado. Calle tiene carácter, es valiente, insobornable, sabe lo que quiere y adónde va. Consagra su vida a defender principios liberales; arremete contra costumbres y hábitos retrógrados; no teme a gobernantes poderosos ni a la crítica de pacatos y mojigatos. Es temerario y, a veces, injusto. Los mendocinos deben al doctor calle buena parte de su espíritu liberal” (Correas [s. f.], p. 5).

Así, a comienzos del siglo XX, comienza a gestarse un ánimo propicio a la instalación de una universidad, ya que en Mendoza –como detalla Correas- solo había “además de escuelas primarias fiscales y religiosas, una Quinta Agronómica, un Colegio Nacional y una Escuela Normal”. Nada más. Las niñas podían ser maestras y los varones serían enólogos y bachilleres. Nada más” (pp. 5-6).

De todos modos, la existencia de estos centros educativos medio-superiores fue uno de los factores que señala Esteban Fontana como coadyuvantes a la creación de la universidad, junto a “las aspiraciones y trabajos estudiantiles, la acción del gobierno provincial y del gobierno nacional, la prédica de la prensa cuyana y la presión de la iniciativa privada” (1989, p. 66).

En referencia a la acción de la prensa, apunta el historiador que la primera inquietud por una universidad cuyana puede verse en el diario *Los Andes* del 2 de julio de 1910, cuando –bajo el título “La universidad mendocina”- se leía lo siguiente: “Atribúyese al Poder Ejecutivo de la Provincia la iniciativa de un proyecto de importancia extraordinaria para el porvenir de la cultura en argentina en esta sección de la república”, y destaca: “*Trátase de la fundación de una universidad con sede en esta capital y dotada con todos los elementos que son requeridos para que la enseñanza superior resulte eficaz y sea a la vez un centro donde las artes, la moral y las ciencias estimulen las naturales energías del espíritu*” (Fontana, 1989, p. 66).

En realidad, como recuerda Correas, “no fue cuyano el autor del primer proyecto legal de la Universidad para Cuyo, [sino] el catamarqueño Rafael Castillo, uno de los fundadores de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, ministro de los presidentes Sáenz Peña y Roca” quien “[d]esde su banca de diputado nacional presentó el 30 de junio de 1913 un proyecto para crear universidades en Mendoza, Rosario y Tucumán. La iniciativa quedó como antecedente histórico que recogió Joaquín V. González en discursos y escritos” (Correas [s. f.], p. 6); sin embargo, la iniciativa no prosperó hasta que –siendo ya gobernador de Mendoza el Dr. Corominas Segura- pasaron por la provincia los candidatos presidenciales Dres. Ortiz y Castillo. El mandatario mendocino les expuso el deseo cuyano de tener una universidad, comprometiendo su apoyo para este proyecto.



En realidad, en el proceso de gestación de la casa de estudios (entre 1910 y 1939), Esteban Fontana descubre tres etapas “diferentes y susceptibles de una caracterización propia” (p. 69): un “período provincial” (1910 – 1918); un “período estudiantil o reformista” (1919 – 1933) y un “período de madurez o de conjunción de todos los factores” (1934 – 1939) (cf. Fontana, 1989, pp. 67 ss).

Respecto del período denominado “provincial”, señala en primer lugar la congruencia con la política impulsada desde la Nación y ya aludida, que propiciaba la creación de instituciones de educación superior en las provincias. En respuesta, se formó en Mendoza un núcleo preuniversitario del que formaron parte destacadas personalidades del medio. De todos modos, siempre según Fontana, “nuestra región no estaba aún preparada para dar semejante paso” (p. 67). Mendoza carecía –“con la única excepción, quizá, de la Escuela de Vitivinicultura”- de instituciones “que superaran la mera finalidad preparatoria para las universidades” (pp. 67-68). Así, resulta de suma importancia la creación, en junio de 1912, de la Escuela Mercantil Mixta, que con el correr de los años se transformaría en un factor decisivo para la concreción de una universidad (Fontana, 1989, pp. 67-68).

También en este sentido puede mencionarse, aunque resultó efímera, la Escuela Normal Agropecuaria e Industrial “Alberdi”, inaugurada el 12 de octubre de 1915, pero “su pronta ruina tuvo origen en la carencia casi absoluta de presupuesto con que nació el establecimiento” (Fontana, p. 69) y finalmente fue cerrada el 8 de febrero de 1919.

En la segunda de las etapas mencionadas por Fontana, “surge como factor preponderante la acción estudiantil que de este modo inicia una prolongada prédica que no hallaría descanso [...] como reflejo de la Reforma Universitaria iniciada en Córdoba en 1918” (Fontana, 1989, p. 71). En tal sentido, en setiembre de 1919 se hizo presente en Mendoza una comisión de la Federación Universitaria para apoyar la acción del “famoso gremio magisteril mendocino ‘Maestros Unidos’, el cual protagonizaría una prolongada huelga en ese mismo año que tuvo repercusión nacional” (p. 71).

Como consecuencia de todos estos sucesos, va a surgir en nuestra provincia en 1919 la Federación Mendocina de Estudiantes Secundarios

que, “a través de casi veinte años de lucha, mantendría encendido el anhelo por lograr una universidad” (Fontana, 1989, p. 71).

Fueron los mismos estudiantes quienes propiciaron la creación de una nueva institución superior, la Universidad Popular de Mendoza<sup>51</sup>, cuyo éxito, en una primera época, según Fontana “se debió a que era el único exponente significativo de una aspiración colectiva por lograr una verdadera universidad” (p.72).

El movimiento estudiantil preuniversitario (siempre según Fontana) llega a su punto culminante en 1921, cuando en julio se presenta un ambicioso proyecto para la realización anual de congresos estudiantiles en Cuyo, “en el que venía incluido igualmente el tema de la creación de una universidad para esta región [...]” (p. 73). En consecuencia, a partir del 18 de setiembre, comienzan a llegar los delegados de San Juan y San Luis al Primer (y único a la postre) Congreso Estudiantil de Cuyo, que comienza a sesionar el 20 el mismo mes y entre cuyas iniciativas figura la de petitionar ante las autoridades el pronto despacho de tres proyectos de ley.

También se destaca en esta etapa la acción del presidente del Centro de Estudiantes de la Escuela de Comercio, Oscar Carlos Sabez, y ante los reclamos estudiantiles, que en 1928 condujeron a una huelga y la posterior intervención de la Escuela, se tomaron algunas importantes resoluciones, entre las que figura la de encarar definitivamente en serio la nacionalización de esa institución educativa. Para ello se creó en la Capital Federal una comisión permanente, con el fin de activar y llevar a término las gestiones para que se cree una Facultad de Ciencias Económicas o se nacionalice la Escuela (cf. Fontana, 1989, p. 74). Sabez viajó a Buenos Aires y consiguió dos logros considerables: hablar con el presidente electo Yrigoyen y comprometer a Ricardo Rojas para que redactara un proyecto de Universidad para Cuyo (cf. Fontana, 1989, p. 75).

Como recuerda Edmundo Correas, Ricardo Rojas “había deplorado en su libro *Las provincias* la incuria intelectual de Mendoza” (p. 6) y entonces, respondiendo a este pedido de la juventud, en 1929 redactó el

---

<sup>51</sup> El 27 de mayo de 1920 aparecía en *Los Andes* la primera noticia “dando cuenta de la quijotesca empresa” (Fontana, 1989, p. 72).

proyecto de “una especie de instituto politécnico” (p. 6). Sin embargo, “[l]os enfrentamientos entre los distintos grupos de estudiantes y la desunión entre todos los que debían interesarse en el proyecto abonaron el terreno para que durante la primera mitad de 1929 nada se hiciera” (Fontana, 1989, pp. 75-76).

Hubo otro hecho anterior, destacado por Fontana, y que presagiaba cambios: la fundación de la Academia Provincial de Bellas Artes en marzo de 1933:

Es interesante observar que junto a los plásticos que llevaron a cabo esta tarea –la generación de 1933 formada por los pintores Lahir Estrella, Fidel de Lucía, Antonio Bravo, Roberto Azzoni, Rafael Cubillos, José Alaminos, Rodolfo Guastavino, Arturo Anzalone, Julio Ruiz, Fidel Roig Matons y tantos otros- se aparejan identificados con sus mismos ideales estéticos, literatos como Emilio Abril, Juan Carlos Lucero, Vicente Nacarato, Ricrdo Tudela y muy especialmente Alfredo Bufano y Jorge E. Ramponi (Fontana, 1989, p. 76).

Y opina también el historiador que “[e]s imposible que una universidad fructifique en una comunidad desprovista de esta élite de poetas, pintores, ensayistas, escultores, novelistas y vemos claramente que Mendoza la tenía y de respetable envergadura” (Fontana, 1989, p. 76)<sup>52</sup>.

En cuanto al tercer período, denominado por Esteban Fontana “de madurez o de conjunción de todos los factores”, se destaca que 1939 fue un año muy especial, en el que ocurren una serie de hechos “que nos dicen bien a las claras que Mendoza merecía instituciones de nivel

---

<sup>52</sup> Es por eso que la prensa mendocina podía decir a favor de nuestra cultura palabras como las aparecidas en *Los Andes* el 4 de junio de 1934, en su página 5, y que transcribe Fontana (pp. 76-77): “[e]n Mendoza existe algo más que un ambiente literario. Se ha generalizado también un espíritu de investigación científica, al cual no puede tildarse, como suele hacerse con el literario, de mero diletantismo circunstancial. Se han publicado en estos últimos tiempos en nuestra provincia obras apreciables de sociología y de política y tratados de enología que denotan que, *a pesar de no existir entre nosotros una universidad*, que estimule estas actividades científicas, *existe en cambio en formación algo que vale más que ello y es un espíritu universitario*, de tal manera que cuando esa institución llegue a establecerse entre nosotros será algo más que mera creación administrativa” (Fontana, 1989, p. 77). Las cursivas son del autor.

superior, por su madurez cultural, por el anhelo de sus estudiantes, por la necesidad de formar sus propios profesores” (p. 77).

Por ejemplo, en 1935 se logró el reconocimiento de la validez nacional de los títulos expedidos por la Escuela de Comercio, ahora llamada “Martín Zapata”. Otro hecho auspicioso señalado por el historiador es la “reorganización de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, que por estos años se constituirá en la entidad cultural más destacada del medio y que en 1937 organizará el Primer Congreso de Historia de Cuyo [...] y catapultará a quien fuera su presidente, el Dr. Edmundo Correas, para ser nombrado como primer rector de la futura Universidad de Cuyo” (p. 77).

Casi al mismo tiempo aparece en *Los Andes* la noticia de que el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública había reglamentado la provisión de cátedras para los institutos de enseñanza secundaria, normal y especial, “con la mira preferente de dar cabida al mayor número posible de los egresados de las facultades especializadas en humanidades y ciencias de la educación” (p. 77). Por este motivo, se comienza a vislumbrar la necesidad de incorporar a la futura universidad una Facultad de estudios humanísticos.

Además, una asociación formada por los padres de los alumnos de los institutos secundarios se proponía hacer propaganda en pro de esta idea en las tres provincias cuyanas e interesar a gobiernos y legisladores. Al mismo tiempo se conoció el proyecto presentado por el Dr. Corominas Segura<sup>53</sup> ante la Cámara de Diputados de la Nación, texto que seguía en general los del “Proyecto Rojas”, de 1929<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> La prédica en pro de la creación de una universidad en Cuyo fue una constante en la actuación pública de Corominas Segura. Por ejemplo, en su mensaje de 1938 a la Legislatura expresa: “La Universidad de Cuyo es un anhelo largamente acariciado por la Provincia. Como Diputado Nacional, propicié ante el Congreso su creación por ley. Como gobernante de Mendoza, bregaré intensamente porque aquella iniciativa sea pronta realidad. A este fin, opino conducente la creación de los institutos y facultades por el esfuerzo directo de la Provincia, hasta que llegue el reconocimiento oficial de la Nación. Muy en breve tendré la satisfacción de elevar a V.H. el proyecto de ley pertinente. Con sus escuelas técnicas, la Universidad de Cuyo, será causa de progreso general, ya que proveerá de factores capacitados al medio agrícola e industrial en que actúa y abrirá nuevos horizontes económicos a la clase media [...] Además la Universidad será un factor de equilibrio político en el país, pues Cuyo ha tenido y tiene una personalidad

Las aspiraciones estudiantiles y la gestión política en pro de la creación de la universidad se vieron secundadas por la iniciativa privada, si bien en menor medida, y por la prédica incansable de la prensa. Finalmente, todos estos esfuerzos empezaron a verse coronados por el éxito.

Cuando el candidato presidencial Roberto Ortiz vino a Mendoza en 1937, el Dr. Corominas Segura lo instó a incluir en su programa de gobierno la creación de la anhelada universidad cuyana<sup>55</sup>. Triunfante el Dr. Ortiz, designó Ministro de Justicia e Instrucción al Dr. Jorge Coll, quien, de paso por Mendoza, fue entrevistado por un grupo muy numeroso de estudiantes que solicitaban la creación de la Universidad. Entonces, “[a]poyado en los fundamentos del proyecto presentado por el gobernador mendocino, el gobierno nacional emitió el decreto de creación de la Universidad Nacional de Cuyo el 21 de marzo de 1939, designándose Rector al Dr. Edmundo Correas” (Martínez, 1979, p. 192)<sup>56</sup>.v Como

histórica y posee características naturales propias, que distinguen a una zona poblada por cerca de un millón de seres laboriosos” (citado por Aguinaga, 1996c, pp. 55-56).

<sup>54</sup> “La acción del gobierno provincial y sus representantes en el Congreso Nacional fue ganando en confianza, osadía y eficiencia a partir de la labor administrativa y parlamentaria de dos prestigiosos estadistas y políticos mendocinos: Dr. Rodolfo Corominas Segura y Dr. Gilberto Suárez Lago. Hacia 1938 el primero actuaba como resuelto gobernador convencido de que la Universidad no podía posponerse un solo año más, mientras que el segundo contaba con una influencia incontrastable en el Senado Nacional” (Fontana, 1989, p. 80).

<sup>55</sup> “Al ofrecerle un homenaje [Corominas Segura] terminó con voz sonora y acento de admonición: ‘¡Si el gobierno de la Nación no crea la Universidad de Cuyo, Mendoza creará la suya!’” (Correas [s. f.], pp. 6-7).Y agrega en su mensaje legislativo de 1938: “La creación de la Universidad, por esfuerzo provincial despertará de inmediato la simpatía del ambiente, que la contemplará con justo motivo de orgullo y como medio especial de asegurar el porvenir de las nuevas generaciones. Al mismo tiempo, ello colocará a la Nación frente a un alegato permanente contra la inequitativa distribución de sus institutos de enseñanza superior o el retardo en la organización de los que deben completar la obra iniciada” (citado por Aguinaga, 1996c, p. 56).

<sup>56</sup> El decreto “se funda en los viejos anhelos de las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis, expresados por la juventud de esas provincias, asociaciones científicas y personalidades destacadas por su prestigio intelectual” y admite que Cuyo ha vivido “librado a su propio y espontáneo esfuerzo” y que sus jóvenes se han visto forzados “a estudiar fuera de la región o ser autodidactos por falta de institutos docentes y centros

autoridades, además del rector Edmundo Correas, se designa como consejeros a Julio César Raffo de la Reta y Manuel Lugones, por Mendoza; Salvador Doncel y Renato Guillermo Aubone, por San Juan y Nicolás Jufre y Reynaldo Pastor, por San Luis. Los decanos de Ciencias y de Filosofía y Letras fueron Federico Moyano y Manuel Lugones respectivamente; los directores de la escuela de Lenguas Vivas y Academia de Bellas Artes, Cándido Sebastián Allen y Manuel Civit, quien fue elegido además vicerrector.

En este decreto se contempla la creación de los cuatro institutos que figuraban en el proyecto de Corominas Segura: la Escuela de Ingeniería (con sede en San Juan), la de Agricultura y la de Ciencias Económicas (ambas con sede en Mendoza) y el Instituto del Profesorado (con sede en San Luis), pero agrega la Facultad de Filosofía y Letras, “exigida por reales necesidades del medio” (Fontana, p. 84), una Academia de Bellas Artes que funcionaría sobre la base de la institución provincial ya existente, “propósito que luego se frustró” (Fontana, 1989, p. 84), y un Conservatorio de Música. Se anexan los siguientes colegios preuniversitarios: la Escuela de Comercio y el Liceo Agrícola, la Escuela de Minas, en San Juan, y la Normal, en San Luis. Como complemento, se fundó en Mendoza el Colegio Nacional Central General José de San Martín.

También merecen citarse los Institutos fundacionales de la Universidad: el de Investigaciones Históricas, cuya primer director fue el historiador Roberto Marfany y ayudante, Juan Draghi Lucero; el de Etnografía Americana, dirigido por Salvador Canals Frau; el de Lingüística, a cargo del eminente filólogo español Juan Corominas. También se creó la Biblioteca Central “con el aporte de muchos libros valiosos donados por el doctor Federico Moyano, don José R. Guevara, el general Agustín P. Justo, el Presidente de Chile don Arturo Alessandri, el Instituto Rockefeller, además de gente generosa del país y del extranjero” (Correas [s. f.], p. 11).

---

de investigación; que parece haberse retrasado en Cuyo el mandato constitucional que manda proveer al progreso de la ilustración con planes de instrucción general y universitaria” (Correas [s. f.], p. 7).

La ceremonia oficial de creación tuvo lugar el 27 de marzo y el rector fundador la recuerda con estas palabras: “Fue una ceremonia inolvidable. Se habían reunido ministros de la Nación, los gobernadores de Cuyo, muchos hombres famosos del país y un inmenso concurso de gente” (Correas [s. f.], p. 9). En cuanto a su discurso inaugural, refleja igualmente la emoción que trae aparejada la concreción de tan largo anhelo:

He aquí un día que señala el fin de un largo proceso y el comienzo de una jornada sin término, día fasto en los anales de la cultura y glorioso para un pueblo que ansía su elevación espiritual con el hondo fervor que inspiran las convicciones profundas. Ha nacido una nueva universidad a la vida no al modo de la Minerva mitológica, sino como el fruto sazonado de prolija y paciente gestación. Estaba soñada por muchas generaciones que sufrieron las inclemencias de la ignorancia; concebida por San Martín en las horas liminares de la Paria heroica, y encarecida por las instancias de un pueblo que no se resigna a condenar su espíritu al desamparo de las ciencias y las artes y que tiene la maravillosa intuición de la luz que ha de llegar a disipar las tinieblas de su espíritu (Correas [s. f.], pp. 9-10).

En cuanto a la inauguración académica, “por fin el 16 de agosto [...] el celebrado Ricardo Rojas –quien recordó la participación que le cupo en el intento estudiantil de 1928-29–daba una clase magistral sobre ‘La Universidad’ inaugurando los cursos en un multitudinario acto que contó con la presencia del vicepresidente de la Nación, Dr. Castillo y de rectores y decanos de las cinco universidades hermanas ya existentes” (Fontana, 1989, p. 84).

A partir de allí se inicia una prestigiosa trayectoria en la cultura cuyana. Edmundo Correas destaca la excelencia a la que se aspiraba ya desde estos tiempos iniciales: “[n]i las fundaciones, ni los planes de estudio y programas se hacían por vanagloria ni sin justificables razones y prudentes consejos. Muchas veces recurrí a la experiencia y sabiduría de maestros notables que respondieron con generosidad” (Correas, p. 12). Cita a continuación a algunas figuras notables de la cultura argentina, como Ricardo Rojas, Ricardo Levene, Coriolano Alberini, Rafael Alberto

Arrieta... que ayudaron con su consejo a poner en marcha la universidad<sup>57</sup>.

Una de las primeras preocupaciones fue la selección del claustro docente y como “Cuyo no tenía tradición universitaria” (Correas [s. f.], p. 12), fue necesario buscar fuera, en el país o en el extranjero docentes adecuados para la gran empresa que comenzaba. El recuerdo comprende, entre muchos otros nombres, los del doctor Claudio Sánchez Albornos, “que en la enseñanza de la historia medieval encontró en Mendoza consuelo a su exilio de político romántico” (Correas [s.f.], p. 13) o el del “eximio grabador” Víctor Delhez. También destaca Correas que “[f]ueron ofrecidas cátedras a hombres famosos, al maestro Manuel de Falla, a Manuel García Morente, el hombre que más me ha impresionado por su talento, sabiduría y memoria fabulosa; al doctor Jorge Luis Borges, que ya iba camino de la fama [...]” (Correas [s. f.], p. 13).

Entre los profesores mendocinos figuran Manuel Lugones, Julio César de la Reta y Emilio Jofré, Alejandro Mathus Hoyos, Adolfo Vicchi, Ernesto Corvalán, Juan Ramón Guevara, Manuel Civit, Diego Pro, y algunos artistas de renombre como Roberto Cascarini o el maestro Julio Perceval, entre muchas otras distinguidas figuras de la cultura.

También dedica Edmundo Correas un párrafo de su memoria, escrita con motivo de cumplirse el trigésimo aniversario de la Universidad, a explicar el simbolismo del escudo que la distingue desde sus inicios, tomando como idea central “la vida en alas del espíritu”. Así, va enumerando los elementos que lo conforman: “el cielo azul, la montaña majestuosa de la que sobresale el Tupungato y el cóndor andino, cantado

---

<sup>57</sup> También destaca la colaboración de Bernardo Houssay, “[u]n sabio consagrado en el mundo”, que “fue el consejero excepcional de la Universidad de Cuyo a la que ilustró con su palabra y orientó con un mensaje que será siempre lección ejemplar [...] Él nos dijo que ‘una verdadera universidad debe ser el centro cultural de la Nación donde en una atmósfera moral y de sano idealismo, se forman espíritus selectos y se elabora el progreso intelectual y social por medio del cultivo de la filosofía, las ciencias y las artes, las profesiones clásicas y las nuevas que vayan exigiendo el adelanto técnico y las necesidades colectivas’. Él nos dijo que el prestigio de la Universidad depende de sus profesores; que la Universidad que no investiga no es Universidad [...]” (Correas [s. f.], p. 12).



por Andrade y celebrado pro Joaquín V. González, asciende desplegando sus poderosas alas hacia el infinito”. El sentido se explaya en la leyenda que acompaña a estos íconos de la realidad cuyana: “Abajo, en latín, sobre un libro abierto, el lema y motivo de la alegoría: en el vuelo del espíritu está la vida” (Correas [s. f.], p. 15). También dedica Correas unas palabras al Himno de la Universidad, cuya música compuso el maestro Perceval, mientras que la letra es del poeta Alfredo Goldsack Guñazú.

La riqueza espiritual de la recién creada Universidad y el entusiasmo que despertaba –“Todo Cuyo esperaba ansioso. Los diarios anunciaban continuamente la llegada de nuevos profesores; se habían inscripto más de dos mil alumnos” (Correas [s. f.], p. 16) no se condecían con su magro presupuesto (solamente doscientos cincuenta mil pesos para su instalación, alquileres, sueldos y toda clase de gastos); de todos modos, el entusiasmo de los mendocinos no cejaba en su empeño: “Algunos empleados trabajaban gratis y muchos con sueldos míseros, pero el entusiasmo animaba todos y nadie mezquinaba su tiempo y energías” (Correas [s. f.], p. 16).

También se explaya Correas acerca de los principios que orientaban la labor: “[e]staba en nuestros propósitos que la Universidad fuera una verdadera asociación de profesores y alumnos, un ambiente liberal, democrático, y al mismo tiempo selecto, animado por comunes ideales de cultura y perfección” (p. 17). Este espíritu de comunidad se fortalecía no solo con la reunión en cátedras y seminarios, sino también en sitios de esparcimiento, como el Hogar y Club Universitario, que despertaba la admiración de los visitantes<sup>58</sup>.

No solo la docencia e investigación, sino también la extensión al medio fueron preocupación de la Universidad naciente: “periódicamente se ofrecían conciertos que entusiasmaban a la gente [...] Bajo la dirección del doctor Enrique Anderson Imbert [...] se organizó una compañía teatral formada por alumnos que representaron la comedia de Moratín *El sí de*

---

<sup>58</sup> “El doctor Alfredo L. Palacios, antiguo rector de la Universidad de La Plata, el célebre Walt Disney y la artista Lola Membrives hicieron públicos elogios del club y la famosa pedagoga doña María de Maeztu, contagiada por la alegría canturreó estrofas del *Gaudeamus, igitur* de los universitarios españoles” (Correas [s. f.], p. 18).

*las niñas* y lo hicieron con tanto desparpajo y simpatía que fue repetida en todo Cuyo acompañada de aplausos y agasajos” (Correas [s. f.], pp. 17-18).

Otro hecho, quizás menos conocido, que tuvo que ver con los años iniciales de la Universidad fue la fundación de una biblioteca internacional en la localidad cordillerana de Las Cuevas, en las cercanías del Cristo Redentor<sup>59</sup>. También comenta Correas que “[u]n día pasó por allí Gabriela Mistral y escribió: ‘Esta es la biblioteca más alta y más bella del mundo’” (p. 19).

A partir de este comienzo promisorio, cada una de las facultades fundadoras fue haciendo su camino; con el tiempo se agregaron otras, hasta conformar el panorama actual. Por ser nuestro ámbito cercano de pertenencia, rememoraremos nada más que la historia de la Facultad de Filosofía y Letras, en los primeros años de su existencia fecunda.

### ***La Facultad de Filosofía y Letras en los años iniciales de la Universidad***

La Facultad de Filosofía y Letras se cuenta entre las unidades académicas fundadoras de la Universidad Nacional de Cuyo. Nació esta como una entidad señera que respondía al reiterado clamor del medio y con una impronta marcadamente humanista; como destaca Diego Pró, “entre los designios de los fundadores y asesores de la Universidad estaba el de darle a la Universidad un decidido acento humanista y entre los signos del humanismo están precisamente los estudios desinteresados y la formación no solo de profesionales y especialistas, sino, ante todo, de hombres cultos. De allí el apoyo que dieron a la Facultad [de Filosofía y Letras]” (1965a, p. 124). Era asimismo resultado de una serie de

---

<sup>59</sup> Edmundo Correas recuerda el discurso pronunciado por el jefe del resguardo aduanero, don Félix Castelli, que hace referencia a la trágica situación internacional que se vivía por entonces: “[e]n otras tierras, en otras fronteras –dijo– hay cañones que todo lo destrozan. Tan solo aquí, en este lugar en que empieza y termina nuestra patria, hay libros apuntando al corazón... Y allá en lo alto del cerro, donde las nieves se eternizan, se levanta la efigie venerable del Cristo que los hombres colocaron como símbolo de paz, de libertad y de grandeza... Por eso emociona vuestra obra, señor Rector, porque habéis traído libros a este lejano rincón de la Patria en que un puñado de hombres vigila y trabaja en la Frontera” (Correas [s. f.], p. 19).

“condiciones necesarias” y “antecedentes históricos que hicieron posible la fundación de la Universidad”, junto con el “vigor [...] la capacidad de visión y de innovación que tuvieron los hombres que fundaron la Universidad y su Facultad de Filosofía y Letras” (Diego Pró, 1989, p. 155).

Recordemos que por entonces la Facultad abarcaba las siguientes dependencias: “Biblioteca”, “Archivo y Museo Cuyano” y los Institutos de “Filosofía”, “Historia” y “Literatura” que a partir de 1941 (por ordenanza N° 56 del Consejo superior), se agregaron a la Facultad. Pronto contó con los siguientes departamentos: Filosofía, Literatura, Geografía e Historia especializada en Argentina y América. Por entonces ya otorgaba los títulos de profesor y doctor.

En estos tiempos augurales, la acción educativa de la Facultad se desarrolló en la zona céntrica, integrada al ritmo de una ciudad que por entonces no era tan populosa ni ruidosa, aunque siempre mantenía en alto su orgullo de cabecera regional, tanto en lo económico como en lo cultural. Su primera sede, según recuerdan por ejemplo Emilia de Zuleta y Arturo Roig, estaba ubicada en el viejo edificio de la Escuela “Aristides Villanueva”, en la manzana limitada por las calles Rivadavia, 9 de Julio y Sarmiento: “[h]ermoso edificio de época que respondía a los ideales pedagógicos del 900, con amplios patios, largos y soleados pórticos, elevados techos. El frente tenía un noble marco de columnas sobre las que se apoyaba el clásico frontón que le daba toda la jerarquía de templo del saber” (Roig, 1965, p. 588). Agreguemos a esta sugerencia la importancia que la cultura clásica tuvo en estos años fundacionales.

Por su parte, Emilia de Zuleta, en su “reconstrucción sentimental”, agrega:

Aquella casa tenía un gran patio con ombú y otro patio con naranjo y con higuera, profundas galerías y una sala de conferencias, una biblioteca silenciosa [...] y un club universitario donde alumnos y profesores charlábamos, discutíamos, escuchábamos música clásica o de jazz. (Cuando Julio Cortázar en su novela *Rayuela* nombra a Mendoza, está aludiendo a aquellas inolvidables sesiones de jazz [...]). Era un tiempo feliz [...] en que la lectura, la música, el arte, no excluían la pasión ciudadana” (1989, p. 220).

Posteriormente, la sede de la Facultad de Filosofía y Letras se ubicó en una señorial casona, antiguamente propiedad de Balbino Arizu, sobre calle Las Heras, residencia adornada con hermosos frescos y un enorme vitral como cúpula en el hall de entrada:

Recuerdo –nos dice Norma Fóscolo- las aulas, pobladas de pájaros y jardines, que decoraban las paredes [...], sus gruesas puertas interiores de madera a dos batientes que nunca cerraban. Recuerdo la emoción casi religiosa con que escuchábamos las clases magistrales y los debates que las seguían. Las largas bibliografías que debíamos preparar para los exámenes, material que, sin embargo, estaba siempre al alcance de los pocos estudiantes que formábamos un curso (2009, p. 235).

Entonces, los institutos “contaban con dos edificios que aún persisten el de Lingüística, dirigido en aquellos años por el ilustre lingüista Dr. Krüger en la calle Patricias Mendocinas entre Colón y Pedro Molina, y el de Literatura, en calle 9 de Julio entre Rivadavia y Montevideo; allí atendía con su oratoria apasionada Adolfo Ruiz Díaz”, memora María Victoria Gómez de Erice (2009, p. 242).

Siguiendo la sugerencia de esa evocación podemos señalar que como hitos destacados de esta primera etapa –de gran crecimiento, impulsado principalmente por el segundo rector de la Universidad, Ireneo Fernando Cruz- pueden mencionarse, además de la impronta humanística, la importancia de los estudios filosóficos, que culminó con la realización del Primer Congreso Nacional de Filosofía en 1949, la presencia de distinguidos profesores en las distintas áreas del conocimiento que reunía la Facultad: entre los profesores de filosofía –recuerda Pro- figuraban Héctor Catalano, Luis Felipe García de Onrubia, Juan José Arévalo, Juan Villaverde, Juan Sepich, Guido Soaje Ramos., “representantes del conjunto de tendencias filosóficas de la época” (Pró, 1965a, p. 126). A ellos pueden agregarse, luego del Congreso de Filosofía, la presencia de los españoles Ángel González Álvarez, Hilario Rodríguez Sanz y Antonio Millán Puelles.

En el ámbito de las letras descuella la presencia de varios especialistas egresados de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires: Enrique Anderson Imbert, Julio Caillet Bois, además del ya citado Julio Cortázar, “excelente profesor de literatura inglesa y francesa que aquí concibió los cuentos de su libro *Bestiario* y publicó su primera monografía” (Emilia de

Zuleta, 1989, p. 224). También llegaron a Mendoza Juan Corominas, que sería figura destacadísima de la lingüística y, en el mismo campo, posteriormente se sumaría el ilustre alemán Fritz Krüger. Como dato destacado en el campo de las letras puede mencionarse el otorgamiento del Doctorado *Honoris Causa* a Jorge Luis Borges, en 1956, ya que fue la primera Universidad en dar tal distinción a quien fuera una de las figuras más ilustres de las letras argentinas del siglo XX.

Igualmente en el ámbito de los estudios históricos contó la Facultad de Filosofía y Letras con distinguidos visitantes, como Roberto Marfany y el gran medievalista español Claudio Sánchez Albornoz, y con destacados historiadores locales como Manuel Lugones, Julio César Raffo de la Reta o el aporte de Juan Draghi Lucero –que realizó una valiosa tarea de recolección de documentos y publicaciones- y Salvador Canals Frau, especialista en arqueología y etnología, en respuesta a esa orientación decididamente regional de la enseñanza histórica en las aulas universitarias que tendría su fruto años más tarde. Y no puede dejar de mencionarse, en relación con ello, el gran Congreso Sanmartiniano de 1950, que se cerró con un espectáculo espléndido: la presentación de la *Cantata Sanmartiniana* de Leopoldo Marechal, con música de Julio Perceval, en el Anfiteatro “Frank Romero Day”, al pie del Cerro de la Gloria.

Gracias a esta riqueza de su cuerpo docente, destaca Norma Fóscolo, “[a]ccedíamos [...] a un variado abanico de posturas filosóficas: fenomenólogos, existencialistas, marxistas, tomistas, espiritualistas. Los reunía, sin embargo, en esta atmósfera pluralista, una dedicación fervorosa a la docencia y al estudio” (2009, pp. 235-236).

Los alumnos, por su parte, participaban activamente, de diversos modos. Una de estas formas de participación fueron las revistas estudiantiles, que acompañaron el desarrollo académico. Así, en el mes de junio de 1940, a menos de un año de vida de la facultad, aparece *Spiritus*, la primera de estas publicaciones. Si bien su publicación fue un tanto intermitente, llegó a completar seis números, de cuidada presentación gráfica y numerosas colaboraciones de valor. Su director fue Luis Cabut, estudiante de Historia y posteriormente egresado. La secretaria de redacción, a partir del cuarto número, la ejerce José Santiago Arango, estudiante de Letras y posteriormente egresado. También a partir de este

número, correspondiente al año 1941, la revista amplía su horizonte de público y anuncia en la portada que se trata de “una revista para los estudiantes de la Universidad Nacional de Cuyo”.

Además de artículos de destacadas personalidades (Roberto Marfany: “El 9 de julio de 1916”; Enrique Anderson Imbert: “Teatro universitario”; Julio Caillet-Bois: “La literatura chilena en el siglo XVI”, y muchos más), la publicación contenía noticias de interés para los alumnos, y notas bibliográficas. La revista *Spiritus* dio a conocer además tres series de cuadernos con trabajos historiográficos, literarios y filosóficos, entre los que merecen citarse una “Antología para los cursos de francés” y “*L’Explication de textes*”, del profesor Robert Salmon.

Desaparecida *Spiritus*, surge una nueva publicación que llevó el nombre de *Vita* y apareció hasta 1944. Dieron a conocer cuatro números, muy bien impresos y con muy buen material. Esta revista representaba al Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras y todos sus colaboradores eran estudiantes. Sus páginas comenzaron a reflejar los estudios que se hacían en la facultad, las preferencias temáticas, y muchos de los alumnos que firman artículos en *Vita* se han distinguido luego en la docencia secundaria y universitaria de Cuyo. Fueron directores de esta revista Humberto Crimi y Mariano Zamorano, secretario, administrador y gestores fueron respectivamente los entonces alumnos Arturo Roig, Simón Jaliff, Bertha Quiroga y Waldemar César Castelli.

Además de artículos en prosa, entre los que pueden citarse “Cómo hablaba Colón”, de Salvador Laría; “La fundación de Buenos Aires”, de Jorge Scalvini o “El pesimismo y Leconte de Lisle”, de Claudio Soria (por citar solo algunos nombres al azar), *Vita* incluye colaboraciones poéticas de estudiantes de la facultad: Humberto Crimi, José Santiago Arango, Atilio Anastasi, Mariano Zamorano, entre otros. Además publicó poemas de autores hispanoamericanos (Gutiérrez Nájera, José Santos Chocano), argentinos (Lugones, Arrieta, Banchs) y mendocinos (Alfredo Bufano, Vicente Nacarato, Alfredo Goldsack Guiñazú).

La tercera revista estudiantil aparece en el año 1957. Su nombre también es muy sugestivo: *Cosmos*. Fue órgano del Centro de estudiantes de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras y apareció un único número con veinte páginas y muy buena presentación gráfica. En la

comisión de redacción figuraban Aldo Testasseca, María Magdalena Santambrogio, María Angélica Pouget, Ambrosio García Lao, Elena Jancarik y Alicia Ibis Pérez. Publicaron, además de los citados, Sara Malvicino de Feldman, Ángela Ternavasio, Lilia Dapaz y Jorge Luque. Figuran además colaboraciones de David Viñas y María Elena Fozzatti.

El Centro de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras dio a conocer también una revista mimeografiada en el año 1959, de la cual aparecieron cuatro números, con colaboraciones de Durval Vaca (“Acerca de la discusión sobre el centro único”); Ángela Ternavasio (“La realidad social ecuatoriana”); Celia Lúquez (“Notas bibliográficas”), entre otras.

En octubre de 1953 apareció un periódico estudiantil de la juventud de Acción Católica Universitaria (Filosofía y Letras), con el nombre de *Retorno*. Se publicó un único número de cuatro páginas. Su material estaba integrado por tres artículos breves de la redacción: “Misión de la Universidad”, “Lo cósmico y lo acósmico” y algunas consideraciones acerca de un pensamiento de G.K. Chesterton.

En 1959 surge *Unidad estudiantil*, periódico mural que apareció hasta julio de 1960. Su director fue René Gothelf y actuaba como secretaria Gloria Arienzo, ambos alumnos de la facultad. En este periódico se daban a conocer noticias de interés para los estudiantes, notas de arte, cuentos y poesías, editoriales, recortes de prensa, etc. Colaboraron, entre otros, los siguientes alumnos: Rodolfo Braceli, Juan Carlos Palavecino, Federico Villalba y Amalia Ugo. Algunas colaboraciones llevaban seudónimos.

En 1962 apareció *Aletheia*, en noviembre. Colaboraron en el número inicial el Dr. Pedro Santos Martínez, el Prof. Vicente Cichitti y algunas alumnas: María Bradini, Susana González del Solar, Ana Sandes, Amalia Geraiges. Este número contiene artículos breves de variados temas: letras, artes plásticas, poesía, entrevistas, deportes. El segundo número aparece en mayo de 1963. Firman algunos de los artículos Miguel Verstraete (“Cristianismo: empresa de ser”), Sor Nélide Uriz Amestoy (“Hamlet, personaje de Shakespeare”). Completaban este número tres artículos de la dirección de la revista para orientación de los estudiantes: “¿Qué es el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, C.E.F.Y.L.?”; “Gobierno de la Universidad” y “Régimen electoral”.

El año 1963 trajo la aparición del periódico *La página*, que dirigía Luis Muñoz, y *Nuestro Tiempo*, editado por el Centro de Acción Estudiantil de Filosofía y Letras, y quizás haya otras publicaciones que desconocemos.

Cada una de las publicaciones mencionadas ha surgido en un momento dado de la historia de la facultad, respondiendo a las exigencias de ese tiempo en particular. Han venido a llenar un vacío, a satisfacer una necesidad...

Eso les da un matiz propio y las hace, en cierto modo, únicas e independientes. Pero las une una común finalidad: la de ofrecer un medio de expresión a todos aquellos que realmente se interesan por las humanidades y comprenden que la tarea de la formación personal integra dos actividades complementarias: una, que podríamos considerar pasiva, de recepción de información, y otra, verdadera *actividad*, realmente dinámica, de creación, reflexión y elaboración personal sobre los temas de estudio. En tal sentido, podemos afirmar, como la hace Diego Pró al historiar el desarrollo de estas publicaciones:

Las revistas estudiantiles cumplen en las Facultades de Filosofía y Letras una noble misión... importante papel educativo [...] cuando están animadas por sanos impulsos culturales. Cuando ellas no existen, los alumnos con verdadera vocación y preferencias espirituales muy definidas se sienten asfixiados. Esas modestas páginas estudiantiles muchas veces despiertan vocaciones o las encauzan o las confirman y ponen sobre bases firmes... Los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de Mendoza comprendieron desde las primeras horas de esta casa de estudios los beneficios para la propia formación mental y para la vida universitaria de las revistas de estudiantes (1965b, p. 477).

También se refiere Pró al importante papel desempeñado por estas revistas en una circunstancia histórica concreta y ante una exigencia precisa de su tiempo. Así, “[h]ay que señalar que durante los primeros años las revistas estudiantiles cumplieron también una tarea de defensa de los establecimientos humanísticos de la Universidad Nacional de Cuyo”, debido a que la existencia de estos “se veía intermitentemente amenazada. Eran los años de la segunda guerra europea y los presupuestos universitarios eran magros [...] en ciertos círculos de Buenos Aires no se veía con buenos ojos a los establecimientos humanísticos de la



Universidad Nacional de Cuyo y se la pretendía reducir a las Facultades y Escuelas Científicas y Técnicas de Orientación Regional” (1965b, p. 477).

En esa ocasión, los estudiantes salieron enérgicamente en defensa de las humanidades: en el número inicial de la revista estudiantil *Vita* condenan “los resabios materialistas y pragmatistas que pidieron la limitación de la universidad a los estudios técnicos”, y se agrega: “[s]e atentó contra la Facultad de Filosofía y Letras como si el pensamiento fuese un delito y el tesoro incalculable de poetas y filósofos que enaltecieron el género humano fuesen superfluos”.

Igualmente, si pensamos que el nombre no es un mero rótulo de las cosas y que algo de la esencia de estas se expresa en él, podremos comprender el porqué de algunas denominaciones; así por ejemplo, los estudiantes que eligieron las palabras latinas *spiritus* y *vita* para titular sus publicaciones, citando el lema de la Universidad “*In spiritus remigio vita*” (la vida está en el aleteo del espíritu), estarían bien conscientes de lo que implicaba: una postura, una afirmación de principios: concretamente la defensa de la primacía del espíritu sobre la materia, que amenazaba con enseñorearse de todo.

Como síntesis de estos años inaugurales, señala Diego Pro, la gradual apertura de los estudios en el ámbito de la Facultad al “espíritu progresista de la cultura contemporánea” (1965, p. 134) y la incorporación de valiosos egresados de las distintas carreras, en la continuidad de una tradición señera.

## **Creación de la Junta de Estudios Históricos**

Otra institución que a su modo coadyuvó a potenciar la necesidad de la creación de un espacio destinado a los estudios superiores fue la Junta de Estudios Históricos. Julio César Raffo de la Reta recuerda lo siguiente, rememorando los años difíciles vividos por la institución histórica:

En el año 1932, presenté al Senado de Mendoza, un proyecto de ley creando un Instituto de Investigaciones Históricas, proyecto que abandoné después, pensando que era mejor crear una entidad privada, que impulsara los estudios históricos.

En efecto: Visité a varios amigos, cuyas inquietudes espirituales conocía; la idea fue bien recibida, nos repartimos la tarea de ver a otros y cuando creímos que la oportunidad de dar forma al propósito había llegado, convocamos a una reunión preliminar, que se realizó en el Senado, la noche del 2 de Agosto de 1934 [...]

Pero el público no correspondía a nuestros esfuerzos. No obstante que divididos en comisiones, visitábamos personalmente a quienes creíamos podían interesarles estos estudios, sin embargo, no lográbamos la afluencia de público, en número suficiente, que justificara nuestros afanes (pp. 119-120)<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> En apoyo de lo afirmado, Raffo de la Reta refiere algunas anécdotas: “Recuerdo que en la primera sesión pública, debía presentar un trabajo sobre el escudo de Mendoza el Gobernador de la Provincia señor Ricardo Videla.

La reunión se realizaba en el salón de actos del Colegio Nacional. La hora fijada para la iniciación de la conferencia, era a las seis de la tarde. Pero había pasado media hora y la concurrencia no llenaba más que las dos o tres primeras filas del salón.

Los organizadores teníamos a Videla en el despacho del Rector, dándole charla, a la espera del público, que no llegaba.

Hablé por teléfono a la Casa de Gobierno y me informaron que, urgido por razones perentorias del momento, todo el personal de Contaduría estaba trabajando. Hablé con el Ministro de Hacienda, que lo era el doctor Enrique Pontis:- Enrique –le dije ayúdanos, va a hablar Videla y el salón está vacío. Mándanos al personal de Contaduría.

- Bueno –me dijo- les ayudaré hasta con los ordenanzas.

Momentos después, desde la Casa de Gobierno hasta el Colegio Nacional, atravesando la plaza, se tendía un verdadero cordón de gentes que llenaron, poco después, el salón.

Una tarde, debía hablar uno de los más destacados integrantes de la Junta, sobre Estrada, el maestro por antonomasia. La conferencia se anunció para las 5 e la tarde y a las 7, n o habrían en el local ni 18 personas y de entre éstas, sólo dos maestras: Custodia Zuloaga y Delia Latino. ¡Y habíamos invitado especialmente al magisterio!

¿Qué hacer? ¿Dar la conferencia? ¿Suspenderla?

La dimos.

Un diario amigo, merced a la intervención del doctor Correas, publicó una fotografía del público de una fiesta infantil, presentándola como la concurrencia a nuestra conferencia” (pp. 120-121).

Y la conclusión: “[r]esolvimos, entonces, no dar conferencias. ‘Este público mendocino carece de vida espiritual’, se dijo. ‘Esla sombra del Andes, que por contraste, achata’, se agregó. Otro afirmó: ‘acá no hay más emoción que por el quintal o la bordelesa’, todo descorazonado” (Raffo de la Reta, 1940, p. 121), con lo que se daba razón al apelativo de “ciudad fenicia” o “Cartago” con que en la época se aludía a Mendoza.

Sin embargo, la situación comenzó a cambiar, a fuerza de insistir: “ocho días después, dábamos otra conferencia y otra y otra y el público comenzó a interesarse y los locales fueron chicos y nos fuimos a los teatros y hasta cobramos entradas y trajimos a grandes figuras argentinas y extranjeras” (p. 121)

Respecto de la relación de mutua retroalimentación que tendrá lugar entre la Junta y la Universidad, destaca, en primer lugar, que el rector fundador es también uno de los más entusiastas animadores de la Junta, y también la labor que esta casa de estudios realiza, despertando inquietudes intelectuales, avivando el fuego de saber y brindando ejemplos señeros, en tanto

Profesores traídos de París, de Italia, de España, de Bélgica y de Buenos Aires, dan prestigio a su claustro y un alumnado de más de tres mil inscriptos, llenan sus escuelas, institutos y facultades.

Sus aulas repletas, sus patios hormigueantes de juventud aspirante y disciplinada; su Salón de Grado, constantemente abarrotado de público, la Universidad afirma a diario su prestigio, extiende su influencia y asegura el equilibrio, en esta región, entre las fuerzas económicas y las fuerzas morales, que permiten el reinado del espíritu, que es eterno (Raffo de la Reta, 1949, pp. 121-122).

Y la conclusión: “A la Junta de Estudios Históricos le cabe la gloria de haber contribuido al despertar espiritual de la región” (Raffo de la Reta, 1940, p. 122), reafirma la influencia decisiva que estas y otras instituciones estatales y privadas, ejercieron en este período de la historia cultural cuyana.

La Junta fue fundada el 2 de agosto de 1934, como continuación de la “Junta de Historia de Mendoza”, creada en noviembre de 1923, por iniciativa (según recuerda Gloria Videla de Rivero) de Manuel G. Lugones, Conrado Céspedes, Ataliva Herrera, Alejandro Lemos, Fernando Morales

Guiñazú, Jorge Calle, Lucio Funes, Julio César Raffo de la Reta, entre otros (1996, p. 15):

El 2 de agosto de 1924 se decidió revitalizar la Institución, en reunión realizada en la biblioteca de la Legislatura provincial, con la presencia de Julio César Raffo de la Reta, Juan Ramón Guevara, Antonio Ordoñez Riera, Elías Villanueva, Alejandro Mathus Hoyos, Julián Barraquero, J. Simón Semorille, Emilio Jofré, Tomás P. Silvestre, Mario Tomba, Silvestre Peña y Lillo, Federico J. Moyano, Juan Draghi Lucero, Urbano N. Ozán, Fernando Morales Guiñazú, Ramón Morey, Joaquín Méndez Calzada, Lucio Funes y Homero Saldeña Molina.

El acta de la reunión da cuenta de las adhesiones de Ricardo Videla, Gilberto Suárez Lago, Edmundo Correas, Manuel Lugones, Emiliano Torres, Leopoldo Frías, Alejandro Lomos y Eduardo Arancet. Fue elegido Presidente de la Junta Julio César Raffo de la Reta. En sesión del 9 de agosto del mismo año, se eligió vicepresidente al Dr. Edmundo Correas y se cambió el nombre de la Institución por el de "Junta de Estudios Históricos"; una costumbre casi inmediata le agregó: "de Mendoza (Videla de Rivero, 1996, p. 15).

Entre las confesas finalidades de esta institución se enuncian las siguientes en el primer artículo de su estatuto: "*La Junta de Historia de Mendoza* tiene por objeto fomentar y propender a la realización de estudios y publicaciones relacionadas con la historia argentina y americana y, especialmente, de las provincias de Cuyo". También, "organizar conferencias o congresos sobre cuestiones de historia; velar por la conservación de archivos, museos, monumentos y tradiciones históricas y sostener un órgano de publicidad" (Pott Godoy, 2013-2014, p.223).

El primer Directorio tuvo como presidente al Dr. Manuel Lugones, vicepresidente, Ataliva Herrera, secretario, César Gallegos Moyano y tesorero, Lucio Funes. La presidencia de Manuel Lugones se extendió hasta 1934, cuando, en asamblea del 2 de agosto, se decidió la reorganización de la institución y se renovó el Directorio con la presidencia de Julio César Raffo de la Reta; como secretarios asumieron Fernando Morales Guiñazú y Homero Saldeña Molina, y como tesorero, Federico Moyano.

En una sesión posterior, el 9 de agosto, se cambió el nombre por el de Junta de Estudios Históricos, por moción del Dr. Silvestre Peña y Lillo. También se designó a don Edmundo Correas como vicepresidente y se procedió a discutir la reforma del estatuto. Se incorporó como miembro al Dr. Laurentino Olascoaga y se amplió el número de vocales a 25.

Entre las actividades llevadas a cabo por la entidad figuran la organización del Primer Congreso de Historia de Cuyo, inaugurado en mayo de 1937, que contó con la presencia de numerosos y destacados historiadores. “Los valiosos trabajos que se presentaron en ese congreso fueron publicados en diez volúmenes y son los *Anales del Primer Congreso de Historia de Cuyo*” (Pott Godoy, 2013-2014, p. 224), que incluyen el *Cancionero popular cuyano*, recopilado por Juan Draghi Lucero (1938).

Además de la realización de conferencias y presentaciones de libros, la Junta publica una *Revista* y además una serie de libros y folletos independientes. “Tal vez para organizar mejor los materiales [...] se decidió en 1940 publicar un *Anuario*, dirigido por Homero Saldeña Molina” (Videla de Rivero, 1996, p. 22) pero “[e]sta propuesta de separar los testimonios de las actividades anuales de la Junta de otros contenidos de la Revista no pudo mantenerse, seguramente por razones de orden práctico y económico” (p. 22).

Como otras publicaciones conexas pueden señalarse también otras, que constituyen un valiosísimo aporte al conocimiento de la cultura local, como la *Historia de la cultura mendocina* (1943) de Fernando Morales Guiñazú; los *Recuerdos históricos sobre la Provincia de Cuyo* de Damián Hudson (reedición de 1966); el *Homenaje al Dr. Edmundo Correas* (1994), dirigido por Pedro Santos Martínez; *Don Emilio Civit; político y gobernante* (1994), de Josefina Civit de Ortega, entre otros títulos.

### ***Un testimonio vivo de la historia***

La Junta tuvo su primera sede en una salita de calle Gutiérrez y Patricias Mendocinas; luego se trasladó a la calle Garibaldi 127, “a un espacioso local donde empezó a organizar su biblioteca y galería de cuadros” (Videla de Rivero, 1996, p. 22). Durante el gobierno de Blas Brisoli se consiguió, a título precario, una amplia casa para el

funcionamiento de la Junta, frente a la Plaza San Martín, pero pronto fue desalojada de allí.

En 1961, el Senado y la Cámara de Diputados sancionaron la Ley N° 2845, por la cual se donó a la institución la propiedad que ocupa desde entonces. La sede actual de la Junta, ubicada en calle Montevideo al 500 de la Ciudad de Mendoza es, en sí misma, un testimonio vivo de la historia de Mendoza Miguel Titiro, en un artículo aparecido en Diario *Los Andes* (29 de noviembre de 2013), recuerda a propósito de este inmueble:

Luego del terremoto que asoló Mendoza en 1861, se comenzó con la reconstrucción de la Nueva Ciudad, llevándose las edificaciones hacia el oeste de la calle San Nicolás (hoy San Martín). En esos nuevos terrenos, Francisco Civit (gobernador entre 1870-1873) adquirió una manzana para construir su vivienda particular, que fue inaugurada en 1873. Fue llamada la "Quinta Civit".

Esta residencia familiar de los gobernadores Francisco y Emilio Civit puede considerarse la casa más antigua de la Ciudad de Mendoza y, como visitantes ilustres que se han albergado allí, el periodista menciona a los siguientes, entre otros: Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, Julio A. Roca, Miguel Juárez Celman, Luis y Roque Sáenz Peña, el presidente chileno Pedro Montt; Bernardo de Irigoyen y otras personalidades.

Francisco Civit falleció en 1908. Heredada por sus hijos, entre ellos Emilio Civit, también gobernador de Mendoza, se fueron enajenando algunas parcelas. "A instancias del entonces presidente de la Junta, doctor Edmundo Correas, -historia Títiro- en la gobernación de Arturo Ueltschi se logró el dictado de la ley 2845/60 que cedió en propiedad la casa a la Junta con el encargo de organizar un museo, que fue inaugurado el 24 de mayo de 1967" (2013). En la actualidad, la Municipalidad ha clausurado por razones de seguridad la parte posterior (sur).

El 12 de noviembre de 1970 el solar fue declarado Monumento Histórico Nacional por Decreto N°2282/70 y es Patrimonio Cultural de la ciudad de Mendoza por Ordenanza N° 3037/91; en él, además de las dependencias administrativas de la Junta, se encuentra el Museo del Pasado Cuyano "Dr. Edmundo Correas" (un nombre gravitante e insustituible por sus aportes), con 16 salas de exposición, la Biblioteca

“Pedro Molina” con más de 9.000 volúmenes, hemeroteca y archivo documental. Se encuentran aquí objetos y mobiliario que encierran parte de la identidad mendocina, y libros muy valiosos, procedentes de bibliotecas particulares donadas a la Junta.

Entre las salas de exposición del Museo del Pasado Cuyano se destaca una “Sala Sanmartiniana”, que reúne objetos de época relacionados con la gesta libertadora; entre ellos, una réplica del sable corvo del General San Martín y el manuscrito original del libro *El Paso de los Andes* escrito por el General Gerónimo Espejo. Igualmente, existe una “Sala Religiosa” en la que se destaca un altar-retablo de San Andréu de Socorrats. De origen catalán “y que es un valioso exponente del arte religioso español del siglo XVII, donado a la Junta por la familia Masllorens – Funes Urizar en 1966” (Pott Godoy, 2013-2014, pp. 224-225). En esa sala, además, se expone un mueble vitrina armario donado por Jorge Pott Godoy, que perteneciera a Monseñor José Benito Salvador de la Reta, obispo titular de Claudiópolis, en el Asia Menor. La sala cuenta además con una colección de imaginería religiosa donada por Miguel Mathus Escorihuela (cf. Pott Godoy, 2013-2014, pp. 224-225). Como curiosidad puede mencionarse también un cuadro de Sagrado Corazón, pintado por Manuel José Olascoaga.

La sede ha cobijado conferencias, cursos, presentación de libros, actos académicos y culturales. Otro gran aporte es la edición de la revista de la institución, “decisión que se tomó en la segunda sesión de la Junta”. Como recuerda Gloria Videla, “En esa oportunidad se designó la Comisión de Prensa, integrada por Lugones, Mathus Hoyos y Draghi Lucero” (1996, pp. 15-16).

### ***Revista de la Junta de Estudios Históricos***

Respecto de la creación de la *Revista*, Videla de Rivero señala que “Velazco Quiroga, en su testimonio histórico, enuncia la intención que los movió a editarla: no solamente para protocolizar sus labores sino para divulgar documentos y piezas raras de la historiografía, además de colaboraciones de miembros de la Institución y de historiadores nacionales y extranjeros” (1996, p. 16),

En el primer tomo, Manuel Lugones declara: “Cumplimos con la publicación de esta *Revista* uno de los propósitos primordiales de la

creación de la Junta, como uno de los medios de propender y divulgar lo» estudios históricos relacionados con la región de Cuyo y, especialmente, de nuestra provincia”.

Gloria Videla de Rivero hace una prolija descripción de la *Revista* en sus sucesivas época (cf. “Estudio preliminar”, en *índices de la Revista* de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, 1996). Como aspectos destacables podemos mencionar en primer lugar el formato, que conserva las mismas medidas en su Primera y Segunda Época: 17,5 cm. de ancho por 25 cm. de alto. Las tapas de la Segunda Época tienen como característica principal la impresión en colores del escudo de la Junta, sobre el fondo blanco general.

En lo relativo al lugar de edición, Gloria Videla señala que “La Revista se edita en Mendoza, Argentina. Algunos tomos de la primera época tienen sello de Impresión en Buenos Aires, otros en las imprentas locales de Best y Fasanella. Desde 1965, en la Imprenta Oficial de Mendoza” (1996, p. 18).

La publicación, al momento de la realización del estudio citado, abarcaba dos grandes épocas. Le primera se extiende desde 1934-1935, fecha del primar tomo, hasta 1940, año de aparición del tomo XVI. La segunda, desde 1961 hasta 1991. A partir de entonces, se abre una “Tercera Época” que continúa hasta la actualidad, con algunas variantes en el formato.

Cabe aclarar que la Segunda Época inicia nuevamente la numeración de los volúmenes, e incluye desde el Número 1, de 1961, hasta el Número 12, de 1991. También recuerda Videla de Rivero que “[e]ntre la Primera y la Segunda Época hay, pues, un lapso de más de veinte años (1940 a 1961) durante los cuales la Revista no aparece” (1996, p. 18).

En cuanto a la periodicidad, fue un tanto irregular a lo largo de su historia, “sujeta a los avatares económicos e incluso políticos, ya que, como dijimos, las ediciones dependen desde 1965 de la Imprenta Oficial de Mendoza” y, como aclara a continuación Gloria Videla, “Tal vez para reparar el silencio forzoso del periodo correspondiente a la Junta de Historia de Mendoza, los volúmenes de la primera Época llevan a veces doble fecha, por ejemplo: 1934 en el pie de edición del Tomo I, y 1924, bajo el título de la *Revista*, en la portada, lo cual pudo significar que el periodo



de la primera Junta no había sido estéril, pero mueve a lectores y hemerógrafos a confusión” (1996, p. 17). Algo similar ocurre con otros tomos, publicados entre 1937 y 1940.

Fueron directores de la *Revista* los siguientes historiadores: desde el T I al III de su primera época, fue dirigida por el Dr. Manuel G. Lugones; desde el T. X al XI, aparecen como Directores Edmundo Correas y Fernando Morales Guñazú; En la Segunda Época se constituye una “Comisión de Publicaciones”. Fue su Presidente Pedro Santos Martínez y Vocales: Julio Fernández Peláez, Dardo Pérez Guilhou y Jorge Comadrón Ruiz. Los Números 1 y 2 de la *Revista* son dirigidos por Pedro Santos Martínez. En los Números 3 (1966) al 6 (1970) no se consigna nombre de Director, pero, de hecho, la dirección es ejercida por el Presidente de la Junta, Edmundo Correas. A partir del N° 7, de 1972, se explicita su nombre (cf. Videla de Rivero, 1996, p. 19). Luego de su deceso, ocurrido en 1991, dirige la revista Pedro Santos Martínez, hasta el fin de la Segunda Época. En general, se considera director de la *Revista* al presidente de turno.

En la Tercera Época se constituye un Coité Editor integrado por Gloria Videla de Rivero, Fabiana Varela, Liliana Ferraro y Patricia Barrio, además de una Comisión de Referato en la que figuran el Dr. Pedro Luis Barcia (Academia Nacional de Educación, Academia Nacional Sanmartiniana, Instituto Nacional Belgraniano); Ana María Juana García (Universidad Nacional de San Juan); Blanca Romera de Zumel (Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina); María Cristina Fuentes Bajo (Universidad de Cádiz, España) y Manuela Cristina García Bernal (Universidad de Sevilla, España).

### ***Contenidos y colaboradores***

En cuanto a los contenidos y la distribución de estos en secciones, se observa que “[l]os artículos tratan variados temas, desde la época precolombina hasta nuestros días. Si bien el centro principal de las investigaciones es Mendoza, los temas se amplían con frecuencia a lo argentino y lo americano, sin descuidar las relaciones internacionales” (Videla de Rivero, 1996, p. 23).

Los principales núcleos temáticos que se observan –tanto en artículos originales como en secciones documentales- son: Antropología y Folklore,

Arqueología, Artes Plásticas, Derecho, Economía, Educación, Filosofía, Geografía, Historia (Períodos Históricos, Instituciones, Lugares y Monumentos Históricos, Mujeres en la Historia, Símbolos Patrios, Personajes Históricos, Historia de la Medicina, etc.), Administración, Relaciones Bilaterales, Literatura y Publicaciones.

Dentro de los aportes documentales debidos al trabajo de miembros de la Junta en archivos varios (de Mendoza, San Juan, San Luis, Córdoba, Buenos Aires, Santiago de Chile, España, entre otros, como señala Gloria Videla de Rivero) pueden destacarse los textos que Juan Draghi Lucero, en los primeros años de la Junta “copió con paciencia de benedictino” (al decir de Edmundo Correas) en Santiago de Chile y que se refieren a las crónicas y cronistas que dieron los primeros testimonios sobre Cuyo.

La *Revista* también la interrelación con otras Academias, las proyecciones de la Junta fuera del país (relaciones con Chile, Perú, España, Brasil, Portugal, etc.) y, como señala Gloria Videla de Rivero, que ha estudiado y sistematizado el material:

La documentación aportada es muy rica e interesante, y comprende actas, correspondencia, inventarios, comunicaciones, informes, manifiestos, acuses de recibo, resoluciones legislativas, notas necrológicas, homenajes a países y personas, registros de visitas de diplomáticos y académicos ilustres, así como de la incorporación de Miembros (1996, p. 23).

Igualmente señala la investigadora citada que “[e]n la Primera Época los núcleos de la *Revista* son principalmente tres: las colaboraciones, la transcripción de documentos escritos y la documentación gráfica”, mientras que

En la Segunda Época se diversifican más las secciones y junto con los artículos y documentos aparece con bastante regularidad una “Sección Bibliográfica” y otras secciones que van variando: “Misceláneas”, “Homenajes” (en algunos tomos “Homenajes y Recuerdos”), “Viajeros”, “Memorias”, “Incorporaciones” (sección que suele incluir crónicas de las incorporaciones y discursos de los nuevos Miembros de Número, así como de los Miembros que los presentan). Otras secciones que aparecen esporádicamente son “Necrológicas”, “Crónicas”, “Conferencias”, “Memorias” (que generalmente

transcriben las memorias anuales de la Junta), "Historia Contemporánea" (sobre hechos muy actuales), "Informes", "Reediciones" (en esta sección se reeditan artículos o capítulos de libros de difícil acceso o que el Director juzga de mucho interés), etc. (1996, p. 24).

También se publican números monográficos, como el Tomo X, de la Primera Época, dedicado al terremoto de Mendoza, de 1861, o el Número 10 de la Segunda Época, que es celebración del medio siglo de vida de la Junta o, ya en la Tercera Época, el n° 16, de 2017, que es un Tomo Homenaje al General José de San Martín.

En cuanto a las ilustraciones, aspecto también analizado por Videla de Rivero "incluyen un material muy variado, que aporta numerosos retratos y fotografías de personas, de monumentos históricos, de sitios, de escenas, de objetos, etc.; reproducciones de obras de arte, mapas, croquis, planos; facsímiles de actas, etc.", en cumplimiento de uno de fines de la Junta en general y de la *Revista* en particular, cual es el de "servir de reservorio de datos y documentos", con la "conciencia de que no se trabaja para el hoy o un mañana inmediato, sino para brindar un potencial servicio a estudiosos alejados en el tiempo o en el espacio" (1996, p. 24).

Como un logro importantísimo de la *Revista* se señala su aporte a la toma de conciencia regional, con esa "voluntad de región" ya reiteradamente mencionada y que comienza a gestarse con las honras del Primer Centenario, para alcanzar plena vigencia a partir de 1925, según señala Arturo A. Roig. Entonces, afirma Videla de Rivero,

La *Revista* plasma una etapa de la autoconciencia cultural argentina, que aún hoy está en vías de desarrollo: la de la inserción de las regiones en la conciencia cultural de la Nación. La etapa se inserta en un largo proceso cuyos hitos precisos merecerían historia aparte pero que se acentúa desde la actuación de la llamada "Generación del Centenario" y que busca la compensación del centralismo cultural porteño y del cosmopolitismo extranjerizante. Por otra parte, se procura retratar y proyectar el país desde miradas multiperspectivistas. El modelo cultural de país pensado solo desde Buenos Aires no responde a su realidad múltiple y variada, es uniformante, no sabe conciliar en una unidad integradora la riqueza de sus partes, ignora aspectos importantes de su identidad y es -

paradojalmente- provinciano, porque no sabe comprender con mirada abarcadora el país real, que vive, crea y hace historia desde cada región, inclusive, desde cada rincón. Así, este procesó “adentrista” redescubre lo que Bernardo Canal Feijóo llamará “la cultura mediterránea argentina”. La década de los años veinte es importante en este proceso y muestra, en literatura, historia y otros fenómenos culturales, la manifestación de las regiones (1996, pp. 24-25).

En cuanto a los colaboradores más frecuentes, fueron generalmente integrantes de la Junta, “en muchos casos amantes de la historia sin formación específica: profesionales (con frecuencia abogados) generalmente procedentes de familias letradas, pero también autodidactas, como Juan Draghi Lucero” (Videla de Rivero, 1996, p. 21).

A partir de la creación de la Universidad Nacional de Cuyo en 1939 señala Videla de Rivero una presencia creciente de sus egresados, con formación específica en Historia o en Filosofía, en la *Revista*. Otro hecho destacable es que “se fue acentuando con el tiempo, en las páginas de la revista, la presencia de las mujeres, que colaboraron minoritariamente en la primera época [...] y con creciente asiduidad después; a veces como colaboradoras invitadas y, progresivamente, como Miembros de Número de la Junta” (Videla de Rivero, 1996, p. 21).

La *Revista* publica también colaboraciones de Miembros de la Academia Nacional de la Historia (varios Miembros de la Junta también pertenecen a esta Institución) y de otras asociaciones hispanistas e hispanoamericanistas con sede en Mendoza (el Instituto Cuyano de Cultura Hispánica, por ejemplo) o internacionales. Además de los historiadores cuyanos han colaborado en la revista Ricardo Levene, Arturo Capdevila, Carlos Alberto Pueyrredón, Miguel Ángel Cárcano, Enrique M. Barba, Carlos Iburguren, Enrique de Gandía, Armando Braun Menéndez, León Rebollo, Gustavo Martínez Zuviría, José María Mariluz Urquijo, Ricardo Caillet-Bois; a estos y otros nombres argentinos se suman los de historiadores españoles y de América, sobre todo chilenos (Ricardo Donoso, Guillermo Feliú Cruz, Enrique Molina, Alamino de Ávila Martel, Eugenio Pereyra Salas, Luis Lira Montt, Raúl Téllez Yáñez...), entre otras firmas internacionales. (cf. Videla de Rivero, 1996, p. 21).

Como valoración final de la obra de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza vale el juicio de Gloria Videla de Rivero en el “Estudios preliminar” a la indización de la *Revista*, ya reiteradamente citado: “El examen desde nuestro fin de siglo de la obra realizada por la Junta mueve a una admiración que se intensifica cuando conocemos las luchas económicas, los combates administrativos” (1996, p. 25) y dificultades de toda índole que esta institución señera ha debido afrontar a lo largo de su historia.

### **SADE Mendoza: el momento fundacional (algunos aportes históricos)**

La fundación de SADE filial Mendoza (como se la denominó en el momento de su surgimiento) acaece en un período que bien podría denominarse “de institucionalización” de la cultura de la provincia, como ya se dijo. A la creación de la Universidad Nacional de Cuyo y otras instituciones culturales se sumará, en 1942, la de esta agrupación de escritores, la SADE, que –surgida a la sombra de la entidad nacional, de la que se consideraba una “filial”, con todo lo que ello implica en cuanto a dependencia administrativa y económica- tendrá un desempeño y una proyección al medio que, con altibajos, continúa hasta la actualidad<sup>61</sup>.

#### ***La SADE en sus documentos fundacionales***

El acceso a esos documentos fundacionales de SADE, que obran en poder del CELIM (Centro de Estudios de Literatura de Mendoza) por donación del Sr. Raúl Santa María Conill, hijo de quien fuera Secretario de la primera Comisión Directiva de SADE, permite formular algunas interesantes observaciones y conclusiones que atañen no solo a esta institución sino a todo el movimiento cultural de Mendoza considerado en su conjunto.

---

<sup>61</sup> El importe de las cuotas de los asociados, por ejemplo, era girado a la entidad madre, quien luego de retener un porcentaje, enviaba el resto de nuevo a la comisión provincial.

Ante todo, debo hacer una descripción del material, cuyo título reza “Documentación general y comunicaciones – Período fundacional 1942-1945”. A continuación se incluye una “Nota aclaratoria del compilador” (Raúl Santa María Conill), fechada en 1995, en la que se exponen los criterios de recolección y algunos otros detalles relacionados con el material compilado, que está organizado cronológicamente y dividido por años.

En general (si bien el tomo no está estructurado así) podríamos clasificar los documentos allí reunidos en “Correspondencia” (cartas y notas tanto personales como oficiales que dan cuenta del activo intercambio mantenido por los escritores mendocinos entre sí y también con su pares de otras provincias, en particular de Buenos Aires, así como con los representantes de otras instituciones) y “Otra documentación” (recortes de periódicos, nómina de socios, copia de los estatutos o del acta fundacional, reportes económicos, etc.).

En cuanto al intercambio epistolar, vemos que el principal corresponsal de Santa María Conill es Sigfrido Radaelli, Secretario de la asociación a nivel nacional, y luego –cuando se hace cargo de la presidencia de SADE pero mantiene su residencia en San Rafael, con Alfredo Bufano. También se destacan por su extensión y tono entre afectuoso y admonitorio, las cartas de Antonio Pagés Larraya, que vivía en Buenos Aires. Una mención especial merecen las cartas de Rafael Mauleón Castillo, de San Rafael, porque –si bien son solo dos- dan una visión más cáustica de la situación general de las relaciones entre los escritores mendocinos.

La información contenida en estos documentos puede organizarse en torno a ciertos núcleos fundamentales, tal como se desprende de los documentos y testimonios utilizados como fuente<sup>62</sup>: la vida institucional, los primeros asociados y el clima institucional de los primeros años, y la inserción de SADE en el contexto provincial y nacional.

---

<sup>62</sup> SADE; *Documentos fundación 1942-1945*. Compilación realizada por Raúl Santa María Conill, 1995.

### ***Socios fundadores***

Estos documentos fundacionales nos permiten conocer, en primer lugar, todo lo relacionado con la institucionalización de SADE: la nómina de socios fundadores<sup>63</sup> (28, más 6 nuevos<sup>64</sup>) y de los que se agregaron en los primeros tiempos (16)<sup>65</sup>, listado que aparece considerablemente ampliado, lo que da cuenta de la intensa labor de afiliación llevada a cabo por las primeras autoridades, que logra elevar el número de socios a 50. De capital importancia en este sentido resulta la transcripción (con la leyenda “Es copia fiel”) del acta de la “Sesión Ordinaria del 8 de abril de 1942”, firmada por Sigfrido Radaelli, Secretario de la SADE Nacional, que da cuenta de los resultados de las elecciones provisorias destinadas a comenzar con el proceso organizativo de la filial Mendoza.

Luego se incluye una nota de salutación dirigida a la flamante comisión, firmada por el presidente y secretario de SADE Nacional, Eduardo Mallea y Sigfrido Radaelli respectivamente, que incluye un extracto del Estatuto que rige el funcionamiento de la institución, en el

---

<sup>63</sup> Estos socios son, por orden alfabético: Baldesarre, Pedro B.; Bermúdez Franco, Antonio; Bianchini, Reinaldo; Bufano, Alfredo; Burgos, Fausto; Calí, Américo; Cano, Guillermo; Corominas Segura, Rodolfo; Corvetto, Pedro; Draghi Lucero, Juan; Féderman, Bernardo; Jofré, Emilio; Funes, Lucio; Mauleón Castillo, Rafael; Morales Guiñazú, Fernando; Nacarato, Vicente; Petra Sierralta, Guillermo; Raffo de la Reta, Juan Carlos; Ramponi, Jorge E.; Rivas Greenwood, A.F.; Saldeña Molina, H.; Santa María Conill, Alejandro; Schallman, Lázaro; Tinelli, Mafalda; Torre Vicuña, Blanca Dalla; Tudela, Ricardo; Vega, Antonio de la; Velazco Quiroga, Hilario.

<sup>64</sup> Calle, Jorge A.; Triones, Francisco; Abril, Emilio; Guevara, Juan Ramón; Godoy, Alfredo.

<sup>65</sup> Fernández Peláez, Julio; Ortega, Serafín; Acevedo, J. Enrique; Ochoa Castro, Carlos; Marianetti, Benito; Podetti, J. Ramiro; Lascano de Podetti, Amelia; Puebla, Fernando Horacio; Napolitano, Leonardo; Carubín, Vicente; Marienhoff de García, Luisa; Olguín, Dardo; Correas, Edmundo, Mathus Hoyos, Alejandro; Antequeda Monzón, Alejandro; Lugones, Manuel; Codorníu Almazán, Luis; Delpodio, Ángel; Romagnoli, Ricardo; Solano Luis, Juan; Segura, Jorge; Franco de Lestardh, Rosa; Fragapane, Ángel; Arroyo, Carlos Alberto; Ordóñez Riera, Antonio; Lorente, Faustino; Canals Frau, Salvador; Marfany, Roberto; Cruz, Ireneo.

que se destaca en particular lo concerniente a las filiales y su relativa autonomía<sup>66</sup>.

Cabe acotar que fue elegido presidente de esa primera comisión Ricardo Tudela, si bien se encontraba por entonces ausente de la provincia y nunca llegó a afianzarse realmente en el cargo por lo que pronto presentó su renuncia. Este texto figura entre la documentación existente. Y existe también una carta, fechada el 31 de mayo, en la que se alude a esa renuncia y se pide que sea retirada. Al no acceder el renunciante, SADE nacional solicita a Alejandro Santa María Conill, en su carácter de secretario provisional, se haga cargo de la presidencia en forma interina.

De todos modos, hay constancia de la comunicación mantenida entre Tudela y Santa María Conill en los tiempos iniciales, con respecto a los primeros pasos dados por la naciente institución. También destaca la noticia oficial de la constitución provisoria de la “Filial Mendoza” (como se la denominó inicialmente), que incluye una descripción del acto que se desarrolló en casa del Tesorero provisional, Emilio Jofré, quien “ofreció un vermut a la concurrencia”, ocasión en la cual “se brindó por el afianzamiento y la eficacia del nuevo organismo” (Santa María Conill, p. 21).

La dependencia respecto del ente nacional es manifiesta en estos tiempos, de allí que abunden las comunicaciones entre las autoridades mendocinas, principalmente Santa María, y las nacionales: el presidente, primero Mallea y luego Ezequiel Martínez Estrada y el Secretario de Filiales Radaelli (cuantitativamente, el mayor interlocutor de SADE), luego sustituido por Germán Berdiales. Esta correspondencia incluye tanto notas oficiales (generalmente escritas a máquina), que llevan el membrete de la entidad y otras, más personales, manuscritas, pero que se refieren igualmente a la incipiente organización de la filial mendocina. Del mismo

---

<sup>66</sup> “La actividad de las filiales se regirá por un reglamento general, aprobado por la Comisión Directiva y autorizado por la Inspección General de Justicia. Dentro de los límites señalados por ese reglamento general, las filiales serán autónomas en lo que se refiere a su administración y al desarrollo de la labor cultural en el orden local” (Santa María Conill, p. 10).



modo, se remiten informes contables y se solicitan instrucciones sobre distintos aspectos de la vida institucional. Se informa de la renuncia del tesorero provisorio Emilio Jofré<sup>67</sup>, y del nombramiento de Américo Calí para sustituir como secretario *ad hoc* a Santa María Conill, cuando este debe hacerse cargo de la presidencia.

### ***Organización institucional***

El proceso de institucionalización se completará a fines de 1943, mediante Asamblea convocada en un principio para el 12 de abril de 1944, pero que se adelantó. Como presidente será elegido Alfredo Bufano, lo cual –en cierto modo- resultó un éxito de los intentos diplomáticos de unidad entre escritores del núcleo capitalino y de ese otro importante foco cultural que ha sido y es San Rafael, tal como se desprende de las palabras de Santa María Conill respecto de la propuesta realizada al escritor radicado en el sur mendocino: “Hace dos días estuvo aquel en Mendoza, oportunidad en la cual lo entrevistamos un grupo de camaradas y le hicimos el ofrecimiento que él, naturalmente no esperaba, por virtud de la espesa humareda de intrigas, malentendidos y desinteligenias que existían desde siempre entre él y nosotros” (p. 90).

Se incluye toda la documentación relativa a la realización de la asamblea, que tuvo lugar en el Círculo de Periodistas (publicación del Orden del Día, solicitud de autorización al Jefe de Policía, informe de la realización de la asamblea en los medios periodísticos de la provincia, etc.). Se transcribe la nota en la que se solicita la oficialización de la lista que contempla a Alfredo Bufano como Presidente; a Alejandro Santa María Conill como Secretario; a Juan Solano Luis como Prosecretario; a Jorge Segura como Tesorero; a Pedro Corvetto como Protesorero; y como vocales, a Juan Draghi Lucero, Vicente Nacarato, Fernando Morales Guiñazú, Américo Calí, Lázaro Schallman y Reinaldo Bianchini, lista que fue finalmente consagrada por votación de los asambleístas el 11 de diciembre de 1943.

---

<sup>67</sup> El Dr. Jofré debió trasladarse a Salta para cubrir un cargo oficial.

Concluido el proceso eleccionario, Santa María Conill recibe las felicitaciones de Sigfrido Radaelli: “Usted ha salvado la Filial. Sus esfuerzos mantenidos en medio de obstáculos e indiferencias permitieron sacar a flote la Filial” (p. 127). También Pagés Larraya se muestra conforme por la superación de lo que denomina “rencillas menudas y estériles desacuerdos”. La comisión electa le parece “excelente” y elogia a Bufano: a quien manifiesta no conocer personalmente, “pero me parece hombre discreto y equilibrado” (p. 128).

Resulta de sumo interés un informe que consta a fojas 142-145, en el que se detalla todo el proceso de constitución de la filial, hasta la elección de sus primeras autoridades. En él se da cuenta de algunas actividades que, dado que se refieren a la inserción de la SADE en el contexto cultural, detallaremos luego.

En 1944 se renovaron autoridades para el período 1944-1946. La lista presentada no tenía mayores cambios respecto de la comisión anterior, salvo el reemplazo de Solano Luis por Mauleón Castillo, otro representante del sur mendocino; la creación del cargo de Vicepresidente, que recayó en Guillermo Petra Sierralta, y el reemplazo de uno de los “historiadores” por otro, pues sale Morales Guiñazú y se incorpora como vocal Guillermo Cano, y fue aprobada con amplia mayoría en la asamblea finalmente realizada el 1 de julio de 1944. En un principio había sido convocada para el 10 de junio pero por decisión de SADE Nacional debió postergarse, lo que provocó el enojo de Bufano: “[a]llá en Buenos Aires se creen que nosotros los pajueranos nos pasamos el día boleando gorriones o cazando jejenes” (p. 196).

En la asamblea el 1° de julio se leyó también la “Memoria del ejercicio de la Sociedad Argentina de Escritores, filial Mendoza”, desde febrero a junio de 1944, bajo la presidencia de Alfredo Bufano, quien en ella informa, además de las actividades culturales realizadas, de las gestiones que llevó adelante ante la Dirección General de Escuelas para resolver la cuestión que aquejaba a uno de los consocios: Lázaro Schallman.

También se presentó para su aprobación el reglamento de funcionamiento de la filial, en conformidad con los estatutos de SADE central y se incluye entre los documentos recopilados por Santa María Conill una planilla manuscrita que refleja el escrutinio realizado en la

oportunidad y en la que se advierte que la lista presentada fue votada casi por unanimidad.

Toda esta documentación fue elevada al Secretario de Filiales, Sigfrido Radaelli, quien hizo llegar a vuelta de correo la aprobación de lo actuado, así como sus felicitaciones a las autoridades recientemente electas.

Se incluyen también entre la documentación recopilada las transcripciones de actas de las reuniones de Junta directiva correspondientes a los meses de setiembre y octubre de 1944; allí se informa acerca de la participación de la entidad en una exposición del libro mendocino realizado en la Casa de Mendoza en la Capital Federal, junto con el listado de las obras enviadas a Buenos Aires por los escritores locales. De paso, se intercala un ácido comentario de Bufano hacia Burgos (a pesar de la amistad que los unía) por su negativa a participar: “Burgos se negó terminantemente a dar sus libros para la exposición. Acaso los dé cuando se realice una de fruta seca o de papel de envolver...” (p. 285). Puede leerse aquí una alusión al peculiar papel, similar al de estraza, en que se encuentran impresos muchos de los libros de Burgos, en ediciones de apariencia artesanal, adornados con grabados de prestigiosos plásticos que militaban también en el regionalismo artístico, como Antonio Gramajo Gutiérrez.

Como resultado de esta nueva etapa en la historia institucional de SADE Mendoza se incluye un reglamento propio, aunque conforme con los estatutos de SADE nacional y el Reglamento General de Filiales. De este texto es interesante rescatar los fines que se propone la institución y que se mantienen vigentes: entre otros, “defender los derechos de sus asociados dentro de la provincia”; “gestionar de las autoridades del gobierno provincial o municipal, ventajas para los escritores locales”; “organizar conferencias y actos públicos y privados”; “publicar periódicos o boletines”; “organizar exposiciones de libros, y promover los de carácter artístico”, etc. También se consignan los requisitos para pertenecer a la sociedad de escritores (tener un libro publicado o tres actos de una obra teatral representada), y otros detalles de organización.

Este segundo momento concluye un tanto abruptamente, en lo que a la documentación se refiere, por enfermedad de Bufano y de la esposa de

Santa María Conill, lo que lleva a ambos a presentar la renuncia a sus cargos en la Comisión Directiva.

Además, con el advenimiento del peronismo al poder, sabemos que se inició un duro período para Bufano (por su negativa a acatar ciertas disposiciones que atentaban contra la libertad de expresión), que concluyó con su cesantía en las cátedras en que se desempeñaba, y que él mismo se encarga de detallar en una de sus cartas (del 25 de agosto de 1945):

Yo sigo enfermo y sirviendo de campo de experimentación a los médicos. He abandonado las cátedras, a las cuales no pienso volver por mucho tiempo. No me corre el sueldo desde el 15 del mes pasado. Ya supondrá usted las que paso. Pero he adoptado esta resolución heroica y nadie ni nada me ha de hacer desistir de ella. Quiero, -con la gracia de Dios, si aún la merezco- recuperarme plenamente, volver a encontrarme después de este tremendo viaje de fatigas, para ser nada más que poeta, que es para lo que nací. No quiero otra cosa para los años que me quedan de vida (p. 308).

Dejando de lado lo puramente institucional, deben mencionarse también algunos documentos que dan cuenta de otros aspectos de la vida de esta SADE naciente, como los preparativos del banquete ofrecido a Bufano en agasajo por la publicación de sus libros *Tiempos de creer* y *Mendoza la de mi canto*, que se realizaría en el restaurante “Bianchini” (situado en calle San Martín y Godoy Cruz) el 4 de noviembre de 1943. En la misma oportunidad se distinguió a otros escritores de San Rafael: Juan Solano Luis, Rafael Mauleón Castillo y Antonio Gattás, y a Bernardo Féderman.

### ***Gestión cultural***

En lo estrictamente literario, lo más llamativo es la correspondencia relacionada con un proyecto de redacción de una Historia de la Literatura de Mendoza, elevado por Lázaro Schallman el 8 de setiembre de 1944, que comportaba, entre otros aspectos, la conformación de una Comisión central de cinco miembros, que se denominaría “Comisión Redactora de la Historia de la Literatura de Mendoza”. Entre sus tareas figuran: a) organizar el fichero de apuntes, publicaciones, documentos, etc., relativos

a la historia de las letras mendocinas; b) distribuir los temas de investigación entre los miembros de la filial; c) formular el plan general de la obra, propendiendo a que tenga cabida en la misma la reseña de todas las manifestaciones literarias, esto es, la poesía –lirica, épica y dramática- la novela, el cuento, la crítica, el género histórico, la oratoria, el género didáctico, el ensayo, el periodismo, etc.; d) solicitar especialmente la colaboración del director de la Biblioteca Pública “General San Martín” y de los miembros de la Junta de Estudios Históricos que estén vinculados a SADE, etc.

El proyecto, muy ambicioso, estipula que “Paralelamente a las funciones especificadas, la Comisión Redactora reunirá y ordenará la publicaciones y los documentos atinentes a la evolución del arte musical, de la pintura y de la arquitectura en Mendoza. A los efectos del caso, se solicitará la cooperación de la Academia de Bellas Artes de Mendoza, de las academias de música, etc.” (pp. 261-262). La obra sería publicada por la Filial de SADE en Mendoza y, según consta a fs. 263, llegó a designarse la comisión redactora, pero no se especifican los nombres de sus integrantes (podemos empero conocerlos por las notas dirigidas a quienes fueron designados para tal tarea, comunicándoles su nombramiento: Lázaro Schallman, Juan Draghi Lucero, Guillermo Petra Sierralta y Vicente Nacarato).

En el mismo documento se expresa la voluntad de “publicar en un tomo los valiosos trabajos literarios dispersos en diarios y revistas, escritos por el que fuera miembro de dicha filial, D. Jorge A. Calle”, y que sería prologado por Bufano. Otra iniciativa destacada es la solicitud cursada a la Comisión Nacional de Cultura, presidida por el Dr. Carlos Ibarguren, solicitando un cambio de régimen de los premios a la producción científica y literaria (p. 271)<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Se objeta que las categorías vigentes: I. Etnología, Arqueología e Historia; II. Folklore o Literatura; III. Ciencias, “conglomeran a disciplinas tan dispares que a menudo el cotejo entre ellas resulta injusto y carente de base”. Se considera, en cambio, más apropiada “la clasificación adoptada por esa misma Comisión para discernir becas”, a saber: “I. Ciencias Sociales, Jurídicas y Económicas; II. Ciencias Médicas; III. Ciencias Naturales; V. Ingeniería (podrá decirse: Ciencias Exactas); V. Química y VI. Arquitectura” (p. 271)

### ***Polémicas en el seno de la naciente institución***

Lo primero que debemos destacar en relación con los socios fundadores de esta SADE inicial es que sin duda está presente la gran mayoría de los escritores mendocinos, tanto de la Ciudad de Mendoza como de San Rafael. Se insinúa una división entre los que se consideran escritores con pleno derecho y los “historiadores” (muchos de ellos provenientes de la Junta de Estudios Históricos recientemente creada) que en este momento fundacional, según manifiesta al menos Rafael Mauleón Castillo en carta a Santa María Conill, aspiraban a un papel protagónico en la recién nacida organización: “Del asunto de la SADE me lo esperaba. Tudela y yo fuimos los primeros socios, ustedes después, y ahora los historiadores y como ellos tiene el gobierno en la mano se quedarán, no le quepa la menor duda, con la SADE. Ciertamente la culpa es nuestra”. Y a continuación diseña algo así como una estrategia para obtener el triunfo en la Asamblea que designaría las autoridades definitivas: “Si hacemos nosotros el griterío vamos a ver todavía quiénes se quedan con la sociedad. Pero tenemos que unir nuestras fuerzas dispersas y dejarse de peleas” (p. 2).

También se insinúa otra dialéctica, entre los “helenizantes” y los “comunizantes”; la terminología es de Radaelli y se aclara cuando agrega a su carta unos párrafos de una carta de Guillermo Cano, que manifiesta: “debo decirle que solo aceptaría mi candidatura a condición de que la lista fuera integrada por un hombre del grupo de izquierda, por ejemplo Tudela, y por otro del de derecha, por ejemplo Bufano”. Y agrega:

Por más que soy hombre de definida militancia en la derecha, soy de espíritu amplio y no deseo que mi nombre –en este caso- se preste para encabezar rencillas de campanario. No estoy dispuesto a que él sirva de bandera para hacer exclusiones, máxime cuando, en verdad, la mayoría de los auténticos hombres de letras, en Mendoza, militan en la izquierda” (p. 19).

No falta ninguno de los nombres importantes en esa nómina mencionada de asociados de los primeros tiempos, y si no está alguno, es por alguna razón de peso, como es el caso de Antonio Pagés Larraya, residente en Buenos Aires, pero que entabla con el secretario Santa María un diálogo epistolar que lo revela interesado en los asuntos provinciales y

deseoso de ejercer su influencia, si fuere necesario, ante las autoridades de SADE nacional<sup>69</sup>. No obstante el tono afectuoso de sus misivas, no escatima juicios duros acerca del ambiente cultural mendocino, en particular, y sobre los escritores en general: “[l]a impresión general, le hablo con absoluta sinceridad, que se recoge entre la gente auténticamente seria de Buenos Aires, es que Mendoza está en un nivel muy inferior a Córdoba, Tucumán y Santa Fe en material intelectual. No se trata solo de la ausencia de producción, sino de la falta casi absoluta de un espíritu de solidaridad, de desinterés, de simpatía superior”. Apunta a continuación: “[e]l escritor, por naturaleza, es un bicho poco gregario, anárquico, individualista, y con frecuencia desoladora, chabacano y maldiciente. Esto, en Mendoza como en Pekín” (p. 32). Y con respecto a la polémica entre escritores e historiadores, se pronuncia por el primero de los sectores: “el presidente debe ser un escritor, no interesa el nombre, absolutamente consagrado a las letras y no un ‘historietador’ o un abogadillo oficialista, sin vocación ni espíritu de escritor” (p. 32).

La reclamada unidad se logró, al parecer, en un primer momento, ya que pueden encontrarse billetes de adhesión de numerosos escritores, y un solo rechazo a incorporarse a SADE: el de Luis Codorniú Almazán, “por razones de orden particular” (p. 38). Respecto de la cuestión “presidencial”, se incluye una nota de Radaelli que opina lo siguiente: “la elección de Tudela ha sido –le doy mi opinión franca– una macana pero ya está hecha” (p. 7) y por el contrario propicia la candidatura de Cano, en un primer momento, aunque luego opta por una solución más institucional: que Santa María Conill reemplace, en su carácter de secretario, al presidente electo “si persiste su ausencia”, así –afirma– “la diplomacia salvará los errores cometidos” (p. 8). El mismo Radaelli informa a Santa María Conill de sus intentos de acercar las partes en disputa más o menos declarada:

[...] recibí carta de Morales Guiñazú: le he pedido que recluten socios y que preparen una lista de mediación, no como la otra vez,

---

<sup>69</sup> “[...] avíseme lo que sepa acerca de la constitución de la filial mendocina de S.A.D.E., pues según me avisan de Mendoza no se han contemplado los intereses de todos los escritores mendocinos y yo podría influir de alguna manera sobre Giusti, que casi con seguridad será el futuro presidente” (p. 26).

una lista 100 x 100 nacionalista. Es necesario que todos se convenzan de que se puede ser mayoría pero no se debe aprovechar la mayoría para imponer la dictadura de una facción (p. 42).

Uno de los personajes que aparece reiteradamente mencionado, pero del que se incluye un solo documento, es Ricardo Tudela. De él se conserva una carta fechada el 25 de agosto de 1943, dirigida a los “socios de la Filial Mendoza de la Sociedad Argentina de Escritores que tomaron parte en los trabajos y reuniones periódicas que celebró la entidad” durante su presidencia provisoria. En este texto se explica el manejo de los fondos durante su gestión y hay una elogiosa referencia a “los socios de San Rafael” que “tienen visible importancia por su número y su jerarquía intelectual” (p. 74).

Indudablemente, el “gran personaje” que dibujan estas páginas documentales, es Alfredo Bufano. Ya el prologuista destaca que “llama especialmente la atención [...] la correspondencia epistolar entre el entonces Presidente, el poeta Alfredo Bufano y mi padre” y da testimonio “aunque sé que es conocido, el finísimo espíritu del poeta Bufano, su bonhomía y la inmensa calidez de su personalidad incomparable” (s.p.). Estas de Bufano son indudablemente las cartas más personales y la que merecen un estudio más amplio desde la perspectiva de la carta como género escriturario, lo que excede los límites de este capítulo. De todos modos, puede destacarse el espíritu de servicio con que acepta el cargo, y lo que en otros podría considerarse una “declaración de circunstancias”, cuando manifiesta, por ejemplo: “[e]sta designación representa un alto honor para mí, que acepto gustoso, no por lo que él representa, sino porque, con la ayuda de Dios, me permitirá ser útil a nuestra filial” (129); o cuando agrega “[e]mpeño desde ya mi palabra de caballero en el sentido de que no he de escatimar esfuerzos, por grandes que ellos sean, para que mi paso por la Presidencia sea de provecho para todos. Afirmo también que en ningún momento y en ninguna circunstancia usaré del cargo en beneficio propio” (p. 130).

En otra carta, y en tono más íntimo, hace profesión de modestia: “siempre me gusta sentarme en los rincones o en las últimas filas, sitios estratégicos desde donde apunto y hago fuego” (p. 132). También se retrata humorísticamente en el día de su futura asunción del cargo: “Fijen ustedes el día en que yo, de levita y tarro de unto, cuello palomita y



aspecto entre prócer y funerario, me pondré la banda presidencial” (p. 133).

También se refiere con risueña ironía a “mi maestro Mauleón (lo de maestro va porque es más sordo que yo” (p. 255) y da cuenta de las actividades que realizan en el “Gran Sur”, como por ejemplo, la organización de una velada para rendir homenaje a *La Prensa* y *La Nación* o el relato de las audiciones radiales organizadas por Mauleón en L.V.4 e San Rafael “en las que se ocupó de ocho escritores mendocinos, socios de la filial casi todos ellos”.

No faltan tampoco las confesiones de índole personal, como la siguiente: “[m]i salud, Dios mediante, va mejor en fase al cuasi abandono del cigarrillo. He eliminado más de un paquete diario, y este singular heroísmo me ha traído una mejoría asombrosa. Veré si llego al divorcio absoluto de esa inmundicia deliciosa del tabaco” (pp. 255-256). Las observaciones acerca de su delicada salud se reiteran a lo largo de las cartas y de los años, por ejemplo, el 22 de octubre de 1944 leemos: “[m]i asma bronquial me tiene en jaque y me hace sufrir mucho. Creo que no volveré a mi cátedra hasta diciembre” (p. 284).

En carta fechada en San Rafael el 28 de agosto de 1944, hay una declaración que despierta nuestra curiosidad: luego de manifestar que “[h]e visto en *Los Andes* que por ahí han estado ustedes de jaleo a raíz de las manifestaciones”, agrega “¡Oh, esa mujer admirable que abofeteó a un rosista! ¡Cotuda linda y gaucha! ¡Mendocina había de ser! Como para abrazarla y besarla y cantarle un poema macho!” (p. 256) ¿A quién se refiere? A pesar del anacronismo, y por el término “rosista”, no podemos menos de pensar en Genoveva Villanueva, “Una homeópata mendocina castigada por no usar el cintillo federal” (cf. Oviedo, 2017)<sup>70</sup>. De todos

---

<sup>70</sup> Se trata de Genoveva Villanueva, que tuvo un perfil particular dentro de la sociedad de su época. Genoveva nació en Mendoza en enero de 1814. Sus padres eran dos mendocinos de pura cepa: don José Villanueva y doña Josefa Godoy. Fue educada en la fe católica en las “escuelas fiscales” que existían en aquel entonces. Un matrimonio desafortunado, que terminó en divorcio, la condenó socialmente, por lo que ella mantenía su vida lejos de reuniones sociales. Tenía vocación para estudiar medicina pero su condición de ser mujer le negó el acceso a los claustros; no obstante, esto no le impidió dedicarse a estudios de la homeopatía para lo cual se trasladó a Chile. El fin último que la motivaba era hacer una activa ayuda social, dar alivio a los más

modos, creo que usa el término por extensión, para referirse a cualquier tiranía o gobierno dictatorial (no olvidemos que por su posición antiperonista, Bufano perdió sus cátedras en San Rafael y debió exiliarse).

No faltan tampoco en sus misivas (fs. 204-205) referencias al contexto sanrafaelino (“¡Hoy hemos inaugurado el nuevo cinematógrafo ‘Gran Sur’! ¡Hay que ver cómo estamos pelechando los sanrafaelinos!”) y también internacional (“haremos que las elecciones de la SADE sean tan ejemplares como las que se han realizado en Cuba. ¡Y el coronel Batista se quedó en la palmera, por zonzos!”). Igualmente podemos leer observaciones acerca de la situación imperante en Buenos Aires, tanto dentro de SADE en particular como en el ambiente literario general:

En Buenos Aires hay un ambiente que da grima ¡Ríase Ud., amigo, de nuestras humildes peloterías! Allí ni se hablan, ni se saludan, ni se miran. Cada cual vive lo suyo. Yo estuve con muchos amigos. Cuando los dejaba, sentía la necesidad de tomar algo dulce y fresco (p. 297).

En general, a través de las cartas no oficiales, podemos conocer la personalidad de los distintos interlocutores: Antonio Pagés Larraya aparece como afable y equilibrado, bien que mira desde la distancia que le da su radicación en Buenos Aires; Mauleón Castillo es ácido y

---

desposeídos quienes, en aquellos tiempos, no tenían recursos para aliviar sus dolencias ni ayuda por parte del Estado. Por ello Genoveva fue muy apreciada y respetada. Pero eso no la salvó del incidente mencionado. La tradición oral cuenta que un día domingo, doña Genoveva se presentó en la misa que se oficiaba en la Iglesia Matriz -donde se reunía la mayoría de los mendocinos- sin llevar el consabido distintivo federal. Las consecuencias no se hicieron esperar por tal insurrección; antes de terminar el oficio, la señora fue apresada y confinada en un calabozo con un ridículo despliegue de efectivos, cual si ella fuera un peligroso delincuente. Por orden directa del gobernador, el jefe de policía Montero dispuso la máxima humillación: pasear a la Sra. Villanueva atada a viva fuerza sobre un burro con un moño de trapo rojo, a modo de divisa punzó que le había sido adherido a la cabellera con brea caliente. La valiente Genoveva, apenas le fue aplicado el tormento, arrancó sus cabellos y el moño con brea, poniendo la divisa federal en su pie. El villorrio que en aquella época era Mendoza no aprobó el acto de tortura y las casas cerraron sus puertas, tanto por miedo como por respeto, sin que ningún transeúnte caminara por las calles en señal de resistencia y protesta, por lo que la infamia se realizó con la condena social y en la más absoluta soledad.

beligerante; Alfredo Bufano, por el contrario, se muestra conciliador y pone las notas de color y humor...

### ***Inserción de SADE Mendoza en el contexto cultural***

En cuanto a la inserción de la SADE en el contexto cultural y social, puede señalarse que la institución no solo asume una actitud gremial en defensa de uno de sus asociados detenidos, como es el caso del Dr. Benito Marianetti<sup>71</sup>, o por alguna causa sancionados, como es el caso de Lázaro Schallman, maestro en conflicto con la Dirección General de escuelas (cf. Santa María Conill, p. 178), sino que también emprende en forma decidida una campaña de ayuda a los damnificados por el sismo de San Juan.

En tal sentido, por iniciativa del presidente Bufano, “se organizó una venta de libros de autores locales a total beneficio de las víctimas de la referida catástrofe”. Colaboraron con obras de su autoría el mismo Alfredo Bufano (*Tiempos de creer*), Juan Solano Luis (*Ángelus y alondras*), Vicente Nacarato (que donó *Sol indio*, *Rumor de acequia* y *Canto vernáculo*), Américo Calí (*Días sin alba*), Abelardo Vázquez (que aparece mencionado por primera vez en estos documentos y que ofreció en esta ocasión su poemario inicial, *Advenimiento*), Jorge Segura (*El problema eléctrico de la ciudad*), A. Santa María Conill (*La ciudad de barro*), Pedro Corvetto (que colaboró con ejemplares de *Mendoza pulsada por sus hijos*), Serafín Ortega (otro que al parecer se había mantenido al margen de la organización institucional y en esta ocasión colaboró con *Prólogo al cielo*), Rosa Franco de Lestardh (que donó *Carlota Bernaín* y *La mujer del portón*

---

<sup>71</sup> En carta dirigida al entonces Presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, D. Ezequiel Martínez Estrada, se manifiesta que “[...] se encuentra actualmente detenido el socio de esta filial, Dr. Benito Marianetti, autor, como es sabido, de numerosas publicaciones de carácter literario y sociológico”. Se ofrece a continuación una semblanza de Marianetti, al que se presenta como “argentino de nacionalidad, de profesión abogado, padre de familia y persona de costumbres ejemplares, hecho de público conocimiento en esta Provincia”. En cuanto a las causas de su detención, se afirma que son de índole política (como no podría ser de otro modo, tratándose de una persona de tan reconocida militancia).

*cerrado*), Alberto Dáne<sup>72</sup>, Antonio Toscano (*Lejanías*)<sup>73</sup>, Mario Graci Larravide<sup>74</sup> (*Sacrificio de amor*), Antonio de la Torre (sanjuanino), Juan Draghi Lucero, Ángel Fragapane<sup>75</sup>, Abelardo Arias, Lázaro Schallman, Agustín Arregui<sup>76</sup>, Pedro Hamalla (¿?), Juan Gutiérrez Gallardo<sup>77</sup>, Blanca Dalla Torre, Hilario Velazco Quiroga y Alberto Rodríguez.

Se consigna en el informe “el concurso desinteresado de la librería ‘El Siglo Ilustrado’, la cual ofreció sus escaparates y se encargó de la venta sin cargo alguno” y también, la generosidad del impresor Gildo D’Accurzio, que donó los carteles de propaganda. Todos los volúmenes se comercializaron a un precio uniforme de \$ 1,50. La venta produjo un total de \$ 187.20, importe que fue depositado a nombre de la “Comisión de Ayuda a San Juan”.

Se advierte asimismo que en su nacimiento la SADE de Mendoza fue “federal” respecto del resto de la provincia, fundamentalmente por la participación decisiva que a los escritores del sur mendocino (Rafael Mauleón Castillo, Alfredo Bufano, Juan Solano Luis, y, en mucho menor medida, Fausto Burgos) cupo en la fundación de la entidad.

No puede decirse lo mismo respecto de SADE nacional, de la que Mendoza es estrictamente una “filial”, situación que recién cambió en los 90, cuando por obra de la comisión directiva de esos años se “refundó” la institución provincial con el nombre de Asociación Seccional Mendoza de SADE, con lo que se da cuenta de la existencia de algunos conflictos o diferencias, ya desde el primer momento, tal como puede leerse entre

---

<sup>72</sup> El único dato que poseemos de él es que en 1941 publicó en Buenos Aires *Vida del hombre desconocido*.

<sup>73</sup> Poeta nacido en Mendoza; parte de su obra se recoge en *Once poetas jóvenes mendocinos* (Oeste, 1941).

<sup>74</sup> Poeta mendocino, autor de *Plegarias íntimas* (D’Accurzio, 1940); *Lirios de amor* (D’Accurzio, 1941) y *Sacrificio de amor* (s.e., 1943).

<sup>75</sup> Solo sabemos que es autor de *El sentido vital*, publicado en Buenos Aires en 1938.

<sup>76</sup> Prosista mendocino, autor del libro *La voz interna* (Ed. Espiritualidad, 1943).

<sup>77</sup> Autor de *Huilla-Cuyun-ches, leyendas de las gentes de Cuyo*; *Libertad, libertad, libertad* (Buenos Aires, s.f.) y del libro de poesía *Baigorrita* (Buenos Aires, 1943).

líneas en una carta de Bufano, cuando entrecomilla la palabra “mandan” desde la “Casa central” con referencia a las directivas emanadas de la comisión nacional.

Ya en 1944, luego de un viaje a Buenos Aires, Bufano abunda en juicios adversos: “[m]i impresión es que la Sade en Buenos Aires es un organismo muerto y, acaso, embalsamado. Pero nada más. De nosotros saben tanto como los habitantes de la isla de Pascua. No nos forjemos ilusiones, compañero” (296-297).

En cuanto a la vinculación con otras filiales de SADE en el interior del país, a fs. 190 se consignan los nombres y domicilios de los presidentes de las siguientes seccionales: Santa Fe (Agustín Zapata Gollán); Córdoba (Godofredo Lazcano Colodrero); Santiago de Estero (Bernardo Canal Feijóo) y Tucumán (Santiago Coviello). Con respecto a este último, se menciona una visita realizada a la provincia en noviembre de 1942), y se consigna el ambicioso plan de actividades (fs. 60-61) que el visitante espera llevar a cabo (conferencia en la Academia de Bellas Artes, reunión con los escritores, viaje a San Rafael y a San Juan, etc.).

Durante su presidencia, Bufano viajó al norte para dar conferencias, según se anuncia a fs. 304, junto con una queja en tono irónico por la falta de reconocimiento económico para tales actividades: “[d]entro de poco me iré a Jujuy, Salta y otros lugares del norte a dar conferencias [...] Claro está que todo por la patria y la poesía. Nosotros no comemos, no pagamos el sastre, andamos de usutas, vivimos como bichos de cesto. ¿Cuándo se convencerá la gente de que a la inteligencia hay que pagarla [...]?”.

Igualmente, tomamos conocimiento de otros datos de interés relacionados con el movimiento cultural de la época, por ejemplo la existencia de revistas como *La Quincena Social*, dirigida por Leonardo Napolitano, *Oeste*, liderada por Tudela, *Pámpano*, que, según supone Mauleón en una carta fechada en octubre de 1943, “se formó según me dijeron para contrarrestar la acción de *Oeste*, por lo que yo chivateaba para que me incluyeran, y ahora resulta que la principal colaboración es del animador de *Oeste*” (p. 89), *Égloga*, que sabemos era animada por Américo Calí y o *Brigadas líricas*, en San Rafael, comandada por Mauleón Castillo, y también, acerca de la circulación de las obras literarias a través de las redes culturales que existían entre los distintos escritores.

Se destaca asimismo la referencia a la celebración de una “Fiesta del Libro”, que quizá podría considerarse como antecedente de la Feria del Libro actual y que, según la cronología que se puede establecer a partir de estos documentos, habría comenzado en 1926. En relación con esto, puede mencionarse la conjunción de intereses que se ponen de manifiesto respecto de la entidad organizadora de esa reunión literaria: la “Liga Solidaria Argentina; Institución de Patria y Cultura”, presidida por Leonardo Napolitano.

En cuanto a la labor de extensión al medio, en carta fechada en San Rafael el 19 de abril de 1944, Bufano habla del inicio de una serie de disertaciones radiales que dará junto con Mauleón “sobre prosistas mendocinos”; anuncia que el primero será Santa María Conill y agrega que “esto debe figurar entre las actividades desplegadas por la filial” (p. 182). La difusión radial de la labor literaria compendió también lecturas en radio Aconcagua (cf. fs.255 y 258). Bufano insiste, en varias cartas, sobre la necesidad de rendir un “impostergable homenaje” a Lugones.

También se advierte que la proyección a nivel nacional era otra de las preocupaciones de las autoridades de la filial mendocina; al respecto, Sigfrido Radaelli exhorta a Santa María Conill para que –en su carácter de Secretario- envíe a las redacciones de *La Nación*, de *El Hogar*, y a la editorial Atlántida en la persona de Constancio Vigil, “media docena de artículos, notas y poemas, con referencias breves de cada autor, pidiéndoles que publiquen una página de autores mendocinos”, lo que constituiría, en su opinión, “una nota simpática y novedosa”. Y concluye “[s]é que Mallea tiene positivo interés en contar con la colaboración de los valores literarios de provincias” (p. 237).

En el mismo sentido, puede mencionarse la organización de exposiciones de libros de autores locales en la casa de Mendoza, a la que se alude a fs. 253 y 254. Igualmente, Bufano manifiesta su propósito de elevar una nota al Interventor Federal de la provincia de Mendoza “solicitándole una subvención de dos o tres mil pesos anuales para invertirlos en la edición de libros de autores mendocinos” (p. 250). Digno de mención es asimismo el propósito de “promover un movimiento de opinión a fin de crear un teatro infantil, que estimule la producción literaria de ese género” (p. 263).

También se promueve la realización de una Exposición del Libro en Mendoza, mediante nota dirigida al Sr. Presidente de la Cámara Argentina del Libro, Dr. Guillermo Kraft (recordemos que cuando Bufano pierde sus trabajos en San Rafael, el mismo Kraft le encarga la realización de esta Exposición del Libro Argentino en España). La solicitud es respondida con una elogiosa nota fechada el 27 de octubre de 1944.

La acción de SADE en Mendoza continuó desarrollándose con los años, ininterrumpidamente, hasta la actualidad, lo que la convierte en una institución señera en el medio.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguinaga, J. C. (1996a). Gobernación de D. Ricardo Videla (1932-1935), en AAVV, *Historia contemporánea de Mendoza a través de sus gobernadores. Tomo I (1932-1966)*. Junta de Estudios Históricos de Mendoza, 19-29.
- (1996b). Gobernación del Dr. Guillermo Cano (1935-1938), en AAVV, *Historia contemporánea de Mendoza a través de sus gobernadores. Tomo I (1932-1966)*. Junta de Estudios Históricos de Mendoza, 35-44.
- (1996c). Gobernación del Dr. Rodolfo Corominas Segura (1938-1941), en AAVV, *Historia contemporánea de Mendoza a través de sus gobernadores. Tomo I (1932-1966)*. Junta de Estudios Históricos de Mendoza, 45-72.
- Correas, E. [s. f.]. *Historia de la fundación de la Universidad Nacional de Cuyo*. [s.e.]
- Chiavazza, P. (2013). Una academia sin par: 80 años de la Academia Provincial de Bellas Artes de Mendoza, en *Cuadernos de Historia del Arte 23*, FFyL – UNCuyo.
- Di Benedetto, A. (1957). Las artes plásticas en Mendoza, en *Diario Los Andes*, Edición especial, 20 de octubre.
- Gallardo, G. (2015). Bellas Artes, la escuela que acunó a grandes artistas, en *El Sol*, 3 de mayo de 2015.
- Fontana, E. (1989). Cómo se gestó la Universidad Nacional de Cuyo, en *Libro del Cincuentenario 1939-1989*. EDIUNC, 65-86.
- . (1992). *La Universidad. Sus orígenes*. PRIMERA FILA. Colección “Hechos y personajes”.
- Fóscolo, N. (2009). Universidad, 70 años, en *Universidad Nacional de Cuyo; 70 años (1939-2009); Reflexiones; testimonios e imágenes*. EDIUNC.
- Galván Moreno, C. (1944). *El periodismo argentino; Amplia y documentada historia desde sus orígenes hasta el presente*. Claridad.
- Gómez de Erice, M. V. (2009). La Universidad que conocí, en *Universidad Nacional de Cuyo; 70 años (1939-2009); Reflexiones; testimonios e imágenes*. EDIUNC.
- Lahir Estrella, V. Memorias. Texto mecanografiado (inédito), Mendoza, 1977. Cit. por Chiavazza
- Martínez, P. S. (1979). *Historia de Mendoza*. Plus Ultra.
- Pott Godoy, J. (2013-2014). Noventa años de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, en *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza 12-13*. Tercera época, 223-225.
- Pro, D. (1965a). Origen y desarrollo de la Facultad, en *Memoria histórica; 1939-1964*. Universidad Nacional de Cuyo.
- (1965b). Las revistas estudiantiles, en *Memoria histórica; 1939-1964*. Universidad Nacional de Cuyo.
- (1989). La cultura filosófica en la Facultad de Filosofía y Letras de Mendoza, en *Libro del Cincuentenario 1939 – 1989*. EDIUNC, 147-67.



- Raffo de la Reta, J. C. (1940). La Junta de Estudios Históricos de Mendoza y la Universidad Nacional de Cuyo, en *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, Tomo XVI, primer y segundo semestre, 119-122.
- Roig, A. A. (1965). El edificio de la facultad, en *Memoria histórica; 1939-1964*. Universidad Nacional de Cuyo.
- (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Ediciones del Terruño.
- Títiro, M. (2013). La Junta de Estudios Históricos cumple 90 años, en *Los Andes*, 23 de noviembre.
- Santa María Conill, R. [s. f.]. *SADE; Documentos fundación 1942-1945 (1995)*, Compilación realizada por Raúl Santa María Conill. [s. e.].
- Videla de Rivero, G. (1996). *Índices de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza (1938-1991)*. Junta de Estudios Históricos de Mendoza.
- Zuleta, E. de (1989). La Universidad Nacional de Cuyo y el desarrollo de las humanidades, en *Libro del Cincuentenario 1939-1989*. EDIUNC, pp. 219-234.

## CAPÍTULO III

### EL LEGADO CULTURAL DEL COLEGIO NACIONAL DE MENDOZA

SILVIA MARCELA HURTADO

0000-0003-0312-778X

[marcelahurtado2004@hotmail.com](mailto:marcelahurtado2004@hotmail.com)

En la segunda mitad del siglo XIX se produjo la extensión de la escolarización a la población. Las voces consideradas capaces de contribuir a la “causa civilizatoria” llevaron adelante la impronta educativa al punto de convertirse en una “razón de Estado” que quedó plasmada en la Ley 1420 de 1884 y otras que regularon el sistema educativo nacional. Estas leyes generaron obligaciones para el Estado Argentino y para las familias, por lo que la formación de las jóvenes generaciones dejó de estar en el ámbito privado y tomó carácter público.

Esta “misión educativa” del Estado se preocupó de regular, modelar y prescribir la misión de las instituciones escolares: crear en cada uno de los ciudadanos de la joven nación un sistema de ideas, de sentimientos, de costumbres, de prácticas morales y tradiciones nacionales que expresaran a la moderna sociedad argentina.

El principio republicano fue en la práctica la garantía de libertad y prosperidad general. No solo se trataba de equiparar y nivelar a todos los habitantes; sino también se buscó que a través de cuatro asignaturas básicas se integrara la población heterogénea (luego del aluvión inmigratorio de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX): Historia y Geografía Argentina, Idioma Nacional e Instrucción Cívica. Este plan educativo fue considerado “universal” y tendía a la construcción de la identidad nacional.

Recuperar la importancia que el Colegio Nacional tuvo en la construcción cultural de Mendoza, remite a analizar cómo su currículo educativo operó sobre el acervo de los mendocinos y recordar que por mucho tiempo (hasta la creación de la Universidad Nacional de Cuyo) fue una zona neurálgica del espacio social provincial.

### **La fundación del Colegio Nacional de Mendoza**

Los Colegios Nacionales de educación secundaria surgieron durante la presidencia de Bartolomé Mitre (1862-1868) a partir del modelo del Colegio Nacional de Buenos Aires.<sup>78</sup> Con su creación comenzó un primer intento por sistematizar la enseñanza pública de nivel medio para lograr la centralización y uniformización. Como líder del liberalismo triunfante, determinó los objetivos políticos del sistema: la nacionalización de las élites provinciales y su constitución en clase dirigente leal a un proyecto estatal nacional. Su proyecto era: “que la inteligencia gobierne, que el pueblo se eduque, para gobernar mejor, para que la razón pública se forme, para que el gobierno sea la imagen y semejanza de la inteligencia”. Pero también pretendía “fomentar la educación secundaria, dándole aplicaciones útiles y variadas, a fin de proporcionar mayores facilidades a la juventud de las provincias que se dedica a las carreras científicas y literarias” (Decreto N° 5447/1863).

El Colegio Nacional de Mendoza se creó mediante el decreto del 9/12/1864 junto con los de Catamarca, Tucumán, San Juan y Salta. En 1868 se fundó el Colegio de San Luis; en 1869, los de Jujuy, Santiago del Estero y Corrientes; en 1871, el de La Rioja y en 1874, el de Rosario (provincia de Santa Fe). Para entonces, todas las provincias contaban

---

<sup>78</sup> El Colegio Nacional porteño fue fundado en 1863 por decreto N° 5447 del 14 de marzo que dispuso “Sobre la base del Colegio Seminario y de las Ciencias Morales y con el nombre de Colegio Nacional, se establecerá una casa de educación científica preparatoria en que se cursará las Letras y Humanidades, las Ciencias Morales y las Ciencias Físicas y Exactas [...]” (Art. 1°). El texto del decreto puede verse en García Merou, J. (1900. T. 1).

con un Colegio Nacional; o sea un establecimiento de enseñanza secundaria gestionado por el gobierno central.<sup>79</sup>

En el decreto de creación, el artículo 1º expresa: “Bajo la denominación de Colegio Nacional de Mendoza se establecerá en la Provincia de este nombre una casa de educación científica preparatoria en que se cursarán las letras y humanidades, las Ciencias Morales y las Ciencias Físicas y exactas”<sup>80</sup>. Francisco Civit, quien había planteado el tema a nivel del Parlamento, fue comisionado para su instalación; tarea que no le fue fácil. La apertura e inauguración oficial se realizó el 20 de marzo de 1865 con la presencia del Ministro Nacional de Instrucción Pública, Dr. Eduardo Costa.<sup>81</sup> Desde ese momento y por 14 años, fue el único instituto de enseñanza secundaria oficial en la provincia.

---

<sup>79</sup> Dentro de un esquema histórico del sistema educativo argentino, según Cantini y otros, la fundación de estas instituciones se encuadra en la Época Fundacional (1853-1905) en la que se destaca el esfuerzo federal en la enseñanza media y superior (Colegios Nacionales y Escuelas Normales) y el de las provincias por la instrucción primaria, a excepción de la Capital Federal (1880) y los Territorios Nacionales. En 1884 se sancionó la Ley de Educación Común N° 1420 y en 1885, la primera ley universitaria llamada Ley Avellaneda N° 1897. En el aspecto normativo coexistieron quince regímenes provinciales legales paralelos basados en una única norma: la Constitución. En el aspecto operativo los gobiernos locales asisten a las escuelas primarias y el gobierno federal, a la enseñanza media y superior. En 1900 el presidente Roca envió al Congreso un proyecto de transferencia de las escuelas normales y colegios nacionales, a excepción de cinco instituciones, a las provincias, reservándose el poder central la intervención en los planes de estudio e inspección superior. Una segunda época de “Apogeo del Centralismo” (1905-1962) comenzó con la Ley Laínez, N° 4874 por la cual el gobierno federal creó escuelas primarias en las provincias, conservó y multiplicó escuelas nacionales e institutos terciarios para formación de profesores. El proceso de centralización respondió a una política educativa específica, secuela del deterioro acelerado del federalismo y su correlativa concentración del poder político y económico en el gobierno central y en la capital.

<sup>80</sup> Para este decreto y otras reglamentaciones referidas a educación ver: Archivo Histórico de Mendoza: “Leyes, decretos y resoluciones de carácter orgánico sobre instrucción pública dictados desde 1863 hasta fines de 1884”. Publicación Oficial.

<sup>81</sup> Resulta significativa la fecha 20 de marzo, que recuerda el mayor suceso luctuoso que había vivido la ciudad: el terremoto del 20 de marzo de 1861.

La creación del Colegio Nacional de Mendoza vino a satisfacer la necesidad de las familias “decentes” para la preparación de sus miembros más jóvenes. La educación que recibían en el Colegio Nacional les permitía seguir estudios superiores en las universidades del país o de Chile; dado que muchas familias contaron con los recursos económicos como para enviarlos a estudiar fuera de la provincia. Los que aprovecharon los estudios superiores, acrecentaron el patrimonio familiar con sus títulos académicos. Para aquellos que no continuaron carreras superiores, la preparación recibida en los colegios de la nación, les brindaba una inserción laboral en los “negocios” de la familia (periódicos, empresas, etc.).

Para iniciar sus actividades y, a modo preparatorio, el Colegio Nacional de Mendoza creó un anexo: la escuela graduada para niños. Esta funcionó hasta que en 1878, año en que se fundó la Escuela Normal de Maestros y, al año siguiente, la Escuela Normal de Varones como anexo a la Escuela “Sarmiento”. Junto a estas instituciones el Colegio Nacional cumplió la labor de alfabetizar, incorporar a los hijos de inmigrantes a la cultura nacional, formar a los futuros líderes políticos y culturales y a la vez, servir a las necesidades económicas de la región<sup>82</sup>.

La primera sede del Colegio se ubicó en calle Belgrano frente a calle Rivadavia, de la Ciudad de Mendoza. El edificio no era propio para una escuela, sino para un hospital, por lo que fue acondicionado para aquel fin. Las carencias fueron muchas y con el tiempo se lo trasladó a una vivienda alquilada (propiedad del diputado nacional Ángel Ceretti) cita en calle General Paz entre 25 de Mayo y Chile de Ciudad. Pero la insistencia ante Nación se vio concretada en 1905, cuando la provincia destinó un sitio y se comenzó su construcción.

La propiedad, en la que por entonces existía un vivero, se ubicaba en la Manzana Nº 45 de la Ciudad entre las calles Rivadavia, 25 de Mayo, Sarmiento y Chile; poseía una superficie de 7.962,85 m<sup>2</sup>. El predio había sido parte de la hacienda de San Nicolás, perteneciente a la orden religiosa de los Agustinos, cuyos bienes habían sido

---

<sup>82</sup> Nos referimos aquí únicamente a las escuelas de gestión estatal. Sobre la educación privada ver: Fontana (1967); Fontana (1969).

expropiados por el gobierno provincial. La escrituración se hizo durante la gobernación de Carlos Galigniana Segura y el Rectorado de Julio L. Aguirre.

La construcción fue proyectada por la Dirección de Arquitectura de la Nación según los planos del mendocino Juan Molina Civit<sup>83</sup>; la obra fue dirigida por el ingeniero francés Mario Gaillard y se concluyó en 1910 en la gestión del Rector Dr. Ventura Gallegos. Inaugurado el 20 de marzo de 1911, el flamante Colegio quedó ubicado en el centro de la Ciudad Nueva<sup>84</sup>.

La construcción es antisísmica y fue la primera en la que se utilizó el hormigón armado introducido por Gaillard<sup>85</sup>. Salvo pequeñas reestructuraciones, la planta original se mantiene hasta hoy. En la esquina noroeste – calles Sarmiento y 25 de Mayo - se construyó una casa separada del edificio principal para vivienda del Rector (uso que actualmente no mantiene). El edificio se destaca por su amplia fachada en la que sobresale el pórtico de acceso constituido por tres arcos de medio

---

<sup>83</sup> Molina Civit fue también el encargado de la instalación del monumento del Cristo Redentor en la frontera andina, en la gestión del mendocino Emilio Civit en el ministerio nacional de Obras Públicas.

<sup>84</sup> Proyectada luego del terremoto de 1861, el centro de la Ciudad Nueva fue la actual Plaza Independencia, un amplio espacio verde de cuatro manzanas que fue diseñado en 1863 por el agrimensor francés Balloffet. En torno a la Plaza Independencia se levantaría la Casa de Gobierno, el Club Social (1889) ocupado hoy por la Legislatura Provincial y durante el gobierno de Carlos W. Lencinas (1922-1924) se construirían el Casino, el Hotel Plaza de estructura colonial típica del siglo XIX y el Teatro San Martín, hoy Independencia.

<sup>85</sup> Luego de superar un duro golpe por el temblor de 1903 y las repercusiones del sismo que en 1906 destruyó la ciudad chilena de Valparaíso, aumentó en Mendoza el convencimiento por el tipo de construcción antisísmica cuyo costo era inevitablemente mayor ya que el cemento se traía de Francia y requería mayor mano de obra. Así surgió el consorcio Constructora Andina que realizó importantes obras en la ciudad como la casa del Dr. José Serú hoy sede del diario *Los Andes* y el edificio del Jockey Club hoy sede de la Dirección Provincial de Turismo, ambos en calle San Martín. Por su parte, Gaillard realizó otras obras de importancia en la Ciudad como la propiedad de Angelino Arenas sita en la esquina noroeste de las calles San Martín y Buenos Aires, hoy modificada.

punto a mansarda. Su interior está formado por pabellones y patios perpendiculares a la fachada y distribuidos simétricamente.

Siguiendo el modelo del colegio porteño, el decreto de creación dispuso que en el Colegio mendocino se enseñarían Letras, Humanidades, Ciencias Morales y Ciencias Físicas y Exactas (Art. 1º) ajustándose al programa de estudios y reglamento que rige en el Colegio Nacional de Buenos Aires extendiéndose la enseñanza a cinco años (Art. 3º). Y para ello fue necesario que los aspirantes supieran leer y escribir correctamente y realizar las operaciones fundamentales de la Aritmética” (Art. 6º). En cuanto a la validez de sus diplomas se preveía que el gobierno dictaría las disposiciones necesarias para que fuesen admitidos en las universidades del país (Art. 8º).

El plan de estudio original (1863) se basó en tres ramas principales:

1. *Letras y Humanidades*: Idioma Castellano, Literatura Española, Lengua Latina, Francés, Inglés y Alemán.
2. *Ciencias Morales*: tendían al conocimiento teórico y objetivo de lo político y filosófico, abarcaban: Filosofía, Psicología, Lógica teodicea, Moral, Historia de la Filosofía, Historia y Geografía General, Historia de América y de la República Argentina, Historia Sagrada, Antigua, Griega y Romana, Moderna, Cronología.
3. *Ciencias Exactas*: se referían al conocimiento teórico y objetivo de las leyes de la materia; abarcaban Matemáticas, Físico Matemáticas (Cosmografía o Astronomía Física; Aplicaciones a la medida del tiempo, a la Geografía, a la Navegación, etc.; Manejo del globo y mapas) y Física; Dibujo Geométrico y Topográfico. Si bien había una marcada tendencia humanística no se desatendía la orientación científica.

Amadeo Jacques (1813-1865), segundo Rector del Colegio Nacional de Buenos Aires, fue el autor del proyecto del plan de estudios y, a través de él, ejerció una amplia influencia en el movimiento cultural y educacional

del país<sup>86</sup>. Según Jacques, la enseñanza secundaria debía tener un sentido propedéutico, siendo el bachillerato un grado universitario inicial, de carácter formativo, mediante un estudio equilibrado de humanidades clásicas y científicas. En 1865 una comisión nacional específica elaboró un “Proyecto de Instrucción Pública General y Universitaria” en el cual aconsejó que los estudios debían preparar para el comercio, la agrimensura, la minería y las escuelas primarias debían enseñar teniendo en cuenta las necesidades regionales.

Los Colegios Nacionales recibieron la crítica de brindar una educación enciclopédica, teórica, y que debía combinársela con la instrucción científica en relación a las industrias y economías regionales. Fue por ello que se crearon departamentos agrónomos en los Colegios Nacionales de Mendoza, Tucumán y Salta<sup>87</sup>. Se la planificó como un anexo y tendía a la formación de ingenieros agrónomos. El contar con un laboratorio bien dotado para la época permitió formar técnicos en química y minería y prestar asesoramiento sobre estos temas a la región. El Laboratorio de Química estaba dirigido por el profesor Dr. Julio Alberto Huebler que también escribió textos para estudio de los alumnos y participó de otros emprendimientos cultural de la provincia. En 1880 el plan de estudios se replanteó para capataces y peritos agrícolas pero el Departamento de Agricultura fue separado del Colegio de Mendoza y transformado en la Escuela Nacional de Agricultura que funcionó hasta 1891.

Debido a distintas modificaciones impuesta por el Gobierno Nacional, la institución sufrió algunas pérdidas: las del Departamento de Agricultura y de la escuela graduada de niños. Quedó como una institución de nivel secundario con una formación puramente teórica, de grado preuniversitario preparatoria para las carreras liberales y, por lo tanto, atractiva solo para los jóvenes que aspiraban a ingresar a la Universidad. Las renovaciones de sus planes de estudio incorporaron nuevas disciplinas acordes con las ideas positivistas de la época, como

---

<sup>86</sup> Hablamos de proyecto porque según Quintero Palacios, el pedagogo manifestó cambios en su visión original de la instrucción a través de los cuales se puede ver la gestión de Mitre y de su entorno político intelectual liberal.

<sup>87</sup> En San Juan y Catamarca se crearon departamentos de minería.



Psicología, Política Económica, Derecho General, Estadística y Contabilidad.

Seguía con un plan de cinco años que ratificaba la función cultural de la enseñanza secundaria. Se implementaron exámenes promocionales de fin de año, muy comentados por la prensa, ya que constituían verdaderos encuentros sociales al ser jornadas públicas con asistencia de familiares y amigos con riguroso traje de gala. El tribunal examinador se formó, al principio, con personas reconocidas del medio y, luego, con dos profesores de la Casa.

En 1891 se dieron nuevos planes para bachillerato: humanidades modernas y contenidos prácticos, y se redujo a cinco los años de cursado; en parte, esta reforma se basó en una opinión generalizada que aconsejaba la supresión de algunos colegios nacionales por su situación presupuestaria y porque su función se había restringido a la preparación de los alumnos para las carreras liberales. Entre 1892 y 1897 se proyectaron cinco planes nuevos que fueron ridiculizados en los periódicos locales por ser manifestación del desorden de la institución.

Durante el ministerio de Magnasco (1898-1901) se intentó integrar todos los niveles del sistema educativo: su proyecto intentaba “extirpar el analfabetismo, suprimir la ignorancia, cultivar las inteligencias y llegar a la administración de una enseñanza nacional e integral” que respondiera a las exigencias de la industria y de la agricultura. Modificó el sistema de exámenes reemplazándose la promoción por valuación única y anual por el promedio general de las distintas evaluaciones –escritas y orales– realizadas a lo largo del año. Pero este proyecto no prosperó y se siguió con la tendencia a la formación de “un individuo apto para el desempeño de los papeles políticos” en los colegios nacionales.

Las continuas críticas hacia los Colegios Nacionales no cesaban. Un informe del inspector general señalaba que estos tenían una “influencia perniciosa” en la juventud al incitarlos a seguir “carreras clásicas y distrayéndolos de otras vocaciones más en armonía con sus aptitudes y las necesidades del país”. Nuevamente se ponía el acento en los oficios o una profesión industrial porque el inspector observó que “la mayoría abandonaba los cursos en los primeros años”, con una preparación

insuficiente y muchas veces inútil para la inserción laboral que podrían tener esos jóvenes (*El Eco de Mendoza*, 22 de julio de 1891).

El informe enumeró las causas que provocaban las deficiencias: programas extensos para el tiempo en que debían estudiarse, mal graduados y escasez de textos. Sin duda, el programa de estudios no cumplía ni con una preparación para la vida ni para la universidad. El motivo real lo constituía el carácter enciclopédico y teórico de los estudios.

El rectorado de Julio Leónidas Aguirre (1898-1906) abrió un “segundo período de hegemonía” del Colegio Nacional de Mendoza, que duraría tres décadas. Fue la época romántica del colegio en virtud de las actividades artísticas y literarias que apoyó el Rector. A él le tocó recibir la donación del terreno para la construcción del edificio destinado al Colegio Nacional, firmó la escritura y fue autorizado por el Gobierno Nacional a recibirlo en su nombre.

Como bien señaló Arturo Roig: “en la historia cultural de Mendoza, el profesor Julio Leónidas Aguirre ocupa sin duda un lugar destacado por su meritoria y larga labor docente, por su tarea infatigable de escritor público y por el ejemplo de una vida intensamente vivida y notablemente entregada al cumplimiento de altos ideales (Roig, A. A. 2009, p. 191). Sus ideas pedagógicas se anticiparon a lo que se denominó “Escuela Nueva”, y ser Rector del Colegio Nacional le dio la oportunidad de ponerlas en práctica.

Desde su cargo, Aguirre creó cursos de extensión cultural y universitaria, cátedra por la que pasaron los principales intelectuales de la provincia. Estas actividades respondían a los deseos de las autoridades nacionales de que los institutos universitarios y secundarios realizaran tareas de extensión al medio. Estas conferencias públicas se realizaban quincenalmente, a cargo de profesores de cátedra sobre temas libres de ciencia, letras, artes e industrias (*El Debate*, 11 de mayo de 1903). También, en 1903, inauguró la Biblioteca del Colegio Nacional, a la que podían asistir, además de sus alumnos y profesores, “todos los que deseaban saciar su sed de conocimientos”.

De su rectorado data la colección de iconografías, que adornaron las paredes antes, del Salón de Actos, y hoy de la Sala de Profesores y

Dirección. En 1900 se inauguró el cuadro de Dr. Manuel José Zapata, obra del pintor Antonio Bergamaschi (quien posteriormente pintó el retrato de Julio Leónidas Aguirre que se conserva en el Colegio Nacional) y en 1904 se incorporó el de San Martín, de Javier de Verda (que se encuentra actualmente en el Salón de Actos). Para celebrar los aniversarios del Colegio Nacional se realizaban concursos literarios, científicos o históricos que apostaron por la defensa de la pureza del lenguaje y que se leían en concurridos actos públicos con entrega de libros como premios.

Otra de sus iniciativas fue el fomento del incipiente deporte llamado “football”, cuya práctica alentó en los alumnos del Colegio Nacional. El Rector apoyó la compra de botines, camisetas y balones e impulsó la constitución de un equipo del propio Colegio. Por muchos años ese “team” participó en los campeonatos de primera y luego en segunda división en la región. (*Los Andes*, 24 de octubre de 2010).

En una carta que publicó en el diario *El Debate* invitó al sexo femenino a integrarse a las aulas del Colegio: “Me dicen que algunos señores de nuestra alta sociedad, desearían que sus hijas iniciaran cursos secundarios en el Colegio, a fin de prepararlas para carreras universitarias que les abrirán en el futuro, horizontes nuevos, para beneficio propio y honra de esta sociabilidad”(Fontana, 1967, p. 86). Al año siguiente se inscribió María G. Lugones, en 1907 se matriculó Angélica Sánchez que no finalizó; y recién en 1913 egresó como alumna libre Leonor Fornés y al año siguiente Lola Terry como primera alumna regular. A ellas se les debe la irrupción de la mujer en una institución creada para varones, pero que por el “buen estado de cultura, disciplina y moral”, abrió sus aulas al sexo opuesto.

Sin duda, el rectorado de Aguirre fue la época romántica del Colegio, en virtud de la identidad artística que le brindó, apoyando las iniciativas poéticas y periodísticas de los alumnos junto a profesores como Luis Lagomaggiore, Sebastián Samper y Antonio Gigli.

Muchos profesores del Colegio Nacional (Rodolfo Zapata y Antonio Gigli, por ejemplo), junto a otros profesores de otras escuelas secundarias de la provincia, organizaron el “Ateneo de Mendoza” (1899-1901) para realizar conferencias y estudios superiores sobre letras, bellas artes y ciencias con sus aplicaciones a la industria y educación. Participaron del

mismo todos los literatos y académicos de la época y el diario *El Debate* (salió entre 1890 y 1914) transmitió sus reflexiones en “Los Lunes de *El Debate*”.

El suplemento (apareció hasta 1899) intentó difundir la producción literaria vernácula. Sus páginas reflejaron los cambios económicos, políticos y sociales que se estaban produciendo en lo local y nacional. También mostraron la transición del romanticismo al realismo, naturalismo y modernismo del conflictivo fin de siglo XIX. Muchos escritores dejaron su impronta en estas páginas, algunos identificados (por su seudónimo) y otros que permanecerán en el anonimato. Este movimiento cultural dejó ver claramente la necesidad que existía, por entonces, de una institución de estudios superiores y habla del elevado nivel intelectual de sus adherentes. Sin embargo, Mendoza debería esperar hasta 1939 para tener su primera casa de altos estudios: la Universidad Nacional de Cuyo.

### **Los comienzos del siglo XX: época de cambios**

Hacia el Centenario (1910), entre obstáculos, desaciertos e inexperiencias, el grupo dirigente pudo dar las bases sólidas que el país necesitaba: el aporte de la inmigración, la disminución de las distancias (vías férreas, caminos y otros medios de comunicación), la formación de numerosas colonias, pueblos y ciudades, y la construcción de la infraestructura adecuada permitieron dar un aspecto floreciente a la República Argentina. Ley Electoral de 1912 que instituyó el voto “universal, secreto y obligatorio” brindó garantías al ejercicio de la soberanía de los ciudadanos. Comprendía a todos los varones mayores de 18 años que figuraban en el listado de conscripción militar y a los extranjeros naturalizados (la mujer no estaba incluida). La norma exigía la confección de un padrón electoral y, como el voto era obligatorio, se constituía en un deber cívico el ejercicio eleccionario; con ello, se aseguraba la representación de las minorías.

El contexto había cambiado. El eje de la cultura que, en el periodo anterior, pasaba por la élite dirigente; se desplazó a los sectores medios. Nuevos enfoques, intereses y autores expresaron “lo popular” y “lo nacional”. La corriente positivista proponía una concepción teísta del

universo y representaba una síntesis de la razón humana y de la naturaleza, con un fuerte acento en la ética personal y pública.

Las innovaciones científicas y técnicas deslumbraron. El cine produjo un gran impacto de lo visual en la cultura. En 1920 se realizaron las primeras transmisiones radiofónicas y aparecieron numerosas estaciones de radio; lo que popularizó la información y permitió que todos estuvieran actualizados de los hechos, los avances y los descubrimientos. El cine que hasta 1929 había sido mudo, atrajo a gran público y se inauguraron muchas salas de proyección. El gran impacto de lo visual dejó huellas en las personas que tuvieron la oportunidad de ver el cambio.

Las distintas expresiones artísticas y literarias se multiplicaron y entusiasmaron a los jóvenes. Aparecieron nuevos autores de piezas teatrales, de novelas que dieron rienda suelta a la creación. Un nuevo género llamado “experimentación narrativa” plasmó las impresiones de la variopinta realidad. El teatro nacional logró consolidarse y nuevos estilos populares ocuparon el escenario: el sainete, la revista y la canción expresaron la vida cotidiana del momento.

El impulso a la educación vino del propio Estado argentino como signo de modernidad. Nativos, inmigrantes e hijos de inmigrantes pudieron acceder a la educación, lo que les dio un elemento de movilidad social ascendente y una señal de estabilidad en la estructura social. La instrucción primaria fue preocupación de los gobiernos radicales y llegaron a fundarse más de 1.600 escuelas en todo el país. Se dispuso el uso del guardapolvo blanco en todas las escuelas públicas a modo de igualar la vestimenta de los alumnos de distintas condiciones sociales.

Se inició un movimiento renovador en educación que rápidamente encontró adeptos. Distintos sistemas buscaban mejorar la escuela tradicional: el método Montessori, el Decroly, el plan Dalton y otras experiencias que entusiasmaron a los docentes. Hubo ensayos de reformas en el Jardín de Infantes y en la escuela primaria siguiendo los principios de la “escuela activa” (de John Dewey).

Los altos niveles de alfabetización logrados por la extensión de la educación pública, obligatoria y laica (Ley 1420) produjeron una expansión de la lectura de libros, diarios y revistas. A partir de un nuevo mercado de los sectores medios y populares alfabetizados, se consolidó

una importante industria editorial. Aparecieron una serie de folletines, cancioneros, textos abreviados de circulación masiva que se compraban y vendían en quioscos, tabaquerías, salas de lustrar y lugares de fácil accesibilidad.

La juventud inquieta leía a consagrados escritores europeos, nacionales y chilenos que ejercieron gran influencia en sus espíritus. Este clima cultural produjo una expansión de la literatura local. Numerosos autores le escribieron al terruño, al paisaje, a las tradiciones, a las costumbres; todo lo cual dio origen a un “regionalismo literario” que tuvo, como trasfondo, un nuevo espiritualismo filosófico. (Bracheta, M. T., Bragoni, B. y otras. 2011, p. 137).

La década del veinte es una de las más ricas en la historia cultural mendocina. Aparecieron una serie de obras en las que, aunque con ópticas diferentes, el tema abordado en cada una (novela, poema, ensayo) hacía referencia a la geografía cuyana, con inspiración folclórica e intención social. Una perspectiva común los unía: la búsqueda del “ser cuyano”.

Las obras estaban ambientadas en Mendoza, a la que conocían bien y por ello la describieron con detenimiento, rescatando las costumbres, las tradiciones hasta el paisaje y la relación de este con su gente. Su lírica persiguió “el paisaje nativo”; y todas las manifestaciones literarias apuntaron a esta “voluntad de región” fruto de una experiencia histórica y telúrica, dentro de la cual se moldeó la población local con una psicología propia. Esta etapa fue significativa por la calidad de obras publicadas, por la diversidad de líneas que coexistieron y que permitieron una interesante síntesis cultural que se derramó en otras manifestaciones artísticas. A partir de entonces Mendoza empezó a hablar con su voz propia.

Esta recuperación de las “voces de la tierra” impactó en otras expresiones artísticas: hubo rescate del arte popular en el ámbito de la música y el folclore. Las tradiciones autóctonas despertaron un vivo interés y se recogieron versos, poemas, cuecas y tonadas que dieron origen a recopilaciones ampliamente difundidas. Conferencias, exposiciones plásticas, fundación de institutos y academias, conciertos, concursos literarios; en fin, una serie de actividades culturales se

multiplicaron por aquellos años dando aires renovadores a una juventud entusiasta.

El gobernador Videla puso especial interés en exaltar el pasado histórico provincial en torno a la figura del General José de San Martín y la Campaña Libertadora. A tal efecto de determinaron los hitos de la epopeya sanmartiniana y se pusieron en marcha la construcción de monumentos que la recordaran como el de Canota, el Cerro de la Gloria y el Campo Histórico El Plumerillo (Martínez, P. S. 1994, p. 191). Esta impronta plasmó la Epopeya Libertadora y a sus protagonistas, como un acervo histórico local que hoy le sigue dando identidad a Mendoza.

Hacia 1936, el gobernador Guillermo Cano, de viaje por Italia, vio la celebración relacionada con la vid, que se elegía una reina y tenía una canción identificatoria. Le escribió a su Ministro Frank Romero Day y le pidió que creara algo similar en Mendoza. Así nació la Fiesta de la Vendimia (1936) con el objetivo de promover turísticamente la provincia y su industria madre: la vitivinicultura. Se la instituyó como un rasgo de identidad local que rescataba la memoria social, económica y cultural de la región. La llegada del Ferrocarril Belgrano, el mejoramiento de obras camineras, de riego y diques también tuvo este propósito: posicionar a Mendoza como un polo turístico.

El clima de efervescencia cultural favoreció la creación de una serie de instituciones que trabajaron “por la cultura de Cuyo” (expresión de Edmundo Correas). Paralelamente aparecieron contemporáneamente dos instituciones señeras para la provincia: la Academia Provincial de Bellas Artes y la Junta de Estudios Históricos. Todo esto propició para que los jóvenes educados en el Colegio Nacional tuvieran activa participación en el ambiente cultural mendocino.

### **El impacto en el Colegio Nacional**

En los Colegios Nacionales la idea era que la enseñanza secundaria y superior completara los estudios primarios y ofreciera una formación general. Se propuso la “enseñanza práctica” relacionada con actividades de la producción, del comercio y de las industrias en las escuelas de artes y oficios según las necesidades de la comunidad donde se instalasen. Se propiciaba la formación de obreros especializados con la posibilidad de

realizar experiencias laborales en talleres adecuados en cada ramo de la industria.

El Colegio Nacional de Mendoza siguió siendo una institución destacada en el concierto educativo local. Como ya habían aparecido otros Colegio privados en la provincia (la mayoría confesionales), fueron los elegidos por las familias tradicionales. No obstante, el Colegio Nacional era una opción para los hijos de inmigrantes, ya que al ser público y gratuito facilitaba el acceso a estudios secundarios. Aquí se dio un recambio poblacional en el estudiantado: fue una oportunidad genuina para los sectores de escasos recursos (tanto de la ciudad como de los departamentos de la provincia) e inmigrantes que buscaron en la educación un medio de movilidad social ascendente.

Es importante señalar que fue una institución a la que aspiraron llegar los jóvenes del interior de la provincia (como se puede observar en el lugar de nacimiento de muchos de los estudiantes seleccionados). Muchos padres enviaban a sus hijos a estudiar a la ciudad, con el gasto y distancia familiar que ello implicaba, en procura de brindar una mejor formación a las nuevas generaciones de mendocinos. Así el Colegio Nacional se llenó de apellidos extranjeros que se mezclaron con los locales, dando origen a una bulliciosa juventud que buscaba un nuevo espacio social donde desarrollarse.

A comienzos del siglo XX se fijaron nuevas pautas para la designación de profesores en el Colegio Nacional de Mendoza. Se los nombraba por concurso y debían presentar las correspondientes acreditaciones que daban prueba de su competencia para ocupar el cargo (certificado de estudios o títulos nacionales o del exterior).

Hacia 1920 el movimiento de la Escuela Nueva produjo una renovación pedagógica. Según Sandra Carli, el “escolanovismo” argentino se articuló con un movimiento político y cultural más amplio: sus representantes pertenecían a zonas urbanas, capaces de generar innovaciones en las prácticas escolares. Este movimiento se inscribió en el marco de un proceso modernizador estético y cultural al cual accedían algunos sectores sociales (Carli, S. 2002, p. 35).

Entre sus postulados se destacan: la inclusión del niño como sujeto activo del proceso educativo; la participación de los integrantes de la



comunidad escolar en la gestión y el fortalecimiento de la relación escuela-naturaleza. Entre sus representantes se encuentran: Florencia Fossati, Celia Ortiz de Montoya, Luis Iglesias, las hermanas Olga y Leticia Cossettini y el matrimonio José y Clotilde Rezzano. Sus órganos de expresión fueron: el *Monitor de la Educación Común*, *La Obra*, *La Nueva Era*, principalmente y colecciones pedagógicas de la editorial Losada y de la Editorial Kapeluz.

El magisterio contaba con asociaciones de larga data concebidas como espacios de formación cultural, actualización pedagógica y ayuda mutua. Las agrupaciones del magisterio se avocaron a la lograr la estabilidad laboral y salarial. Cabe destacar que la primera huelga docente del país se llevó a cabo en la provincia de Mendoza impulsada por la Asociación de Maestros que llevó a cabo un cese de actividades por el atraso del pago de salarios (producidos durante el gobierno de los Lencinas). La particularidad de este reclamo es que la asociación adhirió a la Federación Obrera Regional Mendoza, sus impulsores fueron detenidos y era la primera vez que dos maestras (Angélica Mendoza y Alcira Castro) eran detenidas y pasaban la noche en una comisaría. Finalmente fueron sobreseídas y liberadas, sentando este hecho un precedente para futuros reclamos docentes. (Crespí, G. 1997, p. 151). La difícil situación de los maestros fue ampliamente difundida en los periódicos locales y hasta “Juventud”, órgano difusor de los estudiantes del Colegio Nacional se hizo eco de la situación.

El movimiento pedagógico de la Escuela Nueva, también llegó a las aulas del Colegio Nacional y a partir de 1930 se volvió a perseguir a sus promotores bajo los gobiernos demócratas. Uno de los primeros hechos de violencia que llevaron a cabo fue “la expulsión arbitraria de veintinueve profesores del Colegio Nacional de Mendoza (1931), los que fueron reemplazados por “intelectuales del partido”; entre los expulsados estaban Fidel Roig Matóns (Roig, A. 2009, p. 337)

Hacia 1930 los problemas en el sistema educativo persistían. La obligatoriedad escolar chocaba contra la necesidad laboral y la mayoría que terminaba la escolarización primaria no continuaba sus estudios. Bunge señaló que los Bachilleres (título con que egresaban del Colegio Nacional) recibían una formación enciclopédica que no permitía “formar el carácter” para despertarles el interés “por la realidad y señalar el

camino para conocerla; para aficionar al estudio capacitando para practicarlo siempre cualquiera sea el trabajo [...]”. (Bunge, A. 1984, pp. 444-501).

El Rector Tomás Silvestre (1931-1954) ejerció sus funciones como autoridad máxima del Colegio Nacional durante 23 años. Fue una insigne figura que dejó una honda impronta. Todo quehacer educativo y cultural lo tuvo por protagonista. Gestor de innovaciones, tuvo a su cargo los cursos especializados para docentes que se dictaron en la provincia, y prestó su colaboración en la Universidad Popular de Mendoza. Integró en varias oportunidades el directorio de la Junta de Estudios Históricos, de la que fue miembro de número, del Rotary Club y de otras instituciones científicas y culturales de Mendoza.

El Colegio Nacional fue su lugar en el mundo. Al frente del establecimiento educativo, la eficiencia y generosidad con que se condujo, dejó hondas huellas en alumnos, profesores, amigos, autoridades; en fin, en la sociedad mendocina toda. Su accionar en el Colegio se caracterizó por su elevado criterio de la disciplina, el estricto cumplimiento del deber, en el que él mismo daba siempre el ejemplo. En las aulas halló su segundo hogar, que con el andar de los años sería el único.

Cuando fue nombrado Rector, ya estaba identificado con el Colegio Nacional y se radicó en sus dependencias, donde ya vivía su espíritu. Desde entonces fue parte de la casa. Vivía en el Colegio, para el Colegio, por el Colegio. A él le dedicó su inteligencia gobernada por un profundo sentimiento del bien. Persistiendo en el propósito de facilitar los estudios del Bachillerato a la juventud femenina, trabajó casi con obsesión hasta dar forma definitiva a la creación de Liceo de Señoritas, que comenzó a funcionar el 1<sup>a</sup> de abril de 1947.

La Reforma Fresco-Noble (1936-1940) de la provincia de Buenos Aires que se tomó de modelo para el país, se basó en la segmentación del sistema, en un nuevo reordenamiento curricular, en el refuerzo de las prácticas militares dentro de la escuela (orden y disciplina entre ellas) y en imposición de la enseñanza religiosa. Según Pablo Pineau, la Reforma estableció una íntima relación entre la nación, la salud y la religión donde cada una era consecuencia y condición de la otra. Un ejemplo de esto era que cada acto conmemorativo escolar se iniciaba con misa o bendiciones

y terminaba con desfiles o demostraciones de gimnasia. (Pineau, P. 1991, en Ascalarri, A. Comp.). El modelo de alumno que subyacía en este proyecto era: hacer del niño un buen cristiano, un buen ciudadano y un buen soldado; mientras que las niñas debían aspirar a ser buenas cristianas, buenas esposas y madres de familia.

Los avances en contra del laicismo generaron resistencias en los docentes educados en el normalismo sarmientino, pero la educación católica resultó triunfante. Por otro lado, se exaltaron las prácticas de la Educación Física como un “yunque para forjar una raza de calidad, fuerte, emprendedora y capaz”. El ejercicio físico había ganado impulso y adeptos en el país con prácticas deportivas de todo tipo. Era considerado el medio para combatir el “sedentarismo tuberculizante” de la vida moderna con “sus cines, clubes, cafés”; que habían irrumpido en el Plata a semejanza de los países avanzados (Europa y Estados Unidos principalmente).

Durante el Gobierno de Lencinas, un grupo de intelectuales mendocinos había creado en 1920 la Universidad Popular de Mendoza con algunas carreras necesarias para la zona: Contador Mercantil, Idóneo en Farmacia y Constructor. Esta funcionó en el edificio de la escuela Arístides Villanueva (en la esquina de Rivadavia y España, actualmente). En 1927 adquirió su edificio definitivo en calle Mitre 602, con un subsidio nacional y el trabajo gratuito de sus profesores.

Allí se dictaron conferencias sobre Pedagogía, Higiene, Legislación obrera, Artes, Ciencias Naturales y Filosofía; a las que concurría un público variado y diverso. Ángel Luppi (también profesor del Colegio Nacional) sostuvo que: “la gente acudía, ávida de escuchar, de aprender, de descubrir nuevos horizontes”. Desfilaron por allí toda la juventud mendocina inquieta en busca de conocimientos que alimentaran su saber.

En realidad, este grupo de docentes estaba interesado en que la nación creara en la provincia una universidad nacional. Durante el Gobierno de Guillermo Cano, de paso por la provincia, las autoridades nacionales (el Presidente Ortiz y su Ministro de Justicia e Instrucción Dr. Jorge Coll) recibieron a un nutrido grupo de estudiantes que formaban la Federación Mendocina de Estudiantes Secundarios. Estos fueron apoyados por autoridades provinciales y les reclamaron el viejo anhelo – postergado en

varias oportunidades – de fundar una institución superior en la provincia. El pedido fue escuchado y recién el 21 de marzo de 1939, el gobierno nacional emitió el decreto de creación de la Universidad Nacional de Cuyo, designándose como su primer Rector al Dr. Edmundo Correas.

### **Algunos alumnos destacados**

#### ***Lucio Funes (1872-1954)***

Nació en Mendoza en el seno de una antigua familia emparentada con los Funes de San Luis (el Potrero de los Funes) y Córdoba (familia del Deán Funes). Finalizados sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de Mendoza (1890) cursó la Universidad de Medicina en Buenos Aires. Allí se inició en el Hospital de Niños y en 1899 se radicó definitivamente en su ciudad natal, donde a la par que su profesión se dedicó a la política, el periodismo, la agricultura entre otras actividades. En política, manifestó Florencia Ferreira, “era un liberal en lo ideológico, un conservador en las actitudes políticas y, sobre todos, tenía una sensibilidad abierta a la captación de la incipiente democracia que surgía en la Argentina y en Mendoza” (Ferreira de Cassone, F. 1998, p. 252). Simpatizó con la recién creada Unión Cívica pero se manifestó opositor a Lencinas y fundó el Partido Popular.

Desempeñó distintos cargos en la administración sanitaria, actividades que pusieron de manifiesto su calidad humana y profesional. Ocupó el cargo de Director General de Escuelas en el que demostró progresismo en sus ideas, siendo autor de innumerables iniciativas como la creación de escuelas de Artes y Oficios y la Escuela de Dibujo y Pintura bajo la dirección de Lahir Estrella (profesor del Colegio Nacional). Muchos de los proyectos los defendió denodadamente desde su banca como Diputado Nacional.

En lo literario, fue un lector infatigable de libros, diarios y revistas, por lo que poseía una cultura amplia y sólida que le permitió abarcar todos los órdenes del saber. Como escritor su pluma dejó huellas en *El Debate*, *Los Andes* fundó *La Tarde*, colaboró en *La Prensa de Buenos Aires* y en varias revistas locales y otras nacionales. Sus temáticas giraron en torno a anécdotas, crónicas, recuerdos, arte, folclore, historia y tantos otros temas de interés. En su obra, tan diversa, están los libros sobre Mendoza que

brindaron un detallado panorama de los hechos. Gloria Videla de Rivero señaló que la intencionalidad de Lucio Funes era “rescatar para la memoria colectiva episodios históricos, hechos, personas, leyendas, mediante la palabra escrita”. (Videla de Rivero, G. 2000, p. 49). Sus escritos ayudaron a trazar el clima de su época; no solo en el acontecer histórico, sino también en su literatura.

Se puede agregar que alumnos del Colegio Nacional participaron de la vida literaria local. Jorge Enrique Oviedo en su libro *El periodismo en Mendoza* registra el primer número de *La Brisa de Cuyo* redactado por los alumnos del Colegio Nacional. Este periódico contiene poesías, noticias locales, notas científicas, crónicas y material de distintos temas; pero al ser estudiantil su aparición no se realiza en verano. A comienzos de 1871 desapareció (Oviedo, J. E. 2010, p.96).

En 1884 un grupo de estudiantes fundaron *El Estudiante* destacándose en él la figura de Eduardo B. Ruiz cuya casa sería un verdadero salón literario del romanticismo mendocino. Otras publicaciones fueron *La Semana Mendocina* (1893) y la revista *Verdades y Mentiras* (1900) que también contaron con su colaboración. A comienzos del siglo XX una nueva generación literaria surgió del Colegio Nacional: “los futuros modernistas” que se expresaron a través de revistas como *Hojas al Viento* (1904) y *Nuevos Ideales* (1905).

### ***Agustín Enrique Álvarez (1857-1914)***

Nació en Mendoza en el seno de una familia destacada de la sociedad. Tuvo cuatro hermanos, pero quedó huérfano a los 4 años al perder a toda su familia en el Terremoto de 1861, a excepción de su hermano gemelo, Jacinto Álvarez. Estuvo bajo la custodia de su familia quienes le procuraron una buena educación. Ingresó al Colegio Nacional de Mendoza como alumno interno. Junto a su compañero, José Néstor Lencinas, fue un alumno inquieto y revoltoso. Si bien la disciplina era severa, ambos protagonizaron una rebelión estudiantil en contra del Rector Pressinger. Reclamaban reformas en los métodos de enseñanza y pedían la abolición de los castigos corporales como medida disciplinaria.

En 1876 ingresó al Colegio Militar, donde recibió varias distinciones. Tuvo destino en la Campaña del Desierto y en el Chaco, con participación

destacada. El Gobernador Arístides Villanueva lo becó para que estudiara Abogacía en la Universidad de Buenos Aires, donde se recibió en 1888. Radicado en su provincia fue Jefe de Policía, solicitó la baja en el Ejército y se dedicó de lleno a la docencia.

En el Colegio Nacional de Mendoza estuvo a cargo de las cátedras de Filosofía, Derecho y Economía Política. En disidencia con las autoridades provinciales oficialistas escribió numerosos artículos en *El Debate* sobre la situación política y defendió a su amigo Héctor Monneret de Villars que fue expulsado del Colegio Nacional. Poco tiempo después también fue apartado de las clases pero siguió su militancia política en el recientemente creado movimiento de la Unión Cívica. Apoyó el sector acuerdista que proponía la candidatura de Emilio Civit como gobernador y se distanció del ala más radical de la Unión Cívica. Desempeñó numerosos cargos a nivel provincial y nacional.

A partir de 1894 comenzó la publicación de sus libros y continuó, con sus artículos en periódicos provinciales y nacionales. Según su pensamiento, la incapacidad de gobernar de las autoridades del momento, radicaba en la “falta de sentido moral y práctico” que demostraban. Este comportamiento “pernicioso” fue retratado irónicamente por su pluma desde lo que se llamó, “sociología criolla”.

El fraude, la mentira, el soborno, el robo era moneda frecuente en el ejercicio de la función pública. Para Álvarez era necesario modificar esos hábitos, era necesaria una “reforma moral” de la sociedad. La “renovación de las costumbres” tendría un impacto positivo en las instituciones políticas y económicas.

En su *Ensayo sobre Educación* (1901) y *¿Adónde vamos?* (1902) señaló los puntos principales sobre los que se debía construir la Argentina Moderna. Las nuevas circunstancias obligaban a que se revisara las bases fundacionales para reorientar el rumbo político del país. Descartó las “soluciones milagrosas” y centró la cuestión en la “educación moral” del individuo.

El panorama social a fin de siglo XIX, había eclosionado por el aporte inmigratorio. Agustín Álvarez rechazó la reivindicación de lo autóctono y valoró el aporte inmigratorio como medio de ampliar el “horizonte de ideas y los hábitos existentes”; cosas que debían acompañarse con una

“moralización” en todos los niveles de la sociedad. Contempló el comienzo de siglo con una visión esperanzadora, fundada en el desarrollo científico logrado en los últimos años. En su último libro, *La creación del mundo moral* (1913), prosiguió con la visión optimista basada en los avances técnicos pero insistió en la idea que paralelamente se debía desarrollar un “sentido moral” en la sociedad moderna.

Como sostiene Dante Ramaglia, el humanismo de Agustín Álvarez tiene su respaldo en su concepción moral; que “postula la anulación del egoísmo centrado únicamente en el interés propio [...] para reemplazarlo por el principio de solidaridad que orienta la acción, el sentimiento y el pensamiento al bien de los demás” (Ramaglia, D. 1998, p.39).

Por su labor como militar, catedrático y escritor fue distinguido por el Gobierno argentino y por otras instituciones culturales, tanto del país como del exterior. Representó a distintas instituciones académicas en varias oportunidades y fue Gran Maestro de la Logia Masónica en Argentina. En un viaje a Londres, enviado por la Universidad de La Plata al Congreso Internacional de Historia, fue afectado por un derrame cerebral. Logró recuperarse y volver a Argentina, pero la dolencia persistió y murió en 1914 en la ciudad de Mar del Plata. Su nombre quedó ligado a la cultura nacional y a la historia de la provincia de Mendoza.

En 1934, cuando la Nación decidió dar nombre de figuras locales relevantes a los Colegios Nacionales, impuso el nombre de Agustín Álvarez a la institución de Mendoza, en reconocimiento por su destacada trayectoria provincial y nacional y por haber sido uno de sus “más preclaros discípulos”. Sus escritos traslucían su espíritu educativo: “vio en la moral un arte racional, advirtiendo que a la conducta de los hombres solo la encauza la virtud” (Triviño, L. y López Reynaudo, J. 2006).

### ***Ramón Enrique Gaviola (1900- 1989)***

Nació en el distrito La Reducción del Departamento de Rivadavia (en Mendoza), donde su padre fue Intendente. Cursó sus estudios primarios en la Escuela Arístides Villanueva y su secundaria en el Colegio Nacional de Mendoza. En Buenos Aires continuó su formación en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de La Plata. Allí se recibió de

Agrimensor en 1921, pero ya desde su cursado sus profesores vieron su aptitud como investigador. Al año siguiente viajó a Europa y en la Universidad de Göttingen (Alemania) estudió Física Experimental, Teoría Matemática y Filosofía. Una vez recibido, durante dos años, formó parte del equipo de investigación de Albert Einstein. Por recomendación del destacado físico obtuvo una Beca de la Fundación Rockefeller para trabajar en el laboratorio del físico norteamericano Robert Williams Word, convirtiéndose en el primer latinoamericano en obtener esa distinción. Trabajó en el Departamento de Magnetismo Terrestre, donde realizó la primera comprobación experimental de la emisión atómica estimulada, lo que posteriormente se conoció como Rayo Láser.

En 1930 regresó a la Argentina a trabajar en la Universidad de Buenos Aires. Impulsó muchos trabajos científicos, incorporó nuevas materias al Plan de Estudios como Electromagnetismo, Termodinámica de la Radiación, Teoría Cinética y Teoría Cuántica. El destacado científico ocupó cargos en Universidades del país, como Director del Observatorio Astronómico de Córdoba, Presidente de la Asociación Física Argentina, etc. Además, fue fundador del Instituto José Balseiro (bautizado con el nombre de quien fuera su discípulo y murió tempranamente) y propició la instalación de la primera estación del hemisferio sur para el seguimiento de satélites espaciales. Fue el que diseñó el primer espectrógrafo estelar por lo que obtuvo gran reconocimiento mundial. Ocupa un lugar entre los 20 astrofísicos más grandes de la humanidad y un Asteroide, el 2504, lleva su nombre en mérito a su descubrimiento en Córdoba en 1967. En 1983 fue Premio Konex de Platino por sus aportes a la Ciencia y se lo nombró Doctor Honoris Causa en la Universidad Nacional de Cuyo.

### ***Antonio Pagés Larraya (1918-2005)***

Nació en General Alvear en la finca de su abuelo, donde pasó su niñez en contacto con la naturaleza. Al tiempo de la escuela se trasladó a la ciudad de Mendoza, pero volvía en las vacaciones a la propiedad familiar con muchos libros para estudiar. Terminó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de Mendoza con medalla de oro de su promoción y emigró a Buenos Aires a seguir sus estudios superiores en la Facultad de Filosofía y Letras. Allí fue discípulo de Ricardo Rojas, Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Américo Castro. Se recibió en 1943 con medalla



de oro al mejor egresado y obtuvo el premio “Antonio Lamberti” como mejor egresado de la Facultad.

Obtuvo una beca de la Universidad de Chile, a la que luego se agregaron la Beca de la Comisión Nacional de Cultura Argentina, la de la Guggenheim Foundation en España y otra del Ministerio de Educación y Ciencias de ese país. Sus publicaciones son numerosísimas: comenzaron en 1938 y siguieron hasta su muerte. Libros de prosa y de poesía, ensayos, artículos sobre su especialidad han aparecido en revistas argentinas, hispanoamericanas, europeas y de Estados Unidos, testigos de su vasta obra literaria. Sus columnas en el diario *La Nación* desde la década del 50 fueron consideradas aportes valiosos a la cultura nacional. En 1954 ganó el Primer Premio Municipal de Teatro por su obra dramática: *Santos Vega, el payador*, que fue llevada al cine.

Muchas veces premiado, ejerció la docencia secundaria en el Colegio Nacional de Buenos Aires y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En reconocimiento a su trayectoria fue nombrado profesor visitante, honorario y titular en la Universidad de California, dictó conferencias en Princeton, Yale, Londres, La Sorbona, Roma, Madrid y Venecia.

Fue Director de Radiodifusión y Televisión entre 1956 y 1958 (gobierno de Frondizi) y Secretario de Comunicaciones en la Presidencia de Arturo Illia. Hasta su muerte fue Investigador Emérito del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, perteneció a la Academia Argentina de Letras y fue miembro de Honor del Instituto de Cultura Hispánica de Buenos Aires.

Muchos de sus textos mostraron su amor por su tierra natal y la necesidad de expresar sus sentimientos en un lenguaje franco y casi coloquial. Su *Canto llano* es un canto a Mendoza, donde aparecen el “olor del tomillo” y el cielo del sur de la provincia con la Cruz del Sur que muchas veces lo arrojó en sus años juveniles. Sin duda, fue una figura de las más importantes de la literatura mendocina, nacional y extranjera que mostró su lado humano y pleno de añoranza.

Tal fue el prestigio que alcanzó su obra y su figura en el mundo de las letras que en 1984 recibió el máximo galardón a nivel nacional: el Konex de Platino como ensayista literario. Esta distinción coronó una larga lista

de premios y reconocimientos, como el del Fondo Nacional de las Artes, Ministerio de Educación y Ciencias de España, Primer Premio de ensayo Ricardo Rojas, Premio del Instituto Nacional de Cinematografía hasta el de Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de Cuyo. Fue la primera y única vez que un alvearenses llegó a tener tal magnitud de reconocimientos.

### ***Antonio Di Benedetto (1922-1986)***

Nieto de un soldado que vino con Garibaldi a las tierras del Plata y de una descendiente de italianos, nació en el distrito de El Bermejo (departamento de Guaymallén) donde discurrió su infancia. Inició sus estudios primarios en la Escuela Alejandro Mathus y luego la familia se trasladó al centro terminando la primaria en la Escuela Tiburcio Benegas. A finales de 1940 se graduó de Bachiller en el Colegio Nacional y a la vez había comenzado a colaborar en el diario La Palabra y en La Semana.

Ingresó a la Universidad Nacional de Córdoba para estudiar Abogacía, pero no terminó porque “su existencia se encauza decididamente por el camino de las letras, una doble vertiente: narrador y periodista, tarea que ejerció con un sentido ético de servicio a los demás y que lo llevó a desempeñarse en diversos medios gráficos” (Castellino, M. E. 2021a, p. 2).

A su regreso a Mendoza, comenzó a colaborar en varios periódicos: *La Libertad* en donde cubrió el Terremoto de San Juan, *La Nación* y la Revista *Mundo Argentino* de Buenos Aires. En 1945 ingresó al Diario *Los Andes* hasta culminar su trayectoria como Subdirector. A la par aparecieron sus textos: *Mundo Animal* (1953), *El Pentágono* (1955), *Zama* (1956), *Declinación* y *Ángel* (1958), *El cariño de los tontos* (1961) y así, sucesivamente una decena de títulos más que fueron el deleite de sus lectores, en los que pone al descubierto sus internas preocupaciones: la culpa, la soledad, la muerte, la obsesión por el suicidio, la nostalgia, el vacío, la nada impregnados de sus vivencias de incansable viajero del mundo.

Tuvo oportunidad de visitar Francia con una beca, estuvo en los Festivales de cine de Berlín y San Sebastián, recorrió otros países. Hacia 1965 estuvo en Estados Unidos y después por otros países de América Central y del Sur. En años posteriores estuvo por Medio Oriente, recorrió

nuevamente algunos lugares de Europa y América y en 1971 fue invitado a Sudáfrica, donde descubrió una realidad hasta entonces para él desconocida. Su curiosidad lo hizo aprovechar al máximo cada viaje y quedaron reflejadas sus opiniones en numerosos artículos, muchos de los cuales estuvieron ligados al cine y a la producción cultural de Mendoza.

La originalidad de su obra fue valorada desde el inicio de sus publicaciones. Recibió numerosos premios como el título de Caballero de la Orden del Mérito, la medalla de oro por la Alianza Francesa, el premio de la Sociedad Argentina de Escritores tanto por su labor literaria como periodística; obtuvo la Beca Guggenheim por su prosa de ficción, el doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional de Cuyo y el nombramiento de la Academia Argentina de Letras.

Por razones políticas fue detenido el 24 de marzo de 1976 y luego de sufrir prisión recuperó su libertad en 1977. Partió exiliado a Europa dejando su familia en Mendoza. En España continuó trabajando, escribiendo y ofreciendo conferencias en universidades. Pero el retorno a la Patria (en 1984) le trajo varios homenajes y reconocimientos y la publicación de su última novela. Sin duda en 1986 “se cierra el itinerario literario y vital de este hombre a quien corresponde el mérito de haber enriquecido nuestra literatura con una saludable voluntad renovadora y una innegable maestría expresiva” (Castellino, M. E., 2021b, p. 2).

### ***Edmundo Correas (1901-1991)***

Nació en Mendoza y vivió desde su infancia hasta su muerte en Chacras de Coria (Luján de Cuyo). Como muchos de sus contemporáneos realizó su trayectoria educativa en el sistema público: primaria en la Escuela Sarmiento y la secundaria en el Colegio Nacional de Mendoza. A sus estudios universitarios de Abogacía los realizó en Buenos Aires y en Córdoba (donde recibió su título). De regreso a su provincia, participó activamente de la vida política y cultural de Mendoza. En 1932 asumió como Subsecretario de Hacienda, en 1935 fue Diputado Provincial y en 1938 fue Ministro de Hacienda en el Gobierno de Coronimas Segura.

El año 1939 marcó el inicio de una etapa extraordinaria en su vida: fue designado como Primer Rector de la recién creada Universidad Nacional de Cuyo. Como señaló Jaime Correas: “realizó una tarea titánica, fundando

37 institutos universitarios en las tres provincias cuyanas y haciendo una labor organizativa que aún sorprende a quienes la estudian en profundidad” (Correas, J. 2008, p. 115).

Como Presidente de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza se destacó fundamentalmente como historiador, “tarea que lo condujo a convertirse en un auténtico clásico de la historiografía del interior del país” (Lacoste, P. 1993, p. 148). Su intensa labor como historiador quedó plasmada en libros, folletos y revistas. Entre sus publicaciones están *Por la cultura de Cuyo*, *Historia de Mendoza* (en *Historia de la Nación Argentina* editada por la Academia Nacional de la Historia), *Historia económica de Mendoza*, *Sarmiento y los Estados Unidos* solo por mencionar algunos títulos de su autoría.

Por el Golpe de Estado de 1943 debió renunciar a su alto cargo y dada su situación política quedó en una difícil posición personal. En circunstancias en que el Dr. Emilio Jofré fue interventor en Salta, lo llevó a esa provincia como Director de Escuelas. Terminadas sus funciones regresó a Mendoza y gracias a los esfuerzos de sus amigos le restituyeron su cátedra de Derecho Administrativo en la Universidad Nacional de Cuyo. Fue profesor en la privada Universidad de Mendoza de Historia Institucional Argentina; visitó y disertó en diversas universidades del exterior (como Columbia y Yale en Estados Unidos, Oxford, Cambridge y Edimburgo en Inglaterra).

Entre 1961 y 1993 fue Director General de Escuelas de Mendoza dando gran impulso a la fundación de centros escolares. En 1967 participó de la comisión que elaboró un proyecto de Ley Universitaria. Por su trayectoria como historiador fue miembro de la Academia Nacional de la Historia, de la Academia de Ciencias Políticas y Sociales y de la Real Academia de España. Fue condecorado por sus estudios por los gobiernos de Chile e Italia y poco antes de morir fue nombrado Ciudadano Ilustre de la ciudad de Mendoza.

### ***Algunas reflexiones finales***

Desde pequeño el hombre vive y forma parte de un haz de interacciones, en una red de interdependencias que le brindan su punto de partida pero que, a su vez, constituye su “grupo de referencia” (la meta

que quiere lograr). La circulación continua en esa red de interacciones – en este caso compartir una escuela y la vida pública– pone de relieve cómo la educación es una formadora de vínculos societales y de una mentalidad común de sus integrantes. El pertenecer a una institución educativa permitió la existencia de valores comunes entre los compañeros que constituyeron prácticas sociales hacia una determinada dirección.

En la juventud se cimenta la futura personalidad de un ser humano -su proyección de vida adulta- fue, por ello, que el haber compartido una educación común en los años juveniles de su formación les dio a los estudiantes y egresados del Colegio Nacional un sustrato similar, una “configuración” común que les permitió adaptarse a los cambios del contexto y mantenerse en el mismo espacio público: en el grupo dirigente y acentuar su conciencia de clase. (Blacha, L. E. 2007, pp. 55-77).

El paso por el Colegio Nacional constituyó una experiencia educativa angular en la definición de las opciones profesionales que planificaron al término de los estudios secundarios: la carrera de Leyes, ya sea en la Universidad de Buenos Aires o de Córdoba. Pero también la actividad en la vida pública comprometida con ideales macerados en las aulas del Colegio.

El haber compartido un trayecto de sus vidas los acercó: a pesar de militar en grupos distintos, la interacción con los ex compañeros era constante. El sustrato común de formación los hermanaba. Ese corpus de ideas que sus profesores les transmitieron, les dieron el marco de referencia para la acción. Es por ello que, la “socialización educativa” fue un resorte primordial para el desempeño en la vida pública y la actividad política, social y cultural de toda una generación que creó el entramado que sostuvo el posterior desarrollo provincial.

Ese espacio de “sociabilidad educativa” que compartieron (el Colegio Nacional de Mendoza), los colocó en un lugar de privilegio con respecto al resto de la sociedad. Porque el acceso a una determinada educación y socialización temprana, jugó un rol vital en la incorporación de los miembros jóvenes a la vida pública de la provincia. El origen común de los sectores dirigentes, su educación, selección y capacitación, fueron condiciones que les permitieron sostener un “juicio común”, capaz de

posibilitar la intercambiabilidad de sus posiciones y sustentar su “conciencia de clase”.

En ocasión de la celebración de las Bodas de Diamante de la institución el diario *Los Andes* publicó lo siguiente: “[...] el establecimiento ha visto pasar por sus aulas a los contingentes mendocinos que culminaron en las universidades sus estudios, o que se esparcieron en distinta direcciones, con orientación diversa, ya por las fecundas tierras de la Provincia en busca de sus posibilidades agrícola, industriales y económicas, o bien por las tierras de la Nación o del mundo, como peregrinos habilitados intelectualmente para hacer frente a las exigencias y acicates de la vida” (*Los Andes*, Mendoza, 20/3/1940).

Se hace referencia a la destacada trayectoria de los de sus estudiantes, pero no menos se puede decir de las autoridades y profesores de la institución. Hombres de singulares cualidades que con mano firme (algunos) supieron conducir los designios del colegio con buen tino. En las diversas disciplinas tuvieron profesores muy preparados, que no solo les transmitieron los conocimientos; sino también su pasión por el saber.

Los profesores inspirados en las corrientes filosóficas de la época (positivismo, científicismo, espiritualismo, eclecticismo, etc.) impregnaron sus clases de este ambiente modernista y fueron forjando el pensamiento de sus estudiantes. Les transmitieron este fluir constante de descubrimientos, de nuevas ideas, de cambios sociales que inspiraron nuevas políticas sociales. La preocupación por la formación moral del pueblo, por la situación laboral y, sobre todo, la renovación de las prácticas públicas fueron el común denominador de esta institución.

A pesar de lo diverso que podía parecer la procedencia de los alumnos, profesores y rectores del Colegio Nacional de Mendoza, se compartían ciertos valores societales comunes como la importancia que se le daba a la educación de la juventud, en la que se ponían las esperanzas para dirigir la Argentina Moderna. Una breve lectura de las trayectorias de los que concurrieron a sus aulas, lleva a concluir que el paso por las mismas les brindó la formación necesaria para ser protagonistas de los cambios sociales, políticos, económicos y culturales de la provincia y del país.

## BIBLIOGRAFÍA

- Blacha, L. E. (2007). La clase política argentina, sociabilidad y poder (1930-43), en *CICLOS en la historia, la economía y la sociedad* 31/32, a. XVII, vol. XVI, 55-77.
- Bracheta, M. T., Bragoni, B. y otras (2011). *Te contamos una historia de Mendoza (de la conquista a nuestros días)*. EDIUNC.
- Bunge, A. (1984). *Una nueva Argentina*, 2.ed. Hyspamerica, 444-501.
- Carli, S. (2002). *Niñez, pedagogía y política: transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*. Miño Dávila.
- Castellino, M. E. (2021a). Recordando a Antonio Di Benedetto. 1° Parte, en *Diario Los Andes*, Estilo, 3 de octubre.
- (2021b) Recordando a Antonio Di Benedetto. 3° parte, en *Diario Los Andes*, Estilo, 17 de octubre.
- Correas, J. (2008). Dr. Edmundo Correas, en *Historia de Luján por lujaninos*. Zeta Editores.
- Crespí, G. (1997). La huelga docente de 1919 en Mendoza, en Morgade, G. (Comp.). *Mujeres en la educación, género y docencia en la Argentina (1870-1930)*. Miño y Dávila Editores.
- Ferreira de Cassone, F. (1998.) Lucio Funes: un recuerdo, un sentimiento, en *Revista de la Junta de estudios Históricas de Mendoza* 2, 3ª época.
- Fontana, E. (1967). Semblanza histórica del Colegio Nacional de Mendoza, en *CUYO*, Vol. 3. Primera época.
- García Merou, J. (1900). *Leyes, Decretos y Resoluciones sobre Instrucción Superior Secundaria, Normal y Especial. Años 1810-1889*. Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional. T. 1.
- Lacoste, P. (1993). *El socialismo en Mendoza y en Argentina/2*. Centro Editor de América Latina S.A.
- Martínez, P. S. (1994). *Historia de Mendoza*. Plus Ultra.
- Oviedo, J. (2010). *El periodismo en Mendoza Jorge Enrique*. Academia Nacional de Periodismo.
- Pineau, P. (1991). Renovación, represión, cooptación. Las estrategias de la Reforma Fresco-Noble (provincia de Buenos Aires década del 30), en Ascalarri, A. (Comp.). *La educación en Argentina. Estudios de Historia*. Ed. Del Arca.
- Ramaglia, D. (1998). *Antología de Agustín Álvarez. El pasado y el presente. Reflexiones sobre moral, política y sociedad*. Ediciones Culturales de Mendoza.

- Roig, A. A. (2009). *Mendoza en sus letras y sus ideas*. Segunda parte. Ediciones Culturales de Mendoza.
- Triviño, L. y López Reynaudo, J. (2006). Agustín Álvarez. Visión transformadora, actitud crítica y requerimiento ético, en *Diario Los Andes*, 15 de febrero.
- Videla de Rivero, G. (2000). Historia y sociedad en *Anécdotas Mendocinas* (1936) y en *Recuerdos del Pasado* (1937) de Lucio Funes, en Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza. Espacio, Historia y Sociedad*, T. I. CELIM-FFYL.





## CAPÍTULO IV

### EL CONTEXTO ESTÉTICO: LA VERTIENTE NEORROMÁNTICA EN MENDOZA

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA

0000-0002-0844-519X

[gustavo.zonana@gmail.com](mailto:gustavo.zonana@gmail.com)

#### Introducción

Una de las notas sobresalientes de la poesía que hace eclosión en el 40 es el arraigo en la tierra de sus cantores, la expresión de una vida afincada en un mundo rural o pueblerino, alejada de la experiencia cosmopolita de las grandes ciudades.

Esta característica tiene que ver con el modo en que se gestan los movimientos líricos emergentes del 40 y con la procedencia de los poetas que los integran, con su formación, con la conformación de cenáculos artísticos tales como las revistas, las tertulias literarias, las academias, los recitales...

Me interesa en este capítulo desarrollar los aspectos fundamentales relativos a la poesía neorromántica en Mendoza, tal como puede reconocerse entre las décadas de 1930 y 1940, consideradas como momentos de configuración y consolidación del fenómeno.

No voy a examinar la poesía de Alfonso Sola González por tres motivos: a) porque remito a mis estudios sobre el tema (Cf. Zonana 1995, 2004 y 2015); b) porque me interesa mostrar lo que existía antes de su llegada a Mendoza en 1946; c) porque su incorporación al sistema de la lírica en Mendoza es posterior a esa década y se verifica en su producción a partir de *Tres poemas* (1958) ya que, aunque *Cantos para el atardecer de una*

*diosa* (1954) fuera publicado por D'Accurzio en nuestra provincia, la edición de un anticipo extenso del poema en el diario *Cabildo* de Buenos Aires en 1944 y las declaraciones del escritor en el epígrafe que anticipa el texto permiten constatar que su concepción data de mucho tiempo antes y responde al régimen de escritura de Sola que establece una distancia prolongada entre la composición y la edición definitiva de sus obras.

Voy a considerar además el papel de actores sociales de relevancia que modifican el horizonte de la vida cultural mendocina: la aparición de la imprenta de D'Accurzio en el campo cultural mendocino y la creación en 1939 de la Universidad Nacional de Cuyo.

En cuanto al esquema general de trabajo, en primer lugar, tendrán algunas voces de transición que preparan el advenimiento de “el 40”; luego se enunciará el corpus de autores y obras, y se aportarán datos sobre cada uno de los poetas considerados, que luego serán desarrollados en los capítulos dedicados a cada uno de ellos. La bibliografía pertinente se enuncia al fin del trabajo.

### **Voces de transición**

El desarrollo de los fenómenos artísticos en el tiempo puede explicarse mejor si se adopta un modelo de temporalidades múltiples, como el que propone Claudio Guillén (1989) a partir de la historiografía de los Anales, que atiende al solapamiento y la superposición. En otra oportunidad hemos señalado, siguiendo a Alfonso Sola González, que los grupos emergentes del 40, y especialmente el neorromántico, retoman un impulso que se había iniciado en la poesía argentina con el modernismo y que pasa a un segundo plano en el sistema con la irrupción de las vanguardias. Este impulso tiene que ver con la exploración del poeta en su interioridad, con la búsqueda de la belleza como ideal último y de vida, con la inmersión en los mundos del sueño y del misterio, con la asunción de una cosmovisión órfica.

Este giro, que se verifica en el sistema de la lírica argentina entre las décadas del 30 y del 40, sigue un desarrollo que tiene que ver tanto con las elecciones de las voces jóvenes que se incorporan en el sistema como con las de las voces maduras.

Es posible detectar la acción de poetas que constituyen un puente entre las poéticas enunciadas, porque ellos anticipan este giro (cosmovisionario y estilístico) y ofician como maestros conductores de los escritores más jóvenes.

Hacia el 30, en el plano nacional se puede hablar de un doble proceso de anticipación. El que corresponde al fenómeno descrito por César Fernández Moreno como “Intermedio autocrítico” de los poetas adscriptos al vanguardismo martinfierrista de la década anterior (los que renegaban de la forma y de la musicalidad vuelven a ella, los que proponían la invención de metáforas inéditas e insólitas, vuelven al símbolo tradicional). Y el que se genera a partir de la incorporación al panorama de las letras, de autores que ya señalan nuevas orientaciones, divergentes con relación a las manifestaciones artísticas canónicas.

Con respecto al primer aspecto, las voces que van a ejercer un papel tutelar en los poetas jóvenes del 40 son, por ejemplo, las de Ricardo E. Molinari, Carlos Mastronardi y Leopoldo Marechal. Con referencia al segundo, se puede mencionar a Juan L. Ortiz y Vicente Barbieri.

Este doble proceso implica también una revaloración del modernismo y de su voz más significativa en la Argentina: la de Leopoldo Lugones.

En lo que se refiere al plano regional, podemos considerar que dos son las voces que desempeñarán ese papel de nexo. En San Juan, la obra de Antonio de la Torre y en Mendoza, la de Jorge E. Ramponi. La labor del último merece ser destacada porque en él se da también el tránsito de la vanguardia al símbolo. La publicación en 1942 de *Piedra infinita*, representa un hito significativo porque muestra una modalidad de indagación de corte metafísico, sumamente significativo para las voces jóvenes del 40. Por otra parte, en el poema es posible advertir la presencia de un poeta órfico que desciende a los infiernos, al corazón de la piedra, para hallar en ella la cifra del hombre y del canto.

### **Voces cuarentistas de la región**

Identificadas las voces que actúan de puente o nexo, conviene ahora señalar a los poetas que adscriben a la nueva vertiente en Cuyo. Entre las

voces más significativas, por lo dilatado de su trayectoria o por la calidad de su obra, merecen mencionarse:

### **San Luis**

- César Rosales (1908-1973): *Después del olvido* (1945); *El sur y la esperanza* (1946); *Oda a Rainer María Rilke* (1946); *La patria elemental* (1953); *Vengo a dar testimonio* (1960); *El cristal y la esencia* (1966); *Libro de piedra* (1966); *Cantos de la edad de oro* (1966).
- Antonio Esteban Agüero (1917 - 1970): *Poemas lugareños* (1937); *Romancero aldeano* (1938); *Pastorales* (1940); *Romancero para niños* (1946); *Las cantatas del árbol* (1953); libros de edición póstuma: *Un hombre dice su pequeño país* (1972) y *Canciones para la voz humana* (1973).

### **Mendoza**

- Américo Calí (1910-1982): *Laurel de estío* (1946); *Coplas del amor en vano* (1960); *Capitán de ruiseñores* (1966); *Herencia del árbol* (1972); *Cantares de la duda* (1981).
- Abelardo Vázquez (1918-1986): *Advenimiento* (1942); *La danza inmóvil* (1950); *Tercera fundación de Buenos Aires* (plaqueta, 1958); *Segunda danza* (1959); *Poemas para Mendoza* (1959); *Buenos Aires, en las malas* (1963); de edición póstuma *Libro del amor y el vino* (1995).
- Juan Solano Luis (1914?-1965): *Ángelus y alondras* (1943); *Los caramillos* (1963).
- Serafín Ortega (1900-1990): *Prólogo al cielo* (1941), con ilustraciones de Pablo Vera Sales; *Salmos* (1942), con xilografías de Bernardo Federman; *Rumbo sin rumbo* (1943).
- Amílcar Urbano Sosa (1914-1998): *La rosa y la abeja* (1947); *La voz de la lumbre* (1949).

**Biografías****Américo Calí (1910-1982)**

Poeta, narrador, abogado, maestro. Colaboró en los diarios *La Nación*, de Buenos Aires y en *Los Andes*, *La Libertad* de Mendoza y en las revistas *Laurel*, *Contrapunto* y *El Cuarenta. Revista de una Generación*, de Buenos Aires y *La Quincena Social*, de Mendoza. Fue premiado en el Segundo Salón del Poema Ilustrado (1937) y en 1946 recibió la Faja de Honor de la SADE. Fundó y dirigió la revista *Égloga*. Se doctoró en Derecho. Fue presidente de la SADE, filial Mendoza entre 1955-1968, por tres períodos. Entre 1957 y 1967 fue Director del Departamento de Extensión Universitaria de la UNCuyo. Miembro de la Academia Argentina de Letras. Obras poéticas: *Laurel de estío* (1946), *Coplas del amor en vano* (1960), *Capitán de ruiseñores* (1966), *Herencia del árbol* (1972); *Cantares de la duda* (1981). Cuentos: *Días sin alba* (1943) y *El doble de Alejo Mora* (1964); Crítica: *Martín Fierro ante el derecho penal* (1947).

**Abelardo Vázquez (1918-1986)**

Nació en Mendoza, hijo de padres españoles que volvieron a España en 1930, para radicarse en Granada. Hizo allí sus estudios secundarios. Conoció a Emilio Orozco Díaz. Se destaca su pasión por la literatura española: Garcilaso, Lope, Quevedo, Góngora y Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Jorge Guillén y Pedro Salinas. Conoció en Granada a Lorca, en la tertulia que este convocaba en el *Café suizo*. Fue amigo de Luis y Gerardo Rosales. Leyó intensamente a Ortega y Gasset y frecuentó las grandes revistas españolas como *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya*, *La Gaceta Literaria*. Al estallar la Guerra Civil Española la familia regresó a Mendoza. Fundó y dirigió la revista *Pámpano*, que tuvo además posteriormente una versión oral radiofónica. En 1944 viajó a Chile en donde conoció a Pablo Neruda y a Juvencio Valle. A él se debe la transformación espectacular de la Fiesta Nacional de la Vendimia a cuya redacción de libretos y dirección se abocó desde 1958. Entre sus fiestas más célebres se pueden citar *Vendimia mágica* (1969), *Vendimia de cristal* (1971), *Vendimia fantástica* (1973) y *Vendimia del agua fecunda* (1976). Obras poéticas: *Advenimiento*. Mendoza, Ediciones Pámpano, 1942; *La danza inmóvil*. Mendoza, D'Accurzio, 1950; *Tercera fundación de Buenos*

Aires (Plaquette). Mendoza, Dirección Provincial de Cultura, 1958; *Segunda Danza*, Mendoza, D'Accurzio, 1959; *Poemas para Mendoza*. Mendoza, Ediciones Biblioteca Pública General San Martín, 1959; *Buenos Aires en las malas*. Mendoza, Pámpano, 1963. Este libro incorpora como poema inicial "Tercera fundación...". En forma póstuma se editó *Libro del amor y del vino*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1995.

### **Juan Solano Luis: (1914-1965)**

Poeta y educador nacido en San Rafael. Cursó estudios primarios en la Escuela Normal Mixta de San Rafael, donde fue discípulo de Alfredo Bufano. Colaboró en *La Prensa* y *El Hogar*. Se desempeñó como Inspector regional de las Escuelas Nacionales y luego fue trasladado a Buenos Aires. Recibió el Premio Iniciación de la Secretaría Nacional de Cultura en 1943. Obras: *Ángelus* y *alondras* (1943) y *Los caramillos* (1962).

### **Serafín Ortega (1900-1990)**

Poeta y ensayista. Colaborador asiduo en diarios locales, nacionales y extranjeros, así como en revistas culturales. Fue Director de la Biblioteca Pública General San Martín. Redactó para la *Literatura argentina* (1929) el capítulo correspondiente a Mendoza: "La Provincia de Mendoza y su bibliografía". Según Arturo Roig, los tres libros de poemas de Serafín Ortega, junto a *Piedra infinita* de Jorge E. Ramponi, constituyen un exponente de la maduración de la nueva sensibilidad en la poesía de Mendoza. Obra poética: *Prólogo al cielo* (1941); *Salmos* (1942), con xilografías de Bernardo Federman; *Rumbo sin rumbo* (1943). Cuentos: *Un remanso* (1940).

### **Amílcar Urbano Sosa (1914-1998)**

Poeta y docente nacido en Mendoza. Mantuvo amistad con Alfredo Bufano y con Antonio Esteban Agüero. Recibió numerosos premios por su obra: Gran premio literario de Cuyo (1991), Segundo Premio del Concurso Literario Municipalidad de Mendoza (1948), IV Concurso Bienal Dirección Provincial de Cultura (1965) entre otros. Obras: *La rosa y la abeja* (1947), *La voz de la lumbre* (1949), *Canto de marcha del 17 de agosto* (1950),

*Alameda 71* (1971), *Día del día* (1974), *El huésped* (1980), *Canto de marcha del Atlántico Sur* (1987), *Comarca* (1993), *Expectación* (1994), *Melesca* (1996).

### **El marco temporal**

Si se considera la fecha de edición de los libros y el momento de manifestación emergente del fenómeno cabría señalar las fechas de 1942 (*Advenimiento*) a 1950 (*La danza inmóvil*) como momentos de auge de la vertiente. Ya en 1952 se vislumbra la aparición de nuevas maneras de decir poético con la aparición de *El nacimiento del ciudadano* de Víctor Hugo Cúneo, las propuestas de Hugo Acevedo (*Canto al vino*, 1954, *Las flechas azoradas*, 1955), Armando Tejada Gómez (*Tonadas de la piel*, 1955 y *Antología de Juan*, 1858) y la acción del grupo *Amigos de la poesía*, hacia 1958 por iniciativa de Graciela de Sola, Elena Jankarik y Fanny Polimeni que culminará con la edición de la revista *Azor* y el sello de ediciones del mismo nombre.

Si se consideran las trayectorias individuales de los poetas incluidos en la vertiente cabe señalar lo siguiente: Calí, Sosa y Solano Luis se mantienen en el mismo registro ahondándolo en toda su obra. Abelardo Vázquez presenta un giro notable hacia formas propias de la década del 50 y el 60 con *Tercera fundación de Buenos Aires* (Plaquette, 1958). Por su parte, de acuerdo con sus propios testimonios, Alfonso Sola González cierra su ciclo neorromántico con la edición de *Cantos a la noche* (1963).

La irrupción del movimiento neorromántico en Mendoza y la edición de obras en esta década marcan, desde mi punto de vista, la madurez de un proceso evolutivo de puesta al día de la poesía escrita en Mendoza con la del contexto nacional. Las obras ya no poseen un sesgo epigonal sino que incorporan novedad y presentan un alto grado de lirismo y de conciencia artística.

### **El contexto. Marcos institucionales *Acontecimientos históricos de Mendoza***

Podemos distinguir dos momentos:



- Período neoconservador (1932 – 1943): Institución del fraude patriótico. Regreso al poder de las fuerzas liberales. Setiembre de 1931: el viejo Partido Liberal cambia su denominación por el de Partido Demócrata (los “gansos”). Elecciones de 1931: lencinismo proscrito. Triunfo de Ricardo Videla - Gilberto Suárez Lago. Progresismo: modernización de la vitivinicultura, obras públicas de infraestructura básica (camino, puentes, diques). Mayor sensibilidad social que en las administraciones conservadoras anteriores (educación, vivienda y salud). Se suceden los siguientes gobiernos: Ricardo Videla (1932-1935); Guillermo G. Cano (1935-1938); Rodolfo Corominas Segura (1938-1941); Adolfo Vicchi (1941-1943). Pronunciamiento militar de 1943 (GOU - Arturo Rawson - Pedro Pablo Ramírez - Edelmiro J. Farrell - Juan Domingo Perón). 1945: movilización obrera y sindical del 17 de octubre para exigir la liberación del entonces coronel Juan Domingo Perón, detenido unos días antes. 1946: elecciones en las que se impuso la fórmula Perón Quijano. Intervenciones militares en Mendoza: 1943 (Humberto Sosa Molina y Luis E. Villanueva); 1943-1946 (Aristóbulo Vargas Belmonte).
- La etapa peronista (1946-1955). En economía: dirigismo, intervencionismo y nacionalismo económicos. Política social: principio de la justicia social (vacaciones, aguinaldos, jubilaciones; barrios obreros; escuela hogares; voto femenino). Política internacional: Tercera Posición. Gobernadores de Mendoza: Faustino Picallo- Rafael Tabanera (1946-1949); Blas Brísoli-Rodolfo Schmidt (1949-1952); Carlos H. Evans-Juan de la Torre (1952-1955).

### ***El auge editorial: Gildo D’Accurzio***

El desarrollo de la poesía en Mendoza hacia el 40 se da en un contexto editorial sumamente propicio para la Argentina. La Guerra Civil Española significó el exilio de numerosos republicanos que se dedicaban a la labor editorial con un enorme oficio y como medio de formación de las élites y de las clases populares. Entre 1938 y 1955 se da la época de oro de la edición argentina que hace de nuestro país el mayor difusor de libros escritos en español de la órbita hispanohablante. Entre los personajes que se radican en la Argentina cabe destacar a Gonzalo Losada, Manuel Olarra

(Espasa Calpe, Losada), Julián Urgoiti y Antonio López Llausás (Sudamericana), Mariano Medina del Río (Emecé), Luis Seoane y Arturo Cuadrado (Nova) entre otros.

El auge del libro de edición argentina se relaciona, en lo que tiene ver con la edición masiva de obras, tanto con la publicación de autores nacionales como extranjeros, y tiene como mota destacada la calidad de las ediciones. En este sentido, cabe mencionar en el mismo contexto la labor de la imprenta de Francisco A. Colombo.

El desarrollo de la Imprenta de Gildo D'Accurzio, en Mendoza debe estudiarse en relación con este marco de auge editorial. D'Accurzio nació en Mendoza en 1898. Cursó aquí sus estudios primarios y en 1911 se inició en las artes gráficas. Perfeccionó sus conocimientos técnicos en Buenos Aires desde 1919 y trabajó y ejerció la enseñanza en el Instituto Argentino de Artes Gráficas. De regreso a Mendoza, en 1922, actuó profesionalmente en la Escuela de Artes y Oficios "Juan Bautista Alberdi" y en el diario *La Palabra*. En 1936, según Julio González, y 1937, según Gloria Videla de Rivero, fundó los "Talleres Gráficos D'Accurzio" ubicados en las calles Rioja y Buenos Aires de la ciudad de Mendoza, que fueron la prensa de la cultura mendocina hasta 1966, fecha de cierre de la imprenta. Colaboró en revistas especializadas como *Páginas Gráficas*, *Anales Gráficos* y *El Obrero Gráfico*, de Buenos Aires, *El Arte Tipográfico* de Nueva York y *Piemonte Grafico* e *Il Resorgimento Grafico* de Piemonte. En 1954 representó a la industria gráfica argentina en el Congreso Internacional celebrado en San Pablo. Imprimió cerca de mil títulos en diferentes idiomas (latín, griego, sánscrito, ruso, guaraní) y realizó ediciones para distintos países como Brasil, Chile, México, Estados Unidos, España e Italia.

Fue un verdadero animador cultural de Mendoza ya que editó a los escritores, estudiosos y artistas de la región a la vez que participó en la instauración de premios literarios. Todos los grandes escritores y poetas de Mendoza editaron en su imprenta así como las más importantes revistas culturales y académicas. Ricardo Tudela lo considera "un verdadero pionero del surgimiento literario y cultural de Cuyo". Sus ediciones supieron superar el escrutinio de editores sumamente exigentes como Daniel Devoto.

### ***La creación de la Universidad Nacional de Cuyo***

Por decreto del Poder Ejecutivo Nacional, bajo el gobierno de Roberto M. Ortiz y de la gestión en el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública del Dr. Jorge E. Coll, luego de numerosos pedidos del por entonces gobernador Rodolfo Corominas Segura se crea la Universidad Nacional de Cuyo, dando cumplimiento a los deseos de las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis.

Como mentores intelectuales de la Universidad puede mencionarse a Ricardo Rojas, quien da la clase inaugural el 16 de agosto de 1939; también a Bernardo A. Houssay, quien declaró:

“Aspiro a que la Universidad de Cuyo adopte los principios más modernos y perfectos de orientación universitaria, que le permitirán formar hombres cultos y capaces, que enaltezcan el prestigio de nuestra patria, impulsen su progreso y aumenten el acervo espiritual y el bienestar de la humanidad” Houssay, B. (1939). *Concepto de la Universidad, Como alma, como cuerpo, como técnica, como organización*. Universidad Nacional de Cuyo [s.p.].

La Universidad respondió a los siguientes fines:

- Creadora de conocimientos.
- Formadora de la clase dirigente.
- Difusora de conocimientos.
- Orientada hacia América y a la consolidación del espíritu democrático.
- Ser centro cultural del espacio en el que se desarrolla su actividad.
- Aspiración de profundidad y excelencia.
- Vocación humanística y saber fundado en el conocimiento filosófico.
- Fortalecimiento técnico del país.
- Formadora de valores y principios éticos (“La Universidad de Cuyo y el concepto de Bernardo A. Houssay”, en *Spiritus*, 1940).

El primer Rector fue el Dr. Edmundo Correas. En el período considerado se destaca la presencia en el rectorado de Ireneo Fernando Cruz, destacado humanista que fue también decano de la Facultad de Filosofía y Letras, la cual lleva su nombre.

Cabe preguntarse entonces ¿cómo incide la presencia de la Universidad en la gestación de la poesía en Mendoza?

- A través de la formación de sus actores: Tudela como alumno y participante en la revista *Spiritus* como reseñador.
- A través de las actividades organizadas por el Departamento de Extensión Universitaria, que invita a poetas y críticos destacados del momento en el plano nacional e internacional.
- A través de la presencia de poetas que se desempeñan en ella como docentes y que participan activamente de la creación y la circulación de poesía: Mario Binetti (permanece entre 1944 y 1945 y se desempeña en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Escuela de Lenguas Vivas como profesor de Literatura Europea Septentrional, Literatura Argentina, Poética y Elocución; es importante su labor de rescate de autores cuyanos en notas críticas sobre Alfredo Bufano, Antonio de la Torre y Juan Solano Luis; edita su segundo libro de poemas *Agua de olvido* en 1944, en el que despunta el paisaje mendocino, Julio Cortázar (proviene de Buenos Aires, permanece entre 1944 y 1946; se desempeña como profesor de Literatura Francesa I y II y de Literatura Europea Septentrional en la Facultad de Filosofía y Letras), Daniel Devoto (proviene de Buenos Aires, permanece entre 1944 y 1946; se desempeña como profesor universitario en la Escuela de Música), Alfonso Sola González (proviene de Paraná. Realiza numerosas actividades en Mendoza en donde se establece).

## Revistas

Si bien no hay en Mendoza revistas que adscriban en forma programática a la vertiente (como es el caso en Tucumán de *Cántico*, o en Buenos Aires de *Verde Memoria*, *Canto* o *Huella*), si podemos considerar el ejemplo de dos publicaciones periódicas que difunden la nueva poética en

notas críticas, mediante la edición de textos del canon extranjero y de las voces representativas del movimiento tanto en el plano nacional como en el provincial. Estas son *Pámpano* y *Égloga*. La consideración de las revistas para el estudio de los grupos artísticos es fundamental por dos razones básicas: en primer lugar porque la edición de la revista es una empresa colectiva que presupone el establecimiento de redes sociales entre los participantes; en segundo lugar, porque la revista inscribe a los poetas en el sistema de manera colectiva. A ellas puede sumarse la publicación universitaria *Spiritus*.

### ***Pámpano***

Editada por Gilgo D'Accurzio y dirigida por Abelardo Vázquez. Ocho números entre 1943 y 1944. Entre las voces cuarentistas nacionales que aparecen en sus páginas se encuentran Mario Binetti, Antonio Esteban Agüero y Juan Rodolfo Wilcock.

### ***Égloga***

Editada por Gildo D'Accurzio y dirigida por Américo Calí. 12 números entre 1944 y 1946. Entre las voces del cuarenta nacionales se encuentran: Antonio Esteban Agüero, Romualdo Brughetti, César Fernández Moreno, Daniel Devoto y Julio Cortázar.

### ***Spiritus. Revista Mensual de los Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo***

Dirigida por Luis J. Cabut y con José Santiago Arango como Secretario de Redacción. Seis números entre 1940 y 1942. Es de contenido amplio pero aparecen estudios de Ireneo Fernando Cruz sobre la cultura griega y las humanidades, de Manuel G. Lugones sobre Juan Gualberto Godoy, colaboraciones de Ricardo Sánchez Albornoz, Juan Pablo Echagüe y Julio Caillet-Bois, de reseñas sobre libros de Mario Binetti, anticipos de poemas de Serafín Ortega y comentarios de Ricardo Tudela sobre Goethe y sobre Rilke.

## **Presencias cuarentistas en Mendoza y vínculos con escritores de Buenos Aires**

Las revistas dan testimonio de la actividad de personalidades nacionales fuertemente vinculadas a la vertiente neorromántica en Mendoza: Juan Rodolfo Wilcock (proviene de Buenos Aires, permanece en la provincia entre 1943 y 1946; desempeña actividades como ingeniero pero participa también de actividades culturales), Daniel Devoto; Julio Cortázar; Mario Binetti: es importante su labor de rescate de autores cuyanos en notas críticas sobre Alfredo Bufano, Antonio de la Torre y Juan Solano Luis; edita su segundo libro de poemas *Agua de olvido* en 1944, en el que despunta el paisaje mendocino). Wilcock vuelve a Buenos Aires porque termina su actividad como asesor. Cortázar, Binetti y Devoto porque se resisten a la nueva gestión peronista. La partida de estos últimos coincide con la llegada de Alfonso Sola González.

Por otra parte, la relación con los grupos del cuarenta se establece también mediante el encuentro de mendocinos con personalidades significativas en Buenos Aires. Así, el testimonio de Silvia Calí, señala la relación de su padre con la tertulia que César Fernández Moreno organizaba en casa de su padre.

## **El canon cuarentista en Mendoza**

A la presencia de personalidades cuarentistas en la provincia se debe sumar la circulación y el comentario crítico de las voces líricas que funcionan como canon de lecturas extranjeras de los movimientos emergentes de la década. Entre ellas, las de Machado, Lorca, Neruda, Lubicz Milosz, por señalar solo las más significativas. Neruda, Lorca y Lubicz Milosz se difunden a través de las páginas de *Pámpano* y de *Égloga*.

Un caso especial que da testimonio de la difusión de Rilke, otra de las lecturas fundamentales del 40 en Mendoza, es una nota de Ricardo Tudela, "Interpretación y destino de Rilke", escrita en 1942 y publicada en la revista *Sustancia. Tribuna Continental de la Cultura Provinciana*. San Miguel de Tucumán, año IV, enero – febrero, Nº 13, 1943, pp. 62-67. La nota se plantea como comentario a la edición de una antología de Rilke preparada y realizada por Yolando Pino Saavedra en Chile pero trasciende luego esa finalidad. Tudela se demuestra, además, conocedor

de la difusión del poeta checo en España e Hispanoamérica ya que hace un *racconto* de las traducciones que han posibilitado su difusión en esos espacios culturales. Se refiere no solo a traducciones y comentarios en español, sino que además revela manejar otros en lengua francesa e italiana. Señala la actual moda rilkeana en el país y sintetiza, en el final de la nota los que para él constituyen los principales valores y aportes de la poesía de Rilke.

## **Modos o hábitos de edición**

### ***La edición cuidada***

Un testimonio de los hábitos de edición que se instalan en la Argentina en la época de oro de la industria editorial es el de la edición de amigo y el de la edición cuidada. La primera edición de *Piedra infinita* es una clara muestra de esta práctica.

Se trata de una edición de gran tamaño (38 x 29 cm), impresa en Mendoza en los talleres de Gildo D'Accurzio a mediados de Mayo de 1942. Según reza el pie de imprenta, la edición fue “compuesta a mano y estampada sobre papel argentino de 80 gramos”. La tirada fue de 200 ejemplares numerados y contaba con xilografías de Roberto Azzoni y Julio Ruiz. Estas características no son inusuales, como sostiene Jaime Correas [s. f.] en su “Introducción” a la edición facsimilar (p. XI), sino que responden al uso de la edición artística, de gran tamaño, habitual en el sistema editorial argentino hacia el 40. Libros como *Canciones contra mudanza* o *El libro de las fábulas*, de Daniel Devoto, *Las muertes*, de Olga Orozco, o *Cantos para el atardecer de una diosa*, de Alfonso Sola González poseen dimensiones y características similares: tiradas realizadas en papel de excelente calidad, numeradas, con la inclusión de grabados o dibujos, de plásticos relevantes en el medio. Incluso podía darse el caso de que un número determinado de la edición –por ejemplo cincuenta, en una tirada de trescientos– se realizara en condiciones de mayor calidad con el fin de regalarla a las amistades del autor. El hábito revela la concepción del objeto libro como una unidad estética, como amalgama de contenido y forma, y responde a un sistema de circulación movido no por limitaciones económicas –ya que los materiales y la forma de edición encarecen el producto final– sino por un sentido de entrega a un círculo de merecedores del objeto. Cabe destacar además que esta práctica no se

circunscribe al libro sino que también se da en la concepción de la revista cultural o de poesía<sup>88</sup>.

La edición de libros y plaquetas ilustradas pone de manifiesto un gusto bibliófilo. Esta forma de hacer el libro está vinculada con la transformación de las condiciones de la industria editorial argentina, cuyo auge se inicia en este periodo (cf. Rivera, 1981)<sup>89</sup>. Pero además, se relaciona con la existencia de imprentas con directores de gran oficio, celosos en el detalle último de la edición: en Buenos Aires, es el caso de Francisco A. Colombo; en Mendoza, el de D'Accurzio<sup>90</sup>. Por último, cabe señalar con Nelly Perazzo que, entre las décadas del 30 y el 40, se produce “un momento de brillo incomparable en lo que a las ediciones ilustradas se refiere”<sup>91</sup>.

La edición de 1942 de *Piedra...*, suscita el elogio de Devoto. Elogio significativo ya que realiza generalmente sus ediciones de los Ángeles Gulab y Aldabahor en la imprenta de Francisco Colombo:

---

<sup>88</sup> En el caso de las revistas, ejemplos paradigmáticos son los de *Los Anales de Buenos Aires*, *Cultura* (La Plata), *Pámpano* y *Égloga*, (Mendoza).

<sup>89</sup> Rivera se refiere concretamente al período comprendido entre 1936 y 1956, época en la cual la Argentina mantuvo el liderazgo en las ventas y la distribución del libro en español en todo el ámbito hispánico e hispanoamericano.

<sup>90</sup> Para la reconstrucción de la labor de la imprenta de Francisco Colombo ver: Martín Alberto Boneo (1952) y el testimonio de Norah Lange (1968), pp. 150-156. Transcribo algunos párrafos elocuentes: “La euforia edificada por ese solo privilegio: *mi libro se imprime en lo de Colombo* y la importancia que asumía ante nos todo interlocutor que deambulaba por la calle Hortiguera con visibles señales de éxito, transportó el nombre de Francisco A. Colombo hasta los ámbitos menos sobresaltados de preocupaciones bibliófilas. Los poetas que aún rememoraban desafinados sonajeros, los prolíferos folletinistas que ya renegaban de propagandas fosfatinas, ciertos escritores acurrucados en el presentimiento de disimuladas dietas, todos querían imprimir sus libros en la imprenta de Colombo. [...] Ningún suprascrito registró erratas en su prurito tipográfico. Todos saben que un libro construido en lo de Colombo será señalado por el más intrincado bibliófilo”, pp. 152-153. Para el caso de D'Accurzio ver Videla de Rivero (1995).

<sup>91</sup> Perazzo, N. (1995). p. 181.



Empecemos desde afuera: la edición. Sinceramente, no creía posible hacer cosa tan clara y noble, sin caídas. Las ilustraciones, buenas, aunque (perdón) no a la altura del texto poético. Para lo que no tengo palabras de agradecimiento es a la poco (todavía) merecida distinción del ejemplar número tres; espero lograr que no se arrepienta.

En primer término llama la atención la “incredulidad” de Devoto. ¿Debe presuponerse que no esperaba ese tipo de trabajo artesanal en el “interior”? De todos modos, este presupuesto no menoscaba la valoración, que se repetirá luego en las personas que reciban el libro por mediación suya. En segundo lugar, cabe destacar, como un signo del aprecio de Ramponi hacia el joven poeta, el hecho de haberle enviado el ejemplar número 3 de la serie. Gesto que Devoto comprende y aprecia, y que por ello, debe hacerlo explícito. Finalmente, la valoración de las ilustraciones se halla en cierta forma determinada por su aprecio de los valores poéticos de *Piedra...*

### **Voces de transición. El magisterio reconocido**

Es posible detectar la acción de poetas que ofician como puente entre las poéticas porque anticipan este giro (cosmovisionario y estilístico) y porque son reconocidos explícitamente como maestros conductores por los escritores más jóvenes que se incorporan al sistema. Incluso en los casos en que este parentesco no se presenta de manera manifiesta, es posible reconocerlo en los niveles de la poética, el estilo o los temas. Para el caso mendocino esas personalidades son: Alfredo R. Bufano, Ricardo Tudela, Serafín Ortega y Jorge Enrique Ramponi. Es posible distinguir además dos direcciones de la mediación: una que hace a la reflexión teórica y otra cuya incidencia se mide en el espacio de la creación.

### ***Teóricas***

Ricardo Tudela. *El hecho lírico. Ensayo de interpretación*: este ensayo se gestó según el autor hacia 1935, apareció en el N° 2 del Boletín *Oeste*, correspondiente a junio de 1937 y fue reeditado luego en La Habana en 1942. Tudela realiza un viraje, de acuerdo con una tendencia posromántica inscripta en su personalidad -como sostiene Gloria Videla

de Rivero al comentar este estudio- pero también de acuerdo con un camino que le abre la poética del surrealismo bien frecuentada por el autor (Videla de Rivero, 1996, pp. 45-72).

Cabe señalar también que otra posible vía de compenetración con estas ideas se encuentra en su frecuentación de escritores chilenos como Humberto Díaz Casanueva y Rosamel del Valle. Es posible establecer profundos paralelos entre la poesía de estos escritores y su concepción del acto poético como instancia totalizante, de acceso a una revelación, la escritura de Ramponi en *Piedra infinita* y la estética de Tudela.

Por último, además de las múltiples fuentes señaladas por Gloria Videla de Rivero, cabría señalar que -por registros de artículos críticos y de reseñas- para esa época Tudela se revela como un lector atento de Rilke.

Rescataré ahora solo algunas ideas fundamentales de Tudela en este ensayo que se subdivide en 16 apartados en los que el poeta va desglosando su teoría acerca del acto creador.

1) La idea del acto creador como viaje que somete al poeta a una experiencia liberadora pero dramática a la vez.

2) La concepción de que ese viaje implica una inmersión en el sueño, como instancia de disociación del yo, de escape a la lógica diurna, y de penetración a la profundidad del ser.

3) La concepción del estado de receptividad como apertura fundamental del poeta hacia el mundo y la idea de que el poeta, gracias a esa capacidad, vive los dolores y las afecciones de los demás y así puede representarlas en canto.

4) La idea de que la poesía debe recuperar el “asombro subterráneo de los mitos”.

5) La idea de que el poema es solo aquello “que alcanzamos a volcar desde cualquier distancia de lo humano” luego de concluido el trance creador.

6) La poesía “resume, antes que nada y para siempre, el invencible y eterno dolor del hombre”.

7) La idea de que lo lírico inclina hacia lo sobrenatural, “es decir, hacia la última realidad”.

8) La idea del poeta como mensajero o intermediario entre esa realidad última y los hombres.

## **Creativas**

### **Serafín Ortega**

Es autor de *Prólogo al cielo* (1941) *Salmos* (1942) y *Rumbo sin rumbo* (1943), como ya se dijo. De acuerdo con Silvia Calí, Américo Calí reconocía a Serafín Ortega como “maestro indiscutido de mi generación” (Calí, p. 118). Asimismo, en sus memorias del paso por Mendoza, Daniel Devoto recuerda sus contactos con el parnaso mendocino del siguiente modo:

[...] en seguida entré en relación con los escritores mendocinos: Bufano, que me llamó ‘Poeta y amigo’ en la dedicatoria de sus *Tiempos de creer*, Ricardo Tudela paseando su aire señorial de cisne antiguo, Draghi Lucero de cuya excelente labor folklórica tenía yo buena noticia, Serafín Ortega que me obsequió sus rotundos *Salmos* [...] (Devoto, 1994, p. 14).

La calificación es significativa si se tiene en cuenta el paladar exigente y preparado de Devoto y da lugar para realizar un examen de las dos obras que mencioné al principio porque ellas comportan novedad en el panorama de las letras locales y nacionales y, a la vez, manifiestan el viraje de la vanguardia hacia un neosimbolismo de filiación romántica.

*Prólogo al cielo* constituye una renovación de la tradición del poema en prosa en nuestra provincia, tradición pujante en la que cabría incluir a Evar Méndez, Ricardo Tudela, Sixto C. Martelli, Vicente Nacarato hasta incluir en la actualidad a libros como *En la otra orilla* (2005) de Cristóbal Sola.

El volumen se divide en tres secciones: “Prólogo al cielo” “Huerta sin cerco” y “Escalas”. Está constituido por veintitrés poemas, de los cuales solo dos, “Arco de espadas” y “Tu milagro por ti no sabido”, conservan la forma en verso.

Desde el punto de vista del contenido los poemas rondan en torno a la definición espiritual del sujeto de la enunciación y a la alabanza de su amada.

El libro se halla en un enclave vanguardista y neorromántico por las siguientes razones: a) predomina el tono jubiloso, la libertad formal y la organización de ciertos poemas como yuxtaposición de secuencias metafóricas; pero b) se advierte la recuperación de símbolos de la tradición universal, la ausencia total de los rasgos del imaginario vanguardista (la exaltación del dinamismo y la velocidad, el escenario urbano), la presencia de una figuración sublime de la amada, la elección en registro elevado del léxico.

Un texto que muestra el tono afectivo general que predomina en el volumen es “Pacto”, en el cual se recrea el tópico romántico de la mujer ángel/ demonio:

Ángel y duende disputaron en tu pila señoríos. El duende eligió tus manos, para dar al ademán donaire y fervor al encuentro. El duende recaló en tu sangre, para urdir el ensueño en tus vigiliyas y vigilia en tus sueños. El duende abrasó tu voz, para imantar tu aromado coloquio. El duende se hospedó en tus pupilas, para embriagarlas de vértigo verde. Y el ángel tendió sobre tu corazón un ala, para domar los arrebatos del duende y sellar las paces entre el alma y la sangre. Tregua de ángel y duende, florecida en Gracia. Por eso eres fibra y remanso, sombra y resol, garbo y decoro. Mujer en pacto cabal, pacto de ángel y duende (Ortega, 1941 [s. p.]).

Esta conjugación de dos poéticas se hace presente en el poema “Barrilete” en el cual el motivo del volantín ampliamente trabajado por la poesía vanguardista mendocina, se asocia a la evocación de pasado infantil, y de esa forma se tiñe de un sentimiento nostálgico, característico de la lírica neorromántica:

Dejadme remontar mi barrilete. No importa si papel de estraza o cromada seda. Dejadme remontar mi barrilete a favor de válidos vientos de Otoño. Mi mano retendrá la combada cuerda. Mi infancia, renacida, se arrobará ante el lucero engarzado a la ronda de estrellas que orla mis tardes. Dejadme remontar mi

barrilete: que tengo en el alma un nidal de mensajes a transmitir al cielo por el mágico hilo. Dejadme remontar mi barrilete: que su ingenua cola no esgrime envidiosa cuchilla para otros barriletes (Ortega, 1941, [s. p.]).

En cuanto a los *Salmos*, estos constituyen una verdadera novedad en el panorama de la lírica argentina, especialmente si se tiene en cuenta que su composición, según reza en el colofón del libro, corresponde a un período entre 1931-1935.

En efecto, el volumen establece un diálogo intertextual con la poesía bíblica sumamente logrado. La denominación hace referencia a la organización del libro, planteada como la sucesión numérica del alefato hebreo (alef, bet, guimel, dalet, he, wau, zain, jet, teth, yod), en clara imitación de composiciones bíblicas como algunos salmos (Salmo 9) o de las lamentaciones de Jeremías. Pero, además, Ortega recupera ciertos elementos de la retórica de los salmos como la figura etimológica, el quiasmo, el paralelismo, la antítesis polar, y además el libro está saturado de símbolos bíblicos tomados de la poesía de los salmos y del *Cantar de los cantares*. Hay un marcado tono espiritual en las composiciones que cantan el júbilo de la vida espiritual, del amor, de la poesía.

Para tener una idea de la plasmación de estos elementos en el texto me interesa realizar un breve comentario de un poema. El primero, “Alef”, constituye una definición del poeta como médium o caja de resonancias de la humanidad, que retorna de los tiempos primordiales:

Carcelero del tiempo en ecos de sangre,  
mi caracol marino entre las manos estremecido.

Por su curso remonté la corriente de los siglos;  
por su curso retorné tembloroso de resonancias;

la pupila, cargada de levadura de ensueños;  
la voz, aromada de nombres;

en mis labios aletea un nidal de recuerdos;  
en mi estrofa, la inocencia del salmo.

Como ampolla mágica al eco de los siglos,  
mi corazón entre las manos estremecido (Ortega, 1942, [s. p.]).

Si bien persiste la estructuración del texto como secuencia de metáforas lo cierto es que estas ya no se proponen sorprender al lector por lo novedoso, sino más bien dar una idea cabal de un proceso interior que permite la definición del poeta. Hay incluso una estructura narrativa sugerida que explica la sucesión de metáforas. El poeta retorna de los tiempos primordiales, cargado de esencias poéticas y se concibe a sí mismo como ese espacio en el que esas resonancias humanas se combinan y se transforman en canto.

### **Jorge Enrique Ramponi**

La aparición *Piedra infinita* en 1942 implica en el panorama de las letras argentinas una verdadera novedad, porque nadie antes que Ramponi ha transfigurado el paisaje de ese modo y lo ha asociado a una metafísica y a una poética.

Por una nota que aparece en la anteportada de la primera edición sabemos que el poema se ha gestado años antes y ha tenido una circulación privada: “La versión básica de “Piedra infinita” corresponde a 1935-1936 y tuvo, entonces, circulación privada en Argentina y Chile. Fragmentos del canto han aparecido posteriormente en páginas especializadas. En el presente volumen se incluye el texto íntegro del poema”.

A través del epistolario con Daniel Devoto, y de las reseñas de escritores neorrománticos como César Rosales o Marcos Fingerit, sabemos que el poema causó una muy agradable impresión en los lectores próximos a su círculo. La misma que debió suscitar en los jóvenes poetas mendocinos.

No es extraño que un poema como *Piedra infinita* suscitara dicho entusiasmo. Las reseñas y las cartas ponen de manifiesto que esta valoración depende al menos de los siguientes aspectos.

En primer lugar, la poética implícita del poema. Poeta y paisaje se hallan enfrentados y puede decirse que, a lo largo de la dilatada materia lírica de *Piedra...*, el cantor efectúa una *catábasis* órfica a través de la cual indaga sobre el ser de la piedra –que se repliega en su misterio– y a la vez se interroga sobre sí mismo y sobre su misión. La calificación de “órfica” – en absoluta consonancia con la poética neorromántica<sup>92</sup>– se basa en el papel de la escucha como espacio de la revelación del misterio y en la actitud “rilkeana” de un poeta transformado en oído expectante de la naturaleza:

Cuando lo misterioso pide un tenor ardiente  
y dilata mi acústica,  
cóncavo de esa lenta sed continua hasta los huesos,  
oh caracoles ávidos, oigo crecer la piedra por su mar profundo,  
escucho el coro de los cráteres, su estentóreo silencio (1942, p. 36).

Nótese en este pasaje la insistencia en la audición y el vaciamiento del poeta que se vuelve cóncavo, es decir, se despoja de sí, para *oír* crecer la piedra y *escuchar* el coro de sus cráteres. El poeta es, además, un verdadero cantor de la piedra y posee las prerrogativas del legendario Orfeo: “Oh lira de los huesos llena de abejas tristes de la sangre, / la mano del arpegio se cierne hacia el tañido, / demora un aleteo confuso de presagio [...]” (1942, pp. 24-25).

En segundo lugar, la representación del paisaje en términos míticos y filosóficos, aspecto destacado con claridad por Bernardo Canal Feijóo: “Veo en la metafísica mística de este notable poema algo así como la preformación mitológica de una primera y absoluta agrimensura de la infinitud de la intra-piedra finita” (1949, pp. 80). La representación/canto/*catábasis* descubre al paisaje montañoso como una especie de hipóstasis del yo, que guarda las claves del ser del poeta:

Rompí su cuerpo por ver su corazón: témpano solo  
Vacié su vaso, arena muerta contenida.  
Ella, lo eterno; yo, lo efímero ardiente, la atropello a sangre y canto.  
Lo sé: me mira con mis huesos hasta mi lápida,

---

<sup>92</sup> Ver mi estudio *Orfeos argentinos* (2001).

pero lloro sobre ella, porque algo suyo llora en mí su destino  
(Ramponi, 1942, p. 54)<sup>93</sup>.

El tercer aspecto es el que se refiere a la forma del poema: los escritores neorrománticos del 40 se sintieron subyugados por su musicalidad, gestada a través de la combinación de versos y versículos, de la abundancia de palabras esdrújulas que provocan un efecto especial de ritmo dactílico<sup>94</sup>, del paralelismo anafórico reiterado<sup>95</sup> y de las series letánicas en carácter de aposiciones de la piedra<sup>96</sup>. Admiran también la habilidad de Ramponi para superar las dificultades del poema extenso a través de la sabia estructura de sus fragmentos. Es este aspecto el que encomia especialmente Daniel Devoto en la carta en la que manifiesta los efectos de la lectura del texto:

En cuanto al poema, Ramponi, nada tengo que agregar a lo que le dije en su ciudad sobre su sostenida y dura materia poética, su riqueza apoyada en otra riqueza, la verbal, trascendiéndola; su constante y creciente empuje, que la hace “poema” y no “poemas”, con interferencias y rajaduras en su cuerpo único y extendido.

Dada la gravitación de la forma en la poética de Devoto, es comprensible que sus comentarios pongan de relieve estos aspectos compositivos que se conciben como inherentes a la propia dinámica del poema.

---

<sup>93</sup> Aspecto señalado también por Bernardo Canal Feijóo: “Es el sentimiento de esta hipóstasis patológica de la piedra y el héroe sin duda el principio de toda metafísica. El hallazgo de la piedra infinita encarnada, hipostasiada en el alma carnal y sub-celeste del hombre, es la verdadera materia metafísica, y la potente proferación de este singular poema” (1949, p. 81).

<sup>94</sup> “Ves/**tí**/bu/lo/ del/ **pá**/ra/mo” (p. 13); “Un/ **pén**/du/lo\_in/**som**/ne\_en/ su/**cán**/ta/ro” (p. 41).

<sup>95</sup> “Déjame **que afronte su** oráculo/ **que escuche su** vertiginoso silencio/ **que libe su** fatídico polen, su planetario acíbar, (...)” (p. 6).

<sup>96</sup> “Geometría en rigor, sola en su límite, / ceñida cantidad, estricto espacio, / asignatura ciega, pieza hermética, / contrita y sin piedad, armada en temple, / cuadrada en su sostén, compacto término, / duro numen del número, / sin pórtico al sueño ni a la lágrima” (p. 9).



Por último, cabría señalar que otro aspecto que relaciona y justifica la admiración de los jóvenes escritores por el poema ramponiano es su dimensión metafísica, esencial. En *Piedra infinita*, la montaña andina no se describe propiamente: no le interesa al poeta darnos a conocer los rasgos fenoménicos que la caracterizan típicamente. Por el contrario, indaga por la esencia de su ser piedra. De allí que la defina metafóricamente en los siguientes términos:

Geometría en rigor, sola en su límite,  
ceñida cantidad, estricto espacio,  
asignatura ciega, pieza hermética,  
contrita y sin piedad, armada en temple,  
cuadrada en su sostén, compacto término,  
duro numen del número,  
sin pórtico al sueño ni a la lágrima.  
Si absorbe no incorpora, ajena al vello de los líquenes.  
El fuego no es su dádiva, es ardiente  
secreto que el hombre inventó buscándose.  
Sentid: ni ruda música primaria,  
cajón sordo, yunque seco, ataúd del sonido”. (Ramponi, 1942, p. 9).

Esta forma de indagar lo regresa al mundo primordial de los símbolos y de los mitos. Recordemos, con Jaime Correas (1991), que la piedra posee una larga tradición simbólica. La piedra en bruto descende del cielo y, transmutada, se eleva hacia él en un movimiento circular (Chevalier; Gheerbrant, 1986, pp. 750-751). De allí que la indagación por la piedra es, en cierta medida, pregunta del hombre por su origen y su vocación celeste. Por ello el poeta describe al hombre en de reverencia totémica frente a la piedra del siguiente modo:

Puesto ya a orar,  
puesto a llorar orando,  
tiembla de la inocencia que en fulgor le asiste,  
como una melodía en el silencio que se dilata y la circunda,  
oh víspera del ángel sabio de la celeste fábula,  
cuyo palor revuela cenital como un águila de arpegio.  
Qué latitud, entonces, del corazón, qué zona dulce emerge,

- ráfagas de memoria y márgenes de olvido -,  
donde la piedra flota sin reverso en la luz,  
diáfana pluma, copo azul de espacio. (Ramponi, 1942, p. 11).

La develación metafísica de la piedra va de la mano de la pregunta por su propio ser en el tiempo y por su vocación poética convertida ahora en vocación oracular y profética. En *Los límites y el caos* Ramponi continuará con esta línea de su exploración poética de la realidad.

### **Cánones de lecturas formadoras nacionales y extranjeras** ***Plano internacional***

Es evidente la circulación y el comentario crítico de las voces líricas que funcionan como canon de lecturas extranjeras de los movimientos emergentes de la década. Entre ellas, las de Machado, Lorca, Neruda, Lubicz Milosz, por señalar solo las más significativas. Neruda, Lorca y Lubicz Milosz se difunden a través de las páginas de *Pámpano* y de *Égloga*.

El canon se puede perfilar mejor si atendemos a las voces de manera individual. En el caso de las ideas estéticas, un caso especial es el de la difusión de Rilke, efectuada por Tudela: publica en *Spiritus*, año II, N° 4 y 5, 1941, pp. 140-141 una reseña de “Poesías”, edición bilingüe del crítico chileno Yolando Pino Saavedra. Una reelaboración de esta nota aparece con el nombre de “Interpretación y destino de Rilke”, escrita en 1942 y publicada en la revista *Sustancia. Tribuna Continental de la Cultura Provinciana*. San Miguel de Tucumán, año IV, enero – febrero, N° 13, 1943, pp. 62-67, en la que agrega datos sobre de la difusión del poeta checo en España e Hispanoamérica ya que hace un *racconto* de las traducciones que han posibilitado su difusión en esos espacios culturales. Se refiere no solo a traducciones y comentarios en español, sino que además revela manejar otros en lengua francesa e italiana.

En la reseña de *Spiritus*, Tudela sintetiza del siguiente modo lo que para él constituye el legado de Rilke, en un testimonio que puede complementar sus principios expuestos en *El hecho lírico*:

Debido a la pujanza que le trae -atormentada, desgarrante, mas fecundísima- Dios y su soledad crecen en el alma de Rilke en las mismas confirmaciones y revelaciones de su poesía. Sin duda no es

exagerado decir: lo solitario de su corazón es lo auténticamente “germinal” de su vida. Trátase, en substancia, de la propia vida que adquiere lenguaje y se lanza, a objeto de madurar un espíritu vivificante poderoso, a todas las experiencias y vivencias. El poeta es entonces un conquistador interior y algo aún más significativo: un libertador. El poeta que tiene el hechizo y la voz de lo que liberta, es el alto y concienzudo captador de esencias humanas y divinas; y, en este y muchos otros sentidos, Rilke lo es porque descubre muchos velos del misterio y descifra el sentido profundo del sufrimiento” (1941, p. 141).

Asimismo, por los frecuentes epígrafes sabemos que Rilke forma parte de las lecturas de Serafín Ortega.

En cuanto a los españoles del 98 y del 27 hay, en la poesía de Calí, Solano Luis y Sosa claras reminiscencias del Machado de *Campos de Castilla* (1912). Se advierte la relación, por ejemplo, en el hecho de que en uno de sus libros Calí se define como “Capitán de ruiseñores” y por su parte Machado en, “Poema de un día. Meditaciones rurales” de *Campos de Castilla*, se presenta del siguiente modo: “Heme aquí ya, profesor/ de lenguas vivas (ayer/ maestro del gay-saber/ aprendiz de ruiseñor...).

Todo el universo bucólico y aldeano de Azorín, Unamuno y Machado se recrea en *Ángelus y alondras* de Juan Solano Luis. Hay estrategias de representación del paisaje, como por ejemplo, la personificación de los distintos elementos que lo componen, que Solano Luis emplea de manera semejante a los espacios de Soria evocados por Machado (cf. Lucero, pp. 181-182). En su caso el magisterio se verifica a través de la mediación de Alfredo Bufano.

En Américo Calí y en Amílcar Urbano Sosa se hace presente la recuperación de Góngora a través de la lectura de Federico García Lorca. Ecos lorquianos se perciben en un amplio repertorio de poetas argentinos entre el 30 y el 40. No solo en Molinari, sino también en Alfredo Bufano y en Juan Draghi Lucero (Cf. Castellino, 1993), en Jorge E. Ramponi (cf. Videla de Rivero<sup>97</sup>, en Alfonso Sola González, en José Portogalo, en Daniel Devoto. Así, las expresiones neopopularistas de la poesía argentina del 40

---

<sup>97</sup> Sobre la difusión de Lorca en la poesía argentina ver también Devoto (1999, pp. 465-556).

remiten con distintos grados de intensidad a libros como *Poema del canto jondo* (1921), *Primeras canciones* (1922) y *Romancero gitano* (1924-1927).

Epígrafes y citas permiten ver en estos autores además un conocimiento certero de toda la tradición poética hispánica y en especial de la poesía española del siglo de oro. Básicamente este conocimiento se advierte en la recuperación de formas como el soneto, el romance y la copla. Todos estos aspectos se desarrollarán en la cuarta parte de este tomo, al realizar el análisis de la obra de los distintos poetas mendocinos del período.

## Neruda

Pablo Neruda contribuye a la difusión de las tendencias neorrománticas y surrealistas con sus obras y sus visitas a la Argentina. El magisterio de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *El hondero entusiasta* (1933) y los tres ciclos de *Residencia en la tierra* se puede rastrear en todas las líneas del 40.

Su impronta pervive en múltiples aspectos. En primer lugar, como acicate de una poética de régimen nocturno, que reivindica el buceo interior, el viaje onírico hacia el centro de la experiencia poética, la idea de inspiración, la tentativa totalizante de una revelación a través del ensueño poético que, finalmente, no se produce (Carrasco Pirard, 1995, pp. 35-54). Asimismo, su obra representa un modo particular de sentir y expresar la pasión amorosa, con una visión a la vez sensual pero idealizada, cósmica, del objeto de esa pasión (cf. Videla de Rivero, 1990, Tomo I, p. 109). Desde el punto de vista estilístico, por último, Neruda ofrece el ejemplo de la dicción versicular, de la “alternancia brusca de personas gramaticales, la enumeración caótica, la yuxtaposición de espacios, de tiempos, de figuras, la inclusión de lo fantástico, de lo onírico”, rasgos que lo asocian también con la poesía surrealista (Videla de Rivero, 1990, p. 119).

Por otra parte, además de la publicación de sus poemas en páginas de *Los Andes*, *Antena*, *Pámpano* y *Égloga*, con Neruda hay contactos personales a través de visitas de mendocinos a Chile y del paso del poeta por Mendoza. Gloria Videla de Rivero ha realizado una síntesis de al menos tres visitas: una fugaz, sin trascendencia literaria en junio de 1927;

otra más demorada en 1933 entre el 30 y el 31 de agosto, en la que hizo lectura pública de poemas en la Escuela Patricias Mendocinas y fue luego agasajado por periodistas y escritores locales en el Hotel Mundial. La tercera se realiza el 15 de agosto de 1945 y en esa oportunidad Ramponi le obsequió un ejemplar de *Piedra infinita*.

En el caso de los poetas que investigamos las huellas de Neruda se perciben principalmente en los dos primeros libros de Abelardo Vázquez, *Advenimiento* y *La danza inmóvil*.

### ***Plano nacional***

En esta altura del desarrollo de la poesía mendocina es interesante observar cómo los escritores jóvenes empiezan a establecer genealogías con los que los preceden. En el caso de Juan Solano Luis, el magisterio de Bufano se patentiza no solo en la temática y en la forma sino en la dedicatoria de su primer libro: “Dedico este libro de versos/ a la memoria de mi padre D. Juan Solano/ y/ a mi maestro/ D. Alfredo R. Bufano, / filialmente. / JSL”.

En el caso de Calí, este reconocimiento se hace extensivo a voces como las de Leopoldo Lugones, Horacio Rega Molina y Jorge Enrique Ramponi.

Huellas de Bufano y de Ramponi pueden reconocerse también en la configuración imaginaria de *Poemas para Mendoza* (1958) de Abelardo Vázquez.

### **Vertientes del neorromanticismo**

Conforme a las grandes líneas que se dan en el neorromanticismo argentino podemos señalar al menos tres en el corpus de autores estudiados:

1) Neopopularismo con fuerte recreación de metros de arte menor y escenario rural como en el caso de Juan Solano Luis: en *Ángelus y alondras*, el lector avizora la construcción de todo un espacio rural que no debe leerse solo en clave mimética ya que esta configuración tiene mucho de imaginario y de imaginario hispánico. Veamos por ejemplo el poema “Primavera” que constituye un magnífico ejemplo:

De dormir bajo el durazno  
tengo rosada la espalda,  
tengo rosada la voz  
y rosadas las palabras.

Se abren mis manos en flor  
y mis dedos como ramas,  
se mueven buscando enjambres,  
tiemblan si el pájaro canta.

Una pereza floral  
me dobla, dulce, la espalda  
y siento mi carne herida  
de frescas yemas rosadas.

Amor: ven con tu cestilla  
que ya me pesa esta carga...

Notemos el juego con el color, que rememora los de Lorca en el “Romance sonámbulo” con el color verde. Asimismo, en el poema aparece uno de los tópicos más arraigados en la poesía neorromántica del 40 que es la compenetración del sujeto de la enunciación con el paisaje natal. Pero al mismo tiempo el poema con su remate genial recrea el tópico de las ansias del amado que, como la naturaleza, florece en primavera y reclama la venida de la amada.

1) Neogongorismo, neoclasicismo: recreación de las formas clásicas de arte mayor de la poesía española con vocabulario sublime y de tema amoroso o alto, tal como se advierte, por ejemplo en el soneto XI de *La abeja y la rosa*, de Amílcar Urbano Sosa:

En la tibia vigilia ha madurado  
- carne de arena y manso terciopelo -  
el fruto de la noche y el desvelo  
de cosechar suspiros en el prado.

Ansia de perseguir enamorado,

en el ocio que ciñe alas de anhelo,  
el bosquejo de rosa que en el cielo  
es latido de rosa que ha llorado.

El silencio concuerda con mi mano  
mas, su voz castellana salva el muro  
para gritar que sobre el mundo vano,

la esperanza, desnuda y temblorosa,  
va trepando callada y sin apuro  
la escalera de espinas de la rosa.

Se advierte en el soneto la recuperación de símbolos tradicionales como la rosa, la espina y el escenario de jardín nocturno que envuelve el lance amoroso. Asimismo, hay un trabajo sobre el simbolismo de la verticalidad que tiene como objetivo marcar la dificultad del ascenso que permita el encuentro definitivo y la tenacidad del corazón amante.

3) Vertiente neorromántica, surrealizante: es la línea que asume el magisterio de Neruda principalmente. Veamos el caso de “Encuentro destruido” de *Advenimiento*, de Abelardo Vázquez:

De la memoria de tu frente triste, recostada en las tardes del otoño;  
del temblor de tu piel, rendida ante los barcos que solo son ternura;  
del asombro en tus ojos tan violentos de noche,  
que quieren desarrollar un tiempo de esfuerzos y miradas cayendo  
sobre la tierra definitivamente muerta de los hombros:  
llego al encuentro de tu sangre, de tus venas de amor enloquecidas.

... Yo admiro el color de tu cuerpo, esa intención de fruta remadura;  
el sol y la arena, entre tus muslos recostados, confundándose.  
Yo admiro lo perfecto de tus pechos, suave inclinación de la delicia,  
tiempo hecho clamor, o luz en tiranía sostenida.  
Admiro tu vientre redondo, playa de vientos contendidos de espacio,  
vientre, ecuador o grave llanto combado hacia la furia.

Admiro tu cuerpo unido, transparente detrás del fuego de mi boca,  
bramando

su secreto caracol de asombro.

Yo escucho dolorido esta canción que decidía tu piel junto a la sangre,  
siendo memoria de tus sueños y mis días.

Serán torres de niebla y juncos enlutados que sobrevivan en la voz;  
espesas noches, buscando un claro despertar entre las ruinas.

Será el tiempo. Será el tiempo. Será el cuerpo y el tiempo.

El sueño hecho pasión, el sueño desesperado de la nada;

la nada hecha pasión, encendiendo el largo rosario de los días;

engendrando con rito de campanas y nieve o lágrimas:

en rendidas soledades de amapolas y besos,

en sistemas ocultos por gruesas cabelleras,

en manos como instrumentos graves de tu alzada vigilia.

Tono afectivo general que expresa el deseo de posesión de la amada que está a la vez cerca en el y lejos en la posesión efectiva (recuerdo de la unión en el pasado). Sintaxis dislocada, coordinaciones de elementos heterogéneos, abundancia de gerundios; versículos que amalgaman versos de arte mayor; organización rítmica en función del paralelismo anafórico; despliegue de la imagen metafórica en más de un verso.

## Formas

Se observa en la poesía neorromántica un cuidado estratégico de los aspectos musicales del verso tanto en los niveles locales, como en los globales de la organización textual.

Desde el punto de vista local, los neorrománticos apelan al uso del heptasilabo, el endecasílabo y la línea versicular en los poemas en verso libre. La línea versicular que se despliega en el ancho de la página (y es un verdadero desafío para los editores) está pautada cuidadosamente en cuanto a su organización rítmica. Es decir, responde a un patrón acentual de pies que se reiteran (por ejemplo, en Alfonso Sola González o en Daniel Devoto) o a la combinación de versos tradicionales.



Desde el punto de vista global, los escritores apelan a combinaciones estróficas tradicionales como el soneto, la serie de dísticos, la sexta rima, los romances o a formas populares siguiendo el ejemplo de García Lorca. También a combinaciones muy difundidas en el modernismo y el posmodernismo hispanoamericano como la silva libre.

La recuperación de este acervo no debe comprenderse como un mero gesto regresivo o nostálgico. La forma aparece como un instrumento para sostener el objeto artístico en el tiempo y dotarlo de universalidad, pero además se entiende como un desafío que anima la creación. La tradición formal se recupera desde un horizonte lúdico: el escritor apuesta a alterar o respetar hasta el extremo ese patrón; el lector, por su parte, es desafiado a reconocer el juego.

En lo que se refiere a la organización de los poemas en verso libre, los textos suelen adoptar el versículo combinado con versos cortos. Adquieren además patrones rítmicos de refuerzo que trascienden el límite de la línea como, por ejemplo, el paralelismo anafórico. Estos aspectos se analizarán más detenidamente en el examen particular de la obra de los distintos poetas que se realiza en la sección IV del presente volumen.

## **Temas**

### ***El amor***

Podemos ejemplificar esta temática con algunos poemas de Américo Calí; en su libro *Laurel de estío* (1946) figura el “Son de elegía”

Una lágrima siempre mal llorada  
 fue tu pequeño hablar ante la vida.  
 ¿En qué memoria se hallará medida  
 para tu suelta mano sin espada?

Lumbre, solera y podio en mi jornada,  
 árbol de justa luz, frente encendida,  
 ¿qué viento malo fue el de tu partida?  
 ¿por qué filos pasó de madrugada?

Dame tu voz, oh piedra enmudecida,

tú que le perseguiste en la caída,  
tú que ahora retornas perfumada;

dame tu voz de piedra arrepentida  
y dóblate vencida  
contra su ayer de piedra inesperada.

También podemos citar “Qué distante me quedas, verde rama”:

“Y eras tú de pequeña,  
Y era yo quien era”.  
Qué distante me quedas, verde rama,  
apenas si mujer, yo viento herido,  
tú alondra por volar y yo dolido  
bosque de amor creciendo en rosa y llama.

En tu vivir ni un día in olvido,  
yo tiempo que regresa y se derrama  
en un saber de rutas ya sin fama,  
con todo el corazón abierto en nido.

Si eres la única y por ti suspira  
un pesar de jazmines en mi frente,  
por desatados vientos de qué ira

yo te debo querer calladamente,  
como la imagen leve que se mira  
en el tímido cielo de la fuente.

Igualmente ejemplifica esta vertiente temática Amílcar Urbano Sosa con un poema de *La voz de la lumbre*, titulado “La novicia”, II:

Mi mano encuentra tu nombre  
en la espesura del mar:  
estaba escrito con peces  
peces de luna otoñal.

Cuando llegaste a la playa  
mi amor venía detrás,  
verdes redadas de peces  
danzaban en su carcaj.

Las aves de mi horizonte  
reconocieron tu faz,  
con tu perfil de plegaria  
se hicieron su voluntad.

Dormida estaba la tierra,  
el bosque, el agua, el compás:  
tú despertaste la vida  
cuando llegaste del mar.

Palomas ciegas temblaban  
sobre una rama de azhar,  
se oía andar el silencio  
con plenitud de panal.

Sangre de estrellas heridas  
quemaba el aire torcaz  
y entre la sangre y el orbe  
latía un hijo rival.

Dios sonreía en el tiempo,  
callado tiempo de amar:  
tú y yo estábamos solos  
con el amor y la paz.

Bajo los cielos despiertos  
la vida vuelve a cantar;  
cuando regrese la muerte  
alguien se habrá de quedar.

Leerá su nombre desnudo  
en la espesura del mar  
y estará escrito con aves,  
latido y peces de sal.

Tú y yo cubiertos de tierra  
- pobre recuerdo y no más -  
tú y yo en la muerte tendremos  
la misma felicidad.

### ***La poesía***

Encontramos esta línea temática en *Laurel de estío* (1946), de Américo Calí, concretamente en el poema “Jamás hallé la justa melodía”:

Jamás hallé la justa melodía  
que le adeudo al dolor que me acompaña,  
la que nombra la fe, la que no daña  
al cielo humilde de la vida mía.

Y nunca la hallaré, por más que un día  
una trémula voz que habló sin saña  
me dijo: Toda herida se restaña  
sangrando el cuerpo de la poesía.

Oh esencia, oh dolor, dolor mezquino,  
aquí le dejo el fruto de mi trino  
que es la pobre canción que más quería,

y solo, entre los muros de mi tedio,  
fresca la rosa, indiferente el predio,  
cansado de la noche espero el día.

## **La meditación sobre el paso del tiempo y sus efectos sobre las cosas. La muerte. El paisaje interior. El paisaje exterior en consonancia con el estado anímico del poeta.**

Todas estas vertientes aparecen conjugadas en la poesía de Juan Solano Luis, por ejemplo en un poema de *Ángelus y alondras*, titulado “Nocturno con lluvia”:

Estoy en m alcoba solo  
con mis libros y mis sueños.  
La lluvia canta en las ramas  
de los árboles del huerto  
y se oye el mojado son  
del caramillo del viento.  
Arde la lámpara vieja  
dorándome el aposento  
y el corazón canta bajo  
como un pajarillo nuevo:  
‘¡Quién me diera la canción  
del agua que cae muriendo  
sobre los blandos ramajes  
y el caramillo del viento!’

Sordo a la pena que nace  
doblo una página y leo.

## **Conclusión**

Si comparamos, a partir del repaso realizado, la situación del sistema de la lírica en Mendoza entre el 30 y el 40 y la emergencia y consolidación del movimiento neorromántico podemos decir que tiene un desarrollo completamente sincrónico con lo que está sucediendo en Buenos Aires y en otras regiones argentinas como el Noroeste (con el desarrollo del grupo *La Carpa*) y en Noreste (con la generación poética de Paraná, nucleada alrededor de la revista *Sauce*, por ejemplo). Poéticas, repertorios temáticos y expresivos, el canon formador, las prácticas editoriales coinciden.

Tal como sucede con las vanguardias, la singularidad en la manifestación de la vertiente se debe a la particularidad de cada poeta, a los contactos culturales con Chile, al desarrollo cultural propio de la provincia –con acontecimientos como la creación de la Universidad Nacional de Cuyo– y al singular impacto de las voces que offician de mediación en el paso de un momento a otro.

Si se amplía el horizonte de observación, se puede constatar además que este regreso al orden a través del símbolo, del arraigo en la tierra y de una forma capaz de trascender los efectos degradantes del tiempo, no es solo local, sino que coincide con tendencias que se verifican en Hispanoamérica (la generación venezolana del 40, la generación brasileña del 45, el movimiento de *Piedra y Cielo* en Colombia, por citar solo algunos ejemplos) y también de la literatura europea y norteamericana. Se trata de un giro que resulta de la constatación del agotamiento de las vanguardias históricas.

Este examen global permite finalmente resaltar el valor de la trayectoria lírica de las voces mendocinas que se insertan en el sistema. Autores como Américo Calí, Abelardo Vázquez, Amilcar Urbano Sosa o Juan Solano Luis exhiben una conciencia aguda de la tradición literaria y un dominio pleno de la palabra poética.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

- Calí, A. (1946). *Laurel de estío*. El Ateneo.
- Ortega, S. (1941). *Prólogo al cielo*. Ilustración de Pablo Vera Sales. D'Accurzio Impresor.
- (1942). *Salmos*. Xilografías de Bernardo Federman. D'Accurzio Impresor.
- Ramponi, J. E. (1942). *Piedra infinita*. D'Accurzio.
- Solano Luis, J. (1943). *Ángelus y alondras*. Comisión Nacional de Cultura.
- Sosa, A. U. (1947). *La rosa y la abeja*. D'Accurzio Impresor.
- (1949). *La voz de la lumbre*. D'Accurzio Impresor.
- Vázquez, A. (1942). *Advenimiento*. Ediciones Pámpano.
- (1950). *La danza inmóvil*. Colección Nihuil.

### Crítica

- AA/VV (1965). *Facultad de Filosofía y Letras. Memoria histórica. 1939- 1964*. Instituto de Filosofía, Sección Historia del Pensamiento y Cultura Argentinos.
- Calí, M. E. (2004). Mi padre, poeta, en *Américo Calí. Poesías*. FFyL, 11-20.
- Boneo, M. A. (1952). Una imprenta argentina en la cultura nacional, en *El '40. Revista Literaria 4*, primavera, 66-72
- Calí de Doedderer, S. (1993). Américo Calí: Presencia cultural y poética de Mendoza, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 1*. CELIM, 111-120.
- Canal Feijóo, B. (1949). Jorge Enrique Ramponi: *Piedra Infinita* (Nova, Buenos Aires, 1948), en *Sur 177*. Año XVIII, julio, 79-82.
- Carrasco Pirard, E. (1995). Neruda y la esencia de la poesía, en *Revista Chilena de Literatura 46*. Abril, 35-54.
- Casnati, L. R. (1981). *Poesía y poetas del viejo San Rafael*. Inca.
- Castellino, M. E. (1991). Aproximación a la poesía de Abelardo Vázquez: *Poemas para Mendoza*, en *Revista de Literaturas Modernas 24*. Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, 207-217.
- (1993). Presencia de Federico García Lorca en la poesía mendocina, en *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 1*. CELIM, 35-58.
- Chevalier; Gheerbrant, (1986). *Diccionario de símbolos*. Robert Lafont/ Jupiter.
- Comas de Guembe, D. (2005-2006). Amilcar Urbano Sosa: el enseñar deleitando en *Antología de Meñique*, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza 11-12*. CELIM, 207-217.
- Correas, J. [s. f.]. Ramponi: la construcción del infinito, estudio preliminar, en Ramponi, J. E. *Piedra infinita*. Edición facsimilar. Ediciones Culturales de Mendoza, V- LIII.

- (2004). *Cortázar, profesor universitario. Su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*. Aguilar.
- De Diego, J. L. (2006). 1938-1955. La “época de oro” en la industria editorial, en José Luis de Diego (Ed.) *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. FCE, 91-123.
- De la Torre, A. (1980). *Itinerario poético cuyano*. Dirección General de Cultura de San Juan.
- Devoto, D. (1994). Mendoza, al canto, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza 2*. CELIM, 11-27.
- (1999). Notículas sesquiálteroseculares al *Romancero gitano*, en *Bulletin Hispanique 1*, Tome 101, 465-556.
- Fernández Moreno, C. (1943). Informe sobre la nueva poesía argentina, en *Nosotros 91*. Segunda época, año VIII, octubre, 71-93.
- (1967). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de poesía argentina*. Aguilar.
- Ghiano, J. C. (1957). *Poesía argentina del siglo XX*. FCE.
- González, J. (1990). Gildo d’Accurzio. El oficio infinito, en Ramponi, J. E. *Piedra infinita*. Edición facsimilar. Ediciones Culturales de Mendoza, [s. {.]
- Guillén, C. (1989). *Teorías de la historia literaria*. Espasa.
- Hernández Manson, C. (1995). *Semblanza de un editor. Don Gildo D’Acurzzio*. Ediciones Culturales de Mendoza.
- Houssay, B. (1939). *Concepto de la Universidad, Como alma, como cuerpo, como técnica, coo organización*. Universidad Nacional de Cuyo [s.p.].
- Lafleur, H. R.; Provenzano, S. D.; Alonso, F. P. (1968). *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. CEAL.
- Lange, N. (1967). *Estimados congéneres*. Losada, 150-156.
- Lucero Ontiveros, D. (1999-2000). Juan Solano Luis y su añoranza española, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 6*. CELIM, 175-189.
- Pena, R. F. (1999-2000). La poesía de Abelardo Vázquez, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 6*. CELIM, 201-214.
- Perazzo, N. (1995). El grabado en la Argentina. (1920-1948), en *Historia general del arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes, 141-188.
- Rivera, J. B. (1981). El auge de la industria cultural (1930-1955), en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. CEAL, N° 95, 577-600.
- [Sin mención de autor] (1940). La Universidad de Cuyo y el concepto de Bernardo A. Houssay, en *Spiritus. Revista Mensual de los Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo 1*, año 1, julio, 40-43.
- Videla de Rivero, G. (1984). *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*. FFyL, UNCuyo, Revista de Literaturas Modernas, anejo IV.



- (1990). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Facultad de Filosofía y Letras. Tomo I: Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del 20.
- (1991). Tradición y vanguardia en *Colores del júbilo*, de Jorge E. Ramponi, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras LVI*, Academia Argentina de Letras, 467-481.
- (1995). Homenaje a Gildo D'Accurzio, en *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 3*. FFyL - CELIM- Ediciones Culturales de Mendoza, 163-167.
- (1996). La poética de Ricardo Tudela: sus filiaciones literarias posrománticas, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 4*. CELIM, 45-72.
- Zonana, V. G. (1995). La elegía funeral en la lírica de Alfonso Sola González, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 3*, FFyL – CELIM - Ediciones Culturales de Mendoza, 55-77.
- (1998). *Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de Juan Rodolfo Wilcock*. EDIFyL.
- (2001). *Orfeos argentinos. Lírica del 40*. Ediunc.
- (2004). *La poesía de Alfonso Sola González; Estudio; Antología de textos dispersos*. EDIFyL.
- (2004) Alfonso Sola González y la dinámica del lenguaje simbólico, en *Alfonso Sola González. Poesía*. EDIFyL, 11-23.
- (2003-2004). Jorge Enrique Ramponi y el canon neorromántico del 40: Su examen a partir de la correspondencia con Daniel Devoto, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 9-10*. CELIM, 151-176.
- (2005). *Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del 40*. Simurgh.
- (2007-2008). Alfonso Sola González, cantor de la noche, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza 13-14*, CELIM, 311-321.
- (2010). *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto*. Ediciones del Copista.
- (2015) Alfonso Sola González: el legado de una voz en estado de poesía, en Alfonso Sola González. *Obra poética*. Ediciones Biblioteca Nacional, 9-56.
- Zuleta, E. (1997-1998). Literatura y política en Mendoza. (La Guerra Civil Española), en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 5*. CELIM, 159-174.

SEGUNDA PARTE  
LA FIESTA DE LA VENDIMIA  
EN LA CULTURA DE MENDOZA



## CAPÍTULO I

### INICIOS DE UN “AMOR” ETERNO. LA FIESTA NACIONAL DE LA VENDIMIA EN MENDOZA, UN RECORRIDO DESDE SUS ORÍGENES HASTA MITAD DEL SIGLO XX (1880-1955)

CARLA ANDREA RIGGIO

0000-0002-9200-9971

[carla09riggio@gmail.com](mailto:carla09riggio@gmail.com)

*A papá, por su apoyo incondicional*

### **Introducción**

El siguiente capítulo tiene como objetivo demostrar que la Fiesta Nacional de la Vendimia es un festival de cosecha y forma parte del patrimonio inmaterial cultural de la provincia de Mendoza.

Proponemos un primer estudio con el recorte temporal desde 1880 a 1955. Después de ciertos vaivenes que llegan hasta fines de la década mencionada y a causa de razones históricas complejas, se generan cambios que afectan no solo a la política provincial sino a la sociedad íntegra. Entre otros, el intento por generar una base económica más diversificada, orientada al desarrollo de industria pesada y de un modelo energético autónomo, afectará el peso relativo de la tradicional industria vitivinícola. Queda por evaluar si este proceso socio-económico y productivo se traslada y tiene un correlato simbólico en las fiestas vendimiales. En el plano de los sistemas de expresión, desde esta época también se generan profundas transformaciones. La búsqueda sobre la identidad regional en lo musical y literario, irrumpirá con fuerza en la

escena provincial mediante el accionar decisivo del “movimiento cultural mendocino”. En este movimiento descuellan, entre otros, los textos plenos de poesía de Abelardo Vázquez, los que iluminarán las bellezas regionales geográficas y humanas con una luz renovada y contribuirán, de allí en más, a dotar de una impronta característica los festejos desde una nueva concepción: las vendimias espectáculo.

A partir de las lecturas de las manifestaciones que aparecen en notas periodísticas y de los exponentes locales de la época sostenemos que las fiestas desarrolladas durante este período fueron, al mismo tiempo, una celebración y un espectáculo, armados desde la política cultural pública de un gobierno determinado. La construcción de la identidad y la construcción simbólica del poder están interrelacionados con esos eventos.

Al mismo tiempo, cuando analizamos las puestas en escena, surge en toda su plenitud la vida de la comunidad mendocina en torno al desarrollo de sus fiestas centrales. Y aquí observamos una tensión entre la fiesta del pueblo y la fiesta que surge desde la política cultural de los gobiernos. La Vendimia se debate entre ambos, poder y sociedad, con una conflictividad inherente a esa "fiesta" desde la construcción del poder. De esta manera, el romance entre pueblo y gobierno, entre grupos y oligarquías no es eterno sino que se encuentra condicionado históricamente por las luchas sociales de cada período, algo que va a ser "tapado" desde el poder político, no dejando que el pueblo festeje su fiesta verdadera.

En realidad, la comunidad mendocina disfruta de la Fiesta Nacional de la Vendimia<sup>98</sup> desde 1936, cuando fue institucionalizada por un Decreto del Gobernador Guillermo Cano<sup>99</sup>. A partir de allí y excepto en contadas ocasiones, se realiza el festejo entre fines de febrero y marzo, de cada año. Sin embargo, antes de dicha fecha, hubo un esbozo de fiesta vendimial pero no logró imponerse en la sociedad, de eso hablaremos luego.

---

<sup>98</sup> Resolución 137/72 del 28 de diciembre de 1972, declaró que a partir del 1973 la Fiesta sería “Nacional”. La firmó Abelardo Mario Campos, Secretario de Turismo de la Nación.

<sup>99</sup> Decreto 87/36 institucionalización de la Fiesta de la Vendimia.

## **Fiesta de Vendimia: patrimonio cultural inmaterial**

Consideramos que el festejo continuado de tantas vendimias custodia el conjunto de huellas patrimoniales de manera que se perpetúan en el inconsciente colectivo sin identificar claramente las pertenencias identitarias al grupo hegemónico o al grupo subordinado.

El patrimonio cultural inmaterial, según UNESCO (2003a), necesita de cuidados especiales, también desde las políticas públicas, en parte porque es frágil, pero sobre todo porque es un factor clave para el mantenimiento de la diversidad cultural y de la potencialidad del desarrollo económico y social de estos grupos, frente al proceso de mundialización creciente que tiende de suyo a la homogeneización.

Nos ocupamos del festejo del fin de cosecha, a través del análisis de la Fiesta Nacional de la Vendimia en la provincia de Mendoza. Esta es, al mismo tiempo, una celebración y un espectáculo, generada desde la política cultural pública de los gobiernos provinciales, como ya se dijo.

Observamos que la participación de los actores pertenecientes a diversos sociales es amplia y diversa, demostrando el carácter masivo en la convocatoria de todas las fiestas. En la Vía Blanca y el Carrusel, los carros aluden a todos los aspectos necesarios para el desarrollo de la vitivinicultura, con más o menos detalles, en referencia a una actividad específica del proceso productivo del vino o transportando a la reina departamental y su corte. Se han mantenido hasta la actualidad sin grandes cambios.

El desarrollo de cada una de las fiestas vendimiales analizadas es similar. La puesta en escena, la dedicación de los trabajadores en el armado del escenario, el sonido, iluminación, vestuario. Cada una de las fiestas se desarrolla a partir de un guion elegido por concurso, en el cual se pueden observar tanto originalidades como tópicos constantes, los “infaltables” de las fiestas. Uno de los tópicos más importantes es la presencia de la imagen de la Virgen de la Carrodilla, año a año los actores que están en escena rezan a la Virgen, protectora de los viñedos, por una buena cosecha y para que los proteja de las inclemencias del tiempo.

Otra de las representaciones constantes en la fiesta es la imagen del inmigrante. A través de recortes de diarios y fotos podemos observar

cómo se construye la imagen de Mendoza dedicada a la vitivinicultura desde la llegada de los inmigrantes, poco se hizo en las fiestas vendimiales a lo largo de 60 años por incorporar otros actores históricos que ayudaron a crear este oasis en medio del desierto cuyano.

En suma, la importancia del patrimonio cultural inmaterial radica en los siguientes rasgos:

- Es popular y tradicional, aunque contemporáneo y viviente a la vez. Esto significa que el patrimonio no comprende solamente las tradiciones heredadas del pasado, sino también en las prácticas rurales y urbanas de los diversos grupos culturales que siguen poseyendo una significación simbólica y real en la actualidad para sí mismos y frente a otros grupos sociales; son prácticas específicas.
- Es inclusivo, porque representa el relato desde lugares diversos de la sociedad, pero que tienen tanto o mayor validez que otros; además, porque son auténticos, en el sentido en que evolucionaron como producto de su entorno, que ellos quieren dar a conocer, procurando un sentimiento de identidad y de continuidad entre las generaciones, mediante el establecimiento de un lazo entre el pasado, el presente y el futuro; entre ellos y el resto de la comunidad, proceso complejo que dota de cohesión social a la sociedad;
- Es representativo y fundado en las comunidades: ya que el patrimonio cultural inmaterial tiene un valor cultural de excepción, y se encuentra enraizado en los valores y narraciones más profundas de ciertas comunidades.

Como señala Juan Agudo, la función de la tradición es orientar estas transformaciones, manteniendo la imagen de un sentimiento de continuidad inalterada, o al menos, no sustancialmente modificada. (Agudo, 2009,p. 56).

### **De los festejos plebeyos a la construcción estatal (1880-1936)**

La relación de la provincia de Mendoza con la vid se remonta a su fundación. Con la llegada de Pedro del Castillo y la posterior instalación

definitiva de pobladores en la naciente ciudad, se introdujo el cultivo de la vid. En un comienzo, el vino solo se utilizó para las misas de las órdenes religiosas que llegaron a estas tierras en la misma época. Más tarde, se ofrecerá vino para el consumo interno; si bien no era de buena calidad ocupaba un lugar primordial en la dieta diaria de los pobladores. Fue un cultivo que se adaptó rápidamente a este terruño, aunque no fue el único ni el más importante hasta fines del siglo XIX. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII la vid fue un producto más entre los cultivos que se producían en Mendoza.

Hacia 1880, la situación agrícola de la Argentina cambia. Enmarcada en el proyecto del orden y progreso nuestro país ingresa en el mercado mundial como el “Granero del Mundo”. Para ello fue necesario regionalizar el país a fin de no superponerse con las producciones agrícolas ganaderas. Mendoza no queda exenta de este proceso y culmina el siglo dedicando sus tierras productivas al desarrollo de la vitivinicultura que pronto se convirtió en el cultivo primordial. La llegada de inmigrantes, mayormente de nacionalidad italiana, conocedores de todo el proceso vitícola, incrementará la mano de obra abocada a esta producción. Desde Buenos Aires llegaban en tren, habiendo conocido detalles de la región a través de la propaganda realizada por el gobierno.

Así se fue afianzando la vid y junto a ella todo un sector de la sociedad. Los trabajadores de las viñas y fincas dedicaban con gran sacrificio largas jornadas a su trabajo, por eso, al finalizar la cosecha, el clima de júbilo y felicidad proporcionaba la atmósfera ideal para realizar festividades, las que muchas veces terminaban en disputas o encuentros desafortunados entre los que participaban de esos festejos y los integrantes de la elite. El Diario La Libertad cuenta que: “[...] todos, en fin, los que luchan en singular combate por su subsistencia, encuentran en el bodegón cálido refugio [...] A la terminación de cada vendimia, el populacho enloquece”. (Diario *La Libertad*, 1949, p. 61).

El relato de cómo festejaban el final de la cosecha los trabajadores rurales en los bodegones muestra que consumían comidas y mucha bebida, estaban allí hasta altas horas de la noche o hasta que se les terminara la paga. Ocupaban, por falta de espacio, las veredas, mientras “la sociedad culta, apoyada por la prensa de la época protesta



enérgicamente contra tales escándalos [...]”. (Diario *La Libertad*, 1949, p. 61)

A los pobladores locales se sumarán, finalizando el siglo, los inmigrantes, que trajeron con ellos sus prácticas culturales, muy diferentes de las de nuestra provincia. Hombres que aportaron nuevas formas de vida, corriendo de su lugar esas prácticas al incorporar los festejos dentro de las fincas, para evitar los excesos pero manteniendo la algarabía y la tradición de culminar el arduo trabajo y el cansancio de toda la cosecha con una fiesta.

Como veremos más adelante, desde 1936, al final del período estival se realiza la cosecha de la uva y se organiza la Fiesta Nacional de la Vendimia. La fiesta reúne cada año a miles de espectadores en torno al anfiteatro provincial, Frank Romero Day, dando lugar a un espectáculo de magnitudes internacionales, en el cual se desarrolla una festividad en honor a la culminación del trabajo vendimial. Este acto es precedido por otras manifestaciones artísticas como la Bendición de Frutos, la Vía Blanca y el Carrusel.

### ***El Carrusel***

El desfile de carruajes alegóricos que se desarrolla año a año, en la mañana del sábado del Acto Central, fue el primer evento pensado y puesto en marcha en torno a los festejos vendimiales. Se remonta al proyecto del diputado José Trianez Díaz, presentado al Gobernador Rufino Ortega en 1911. Ese proyecto vitivinícola titulado “Por la vitivinicultura Argentina y por el Consumidor Argentino” propone una serie de medidas con el objeto de promocionar el consumo del vino mendocino. Dentro del proyecto planificó una celebración de “Fiesta de Vendimia”. También se contempla una canción alusiva, una exposición de pinturas, almuerzos, cenas, visitas a bodegas y un gran desfile de carruajes.

Dos años más tarde, en 1913, se elige a Mendoza para sede del II° Congreso de Industrias y Comercio. Llegan a la provincia 800 invitados provenientes de todas las provincias del país. El Congreso se organiza en sesiones, divididas a su vez en los distintos ministerios que conformaban el gabinete del gobierno. Sesionan durante una semana alternando con

visitas a bodegas y lugares turísticos como Potrerillos y Uspallata. El programa del Congreso se completa con una fiesta y una cena de clausura.

Esa Fiesta de la Vendimia consistió en: “una procesión de carros alegóricos, que circularon por avenida San Martín, desde la plazoleta Barraquero hasta calle Sarmiento; Sarmiento hasta 9 de julio; 9 de julio hasta Necochea; Necochea hasta España; España hasta Sarmiento; Sarmiento hasta San Martín y San Martín hasta el punto de partida.

El desfile comenzó con una marcha del Escuadrón de Seguridad y la Banda de Policía. A continuación, marcharon:

1. Un heraldo a caballo con el escudo de Mendoza.
2. Un heraldo con un estandarte del Segundo Congreso de Comercio e Industrias [...].
3. Carro carabela introductora de la vid.
4. Carro pisando uva [...].
5. Cien vendimiadores representando la vuelta al hogar después de la cosecha].

En esta fiesta no hubo elección de reina ni departamental ni provincial. El diario *Los Andes* nos cuenta que “es difícil calcular el número de espectadores que asistió al desfile con carros, la escasa iluminación contribuyó tal vez a que la fiesta no respondiera plenamente a la expectativa deseada”. (Diario *Los Andes*, 12/4/1913, p. 6).

Aunque esta primera fiesta no tuvo continuidad en los años sucesivos, se puede observar que algunos de sus elementos están presentes en los festejos actuales. La esencia de los festejos vendimiales estaba germinando en los primeros años posteriores al Centenario de la Patria, solo que se necesitó de políticas públicas que la desarrollaran, y para ello habrá que esperar hasta la llegada de los gobiernos neoconservadores al poder.

El Carrusel cobró su forma actual en 1937, cuando se presentaron carros alegóricos destacando una muestra industrial destinada a enseñar la industria madre, la vitivinicultura. Ese año los carros alegóricos traspasaron los límites del Parque General San Martín. Iniciaron su

recorrido en la fuente de los Continentes, cruzaron los Portones y avanzaron por la Avenida Emilio Civit hacia la Ciudad, tal como sigue sucediendo hasta la actualidad.

Hasta la actualidad se suceden carros de los diferentes clubes, las colectividades que tienen arraigo en la provincia y por supuesto los 18 departamentos que presentan a sus reinas con las cortes conformada por las reinas distritales.

### **La institucionalización de la Vendimia y su arraigo en el pueblo: 1936-1945**

*“El Gobernador de la Provincia de Mendoza decreta: Art. 1º:  
Institúyase en la Provincia la Fiesta de la Vendimia, cuya fecha se fijará  
anualmente por P.E.” (Recuerdos de Vendimia. Archivo General de la  
Provincia, 2007).*

Al igual que el golpe de reja en la Bendición de los Frutos da inicio a la cosecha, el Decreto provincial nº 87 del 3 de marzo de 1936 dio inicio a los festejos vendimiales en la provincia. La institucionalización tuvo carácter permanente para exaltar a la uva, al vino y a la belleza de Mendoza. Este decreto fue gestado por el Gobernador Guillermo Cano a quien le corresponde el “haber realizado la primera Fiesta de la Vendimia, parecida a las que se llevaban a cabo en Italia, Suiza y Francia. Su Ministro de Hacienda, Dr. Edmundo Correas, tuvo a su cargo la tarea de buscar los antecedentes para tal acto”. (Cueto, 1994, p. 21). Su Ministro de Industrias y Comercio Ing. Frank Romero Day colaboró con dicha tarea.

La idea de una Fiesta de la Vendimia respondía al programa de gobierno del Gobernador Cano que buscaba incentivar el turismo provincial a partir de la difusión de los paisajes y las bodegas del territorio provincial.

Aquel 18 de abril “se concreta el primero de los festejos en forma consecutiva, iniciándose de esa manera la historia contemporánea de esta gran fiesta”. (Cueto, 1994, p. 14). En la sede del Club Gimnasia y Esgrima se realizó el acto central convocando a una multitud que le calculan convocó a unas 25000 personas:

Se apagan las luces del escenario, suena la música y la magia comienza.

El primer grupo de actores aparecen, generalmente vestidos con “ropas huarpes” taparrabos, arreglos de plumas, alguna embarcación en el lago del anfiteatro representa a las lagunas del Rosario.

Los huarpes, “antiguos habitantes” de estas tierras, laguneros que, supieron darle un valor significativo al agua. Junto al cambio de sonidos, luces y voces, asoman los conquistadores, mientras los huarpes van desapareciendo del escenario.

Los cambios de escenografía van marcando el ritmo a los actores en escena y el despliegue sobre el escenario. Se mueven figuras en grandes grúas, actores-acróbatas cuelgan de sogas desde lo alto vestidos de verde y morado formando racimos de uva. Una luz en lo alto del anfiteatro hace las veces del sol y la luna.

Al ritmo de las distintas danzas, que hacen alusión a cada región del país, los actores parecen volar sobre las tablas.

Hacia el final, con bailes y trajes típicos van apareciendo los danzantes que representan a los países vecinos, y por último a los países de Latinoamérica.

La iluminación cambia, surgen los locutores que realizarán el conteo de votos para, una vez más, elegir a la soberana Reina Nacional de la Vendimia.

Este recorrido nos permite observar que, a pesar de los años transcurridos, existen muchas coincidencias entre los festejos. La algarabía por la finalización de la cosecha, el esfuerzo realizado a lo largo del año, las vicisitudes meteorológicas que azotan todos los años a la cosecha son algunos de los ítems que podemos encontrar.

Desde el inicio de esta celebración, se buscó congregarse a toda la sociedad mendocina en torno a mostrar los frutos obtenidos con el cultivo de la vid. Los sujetos que participan de los festejos son numerosos, “pobres” y “ricos”, propietarios y trabajadores de todos los sectores participan activamente en las diferentes celebraciones, aunque cada uno ocupando su espacio bien definido y delimitado.

Durante todo el verano se realizan las 18 fiestas departamentales de las que saldrá cada reina que irá a la gran fiesta a competir por el cetro nacional.

Los tiempos cambiaron, la fiesta hoy es internacional ya que es transmitida por medios masivos de comunicación al mundo. Sin embargo, su esencia se mantiene intacta.

A pesar del tiempo transcurrido, en todas las fiestas, que se desarrollaron hasta la actualidad, la estructura se mantiene sin grandes cambios: Vía Blanca, Carrusel, almuerzo de las Fuerzas Vivas y elección de la reina nacional.

### ***La Bendición de Frutos***

Desde 1938 se realiza la Bendición de Frutos. Esta dimensión religiosa, que incluye la devoción a la Virgen de la Carrodilla, tiene la finalidad de agradecer la protección recibida frente a las inclemencias climáticas que, tanto en aquella época como ahora, son destructivas; nos referimos al granizo, y a las heladas tardías muy cercanas a la época de cosecha o heladas tempranas que afectan a las cepas todavía sin podar. Sin embargo desde la literatura popular observamos la utilización de otros recursos a la hora de solicitar protección, que no son tan “santos”. Nos referimos, entre otros ritos, al uso de la cruz de sal y del facón clavado en la tierra solicitando, a quien sea, la protección de la viña.

Así, la Virgen “Patrona de los Viñedos”, como se la denomina, está presente en la voz popular en cada festejo y para ello se generó un ruego-canción que con el tiempo se ha convertido en un himno para los devotos y autoridades de la provincia. Ya sea a través de la imagen de la Virgen, genuina o sustituta, o con una sola alusión de su nombre, se invoca en cada fiesta la protección de la Virgen, así el ruego-canción genera, en el público que asiste al acto central, una suerte de encanto.

### ***La Vía Blanca***

Por primera vez en 1940 se realiza, sobre la Avenida San Martín, un desfile nocturno, para dar oportunidad a los pobladores a que asistan al

espectáculo, por exigencias laborales, se perdían el Carrusel. Se lo denominó Vía Blanca, y consiste en un desfile de carruajes alegóricos en los que se pasean las distintas candidatas al cetro vendimial.

A partir de allí, y salvo en algunas excepciones, se realiza en la noche del viernes previo al Acto Central.

### ***Lugares para realizar los festejos centrales de Vendimia***

Como señalan los hermanos Sevilla “desde sus comienzos, el Acto Central de la Fiesta tuvo por escenario algún rincón del Parque General San Martín” (Sevilla y Sevilla, 2016, p. 36).

A lo largo de su historia, tanto la coronación como el desarrollo del espectáculo se realizaron en escenarios construidos especialmente para la ocasión. Respecto a esto afirman que:

[...] se realizaron palcos -monumentales la mayoría de las veces, austeros en ciertas oportunidades- que por algunas horas modificaron la tranquilidad del bosque y los cerros del piedemonte cordillerano, o le dieron brillo y color de celebración a arquitecturas creadas para acontecimientos deportivos (Sevilla y Sevilla, 2016, p. 36).

Los diferentes espacios que se utilizaron para el desarrollo de la Fiesta fueron: el Club Gimnasia y Esgrima, en donde fueron proclamadas las reinas de 1936 y 1937; el Lago: en torno a este espejo de agua se coronó a la reina de 1941; en la Rotonda del parque se celebraron las fiestas centrales de 1942 a 1949; en las instalaciones del ex Autódromo General San Martín se desarrollaron las fiestas desde 1950 a 1962.

El Teatro Griego Frank Romero Day se comenzó a construir en 1941, cuando el entonces ministro de Obras Públicas y Riego de la provincia, Frank Romero Day, otorgó los fondos para dicha tarea.

A partir de 1963, y con excepción de la celebración del 2002, es el escenario del Acto Central y sus repeticiones. Desde 1995 es Patrimonio Cultural de la Provincia.

El estadio Mundialista Malvinas Argentinas albergó la fiesta del 2002, cuando la crisis que afectó el país obligó a realizar un acto más pequeño y austero.

## **Inicio de la dinastía de las reinas vendimiales**

La coronación de la reina nació al calor de aquellos festejos en las fincas, entre las mejores vendimiadoras. Antes de 1936 no se realizó como así tampoco se menciona en el proyecto presentado en 1911. La elección de la Reina de la Vendimia es propia del período contemporáneo de la celebración, “el perfil de las soberanas, su papel y la lectura que de ello hacemos”.

La noche del 18 de abril de 1936 se eligió la primera reina de la vendimia. La elección de la Reina Nacional de la Vendimia fue cambiando a lo largo de los 83 años de festejos. Si bien, dice (Belej, 2005, p. 45) “las mujeres que participan de la fiesta compiten en un concurso”, será ganadora la que más se acerque al canon del momento con el tiempo, la elección fue mutando de reinas cosechadoras hacia la elección de una joven dedicada a otras tareas, estudios universitarios, conocimiento de idiomas y alejadas en su mayoría de las fincas y las viñas, carentes en general de conocimientos de las actividades de las cosechas. Para llegar al certamen debieron transitar la elección de la reina departamental, evento que usualmente se realiza en clubes o sedes municipales.

La primera reina vendimial fue Delia Larrive Escudero, la representante del departamento de Godoy Cruz. Así, año tras año, se fueron traspasando los atributos a las distintas elegidas. A lo largo del período que aquí nos convoca, la elección de la reina de la Vendimia tuvo continuidad en cada una de las fiestas desarrolladas. Cada departamento cuenta con un número dispar de reinados obtenidos.

Debemos agregar que muchos han escrito sobre la identidad, procedencia, nivel educativo, gustos personales de cada una de las reinas, aquí haremos mención de la cantidad de ocasiones en que cada departamento obtuvo la corona: el listado inicia con el departamento de Guaymallén con 10 coronas; le siguen Godoy Cruz y San Rafael con 9 coronas cada uno; Las Heras con 7 coronas; Tunuyán y Maipú con 6 coronas; 5 coronas tienen Rivadavia, San Martín y San Carlos; Luján y Junín 4 coronas cada uno; 3 coronas para General Alvear; los departamentos de Lavalle y Malargüe obtuvieron 2 coronas cada uno; La Paz tiene solo 1 corona, obtenida en 1996.

El departamento Capital merece una mención especial. Su función, según decisión tomada desde el Decreto de institucionalización de 1936, es la de ser el departamento anfitrión, ya que la Fiesta se desarrolla por completo en sus calles y en el anfiteatro, ubicado al oeste, en el Parque General San Martín, al oeste de la misma. Sin embargo, a partir del año 2016 un cambio en el Reglamento permite que el departamento esté en igualdad de oportunidades con las otras 17 postulantes.

La votación para elegir a la reina de la vendimia ha cambiado a lo largo de las décadas. Se trata de un evento especial, ya que el público espera que su candidata departamental se alce con el cetro, sin embargo, su participación es solo de espectador, deberán pasar varias décadas hasta que puedan votar ellos mismos a las candidatas.

### **Las vendimias del período peronista: de 1946 a 1955**

En febrero de 1946 se realizaron en el país elecciones nacionales. Juan Domingo Perón fue elegido presidente y Faustino Picallo gobernador de Mendoza, pero como asumió en junio, la fiesta de ese año la presidió el interventor Aristóbulo Vargas Belmonte.

También se realizó un concurso para elegir una canción oficial para la fiesta. La canción seleccionada “El Canto a Mendoza”, interpretado por un coro de doscientas voces en la apertura del Acto Central del 7 de abril, se transformó en el himno oficial de la fiesta que se mantiene hasta hoy. Compartimos su letra ya que en él están mencionados los 17 departamentos que conforman el territorio provincial:

A Luján Las Heras, Rivadavia y Tunuyán  
A Maipú,  
Lavalle, Tupungato y Godoy Cruz,  
San Carlos, Guaymallén.  
A Malargüe cantaré,  
A Junín, La Paz, San Rafael y San Martín.  
Mendoza, tierra del sol y del buen vino...  
Mendoza, la de los Andes infinitos...  
Mi tierra, la de las calles mendocinas...  
Mendoza, la que acunó la libertad!



Un rumor de acequias va arrullando a la ciudad  
que prestó también su colorido a mi cantar.  
Con General Alvear y Santa Rosa son,  
por igual, orgullo y esperanza provincial.  
Mendoza... Mendoza... Mendoza... Mendoza...

Las fiestas de este período se realizaron alternadamente entre la Rotonda del Parque y el Ex Autódromo General San Martín. En la Rotonda fueron llevadas a cabo las de los años 1946-1949, mientras que las fiestas de 1950 a 1962 se efectuaron en el ex Autódromo.

- En la vendimia de 1946 se entrega, por primera vez, un premio al mejor carro alegórico, algo que, con intermitencia, se transformó en habitual. El escenario ampuloso, por su volumen, utilizó como atractivo la luz negra e inaugura la era de los escenarios monumentales. También se aumentó notoriamente el presupuesto para el desarrollo de la fiesta. A pesar del clima frío y lluvioso una gran multitud se congregó en la Rotonda del Parque para conocer a la nueva soberna.
- En 1947 se celebra la vendimia en la cual participa por primera vez el Gobernador Picallo elegido por el voto popular, el año anterior. Las autoridades del gobierno nacional que asistieron fueron el presidente Juan Domingo Perón, su esposa, Eva Duarte y el Vicepresidente, Hortensio Quijano acompañado también por su esposa. En determinado momento del espectáculo el presentador anunció que las reinas presentes solicitaban la coronación de Evita. La primera dama amablemente declinó el ofrecimiento dando paso a la elección de la reina.
- En 1948 hubo un empate en la elección de la reina ya que las representantes de San Rafael y Guaymallén obtuvieron la misma cantidad de votos. El desempate coronó a la candidata de San Rafael, mientras que la candidata de Guaymallén se convirtió en la primera virreina, puesto que llegó para quedarse hasta la actualidad.

- Los escenarios creados para las vendimias de este período son monumentales. Muestra de ello es el construido en 1950, un verdadero rascacielos, 60 metros de alto y 20 de ancho, y el trono estaba a más de 20 metros del tablado. (Sevilla y Sevilla, 2016, p. 45).
- En la fiesta de 1953, el Departamento Eva Perón<sup>100</sup>, hoy La Paz, trasladó a su soberana en un carro adornado con una estrella con el rostro de la fallecida primera dama. Fue muy aclamado y uno de los carros más mencionados por la prensa local.
- La vendimia de 1954 comparte estrellato con el desarrollo, por primera vez, de la Feria de las Américas, que se celebró entre enero y abril en un predio extenso de 30 ha del Parque. Fue, en palabras de Marchionni  

[...] un evento organizado por el gobierno provincial con el apoyo del Estado nacional, tuvo como estrategia mostrar los avances económicos e industriales (...) que había alcanzado el país durante los años peronistas, no solo puertas adentro, sino también con el fin de tender redes de comercio con el resto de los países participantes, a través de la cooptación de capitales extranjeros. (Marchionni, 2012, p. 30).
- Debemos destacar que, por primera vez, los bailarines que no percibían un sueldo recibieron una merienda durante los ensayos y también en el Acto Central. Tendrán que esperar a la vendimia de 1958 para que todos los artistas tengan una retribución monetaria por su tarea.
- El 12 de marzo de 1955 se realiza la última fiesta de este período, en el que se vivía la inestabilidad política que derivó en el golpe de Estado que en septiembre derrocó a Perón. (Sevilla y Sevilla, 2016, p. 55). La magnitud del golpe de Estado atravesó todas las estructuras de la sociedad, tan profunda fue

---

<sup>100</sup> Tras el fallecimiento de Evita se denominó al departamento de La Paz con su nombre. Esto se mantuvo hasta 1955.

que la Vendimia de 1956 no se realizó por motivos económicos y políticos.

## **Reflexiones finales**

La exploración de la importancia cultural de las fiestas y festivales, por su ubicación dentro de la esfera pública cultural, nos permitió examinarlas como ámbitos desde donde se ha intentado construir la legitimidad del poder político mediante un sentido particular de identidad. Este fenómeno ha sido visible en algunas estéticas y en las narrativas vendimiales.

Propusimos el recorte temporal desde 1880 hasta 1955 porque, a partir de 1958, observamos la impronta del movimiento cultural mendocino en la participación de poetas y literatos de la provincia en la escritura y realización de los festejos; esos cambios se advierten cuando analizamos las puestas en escena, por lo tanto, este es un trabajo que observa la vida de la comunidad mendocina en torno al desarrollo de sus fiestas centrales, hasta la fiesta del año 1955. En 1956 la Fiesta no se realiza por el impacto político-socio-económico que tuvo el golpe de estado del año anterior, y que condujo a las autoridades provinciales y nacionales a decidir no realizar festejos vendimiales que alteraran el orden público. Para 1957 se realizó una fiesta en la que todavía se notaba la inestabilidad política, Mendoza será gobernada por un interventor federal, mientras que con el transcurrir de ese año desde la provincia un grupo de poetas y escritores reclamarán a las autoridades que es hora de que la Fiesta de los mendocinos sea realizada íntegramente por mendocinos y no por personas ajenas a la vida provincial. Así, a partir de 1958, encontramos entre los que participan como hacedores de las fiestas a Abelardo Vázquez, Alberto Rodríguez (h), Antonio Di Benedetto. La lista es extensa y queda pendiente de estudio.

La Fiesta Nacional de la Vendimia se constituyó, para el pueblo mendocino, en un símbolo, en un ícono transformando la representación de su industria madre en el patrimonio inmaterial de todos. También se convirtió en una regla otorgada como obsequio por el Estado a los pobladores.

Concluimos que la Fiesta Nacional de la Vendimia no ha sido, a lo largo del tiempo, un espacio político y social autónomo, sino que es necesario reconstruir los lugares de la verdadera participación de los distintos sectores involucrados en su realización.

No deseamos realizar un cierre porque somos conscientes de los años de vendimias que restan por estudiar.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

*Cien años de vida mendocina* (1982) Mendoza, Diario *Los Andes*.

Diario *La Libertad* (1949).

Diario *Los Andes* (1913).

*Una dramaturgia popular mendocina. Fiesta de la Vendimia. Guiones V* (2005). Ediciones Culturales de Mendoza.

*Libro de Oro de la Vendimia*. (1986). Mendoza, Diario *Mendoza*.

*Memorias del II Congreso de Comercio e Industrias en Mendoza*. Publicación oficial. Compañía Sudamericana de Billetes del Banco

*Recuerdos de Vendimia*. (2007) Archivo General de la Provincia de Mendoza.

### Bibliografía

Agudo, J. (2009). De rituales festivo-ceremoniales a patrimonio intangible. Nuevas recreaciones de viejas tradiciones, en Norden, I. *Fiestas y rituales*, 51-67.

Belej, C., Martín, A., Silveira, A. (2005). La más linda de los viñedos, en Lobato, M. Z. *Cuando las mujeres reinaban: belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Biblos.

Cueto, A., Romano, A., Sacchero, P. (1994). *Desde los primitivos habitantes a nuestros días*. Diario *Los Andes*.

Díaz Cano, G., Romero Day, F (1943). *Labor Gubernativa*. Enero/abril de 1936. AGP.

Lacoste, P. (2003). *El vino del inmigrante*. Consejo Empresarios Mendoza, Universidad de Congreso.

Marchionni, F. (2008). Las escenografías del poder. El imaginario festivo y el poder político en imágenes, íconos y representaciones de la Fiesta Nacional de la Vendimia, en *Revista Faro* 7.

---- (2010). *Arquitectura efímera, imaginario y fiesta: entre la espacialidad y las representaciones sociales de la Fiesta Nacional de la Vendimia del primer peronismo 1946-1955*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Mendoza, Mendoza, Argentina.

---- (2012). Las representaciones del trabajo en clave Efímera: escenarios vendimiales y pabellones de Exposiciones en Mendoza (Argentina), 1946-1955, en *Apuntes* 1, (25). Bogotá, enero-junio, 22-35.

Pacheco, M. (2003). Nacimiento de la Fiesta Nacional de la Vendimia: Polifonía de lo popular y lo culto, en *Revista Huellas* 3, 125-138.

Roig, A. y otros. (Comp.) (2004). *Mendoza a través de su historia*. Caviar Bleu.

Sevilla, F; Sevilla, A. (2016). *La vendimia para ver, 70 años de historia*. Mendoza, Argentina.

- Trianez, J. (1914). *Por la vitivinicultura Argentina y el Consumidor Argentino*. Eco Mendoza.
- UNESCO (2003a). Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Paris, UNESCO, MISC/2003/CLT/CH/14. Recurso digital obtenible en link permanente: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa).
- UNESCO (2003b). *Second Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*. UNESCO.



## CAPÍTULO II

### UN HOMENAJE LITERARIO A LA FIESTA DE LA VENDIMIA: SIXTO MARTELLI

MARTA ELENA CASTELLINO

0000-0001-7246-8452

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

#### Introducción

En 1948 aparece la “primera edición” (no conocemos que hubiera una segunda) de *Canto a la tierra de Cuyo* de Sixto Martelli. En el pie de imprenta se lee lo siguiente:

Este libro, donde la nostalgia y el ansia de la luz nativa prevalecen en la vocación de amor que ostenta y se recata en el heraldo de sus palabras, es una pálida alabanza de la Tierra donde mejor se alternan los sueños, el trabajo y el ocio fértil sobre el vasto cuerpo de la república.

Aparece por voluntad del autor para celebrar la institución de la FIESTA DE LA VENDIMIA, primera forma de festejo de los TRABAJADORES DE LA VIÑA en la Argentina (1948).

Además de su carácter celebratorio, que dicta el tono y la estructura general de la obra, resulta interesante para conocer la obra de este intelectual y hacedor cultural mendocino y, a la vez, reflexionar sobre la problemática del regionalismo literario, del vanguardismo mendocino y su inserción en el contexto nacional. A la vez, este libro muestra cabalmente lo que es también un signo de la época: la labor mancomunada de plásticos y literatos en pos de la cultura regional. Esto



dio como consecuencia la publicación de libros concebidos en cierto modo como “objetos de arte”, como ocurre con este volumen.

En efecto, lo visual ocupa un espacio muy importante en la concepción del volumen, en el que destacan en primer lugar “Las iniciales dibujadas por la fantasía de José Jorge Fatta”, a las que se agrega la obra de diez ilustradores argentinos que la ornamentan “para agregar una alegre festividad de estampas a los ojos que la transiten”<sup>101</sup>. Complementan el texto una serie de fotografías<sup>102</sup> cuyos pies de imagen tienen un tono sentencioso, casi aforístico, como el siguiente: “En Cuyo, cada camino es una afirmación decidida del hombre y su espíritu”.

También destaca Martelli que “[l]os dibujos ejecutados a pluma, a pincel, al carbón y xilográficamente, además de las fotografías que ornamentan la presente edición, tienen particular destino en esta obra conforme a ideogramas del autor”. Así, en su concepción completa de imagen y texto representa el más cabal homenaje a la fiesta magna de los mendocinos, porque refleja la realidad geográfica que le da vida – “acequias, tajamares, albardones y canales”- y compendia todos los valores que la sustentan.

En tal sentido, constituye otro paratexto significativo la dedicatoria a Cippolletti, “el ingeniero italiano que organizó ejemplarmente para la Argentina, desde Mendoza, la irrigación científica” y a Juan Francisco Cobos, “el español que introdujo los primeros álamos en Mendoza y a quien distinguió como ‘Benefactor’ el Gran Capitán de los Andes”.

Del mismo modo pueden mencionarse como significativos los epígrafes que constituyen una confesión de predilecciones literarias y que contribuyen a situar al autor en el tránsito del posmodernismo a la vanguardia. Encontramos así citas de noventayochistas españoles como Unamuno (“Y allá, más dentro, en el cerrado limbo”), vanguardistas franceses como Supervielle; poetas alemanes como Rainer Maria Rilke

---

<sup>101</sup> Los artistas plásticos que figuran en el volumen son: Luis Macaya, Pedro Olmos, Aristo Tellez, Silvio Giménez, Galeano Belardinelli, Manuel Marchese, Leandro Andrade, Víctor Rebuffo, Juan Antonio, más el autor de carátula, José Jorge Fatta.

<sup>102</sup> Los fotógrafos mencionados son Di Cecco, Espresatti Campoy, José Vela (h), Cabada, Zimmerman y el autor.

(“Quien ahora llora en alguna parte / del mundo, / sin razón llora en el mundo. / Lloro sobre mi frente”); numerosos poetas españoles: Juan Ramón Jiménez (“Sube, grande, la luna, / sobre el oscuro sollozar”), Federico García Lorca (“Jobados y nocturnos / por donde animan ordenan / silencios de goma oscura / y miedos de fina arena”, Antonio Machado (“Es la parda encina / y el yermo de piedra. / Cuando el sol tramonta / el río despierta”), León Felipe (“Habrá llanto de sobra para el hombre / y agua amarga para las dunas calcinadas...”). Y algunos americanos, como Pablo Neruda (“Recuerdo el día primero de la sed / la sombra apretada contra los jazmines”) o Alberto Hidalgo.

## **Semblanza**

Sixto C. Martelli nació en Mendoza en 1901. Fue poeta, prosista y periodista: colaboró en *La Tribuna*, *La Palabra* y *Los Andes*. En 1923 se radicó en Buenos Aires donde continuó su colaboración en los algunos de los principales medios de difusión porteños de la época: *La Nación*; *La Razón* y *Crítica*. También publicó en medios extranjeros: *Antena* de Chile; *Excelsior* de México y *La Marina* de Cuba. En Mendoza publicó también en la revista *Égloga*. Fue igualmente uno de los iniciadores del Museo de Bellas Artes de Mendoza.

Entre los temas de su vasta obra periodística figuran artículos sobre Mendoza, el Norte argentino, el paisaje argentino en la pintura, el humorismo, la escultura, el grabado, leyendas, fábulas, apólogos. Junto con Ricardo Tudela realizan una antología poética de Cuyo, en 1932.

Su obra literaria comprende los siguientes títulos: *Humanas* (1923), publicado en Buenos Aires; *Concéntricas*; *Motivos de Buenos Aires* (1932), prosa poética con influencia de la greguería y del ultraísmo; *Ignorancias* (1934), editado también en Buenos Aires (al igual que *Humanas* es un libro en prosa que contiene diversas reflexiones, algunas humorísticas); *Paraná a la vista* (1937), notas de viaje publicadas en Buenos Aires; *Para los hombres que ya no tienen infancia* (1940), colección de aforismos dedicados a Eduardo Mallea, “revelador de una Argentina sumergida”, y *Canto a la tierra de Cuyo* (1948), concebido como un homenaje a la institucionalización de la Fiesta de la Vendimia, como ya se dijo.

Sobre el tema vendimial versa también su publicación en *Égloga*, revista creada y dirigida por Américo Calí: “Palabras para una vendimia inútil” (marzo, 1945). En este texto, la labor de la tierra se carga de un sentido trascendente, fundante, análogo al de la creación: “De todos los actos del hombre, el que mayor trascendencia tiene en sí mismo, socialmente, quizás sea el acto de sembrar... [...] Y donde hay siembra, hay cosecha. El hombre cosecha siempre lo que siembra. Es una fortuna tremenda consagrada por Dios desde la hora del Génesis”. Su poema “Motivo de un amanecer mendocino” mereció el Premio en los Juegos Florales de 1924.

Con respecto a su ubicación en el contexto mendocino, Arturo Roig (cf. 1996, p. 26) lo ubica dentro del espiritualismo literario y el regionalismo que advienen en la década del 20, más concretamente en el marco del *vitalismo irracionalista* de Ricardo Tudela. Y en lo estrictamente literario, dentro de la nueva sensibilidad de inspiración vanguardista: sus *Concéntricas*, junto con *El inquilino de la soledad* de Ricardo Tudela; *Carroussel de la noche* de Vicente Nacarato, *El poema de Abel* de Juan Bautista Ramos y *Colores del júbilo* de Jorge Enrique Ramponi inauguran una nueva etapa en las letras mendocinas (cf. Roig, 1966, pp. 81-82).

Falleció en Mendoza en 1954.

### ***Canto a la tierra de Cuyo***

La primera sección se titula “Brindis por la tierra cuyana” y a modo de epígrafe o introducción incluye un texto en prosa de Raniero Nicolai<sup>103</sup>,

---

<sup>103</sup> Raniero Nicolai (5 de octubre de 1893 - 2 de abril de 1958) fue un poeta italiano, ganador de la medalla de oro en Literatura en los Juegos Olímpicos de Amberes, en 1920. De 1933 a 1939 fue jefe de la Oficina de Prensa del Comité Olímpico nacional italiano (cf. <https://kriplit.com/raniero-nicolai/>, consultado 24 de enero 2022). Es autor de *Elogio della vita* (1921). En 1931 publicó, junto con Carlo Boselli, un volumen titulado *Risate Argentina*. Su relación con la cultura argentina ya se había puesto de manifiesto en 1922, cuando publicó un poema dedicado a la casa del Marqués de Sobre Monte, hoy Museo Histórico Provincial en la ciudad de Córdoba. El texto, escrito en italiano, se titula “Una delle anime di Cordoba”. También figura entre los colaboradores de *Estudiantina*, una publicación estudiantil de la Escuela Normal de Cruz del Eje, Córdoba, de la que apareció un solo número (setiembre 1927), por lo que podemos deducir su residencia, siquiera temporaria, en esta ciudad, ya que los colaboradores eran todos estudiantes de

fechado en enero de 1924, en el que en tono laudatorio se celebra el nombre de Mendoza como un fruto dulce, “*nome da tenersi in boca come un chiccio della tua uva zuccherina*” y evoca la figura las mujeres vendimiadoras, cuando “*tornano legate a braccio dalla asolate vendemie [...]*” (1948, p. 13).

A continuación se transcriben cuatro composiciones de autores cuyanos: “Primavera en la montaña”, de Alfredo Bufano (*Presencia de Cuyo*); un poema sin título del poeta sanjuanino Antonio de la Torre<sup>104</sup>, perteneciente al libro *Tierra encendida*, que comienza: “Le dije / Vamos a Zonda, / por el estero dormido [...]”; un texto, también sin título y proveniente de *Agua que viene de las sierras*, de Juan Carlos Lucero<sup>105</sup> y otro de Antonio Esteban Agüero<sup>106</sup>, del volumen titulado *Pastorales*,

---

la institución mencionada; además se reproducen textos publicados en *El Hogar; Mundo Argentino* y en otras publicaciones de la época, pero en ese caso se explicita la fuente. Entre estas aparecen un poema de Bufano, “Diálogo primavera”. El texto de Nicolai se denomina “La casa patriarcal” y está escrito en español.

<sup>104</sup> Antonio de la Torre, poeta nacido en Granada, España, pero que siendo muy pequeño llega a Argentina en una de las tantas olas inmigratorias. En este país se nacionaliza. Su niñez y juventud transcurren en el campo sanjuanino que se convierte en su principal fuente de inspiración. Cultivó la poesía, la prosa, crónicas de viajes y ensayos. Fue profesor de la Universidad Nacional de Cuyo, Miembro Correspondiente de la Academia Argentina de Letras, Subsecretario de Cultura de la Nación, colaborador del diario *La Prensa*, obtuvo importantes distinciones como escritor a nivel nacional. Entre sus obras figuran *Gleba* (1935); *La tierra encendida* (1939); *Coplas* (1941); *Mi padre labrador* (1945); *Rama nueva* (1953), entre otras.

<sup>105</sup> Poeta mendocino nacido en 1881 y muerto en 1937. Sus poemas aparecieron en las páginas del diario *Los Andes*, *El Debate*, *La Palabra* y *La Libertad*. También se desempeñó como secretario de redacción de *El Debate*. Entre sus obras se cuentan *Tierra de Cuyo* (1919); *Agua de cántaro* (1923-1929) y *Un misterio de Mendoza*, novela escrita en colaboración con Ricardo Ciro Higginson y numerosos poemas, varios de ellos premiados, además de algunos cuentos aparecidos en publicaciones periódicas.

<sup>106</sup> Nació en Piedra Blanca (San Luis), en las cercanías de la Villa de Merlo, el 7 de Febrero de 1917 y murió en San Luis el 18 de junio de 1970. Se graduó de Maestro Normal Nacional en la Escuela Normal “Juan Pascual Pringles” de la Ciudad de San Luis. Desde 1938, Agüero colaboró en el suplemento dominical del diario *La Prensa* (Buenos Aires), y en numerosas revistas y periódicos argentinos y extranjeros. Desempeñó importantes cargos públicos en su provincia: Presidente del Consejo Provincial de Educación (1955/56), Director de Cultura (1957), Ministro de previsión Social y

datado en la Villa de Merlo, San Luis y que comienza “Siesta. Sol. El agua libre. / La dulce risa del arroyo [...]”. De este modo, Martelli quiere configurar poéticamente la entidad regional conocida históricamente como “Cuyo”, si bien las tres provincias exhiben características disímiles en el aspecto geográfico.

Luego aparece el título “Presencia del hombre nativo”, imagen plasmada artísticamente a través de una ilustración denominada “Cantor típico de Cuyo”, que es un carbón ejecutado por Ramón Subirats<sup>107</sup>. En el dorso de la ilustración se lee un fragmento de “Claveles mendocinos” de Alfredo Pelaia<sup>108</sup>, con la aclaración de que se trata de “la primera canción

Educación (1957) y Ministro de Gobierno (1958/59). Entre sus principales publicaciones se destacan: *Poemas lugareños* (1937), *Romancero Aldeano* (1938), *Pastorales* (1939), *Romancero de niños* (1946), *Cantatas del árbol* (1953), *Un hombre dice su pequeño país* (1972), *Canciones para la voz humana* (1973) y *Poemas Inéditos* (1978).

<sup>107</sup> Ramón Subirats fue un pintor y carbonista catalán, radicado en Argentina. Había nacido en el Paseo de Gracia, Barcelona, el 19 de marzo de 1891 y falleció en una gira artística en Colombia el 7 de febrero de 1942. En 1903 ingresó en los talleres de los Impresores Seix y Barral y simultáneamente, en la Escuela de Artes de Barcelona, donde se destacó por sus condiciones de dibujante y obtuvo una Mención en 1908 y Medalla de Plata en 1911. Asistió a clases nocturnas del Círculo Artístico de Sant Lluç. En 1911 partió a Argentina y en 1912 se instaló en Mendoza. Egresó en 1913 de la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1915 hizo su primer envío al 1° Salón de Pastelistas de Buenos Aires. En 1916 expuso en Mendoza pasteles, acuarelas y carbones de temas cuyanos. En 1917 presentó en San Juan obras de tipos y paisajes de Mendoza y San Juan, auspiciado por el Gobierno sanjuanino. Fue famoso por sus carbones y pasteles de figuras de su época y nativos de regiones de América del Sur. En 1933 colaboró como diseñador en el festival Incaico huarpe con que se inauguró el Parque aborigen de Mendoza; ese mismo año concluyó la decoración de la Capilla del Buen Pastor, en Mendoza. Colaboró en la organización de la Academia de Bellas Artes de Mendoza. En 1934 decoró el altar de San Antonio en la Basílica de San Francisco de Mendoza (cf. <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/dibujo/ramon-subirats>).

<sup>108</sup> Alfredo Ángel Pelaia nació el 15 de noviembre de 1888 en Limbadi, Calabria; posteriormente su familia emigró a América, vivió un tiempo en Buenos Aires y luego se radicó en Mendoza. Desde niño mostró un gran talento poético y musical; sus padres al ver estas condiciones, lo enviaron a estudiar música y a ejecutar guitarra. Una vez radicada la familia en la provincia cuyana, Alfredo fue formando el espíritu y el sentir criollo propio de la región. En los albores del siglo XX Alfredo, junto con dos amigos, forman el Trío Los Mendocinos, destacándose Pelaia como buen guitarrista. Con este trío debutó en un teatro de la ciudad cuyana, con un amplio repertorio autóctono de

popular que cumplió por toda la América la mejor embajada lírica en favor de Mendoza” (1948, p. 16).

Luego se incluyen tres textos en prosa que plantean la problemática regionalista: el primero, de Alfredo Coviello<sup>109</sup>, contiene una clara profesión de fe que consueña con las palabras de Ricardo Rojas y muchos otros intelectuales argentinos desde las primeras décadas del siglo XX: “Las regiones deben alcanzar la jerarquía e importancia que les corresponde en el cuadro de la República, para gravitar armónicamente en la preformación del destino de los argentinos” (1948, p. 19).

En el mismo sentido discurre el texto de Ricardo Tudela, quien ensalza el canto que es “otra raíz entre las raíces regionales”, ya que es “la región hecha raíz, azada del fervor y cumbre que se diversifica [...] en la corriente de su río” (1948, p. 19), en clara alusión a los elementos emblemáticos del paisaje cuyano. A continuación, el poeta filósofo ahonda en la significación metafórica del macizo andino, proclamada magistralmente por Ramponi en *Piedra infinita*, cuando alude a ese “universo de piedra incesantemente abierto y cerrado [...]; esa existencia unilateral y plural sobre las tremendas mudeces de una piedra inconmensurable: la Cordillera” (1948, p. 19).

---

Cuyo, que pronto se destacó por su sencillez y belleza musical. Debido a sus cualidades de intérprete con un repertorio totalmente cuyano, sencillo y bello, se hizo de un prestigio que pronto lo llevó a Buenos Aires. Alfredo Pelaia formó e integró varios dúos, por ejemplo con Oscar Serpa, con quien grabó el día 14 de noviembre de 1937 la zamba cuyo éxito lo inmortaliza: “Claveles Mendocinos”. Esta zamba fue grabada en dos oportunidades por el dúo Gardel-Razzano. También le grabaron “Porteña del Rosedal”, “Recuerdos” y “Adiós, adiós”, hermosos y populares vales criollos. Ignacio Corsini le grabó “Las margaritas” en ritmo de ranchera. Murió el día 30 de agosto de 1954 en su casa de la localidad de Flores, Provincia de Buenos Aires (cf. <http://argentinafolkloreprovincias.es/Alfredo-Angel-Pelaia-en-Argentina-Folklore-Italiano-pero-muy-criollo/592>).

<sup>109</sup> Nació en Buenos Aires en 1898. Durante la década de 1930 y hasta su muerte en 1944, Alfredo Coviello fue una figura protagónica de la vida intelectual y universitaria en Tucumán: creó la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, presidió la Sociedad Sarmiento, codirigió *La Gaceta* (donde impulsó la expansión y modernización de la empresa), instituyó la filial local de la Sociedad Argentina de Escritores y fundó la importante revista cultural *Sustancia*, de notable repercusión internacional.

Finalmente, el texto del poeta cubano José Martí<sup>110</sup> recalca, desde una perspectiva latinoamericana lo anteriormente dicho, en tanto “El suelo nativo es la única propiedad plena del hombre, tesoro común que a todos iguala y enriquece” (1948, p. 19).

Luego de una “Advertencia amable” de Exequiel Martínez Estrada:

Lo que se ha destilado poco a poco  
no quieras tú beberlo de un trago.  
Bebedor o lector o caminante:  
despacio, despacio, despacio.

comienza propiamente el libro, con los textos de autoría de Martelli, escritos en prosa, en los que, junto a la celebración del suelo natal, podríamos decir que el poeta “se celebra y se canta a sí mismo”.

### ***El poeta se presenta a sí mismo***

El primero de los poemas, que oficia como introducción o auto presentación del autor, no tiene título; está presidido por la viñeta de un cóndor y se cierra con los siguientes versos: “¡Cóndor alto / de la Cordillera, / dame plumas / para mis recuerdos! (1948, p. 27), por lo que su sentido es inequívoco: el poeta, a semejanza del Rey de las Alturas

---

<sup>110</sup> José Julián Martí Pérez fue un poeta cubano, político republicano democrático, ensayista, periodista y filósofo; fue fundador del Partido Revolucionario Cubano y organizador de la Guerra de Independencia de Cuba. Se le ha considerado el iniciador del modernismo literario en Hispanoamérica. Nació el 28 de enero de 1853, en La Habana, Cuba y falleció el 19 de mayo de 1895, en Dos Ríos, Cuba. Como poeta se le conoce por *Versos libres* (1878-1882, publicados póstumamente); *Ismaelillo* (1882), obra que puede considerarse un adelanto de los presupuestos modernistas por el dominio de la forma sobre el contenido; y *Versos sencillos* (1891), un poemario decididamente modernista en el que predominan los apuntes autobiográficos y el carácter popular. Su única novela, *Amistad funesta*, también llamada *Lucía Jérez* y firmada con el pseudónimo de Adelaida Ral, fue publicada por entregas en el diario *El Latino-Americano* entre mayo y septiembre de 1885; aunque en su argumento predomina el tema amoroso, en esta obra de final trágico también aparecen elementos sociales. Entre sus obras dramáticas destacan *Abdala* (1869), drama simbólico en un acto y en octosílabos, *La Adúltera* (1873) y *Amor con amor se paga* (1875), también en verso y estrenado en México (cf. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/marti.htm>).

andinas, es capaz de evadirse del entorno “que lo ciñe y lo apremia, hasta radicarse en la emoción placentera de un paisaje que lo llama desde adentro, desde la infancia misma de su hombría” (1948, p. 25).

Es llamativo que el poeta se llame a sí mismo “el Hombre de la Buena Memoria para la tierra”; esta figura, y la del Hijo Pródigo aludida luego, plantean una dialéctica de alejamiento / retorno hacia la tierra y hacia las vivencias entrañables, tal como puede verse en la misma biografía de Martelli. Por ejemplo, en el texto denominado “Se abre un horizonte”, la voz se interioriza y nos reenvía a la ya mencionada figura del Hijo Pródigo” con mayores precisiones, en tanto se dibuja un itinerario vital “detrás del cual hemos caminado media vida, esquivando arrecifes humanos, recorriendo dédalos ambiguos” (1948, p. 31), lo que nos da idea de múltiples peligros, dificultades y contrariedades, solo salvadas por el recuerdo de la tierra natal, que es “mapa ideal, intransferible, maravilloso y hondísimo” (1948, p. 31).

Solo en ese retorno, el secreto del canto podrá ser revelado, aunque persista inefable, inexpresable su plena concreción: “Nos parece, a veces, haber agotado el campo de la expresividad con palabras y solo hemos quedado en el umbral de la expresión esencial” (1948, p. 33). Así se formula, siquiera fragmentariamente, una poética en la que el sentimiento debe ser tamizado por la distancia espacial y temporal antes de rendir su fruto, ya que “el movimiento no se articula de afuera hacia adentro, sino al revés [...] el movimiento nace en una abstracción de la conciencia” (1948, p. 39).

También puede ser leída en clave autobiográfica la alusión a la “Gran Capital del Ruido” (notemos el uso de las mayúsculas esencializadoras), con que el poeta reelabora el tópico del “Menosprecio de Corte y alabanza de aldea” y proclama su “entusiasmo de vivir en la autenticidad”, en una “posesión primaria, casi pueril” del territorio de infancia recobrado” (1948, p. 37), tal como se manifiesta también en el texto siguiente: “El Mapa tiene color de infancia”, cuyo título es de por sí suficientemente significativo.

La niñez se emblematiza en unos volantines (elemento que luego veremos reaparecer):



Unos volantines remontados en el cielo alto de agosto, -ingenuos mensajes de papel desde el suelo dirigidos- les vimos subir, jugando, toda nuestra infancia. Desde adentro, como solicitada con apremio y en silencio, vehemente y ligera, una enorme porción inédita de vieja infancia ganó los caminos (1948, p. 41).

También se establece una relación dialéctica entre lo contemplado y el contemplador, en la que es visible el recurso a las superposiciones temporales, cuando a la visión afectiva del recuerdo se sobreañade el aquí y el ahora del yo lírico. Hablamos de “yo lírico” por el carácter de prosa poemática que tienen muchos de los textos aquí incluidos. Sabemos, igualmente, que el poema en prosa fue cultivado por Martelli, por ejemplo en *Concéntricas* (para un estudio del poema en prosa y sus manifestaciones en la lírica mendocina cf. el trabajo de Víctor Gustavo Zonana, en una sección posterior de este mismo *Panorama...*).

La intención es, por un lado, mostrar la perduración e inmutabilidad de las realidades esenciales del terruño:

En esta plaza humilde, todavía con paseos de tierra, o de ripio, rodeada de robustísimos aguaribays, donde tantas imágenes venturosas vieron pasar los ojos niños, se congregan al atardecer los mismos gorriones bulliciosos de otros días, se ven platicar idénticas viejitas con mantos verdinegros, se escuchan las mismas campanas melancólicas, pasan las mismas nubes por el cielo azul y las rápidas golondrinas trazan en el aire sosegado idénticas elipsis [...] (1948, p. 45).

Este será el tono predominante, si bien “ese avión que pasa ahora sobre nuestra cabeza, loco pájaro de aluminio” (ídem) pone una nota de modernidad que no se condice con la lasitud presentada anteriormente, rompe en cierto modo la paz idílica, provocando un contraste, un cambio de tono que puede considerarse vanguardista (luego volveremos sobre esto).

Igual clave autobiográfica pone de manifiesto un texto titulado “Estampa iluminada”, que instala desde el título una atmósfera de piedad y devoción. Está dedicado “Para mi madre, a quien San Juan dio su luz” y el momento elegido para la evocación se tiñe de connotaciones religiosas en una imagen de gran fuerza plástica:

Nos socorre la memoria con una vieja estampa. Algunas tardes de invierno solía, de niño, acompañar a mi madre a una vieja iglesia de sus devociones. Ella santamente oraba. Yo me entretenía en ver cómo las manos de un hombre iban, diligentes, encendiendo con clara sencillez, uno a uno cada cirio. Le bastaba acercar solo un instante la luz de otra candela para que el altar, ascendiendo por puro milagro de luz, quedase triunfalmente iluminado, como alto zócalo de un orbe de fe, granado de imágenes (1948, p.49).

Es claro además el simbolismo de la luz, declarado por otra parte por el mismo poeta como una efusión caritativa: “He alcanzado, viviéndolo, el sentido del porqué si la luz enciende otra luz, un hombre puede iluminar a otro hombre y, algunas veces, toda la anchura de la humanidad” (1948, p. 51).

### ***El elogio de la tierra cuyana***

Hecha su auto presentación, en los dieciséis textos que constituyen la parte central del libro, titulada “Pausa de rememoración y gozo”, el poeta emprende lo que es su objetivo confeso: el homenaje a la Fiesta Magna de los mendocinos, y consecuentemente, la exaltación de la faz productiva de la tierra, su carácter de oasis surgido por la magia del agua y del trabajo. Se insertan aquí, entonces una serie de aspectos que se han hecho tópicos en la literatura mendocina.

La parte medular en este elogio de la faz agrícola mendocina, con particular referencia a los cultivos de vid lo constituyen los capitulillos titulados “En el umbral del día” y, sobre todo, “Estampa labriega”. El primero es una hermosa viñeta que da cuenta de la extensión de las faenas campesinas, que comienzan cuando aún es noche cerrada y se desenvuelven a menudo bajo un sol abrasador.

En el segundo, se compendian todos los elementos del paisaje mendocino; en primer lugar, los humildes pájaros del terruño: gorriones, zorzales, chimangos...y solo al final aparece la figura humana, como un elemento más del paisaje, en “su diario lección de fortaleza y humildad sin apuro” (1948, p. 73). El resto de los capítulos contienen visiones complementarias o particulares que giran en torno de esta idea central.

Así, la visión clásica del *locus amoenus*, con todos los elementos constitutivos, celestes y terrestres: “¡Cielos, cumbres, astros! ¡Campos, viñas, huertos! ¡Ríos, canales, acequias!” (1948, p. 29) aparece en el texto denominado “Milagro no divulgado”: Todo está al alcance de las manos en este valle tan colmado de ofertas frutales, numerosas y magníficas, sumergido bajo una ancha y deliciosa ventura de flores [...]” (1948, p. 29). En consonancia, se dibuja la imagen del “Pórtico mismo de la abundancia” que recuerda la cornucopia del escudo provincial.

Se reitera asimismo otro tópico común al imaginario propio de la Fiesta de la Vendimia, como es la invitación a “todos los hombres del mundo” para que vengan a “esta tierra bendita, hecha de milagro de paz, de fertilidad y de gloria” (1948, p. 29).

La misma idea se explaya en un texto posterior, “¿De quién es la tierra”, en el que el tópico de la inmigración consuena en sintonía con el “Ditirambo del pionner” de Alfredo Bufano, en su celebración de las distintas razas y nacionalidades que concurrieron a desarrollar la Argentina a partir de las últimas décadas del siglo XIX. También el texto de Martelli despliega un abanico de etnias: “Manos de Italia, de España o de Francia. Ojos de Inglaterra, de Alemania o de Rusia. Pies de Arabia, de Armenia o de Judea” (1948, p. 65), para rematar en “Pechos de huarpes o de criollos”. Todos ellos se muestran” hermanados en largas vigiliadas esperanzadas, las más negras porfías creadoras de destinos, las voluntades de más largo y fructífero alcance, las jornadas más duras pero apretadas como racimos bajo el sol” (1948, p. 65).

En cierto modo, se trae a consideración el tópico de la relación gringo / criollo, que aparece, por ejemplo en la novela de Fausto Burgos *El gringo* (1935) o, en su vertiente de contraposición entre una sociedad tradicional opuesta al progreso, en *Álamos talados* (1942), de Abelardo Arias. Pero en este caso no se trata de una valoración axiológica de cada uno de los polos de la antinomia, sino simplemente de una constatación o una conjunción:

Es curioso el fenómeno de atracción e influencia telúrica que sujeta a los hombres de raíz europea, principalmente mediterránea y les radica sus más lúcidas esperanzas, sus más largas ambiciones, sus más desdibujados anhelos, sus máximos sueños, su material dominio, sus amores... En sus hijos está la transfusión mayor, se conjuga en el

árbol de sus venas el paisaje antiguo de la sangre con el paisaje nuevo de la tierra americana, y cuaja en el símbolo transmutado, cuyos contornos exceden la angostura original de algunos nombres: vengan de Italia o de España, de Polonia o de Suiza, de Rusia o de Francia, o del Monte Líbano... (1948, p. 91).

La diferencia entre uno y otro, el hombre autóctono y el extranjero, se pone de manifiesto, por ejemplo, en la forma de medir la distancia en esa “naturaleza consentida”, que es también una forma de medirse a sí mismo: “Aquí se mide la ambición y la capacidad de poderíos del hombre, por hectárea. Esa es su medida más pequeña y precisa. (El criollo no se despide de la legua, aunque es desmayada, y ya lenta, su insistencia)... Pero también podríamos mensurar a los hombres que pueblan este fructuoso suelo por cómo miden ellos su presente y lo siembran” (1948, p. 85).

### ***La vid y la vendimia***

Es usual en la literatura concerniente al universo de la vid y el vino, la referencia a quienes desempeñan distintas faenas: personajes infaltables también en las representaciones vendimiales como es el contratista, al que Martelli evoca en “El contratista por delante del día”.

Este texto resulta muy interesante por su estilo que, a partir del neologismo presente en el título, combina aires vanguardistas con toques prosaicos muy efectivos (luego volveremos sobre esto); por el momento, interesa destacar la figura presentada en sí, ese “contratista, todavía con los zapatos llenos de barro y noche, con el azadón al hombro, empapado de agua y de alba” (1948, p. 53). De este modo, sintetiza el poder creador del trabajo que aún en una sola imagen lo terrestre y lo cósmico.

Similar idea de armonía cósmica transmiten otros fragmentos, como el titulado “A paso de hombre” que discurre acompañado al fluir de la acequia, en acabada comunión de hombre y naturaleza. Y en ese cosmos destaca la presencia del “agua trabajadora”, criatura mansa y humilde, responsable del milagro del oasis. En consecuencia, el poeta celebra los “esponsales de la porfiada voluntad y la esperanza” (1948, p. 55).

En el desarrollo productivo mendocino, el riego desempeña un papel capital; así “El agua, surco que anda” que se impone “por encima del hormiguero humano, hazañoso y admirable, que va creando incesantemente –con anónima idealidad horizontal- la textura de una vida social fuerte, orgánica, rítmica” (1948, p. 97). Pero por sobre ese tejido, o a su lado,

[...] se impone victoriosamente el poderío de la naturaleza. Poderío manso, dirigido, organizado en fertilidad. Bajo dependencia vigilada, donde quiera asome un hilo de agua, el hombre le impone alegre obediencia de canales, de acequias colmadas, de cauce henchido. El agua es surco que anda y la tierra surco que espera... De esa comunión pacífica, más antigua que el indio, más radicalmente creadora, reclama al mendocino actual las entregas valiosas y máximas. Del agua se vale, como del embajador más fiel, para socavar todas las resistencias [...] (1948, p. 97).

En relación con esta presencia del agua como movilizador del progreso mendocino cabe mencionar otro texto, un diálogo entre el canal y el molino, en el que exponen las faenas que a cada uno caben.

Otro elemento que completa la postal del paisaje mendocino, compañero inseparable de las viñas, es el álamo, presentado no solo con intención descriptiva, sino –sobre todo- simbólica: Es sabida la valencia significativa que asocia al árbol, como ejemplo de verticalidad, con el *axis mundi*, y en este sentido, el álamo por su delgadez y elevación resulta acabada materialización:

El álamo del huerto es un gesto hecho árbol, índice de la constancia y la esperanza que ha impuesto el viñador a su tierra, alegre y sumisa. Detrás de ella está entero un hombre: el que la ara y la siembra desde los umbrales del día y de la noche y por ella padece desvelos que amenazan sus cosechas (1948, p. 83).

No podía faltar la referencia al sol, que “desde mucho más arriba del cañamazo humano, temporal y transitorio, dispara su fuerza soberana” (1948, p. 99). Es colaborador imprescindible en el trabajo agrícola: “Con la largueza auténtica y puntual de quien tiene su premio en el acto mismo de dar, derrama torrencialmente su luz y sus ardores sobre la nieve

impoluta, la torva montaña, la grávida llanura, el aire locuaz. Es el fertilizante esperado, único que no fertiliza a reglamento” (1948, p. 99).

La alabanza se extiende en otro capitulillo que lleva por título “La soberanía del sol” y se nutre de otra visión tópica de la realidad comarcana, como es la de ser Mendoza “tierra del sol” (y del buen vino) que despliega su extensión “bajo su cósmica jurisdicción y soberanía”.

La referencia al sol da pie para pintar una hermosa viñeta descriptiva para dar cuenta de otro elemento inseparable y distintivo del entorno mendocino, su cielo, que se abre “sobre este valle generoso, como una alta campana inefable de transparencias o como una inmensa copa de azul purísimo, suspendido sobre el mundo”. Y su contemplación proporciona al alma “una embriaguez luminosa, mística inefable” (1948, p. 101).

Hay una cierta reminiscencia literaria en estos textos de Martelli que nos trae a la memoria las *Odas seculares* de Leopoldo Lugones, en particular la “Oda a los ganados y las mieses”, en su alabanza de las riquezas agrícolas, hecha a base de enumeraciones: “Detrás de una barrera de álamos carolinós un tren opulento de carga –bordedelas, pipones, fardos de pasto y algarrobo- escurre sus vagones hacia un consentido destino” (1948, p. 75).

Del mismo modo que en el poema de Lugones, la vivencia se interioriza a través de la referencia a la infancia, asociada en primer lugar a los emblemáticos volantines y, luego, a través de la pintura de una escena doméstica, descrita con detalles que orillan lo costumbrista:

Una perdiz huye, disparada de sí misma, por el carril de uno de los surcos recién abiertos.

Dos tórtolas zurean, indiferentes, sobre un olivo como dueñas del mundo.

Hora del desayuno. Padre e hijo sacan los bueyes al camellón y hacen un alto en la labor. Llega una niña rubia, tocada con un pañuelo rojo en la cabeza, trayendo al brazo una cesta de caña trenzada. Rápidamente dispone sobre un breve mantel a cuadros unos platos azules y distribuye trozos de carne fría, de pan, vasos y una cantimplora de vino. Los dos hombres comen y beben, frugalmente, en paz.

Los bueyes rumian, como con gozo nuevo [...] (1948, p. 77).

Otro detalle costumbrista que anotan estas páginas es, por ejemplo, la descripción de algunos enseres domésticos como la “destiladera” que en este caso se relaciona con el *leit motif* del agua: “En la casa del viñador solo está despierta el agua, que cae, gota a gota, del filtro de piedra al tazón sonoro, de barro cocido” (1948, p. 83). También aparecen notas muy lugareñas como ese “lechuzón bodeguero despabilado de hambre” (1948, p. 81).

Lo que se intenta construir es una imagen de vida total, noche y día, hombre y paisaje, el mundo de las labores y el mundo de las creencias, señalado a partir de “Un farol, que visto de lejos parece una estrella a ras del suelo o viajadora ‘luz mala’” (1948, p. 81).

El final de este texto adquiere un tono reflexivo, sentencioso, a modo de versículo bíblico, que universaliza la escena:

La tierra pura pule a un mismo tiempo la reja del arado y el alma del hombre.

La naturaleza tiene un aire de inocencia perfecta.

La tarde se muere, feliz en una agonía de sementeras y de canales colmados.

El sol le deja a la casa del viñador como una vincha de oro en la frente (1948, p. 78).

La visión del oasis se complementa con una mirada al áspero desierto de las serranías, que adquiere también un sentido simbólico importante, de encuentro del alma consigo misma, a través de la significación particular que adquieren la soledad y el silencio:

Vago solo por estos cerros, míos, bajo un cielo alto, de un azul tan denso y puro que da vértigos místicos [...]

Flacura del aire seco, tirante, que aviva el pulso y tiene un vago olor mineral.

Me ciño esta soledad hasta padecerla [...]

Estoy a solas conmigo (1948, p. 85).

La mirada del poeta se tiende también hacia el oeste, hacia la cordillera, que es asimismo celebrada en términos que se condicen con la mirada ramponiana, ya aludida:

La soledad montañesa se parece a una inmensa espera y su silencio a un vacío cósmico de siglos. Solo el hombre, poderosos Dios enano, abarca con su pupila imperial la anchurosa respuesta de la montaña, mientras su lúcido corazón se puebla de interiores lejanías; y como un imaginero asiste al lento desfile de las fantasmagorías aparentes o perfiladas en el macizo del Ande, de igual modo que al transeúnte ornato de la nube o al milagro de una minúscula población matemática de cristales de cuarzo aflorados en la piedra que su mano, curiosa, decidida, acaba de partir en dos con el martillo de su voluntad (1948, p. 95).

La visión idílica del campo, cultivado o agreste, aparece también en “Hectáreas y leguas”, pero con una connotación particular que podría relacionarse con el ya mencionado tópico de “Menosprecio de Corte...”, del *homo oeconomicus* y su ambición, “poco imaginativo, humillado en la tierra donde aloja las porfías de su ambición y de donde extrae, multiplicados, sus ahorros usurarios” (1948, p. 83): Se alaba, no obstante, su capacidad de obtener el rinde multiplicado de sus esfuerzos:

Hombre sin lujos vitales, parco de vestimenta hasta en las palabras, a quien el instante que pasa no le arranca ni un jirón de atención, ni la infrecuente aventura le mueve un músculo en la pesantez el cuerpo. Iguala sus pasos con los días –calculados como la cosecha-, de la que penden aritméticamente. La función de servir, en pocas regiones el hombre la exige tanto como en esta tierra, donde todo esfuerzo fructuoso tiene origen en una dinámica monitora y pluralmente extranjera (1948, p. 83).

Esta alusión al *homo oeconomicus* se desarrolla en el texto titulado “La tierra, surco que espera”, idea ya aludida en relación con el agua de regadío. Allí se alude al “ojo desvelado” del hombre.

En los textos de Martelli el trabajo adquiere un valor sacral (de allí el homenaje rendido por este volumen a la Fiesta de la Vendimia, que es la celebración del esfuerzo anual del labriego mendocino): “En el agro se comprende la mediación del hombre entre la tierra y el cielo”. Es algo así como la redención de la naturaleza que “ha atravesado el caos para



mostrarnos aquí las lejanas cicatrices que acreditan su vejez próxima al Pecado Original”:

Los capitulillos finales constituyen algo así como una síntesis de lo anteriormente expuesto. Así, el texto titulado “Cielo y tierra” expone la asociación hombre / tierra, con una connotación religiosa: “En este valle Dios hizo el milagro de crear un mundo completo, admirable de unidad” (1948, p. 103). Esa unidad aludida atañe en primer lugar a la complementariedad de razas, al mestizaje: “hombres pacíficos de ojos azules, blancos de piel y mucho horizonte en la mirada impávida” (ídem) que se dan la mano con el huarpe, “lo estimulen, lo asocien a sus empresas contra todo evento e intercambien sus sangres” (1948, p. 103).

A más del hombre, la tierra “que se brinda íntegra como la diestra de los amigos” (1948, p. 103) y luego, la dimensión supra terrenal, religiosa, a través de la mención del Cristo Redentor como presencia tutelar “que insta desde lo alto la voluntad de quienes, felices y fuertes, arriman su hombro cada día para que el edificio del Hombre de Cuyo crezca y ascienda a imagen y semejanza de sus mejores sueños” (1948, p. 105).

Esa intención de síntesis es aún más clara en el texto final, “Como la custodia lleva la hostia” que cita textualmente a uno de los primeros del volumen (“Milagro no divulgado”): “¡Cielos, cumbres, astros! [...]”. Retoma igualmente la imagen con que se retrata a sí mismo como “el Hombre de la Buena Memoria” pero agregándole una especificación importante: “para la Tierra nativa” (1948, p. 107), que consueña con la declaración siguiente:

[...] del mismo modo que “la custodia lleva la hostia” y desde las lejanías los cuatro puntos cardinales se encuentran en la casa de su corazón, puntuales solo para señalar por mientras dure la vida el cuerpo místico de un solo amor, de solo fervor: el de su tierra de Cuyo (1948, p. 107).

Las comillas constituyen una cita implícita: la de la dedicatoria que Ricardo Güiraldes coloca en su novela *Don Segundo Sombra* (1926): “Al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva la hostia” y nos lleva a considerar la plausible relación de Martelli con el escritor bonaerense, aunque no tanto a través de su novela, sino de su poesía.

## Martelli y el vanguardismo mendocino

La relación con la vanguardia comienza por establecerse a través de la forma escrituraria elegida, que transita las fronteras del poema en prosa. El poema en prosa es un género poético breve de ideación moderna. Recordemos que el surgimiento del poema en prosa en Hispanoamérica y España se debe en gran parte al auge del movimiento modernista<sup>111</sup>, y en el marco de este movimiento se erigió en instrumento privilegiado para materializar las renovaciones temáticas y formales alcanzadas. Así, el poema en prosa “nace con la intención de crear lirismo [...] En este sentido, la intención del poema en prosa es análoga a la del poema en verso: transmitir un estado emotivo” (Peña, 2003, p. 35).

Entonces, en la prosa poética se pueden encontrar los mismos elementos que en el poema: hablante lírico, actitud lírica, objeto y tema, aunque no tiene los elementos formales (métrica, rima) que caracterizan el verso. Se distingue del poema por estar escrito en prosa y del cuento o del relato porque su finalidad no es específicamente narrar hechos sino transmitir sentimientos, sensaciones e impresiones.

En primer lugar, por lo dicho advertimos que la presencia de la función emotiva del lenguaje (Jakobson, 1960), ligada al deseo de expresión del emisor, predomina en estos textos. Es decir, no se puede restringir el mensaje a la transmisión de un contenido de información, sino que la actitud del enunciador frente a lo dicho se muestra como relevante. Este predominio de la función emotiva produce en el texto un acento íntimo y personal.

El elemento esencial del poema en prosa es, entonces, el lirismo que corre parejo con el adelgazamiento de la anécdota<sup>112</sup> o más bien con su

---

<sup>111</sup> “El poema en prosa hispanoamericano surgió precisamente para renovar tanto a la prosa como a la poesía. En Hispanoamérica, autores como José Martí, por ejemplo, cuestionaban la pretendida funcionalidad objetiva de la prosa. Por su parte, Rubén Darío promulgaba la libertad formal en la poesía lírica, proponía todo tipo de formas y metros. De entre estos nuevos recursos, surge imponente el poema en prosa, con sus experimentaciones que tratan de librar del yugo de la versificación a la poesía lírica” (Peña, 2003, p. 35).

<sup>112</sup> “La presencia de un argumento narrativo débil, con ‘vacíos situacionales’, como plantea Pozuelo Yvancos (2009) es otra característica muy importante, porque la

transformación: deja de ser lógica para convertirse en “desequilibrante, ilógica, enajenante” (Peña, 2003, p. 36). Se produce así una atmósfera “más apartada de la narratividad y más emparentada por un lado con la musicalidad y la presentación lúdica de las palabras y, por otro la presentación de imágenes poéticas sugestivas” (Peña, 2003, p. 36).

Como características de esta forma literaria pueden mencionarse, en primer lugar, tres: “brevedad, unidad e integridad” (Bernard, 1959, p. 15)<sup>113</sup> y, en lo estilístico, la presencia de reiteraciones (de todo tipo: léxicas, anáforas, paralelismos, repeticiones intertextuales...) con un sentido rítmico. Además, la influencia de las artes visuales se pone de manifiesto en las descripciones impresionistas que utilizan técnicas pictóricas (Benigno León Felipe, 1999, p. 38).

Para Bernard, el poema en prosa supone una voluntad consciente de organización de la materia del poema, lo que significa que ha habido un proceso previo de reflexión y búsqueda de nuevas fórmulas poéticas (cf. Benigno León Felipe, 1999, p. 41).

Otro punto importante a tener en cuenta es la diversidad temática e incluso la reunión de aspectos contrapuestos que se imbrican de una forma novedosa y creativa, como la mezcla de temas y motivos prosaicos con otros líricos, por ejemplo, la inclusión de objetos cotidianos, menores, no asociados tradicionalmente con la lírica y sus clásicos asuntos, pero que no desvirtúan la esencia lírica del texto.

---

hibridez de la prosa poética radica en la reunión de los dos géneros, y precisamente en este aspecto está su potencial. Por un lado, la narración necesita de la ocurrencia de un hecho. La lírica, en cambio, propone la mirada personal y subjetiva sin tener que recurrir a una secuencia de acontecimientos. Sobre este punto sostiene Hebert Benítez (2012, p. 38) que en la lírica “no sabemos bien quién habla, a quién, desde qué lugar, en qué momento, con referencia a qué otros momentos posibles” (Alfonso y García).

<sup>113</sup> “Más que el poema en verso, el poema en prosa tiene que evitar las digresiones morales o de oro tipo, los desarrollos explicativos –todo lo que le llevaría a los otros géneros de la prosa, todo lo que afectaría a su unidad, a su densidad. Precisamente [...] su fuerza poética no viene de una encantación medida, sino de una síntesis iluminadora” (1959, p. 15).

La presencia de un lirismo reflexivo, a veces ligado a la primera persona, o a la modalidad descriptiva del paisaje es otro aspecto destacable. Lo cierto es que no hay descripción “objetiva” en el poema en prosa.

Benigno León Felipe (1999, p. 44) expone distintas modalidades que puede asumir el poema en prosa, si bien aclara que estas no agotan las posibilidades de existencia de esta forma poética:

- a) *Poema en prosa “puro”*: es el que se ajusta más estrictamente a las características generales del poema en prosa, como son la brevedad (entre una y tres páginas), la unidad, la condensación expresiva y la intencionalidad, manifiesta o explícita, del autor.
- b) *Poema en prosa “discursivo”*: sus principales características son su mayor extensión [...] Tiende a manifestarse en el uso de una prosa seguida sin divisiones de párrafos [...] En algunos casos se acerca y puede confundirse con el ensayo lírico.
- c) *Poema en prosa “intertextual”*: suele ajustarse a una extensión media ligeramente superior a la del poema en prosa puro. Su singularidad estriba en que son poemas que pueden estar integrados desde su génesis en una entidad literaria superior, pero que poseen la autonomía necesaria para poder ser considerados también como poemas independientes.

Entre los modernistas hispanoamericanos cultores del poema en prosa pueden mencionarse, además de Rubén Darío, a Leopoldo Lugones y a Julio Herrera y Reissig, entre otros. También menciona Peña una pléyade de autores entre los que figuran algunas poetisas como Alfonsina Storni y Delmira Agustini y Gabriela Mistral, que añaden otras notas a la forma poética, en tanto en sus textos “se destaca el elemento introspectivo y la profunda reflexión sobre el ser humano” (León Felipe, 1999, p. 44).

De todos modos, es con el vanguardismo que la forma poética alcanza su plena liberación, en tanto en los textos vanguardistas “el ejercicio del lenguaje poético se convierte en un acto subversivo, de rebelión consciente contra los mecanismos tradicionales” (León Felipe, 1999, p. 44).

De las características formales que terminan de delinear el poema en prosa y que enuncian los críticos: concisión temática, brevedad, anécdota inconexa, preeminencia del estado anímico del hablante y la esporádica aparición de ocurrencias ingeniosas, a veces con toques irónicos y descripciones impresionistas, transidas de emoción (cf. Peña, 2003, p. 35), varias –si no todas- son visibles en estos textos de Martelli.

Ante todo, es visible la actitud lírica que busca fundir todo lo contemplado con el estado de ánimo del poeta: “Cómo decir que el día me crece de venturas y me cae como un ángel por el centro del pecho, y por los corredores de espesas alegrías la vida me está ardiendo entre el humo del cielo” (1948, p. 19).

En este sentido podemos destacar igualmente la presencia de un “tú”, más o menos etéreo, más o menos diluido en la naturaleza con que dialoga el hablante lírico en algunos textos, y es siempre punto de referencia para sus estados de ánimo: “Por entre los tenues anuncios de tus voces me festeja este aire en la piel y en el rostro, y la silueta blanca de pájaros de amores me alcanza el rubio trigo de tus largos cabellos” (1948, p. 19).

Cuando la mirada se tiende hacia el paisaje, encontramos otras de las notas enunciadas a propósito del poema en prosa.

Veamos por ejemplo un fragmento de “El contratista pordelantea el día”, en el cual es visible el tono lírico con se evoca esta figura tan característica del agro mendocino, que en su persona reúne lo telúrico y lo cósmico, como ya se dijo: “Un contratista, todavía con los zapatos llenos de barro y de noche, con el azadón al hombro, empapado de agua y de alba, viene entrando el día (1948, p. 55).

La descripción se puebla de imágenes originales, con gran riqueza sensorial: “Un sauce viejo, Narciso de melancolía, está triste porque ya no es plumero que le quita el polvo al viento. Un ‘pitojuan’ lo consuela con el ovillo generoso de silbidos que va sacando de su buche amarillo” (1948, p. 57); se advierte aquí el contraste, característico de la vanguardia, entre la referencia mitológica, prestigiosa (Narciso), y la referencia prosaica dada por la imagen del plumero.

Es además un paisaje animado, dotado de vida: “Los brazos de las vides, velludos y flacos, reposan de poste a poste sus entregas de cosecha, y en el pentagrama gris del alambrado la luz azoga y pule las trémulas gotas de rocío, donde el paisaje se espeja maravillosamente pequeño, invertido y frío” (1948, p. 57). De este modo se van declinando los elementos característicos del paisaje mendocino, a veces denominados con regionalismos, cuya aclaración figura en un glosario que cierra el volumen:

Las paralelas morenas de los surcos, alcancías de la tierra, tienen fresco y hondo el rumbo ambicioso y madrugador de la energía del hombre.

Pastores inmóviles del paisaje, los álamos en hilera vigilan fieles, desnudos, ascéticos, la casa del viñador, la vida, el cielo, el agua transeúnte... En su amistad enarbolan nidos los gorriones acriollados, y en las ramas se hace astillas el viento.

A una higuera crespada de “tontitos” rojos, verdes, azules, amarillos, el sol le ayuda a quitarse, blanco de helada, el camisón de dormir (1948, p. 59).

Como otro rasgo de modernidad, característica de la vanguardia en alguna de sus vertientes, puede mencionarse el contraste entre la paz bucólica del campo y la nota de movimiento y tecnología que pone el tren que “corta, corriendo, la cinta tirante de la distancia” (1948, p. 61).

En el siguiente fragmento podemos advertir, finalmente, algo así como el eco de dos poetas argentinos que marcan el tránsito entre distintos estilos poéticos; en primer lugar Lugones, que supo anticipar en sus diversos libros tanto el modernismo, como la vanguardia, como los diversos rumbos postmodernistas, y también la obra de Ricardo Güiraldes que señala idéntico tránsito; similar coexistencia de tendencias literarias que es dable observar en la obra de Martelli:

La luz llega en puntas de pie a colorearle las mejillas a la mañana.

Un tordo, patrón de las viñas y escribano del aire, le abre cuenta nueva a su dicha matinal de vuelo.

Una pareja de jilgueros se desmanda en gorjeos junto al nido, asterisco de plumas y de cantos puestos a la I [sic] de un chopo.

La luna es una delgada hostia, casi transparente, que se quedó pegada en el paladar frío del cielo.

En el mismo cuartel de viña, desde el amanecer, un buey blanco y otro barcino dictan a los dos labradores que los guían, padre e hijo, su diaria lección de fortaleza y humildad (1948, p. 73).

## **Conclusión**

Concebida como un homenaje a la institución de la Fiesta de La Vendimia, esta obra de Martelli recorre más bien los caminos de una exaltación del paisaje mendocino, tanto en su faz agrícola como desértica. Desfilan así todos los elementos emblemáticos de esa “postal” de oasis mendocino que la literatura supo construir: álamos, surcos, canales... bajo la presencia tutelar de la cordillera, elevados a una suerte de comunión sacral con el hombre por obra y gracia del trabajo.

Y lo hace a través de un cauce expresivo cuya tradición en las letras provinciales ya ha sido señalado (cf. Zonana, 2013): el poema en prosa, con un estilo en el que es posible observar la decantación del postmodernismo junto con algunos atisbos vanguardistas en las imágenes; una prosa que contrasta el vuelo lírico con algunos toques prosaicos cuando no humorísticos y con un acento regional que, aunque no es predominante, sí aflora en términos regionales (que el poeta creyó necesario destacar luego en un glosario que cierra el volumen).

En esta obra tanto el texto como los paratextos y las ilustraciones y fotografías se amalgaman para constituir una obra de arte total, ofrecida como otro fruto más de la vendimia en estas tierras cuyanas.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

Martelli, S. (1948). *Canto a la tierra de Cuyo*. Editorial Mireya.

### Teórica, crítica y de consulta general

Alfonso, L. y García, E. Poema en prosa: propuesta de análisis de una forma híbrida, en <https://transgrediendoelcanon.blogspot.com/2018/09/poema-en-prosa-propuesta-de-analisis-de.html>

Alfredo Pelaia, en <http://argentinafolkloreypovincias.es/Alfredo-Angel-Pelaia-en-Argentina-Folklore-Italiano-pero-muy-criollo/592>, consultado el 24 de enero 2022.

Bernard, S. (1959). *Le poeme en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours*. Libraire Nizet.

Cattarossi Arana, N. (1982). *Literatura de Mendoza; Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad (1820 – 1989)*. Inca Editorial. Tomo II.

Jakobson, R. (1960). Linguistics and Poetics, en T. Sebeok, ed., *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 350-377.

“José Martí”, en [www.biografiasyvidas.com/biografia/m/marti.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/marti.htm), consultado el 25 de enero 2022.

León Felipe, B. (1999). Características formales y modalidades de la poesía en prosa, en *Estudios humanísticos. Filología 21*, Universidad de León, 33-45.

Peña, C. (2003). Breves apuntes sobre el devenir del poema en prosa en España e Hispanoamérica, en *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, Southern Utah University, spring, 34-43.

“Ramón Subirats”, en <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/dibujo/ramon-subirats>, consultado el 24 de enero de 2022.

“Raniero Nicolai”, en <https://kripkit.com/raniero-nicolai/>, consultado el 24 de enero 2022.

Roig, A. A. (1966). *Breve historia intelectual de Cuyo*. Ediciones del Terruño.





## CAPÍTULO III

### ABELARDO VÁZQUEZ COMO PROMOTOR DE CULTURA: LOS GUIONES DE LA FIESTA DE LA VENDIMIA

MARÍA LORENA GAUNA ORPIANESI

0000-0001-8278-8724

[mlorenagauna@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:mlorenagauna@ffyl.uncu.edu.ar)

#### Nacimiento de la Fiesta

En abril de 1936, aparecieron algunos artículos relacionados con este hecho: en *La Nación* “Hoy se iniciará en Mendoza la Fiesta de la Vendimia” y “Ha sido instituido por el ejecutivo provincial el día de la Vendimia”. El primero anuncia la finalización de los preparativos de la fiesta, detalla el programa del evento e informa acerca de los viajes del gobernador, don Juan Maurín, y otros funcionarios a San Juan y del ministro de Agricultura, doctor Cárcano, a Mendoza<sup>114</sup>.

El programa de la primera fiesta fue el siguiente:

[...] a las 8:30, recepción del ministro de Agricultura de la Nación, Dr. Cárcano y su comitiva en la estación del ferrocarril; a las 9, presentación de dicho secretario de Estado en la Casa de Gobierno a los miembros de los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial, y a los altos funcionarios de la administración: a las 10 tendrá efecto la iniciación de la Fiesta de la Vendimia en la rotonda del parque General San Martín, con música, alocuciones y “carrousell” de la vendimia, y a las 12.30 se realizará el banquete de la industria al

---

<sup>114</sup> Para un panorama completo de la Fiesta de la Vendimia a lo largo del tiempo, cf. *Qué fue y qué es nuestra Fiesta de la Vendimia* (2002).

ministro de Agricultura en la bodega Escorihuela. A las 15 la comitiva oficial efectuará una visita a la bodega Arizú, donde podrá observar la elaboración del champaña; a las 16, visita a la bodega Giol; a las 17, inauguración de la Escuela de Artes y Oficios Urquiza de Maipú; a las 19, paseo por la avenida San Martín y exposición de la industria; a las 21.30, coronación de la Reina de la Vendimia en el Gimnasio Gimnasia y Esgrima (18 de abril de 1936).

El segundo informa sobre la creación de la fiesta a partir de un decreto, describe las actividades a efectuarse este día y luego, en un apartado titulado “La industria vitivinícola”, comenta algunos dichos vertidos en el banquete ofrecido por los bodegueros al ministro de Agricultura. A raíz de los mismos el periodista argumenta a favor de la protección del gobierno en materia vinícola: una “intervención simplemente orientadora” responsable del excedente de producción de esa época. Con respecto a la Fiesta en sí, el periodista comenta: “La fiesta de la vendimia celebrada el sábado con gran pompa en Mendoza asumió el carácter de una manifestación popular en homenaje y recuerdo de los que desarrollaron la vitivinicultura de Cuyo, al mismo tiempo que se aprovechó para difundir el conocimiento de las necesidades creadas por la actual situación económica para el desenvolvimiento de esa riqueza en la región andina” (20 de abril de 1936).

Con anterioridad, en el Diario *La Razón*, también de Buenos Aires, se había publicado el artículo “Asentará las bases de una bella tradición la fiesta de la vendimia en la P. de Mendoza”, que auguraba:

La forma entusiasta con que el pueblo de la provincia de Mendoza y diversas entidades han recibido la feliz iniciativa del gobierno de aquélla sobre la Fiesta de la Vendimia, hace suponer que tendrá completo éxito y que servirá de base para un [sic] futura tradición de arte y de belleza que reproduzca en nuestro país las brillantes fiestas de algunos países europeos, sobre todo de Francia, donde dan motivo para interesantes reconstrucciones de ambiente histórico y hasta mitológico, con la presencia activa de las más altas autoridades del país (abril 1936).

Aquí vemos una marca de época en el afán de imitación de la cultura francesa. Como curiosidad traemos a colación una nota de 1977 titulada “Destacado lugar de la Fiesta de Vendimia entre los más famosos

festivales del mundo”. Allí se menciona la “Batalla de las Flores” francesa, realizada en la Costa Azul. En este festival “inicia el carrusel la Carroza Armonía en la que conviven las flores más extrañas del mundo. A continuación, sigue un desfile de reinas y princesas que regalan al público flores de distintos tamaños, colores y aromas. Algo similar al carrusel vendimial, en que las soberanas mendocinas y su corte brindan los frutos que caracterizan a sus departamentos” (12 feb. 1977).

El artículo “Mendoza: ha sido instituido...” ofrece también una interesante descripción de los preparativos de la fiesta y de la ayuda que los artistas mendocinos han prestado a su realización. Al final, se vuelve a reiterar la conjetura inicial, bajo el subtítulo “Las fiestas típicas”:

La inmensa mayoría de los artistas mendocinos ha decidido prestar su mayor cooperación al éxito de la fiesta, destacándose en ese sentido la colaboración de los artistas plásticos con los decorados de la ornamentación y con la presentación de una artística carroza que encabezará el cortejo. La fiesta típica, popular, comprenderá la ejecución de música nativa y bailes regionales, bajo la dirección del maestro Ismael Moreno, conocido folclorista y autor del cancionero mendocina [sic]

Es opinión unánime que las festividades serán brillantes y que tendrán su continuación y perfeccionamiento en años posteriores hasta convertirlas en algo típico y tradicional de Cuyo (12 feb. 1977).

Como vemos, en la primera fiesta los artistas tuvieron un papel preponderante. Los cortejos aparecen también como parte inherente al espectáculo.

## La Vendimia hoy

Año tras año, el primer fin de semana de marzo, casi sin interrupciones desde 1936, Mendoza renueva su máxima celebración. Los actos principales de la Fiesta de la Vendimia son:

- **Bendición de los Frutos:** es una celebración para agradecer a Dios la cosecha y ofrecer el vino nuevo para su bendición. En este acto, que se realiza bajo la advocación de la Virgen de la Carrodilla, se procede además al golpe de la reja del arado,

herramienta que simboliza el vínculo entre el hombre y la tierra. Esta celebración se organiza junto al Arzobispado de Mendoza a partir de 1938.

- **Vía Blanca de las Reinas:** en la noche del viernes, por las calles céntricas de la Ciudad de Mendoza profusamente iluminadas, se lleva a cabo un desfile con carros alegóricos. La soberana nacional de la vendimia encabeza la columna, junto con otras reinas nacionales invitadas. Le siguen los dieciocho carros departamentales que exaltan la belleza que se traduce en mujer.
- **Carrusel:** a la mañana siguiente se realiza el Carrusel, oportunidad en que desfilan los mismos carruajes pero escoltados por agrupaciones gauchas a caballo, vestidas con trajes típicos; acompañan este desfile bailarines de distintas colectividades de inmigrantes europeos y latinoamericanos.
- **Acto Central:** por la noche, en el Teatro Griego Frank Romero Day, construido en las faldas de los cerros que están en el Parque General San Martín, se lleva a cabo el Acto Central que congrega a más de 20.000 personas sentadas y otras miles que se ubican en los cerros aledaños, sumando más de 40.000 asistentes. El espectáculo de luz y sonido culmina a la medianoche con la elección y coronación de la nueva soberana vendimial, rematado por un despliegue sin igual de fuegos artificiales que estallan en el cielo mendocino<sup>115</sup>. Las motivaciones y argumentos están neta y reiteradamente relacionadas con Mendoza, el vino y el mundo. Todas las actividades artísticas y creativas, la música, la escenografía, los actores, bailarines y figurantes son fruto de esta tierra y conforman una fiesta particular con sello local. El domingo todo el acto se repite, agregándose un espectáculo artístico tipo show con intérpretes de jerarquía nacional.

---

<sup>115</sup> En el momento en que se publica este libro, sin embargo, el estruendo de los fuegos artificiales ha sido reemplazado por ejemplo por la pirotecnia fría, debido al impacto en personas y animales que tiene el sonido.

### ***Otras fiestas y celebraciones***

La Fiesta Nacional de la Vendimia, también denominada la “Gran Fiesta”, debe su trascendencia al clima creado por una serie de otros festejos programados que, comenzando por las celebraciones de cada uno de los 18 departamentos, se prolongan de enero a abril en festivales folklóricos, espectáculos artísticos y competencias deportivas jerarquizadas. Entre ellos, se destacan:

- **Fiesta Nacional de la Tonada** en Tunuyán: máxima expresión del folklore cuyano en el Valle de Uco.
- **Rivadavia canta al País**, festival incluido en el circuito de Los Caminos del Vino.
- **Fiesta Nacional del Chivo** en Malargüe, que exalta la actividad del criancero del sur mendocino.

Todas estas celebraciones se mimetizan conformando el contexto de la Vendimia Mendocina. Obedecen a una comunión de sentimientos, a un despertar de sensaciones y a un respeto del ser nacional.

### **El Libreto Vendimial: Una Dramaturgia Popular Mendocina**

Como destaca acertadamente Carlos Salvador La Rosa,

La Fiesta de la Vendimia surge de un proceso de interacción, a lo largo del tiempo y la historia, de dos formas de celebración devenidas en espectáculo, que comenzaron a ocupar el espacio del Teatro Griego Frank Romero Day a partir de 1963. Estas dos estructuras son, por un lado, los intentos del hombre mendocino por conquistar el desierto cuyano, y por el otro, los mitos como fruto de ese inmenso territorio para el arte. De eso se encargarían los vendimiadores de la cultura.

Una de las formas de celebración es el tradicional festejo de baile y canto, en el que las tonadas y las cuecas se combinan con las danzas locales para narrar historias musicales. La otra forma de celebración está compuesta por el teatro y la poesía, que se acercan al espectáculo, para que se escuchen sus decires.

La fusión de los cantos danzados y la poesía teatralizada es quizá la primera combinación *sui generis* cuyo resultado, en el Teatro

Griego Frank Romero Day, indica que está naciendo el Acto Central de la Fiesta de la Vendimia.

Siempre existieron conflictos, desde un principio, entre el predominio de la música y el baile, por un lado, y la necesidad de escuchar las voces poéticas expresadas en los movimientos, gestos y palabras de actores teatrales, por otro. De todos modos, la Vendimia no podía ser meramente teatro ni, por supuesto, ballet o danza clásica. Ella buscaba su propia identidad en un eclecticismo que, con el tiempo, se impondría a todos los intentos de rotularla.

La Fiesta Vendimial, más que un género, es un invento local que fue surgiendo de acuerdo con las necesidades culturales de un pueblo en plena y permanente lucha entre el agua y el desierto: los dos elementos que, palmo a palmo, se disputan cada metro del territorio, día a día. La Vendimia transformó esa lucha en mito, y lo hizo con la gente que tenía. Su impudor para imitar formas ajenas, adulterarlas y hacerlas suyas fue quizá la base de su permanencia. Sus características se organizaron en torno a la constante invención, o reafirmación, de una fórmula propia e indefinible que, todos los años, se repite a sí misma (La Rosa, 2001, p. 11).

Otra de sus características es que no impide la experimentación, aunque siempre que las convenciones del ecléctico género prevalezcan sobre las innovaciones. Por eso es interesante hablar de los guiones vendimiales. Porque, siendo una propuesta cultural tradicional relativamente nueva, se ha sabido mantener fiel a sus orígenes, a pesar de la infinidad de tentaciones que intentaron cambiarla. Porque a la vez se logra, a través de una espléndida fusión con el estilo espiritual de los mendocinos que se reconocen en ella de una manera fundamental, la verdadera identidad vendimial.

La Fiesta de la Vendimia es entonces un acontecimiento eminentemente cultural, en el sentido de expresar como nadie los usos y costumbres populares en aquello en que se mantienen y en aquello en lo que cambian. La Vendimia se conserva en su identidad esencial, pero a la vez, se modifica de modo constante, del mismo modo que los mendocinos.

Antes de ocuparnos del guion vendimial en sí mismo, queremos dejar establecido que:

- El aspecto literario de la Fiesta de la Vendimia fue importante en sus orígenes y lo sigue siendo hoy.
- Se advierte que la Fiesta es tanto danza como teatro, tanto música como poesía. No podría ser una cosa más que la otra.
- Además de las cuecas y tonadas, la Fiesta de la Vendimia necesita de esas historias esenciales, con las cuales Mendoza busca construir su propia mitología para integrarse con estilo propio al resto del mundo.

En ese sentido, volver la mirada hacia los abordajes citados puede ser un saludable ejercicio para reflexionar con nostalgia y a la vez con mirada de futuro, cómo se construye en el imaginario de los mendocinos este “Proceso Festivo”.

### **El Guion-Texto Vendimial**

Podemos afirmar que la Fiesta Nacional de la Vendimia y su Acto Central es un acontecimiento particular de los mendocinos. Diferente de otras fiestas populares, se considera similar a las antiguas representaciones originales en honor al vino y se dice que, dentro de las artes escénicas, conforma un género particular.

Más allá de las clasificaciones, supone un mito -sin exagerar-. Es un gran espectáculo, conmovedor por su fuerza y despliegue, en un escenario de ciento treinta metros de boca, con más de medio millar de personas involucradas, que significa un costo económico importante; más de cuarenta mil almas absortas en el Teatro Griego Frank Romero Day y en los cerros aledaños beben de ella en esa noche como de un hondo vaso oscuro, participan de un rito sagrado y expresan su alegría.

Tamaña Fiesta supone un libreto<sup>116</sup> de exaltación del vino como producto cultural de la región; un director que, más o menos ceñido al

---

<sup>116</sup> El libreto es un mecanismo basado en el guion-texto vendimial. Es un discurso mixto de lenguajes verbales y no verbales que coordina el resto de los elementos intervinientes en el espectáculo a saber: luz, sonido, música, voz en off, escenografía, movimientos coreográficos y todos aquellos elementos que, por decisión del Director de Escena, participen del Acto Central. En la puesta en escena, en el montaje final, la



guion, ejecute en forma creativa y una notable cantidad de actores, figurantes y bailarines. La escenografía, el vestuario, las luces, el sonido y la tecnología más avanzada hacen el resto. ¿O al revés?

Grandes poetas, dramaturgos, periodistas, en fin, hombres de letras se han volcado a la factura de la representación central a lo largo de los años de su realización. Abelardo Vázquez, Eduardo Hualpa y Carlos Owen son algunos de esos hombres.

Sin embargo, a partir de fines del siglo XX y comienzo de este, podemos afirmar que la fiesta ha tomado un matiz casi exclusivamente espectacular, en el que el público admira boquiabierto los cambios de colores, los trajes luminosos, el rayo láser con sus figuras, las canciones de moda, los fuegos artificiales del final.

Los memoriosos recuerdan con nostalgia las primeras fiestas, su desarrollo y evolución, y una sucesión de aciertos en los años 60 y 70, en que la palabra, tallada en poesía, síntesis del espíritu del pueblo, de su trabajo, de su expectativa, se unía a la estética escénica en espectáculos de gran vuelo artístico.

Casi sin advertirlo se fue desjerarquizando la palabra, el contenido, el teatro en escena. Reducir la Fiesta solamente a una sucesión de ballets y diferentes coreografías que se repiten demasiado es, sin dudas, empobrecerla.

También es cierto que la cuestión de la Fiesta de la vendimia plantea un problema que a la vez es una característica inherente a ella: el argumento es siempre el mismo, pero la forma de narrarlo es la cuestión por resolver. La forma de narración es el máximo desafío para la imaginación, cuando se zanje ese desafío se habrá alcanzado la mística de un clima auténtico.

---

interpretación del libreto por parte del Director de Escena es fundamental para dotar de coherencia y significado al espectáculo.

### ***Texto y Escena***

La dramaturgia en su sentido más reciente abarca el estudio del texto y la realización escénica<sup>117</sup>. Puede ocurrir:

1. que la puesta en escena se derive directamente del texto como base inicial de la obra (poner un texto en escena).
2. que el texto se elabore durante los ensayos y se fije a última hora junto a la partitura escénica definitiva. Hay que establecer lo que la representación escénica hace surgir en el texto.
3. que el texto no adquiera ningún valor semántico, que sea una materia vocal y rítmica, un decorado verbal cuya disposición no construye sentido.

Sea de un modo u otro, es conveniente que, en el proceso de elaboración, el director de la puesta en escena realice un trabajo sólido en equipo con todas las áreas, para garantizar coherencia estética y comunicacional.

En el interior de la representación, el texto dramático, llamado comúnmente libreto o guion, se presenta en general como voz en *off* interpretada por actores o locutores. Esta manera de abordar los textos determina en la obra un distanciamiento de tono épico. Se alternan instancias narrativas y líricas, a las que se suman las letras de canciones y monólogos o diálogos de personajes en los que a veces se incorpora el humor. Por la dimensión del escenario, cuando se presentan estos personajes, se multiplican a través de bailarines y actores o se amplifican mediante la técnica, la iluminación que magnifica la imagen, el rayo láser o con utilería mayor.

En el despliegue del dispositivo escénico, que se extiende en ocasiones a los escenarios naturales de los cerros, las "cajas lumínicas" constituyen una verdadera originalidad. Se trata de paneles verticales de grandes

---

<sup>117</sup> Partiendo de lo que Patrice Pavis (2000) llama conciencia interdisciplinaria del espectáculo.

dimensiones que poseen un sistema de iluminación interna. Se elevan definiendo el fondo y las paredes de la escenografía<sup>118</sup>.

Se construyen artesanalmente celdillas que conforman un gran panel para acotar la luz de aproximadamente 25.000 lámparas pintadas a mano de distintos colores. Según se enciendan distintos sectores, se definen imágenes plásticas alegóricas a la manera de vitraux. El juego de formas y colores presenta una dinámica caleidoscópica de alto impacto visual.

El espectador recibe simultáneamente el texto (el rápido desfilarse de las palabras que generalmente están grabadas sobre un *leitmotiv* o al principio o al final de un tema) y los innumerables estímulos sinestésicos que constituyen en sí mismos un relato visual y sonoro, un lenguaje.

### ***Experiencia Estética***

Cuando el espectador oye el texto que se emite en escena, se vuelve incapaz de separarlo de su contexto visual y sonoro, lo que consolida la experiencia estética. A veces en el *tempo* general del espectáculo, un sistema como la música, la iluminación o el despliegue coreográfico instaura una relación directa con el espectador y obstaculiza la percepción del texto al dejar de someterse a él. En la puesta en escena se dosifica y se dispone el discurrir del texto, la imagen, el sonido, produciendo un efecto no solo en la comprensión sino en la sensibilidad y emoción del espectador.

Además, cada momento histórico posee sus propios códigos para narrar y usar la escenificación. "La Vendimia es un claro producto cultural de cada época" (Borré, 2001, p. 21).

La Fiesta de la Vendimia está indisolublemente ligada al imaginario de los mendocinos. Capaz de emocionar, convocante, popular y refinada, cita todos los años a un grupo humano que la entiende como parte de su esfera vital y promueve el interés de los habitantes de nuestra provincia y turistas de todo el mundo.

---

<sup>118</sup> En las décadas del 70 y 80 se construyeron también pisos lumínicos de fibra de vidrio con el mismo sistema de iluminación interna.

## Los guiones de la Fiesta de la Vendimia

En agosto de 2004 aparece, en el Diario *Los Andes*, una noticia titulada “La Fiesta de la Vendimia se patentó como género”, en la cual se informa al público mendocino que, según la resolución de Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina), desde el 25 de agosto la fiesta provincial había dejado de ser una obra teatral para “instituirse como género propio”. A partir de este momento se reconocería la Vendimia como “un formato único en el mundo: ‘Una obra épica, con coreografía y música’” (2001, p. 11) y se establecería un diseño concreto para el guion y las disciplinas artísticas que lo acompañan.

La originalidad de la fiesta mendocina la resalta Carlos Salvador La Rosa al calificar de *sui generis* la “fusión de los cantos danzados y la poesía teatralizada” que realiza esta celebración: “Una de las formas de celebración es el tradicional festejo de baile y canto, donde las tonadas y las cuecas se combinan con las danzas locales para narrar historias musicales. La otra forma de celebración, está compuesta por el teatro y la poesía, que también quieren transformarse en espectáculo, para que se escuchen sus decires” (2001, p. 11).

El predominio de la música y el baile o del texto lírico ha sido siempre una problemática para quienes tuvieron como tarea llevar a su concreción el guion vendimial. Carlos Salvador La Rosa puntualiza lo que aparecería como gran enemigo de la fusión de canto y baile con la palabra poética, que definimos como la esencia de la fiesta, “el espectáculo de la luz y el sonido”, esto es, la tecnología. El crítico citado reprochará el hecho de que, para lograr un evento menos “aburrido”, se acuda al lugar común y se procure transformar la fiesta en un “inmenso videoclip, en la pretensión de descubrir la fórmula universal para que todos aplaudan en todo momento y, a la vez, pasen inadvertidos los silbables funcionarios...” (La Rosa, 2001, p. 12).

El autor rescata que, a pesar de todo esto, la Fiesta ha podido sobrevivir, manteniéndose fiel a sus orígenes y, a la vez, en permanente cambio. Esto último justifica también su vigencia, pues, como evento cultural, cambia a medida que el receptor lo hace.

Vilma Rúpolo atestigua nuestra posición al afirmar que la Vendimia es un “género único de identidad mendocina, que permite la integración de

todas las ramas del arte” (2002, p.11). Establece quien ha sido directora del Acto Central en muchas ocasiones e incluso en nuestra última fiesta:

- El espectáculo que se desarrolla a principios de marzo en los cerros del piedemonte mendocino, en el Teatro Griego Frank Romero Day, con un formato similar desde 1936, está inscripto y es parte de una gran fiesta antropológica piramidal, celebratoria de la identidad mendocina. Los orígenes de la fiesta de la Vendimia están relacionados con la celebración de la maduración de la uva y su cosecha.
- Lo festivo, la fiesta, va más allá de la celebración convencional y repetida, de una curiosidad folclórica, porque cumple en la existencia colectiva un papel clave. Jean Duvignaud dice, genéricamente, que “la fiesta es un acto de autoafirmación que varía según las culturas, su fuerza de participación procura liberar al ser humano del miedo individual” (cit. por Rúppolo, 2001, p. 11). Esta efervescencia mantiene la solidaridad de un pueblo, es la fiesta de todos sin diferencias. Regenera el vínculo entre los que integran una sociedad, gracias a la representación reiterada de las relaciones invisibles del hombre con su tierra y la evolución de sus costumbres.
- El espectáculo vendimial, con su dramaturgia tan particularmente mendocina, que se ha ganado en el decir de la gente el nombre de Fiesta de la Vendimia, es, en realidad, una parte de la Fiesta que dura dos meses.
- En esta Fiesta se pueden definir cuatro etapas que se articulan de forma piramidal. Están hilvanadas por la elección de la Reina Nacional de la Vendimia, valoración de la belleza de la mujer mendocina, que convoca gran concurrencia y participación popular Cf. Rúppolo, 2001, p. 11).

Con respecto a la dramaturgia de esta fiesta, “se diferencia del show porque desarrolla una fábula o estructuración narrativa de una historia. Los hechos están encadenados para que cada uno de ellos surja del anterior. La fábula se construye con un discurso mixto de lenguajes verbales y no verbales (escenografía, danza, objetos, luces, sonidos y

efectos especiales) que en la puesta en escena, en el montaje final, adquieren coherencia y significado” (Rúppolo, 2002, p. 14).

### Vázquez y la fiesta mayor de los mendocinos: los guiones del “poeta del vino”

En su “Antimemoria” Vázquez<sup>119</sup> dice: “Mendoza es mi país. Su tiempo, su siesta, su gente me entiende (**gracias por compartir mis Fiestas de la Vendimia**) y la entiendo [el destacado es nuestro]”. Analizaremos aquí su labor como “Poeta del vino”, como realizador de los guiones para numerosas *Fiestas de la Vendimia*, lo que le ha asegurado un lugar privilegiado en el sentir popular:

*El milagro de la Virgen de la Carrodilla y el Primer Auto Sacramental de la Vendimia me estrecharon de fervor y favor popular. Como las innumerables fiestas populares que he escrito y dirigido. Es opinión del pueblo, de mi pueblo, ha sido y es la crítica que más me interesa. Solo los que viven comprenden la obra viva. (Vázquez, 1959).*

---

<sup>119</sup> Abelardo Vázquez nació en la ciudad de Mendoza en 1918. En su adolescencia la familia Vázquez se trasladó a España, donde cursó sus estudios secundarios. Además, cursó dos años de Filosofía y Letras en la Universidad de Granada y un año en la Escuela de Estudios Árabes, donde se puso en contacto con la literatura árabe. Durante su estadía en España asistió a la Peña Literaria que Federico García Lorca presidía y animaba en el Café Suizo, cerca de la Alhambra. Su primera publicación (*Los poemas del aprendiz enamorado*) apareció en la revista *Arco* (Granada, 1935).

De regreso al país, comenzó a publicar en 1942 en *Los Andes* (periódico donde aparecerán en 1945 los diversos capítulos de su único libro en prosa: *Poesía inexacta*). En 1943-1944 dirige la revista literaria *Pámpano*, editada por Gildo D’Accurzio y, en 1944, la revista oral *Pámpano*, en Radio Aconcagua. Falleció en 1986.

Sus libros poéticos publicados son: *Advenimiento* (1942); *La danza Inmóvil* (primer Premio Municipal de Poesía 1959); *Tercera fundación de Buenos Aires* (1958); *Segunda Danza* (Gran Premio Bienal de Poesía, 1959); *Poemas para Mendoza* (1959); *Buenos Aires en las malas* (1963). En 1995, Ediciones Culturales de Mendoza publicó póstumamente su poemario *Libro del amor y el vino*, y en 2013, la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras dio a conocer otra obra inédita, con ilustraciones de Andrés Casciani: *Otoño en Bermejo*.

Raúl Pena destaca “no solo la gracia y la originalidad de sus libretos, sin el sentido casi litúrgico que daba a la celebración del vino” (Pena 1999-2000, p. 204), lo cual lo hace merecedor del título de “Poeta del vino”. Esta tarea la llevó a cabo principalmente en la década del 60. Entre sus fiestas recordamos: “Vendimia de cristal” (1971), “Vendimia de todas las vendimias” y “Vendimia del agua fecunda” (1976). Entre estas Raúl Pena destaca la fiesta de 1963, “debido a que coincide con la fecha en que se impone al Teatro Griego el nombre de “Frank Romero Day”, en homenaje a quien creara la Fiesta de la Vendimia, durante el gobierno del Dr. Guillermo Cano”.

En verdad, la labor de Vázquez fue amplia e integral. Las “vendimias de Abelardo Vázquez” son recordadas aún hoy por quienes tuvieron la dicha de asistir a ellas. A continuación, sintetizamos el papel de Vázquez en ellas<sup>120</sup>.

- **1958:** La Fiesta se realizó el 22 de marzo. El libreto se titulaba “**Todo lo que el vino trae**”, su autor fue Alejandro del Río: su adaptación estuvo a cargo de Antonio Di Benedetto, A. Rodríguez y A. Vázquez. Fue un espectáculo “vistoso y muy organizado”, con “gran despliegue coreográfico”. Se realizó en el autódromo.
- **1959:** Este año es particular, por cuanto no se realizó la Fiesta de la Vendimia, sino la **Fiesta del Vino**, en la explanada de la Casa de Gobierno, organizada por el Instituto Cuyano de Rehabilitación Infantil. Pedro Marabini ha relatado cómo en esta ocasión los lugares destinados a los jueces, quienes se negaban a pagar entrada, fueron ocupados por los muchachitos del Instituto. Dirigió Alberto Rodríguez hijo, en coautoría con Abelardo Vázquez.

---

<sup>120</sup> Para la elaboración de esta síntesis aprovechamos los aportes de un cuadro comparativo elaborado por Gladys Masi, Jefa del Departamento. de PACSEM de la Subsecretaría. de Cultura del Gobierno de Mendoza, modificados por nuestras lecturas del Diario *Los Andes* correspondientes a la primera o segunda semana de marzo de los años en que Vázquez tuvo participación en la Fiesta

- **1960:** El libreto **“En Mendoza hay una parra”**, de Alberto Rodríguez hijo y Pérez Sande, fue llevado al autódromo con la dirección de Vázquez, el 12 de marzo. El acto central se denominó **“La vid, la vida y el vino”**. Este acto supuso una innovación relacionada con la tradicional bendición de los frutos que había sido instituida en 1937, puesto que se efectuó una representación escénica de Vázquez. Ella comenzó con una procesión iniciada en los portones del parque, que condujo a la Virgen de la Carrodilla hasta el sitio donde se hizo un **“auto sacramental”**. La acción se inicia cuando la imagen ocupa su sitio en el palco. Como relator aparece un viejo gaucho, quien evoca a Noé. Se escenifica el nacimiento de la vid en manos del personaje: un locutor declama **“he aquí el vino y la vida”** y más adelante **“bienaventurado el pueblo que cumple el pacto del Señor, toda su tierra será bendecida y fecundada de amor”**. Pero **“junto con la borrachera de Noé viene el pecado, el diablo y la maldición divina”**. Mientras tanto, el coro de los Niños Cantores de Murialdo pide piedad para el que bebe y sueña. La muerte se representa a través de esqueletos andantes, de ella surge la vida y la redención. La escena se oscurece de pronto y aparece Jesucristo, con sus manos impuestas en acto de bendición. la mirada del público se conducirá a un gigantesco cáliz, mientras el locutor pronuncia las palabras **“Tomad y bebed todos; este es el cáliz de mi sangre, la sangre del nuevo testamento que va a ser derramada en redención de vuestros pecados”**. Las luces llenan el escenario e iluminan a la Virgen. El coro cierra el acto con una un canto gregoriano **“Alabado y bendecido sea el vino”**
- **1961:** La llamada **“Vendimia del IV Centenario”**, con libreto de Abelardo Vázquez y dirigida por Antonio Manzur, se hizo en el autódromo el 18 de marzo.
- **1963:** El libreto se tituló **“La viña junto al camino”**, fue escrito por Vázquez, quien también la dirigió. No solo el espectáculo comienza a celebrarse en el Teatro Griego, sino que también se introduce el espectáculo integral. El primer texto del libreto es una estampa coral de Abelardo Vázquez, con música de



Alfredo Dino y se titula “Encuentro con el duende del vino”. El texto siguiente fue “Marco Polo en el lago de las Reinas”, “Ballet de Oriente y Occidente”, original de Vázquez con creaciones coreográficas y encuadre musical de Fernando Colomé y finalmente, “La viña junto al camino”, texto de Vázquez con coreografía de Santiago Vidal, texto matizado con hermosas coplas:

Nunca plantes la viña  
junto al camino,  
porque todo el que pasa  
corta un racimo.

Nunca se junte, mozo,  
con moza verde,  
una vez que madura  
tal vez la pierde.

Nunca dejes de noche  
el alma afuera;  
hay almas que andan  
penando su compañera.

- **1964:** La Fiesta, realizada el 7 de marzo, se denominó “**Fiesta del Arte Nacional**”. Se produjeron numerosas innovaciones: luz, sonido y empleo de los cerros aledaños, bajo la dirección de Abelardo Vázquez.
- **1966:** La “**Vendimia de las treinta vendimias**”, fue dirigida por Abelardo Vázquez. El libreto era de Ruiz Rojas. Aquí sobresalió el empleo de los escenarios laterales.
- **1969:** Vázquez fue director de esta fiesta, llamada “**Vendimia mágica**”, realizada el 15 de marzo y con libreto de Hualpa, Villalba e Iñarra Iraegui. Este año, apareció en el Diario *El Andino* un artículo titulado: “La Calle Fue un Río de Pámpanos y Reinas”. En un recuadro en la parte izquierda hay un texto titulado “Vendimia del olvido”, de Abelardo Vázquez. Lo

reproducimos a continuación, para su exacta valoración, ya que en este hermoso texto escrito en prosa poética el autor recuerda a los mendocinos que los verdaderos protagonistas de la fiesta son aquellos que no están allí. Los que madrugan en las viñas, los verdaderos hacedores de la vendimia, siempre relegados, sin lugar preferencial en ningún palco:

Hay una vendimia del olvido. La que tal vez solo se mire en el espejo del vino nuevo, mañana. Y se festeje. Marginada, apresada tras los muros de un silencio preparado. Labradora. La que vendimia, para que otros cosechen su color de tiempo apretado en las hileras, sangre y sueño adentro, de abandonos.

Se parece a la tierra su rostro, al racimo su Virgen milagrera, a la raíz su grito. De granizo o sequía, de hambre o tonadas ¿quién se acuerda? de odio, amor, distancia ¿dónde? Con el tacho, las fichas, los hijos ¿quién los nombra? Y no está.

Dios los conoce bien. Labriegos, vendimiadoras, vendimiadores. En las viñas del Señor. En la oración quebrada por el relámpago de una maldición para los que usan sus nombres, sus fatigas, su no estar. ¿Hasta cuándo? Ellos no han invitado a nadie, ni han pedido nada, están de más, sobran hoy, molestan, solo por estar vestidos de trabajo, de vendimia, de Mendoza.

Sin embargo, son las bellezas y los hombres de esta tierra, la vid, el vino y la vida de esta tierra. Los que crean y los que quedan. Dios lo sabe. Muchos forasteros del alma, los ignoran, los suplantán por muñecas y muñecos disfrazados de ellos. ¿De ellos? Que la oración de sus nombres esté en las manos de la Patrona de los Viñedos, cuando pida a Dios para Mendoza un nuevo año de amor y de vendimia.

- **1970:** El 7 de marzo fue realizada esta fiesta, titulada **“El viñador celeste”**, con libreto de E. Hualpa y dirigida por el maestro Vázquez.
- **1971:** Para esta fiesta se editaron dos boletines vendimiales, nacidos para informar, en la forma más amplia posible, acerca de la marcha de la fiesta máxima del trabajo mendocino; de

todo lo que fuera aconteciendo en su organización”. El boletín N°2 ofrece, en su tapa, un epígrafe que reza: “Antes de crear al hombre, Dios pensó en un lugar para ubicarlo y creó el Paraíso. Antes de crear el vino, los dioses pensaron en una piel donde habitara, y crearon el cristal. Transparente forma que desnuda y viste el alma del vino. Como la piel de la uva o el ollejo del alba. Para que en la cosecha, todos los pueblos del mundo se unieran en una sola”. Con respecto al argumento de la fiesta, el boletín informa al público que “el VINO, LA BELLEZA y LA PAZ, constituyen el basamento”. El impreso dedica, además, singular importancia a la escenografía: “La escenografía de la VENDIMIA DE CRISTAL canta, habla y sueña. Es un decir, para significar lo que representará un estilo escenográfico denominado ‘ESCENOGRAFÍA CAMBIANTE’ o ‘ESCENOGRAFÍA EN MOVIMIENTO’”. Esto significó la transformación de unos espacios en otros, por ejemplo, las torres de un castillo alemán se metamorfosean de pronto en cohetes de una estación espacial y, sin solución de continuidad, en un cuadro expresionista. La Fiesta, planificada para el 6 de marzo, tuvo que efectuarse el 13 debido al aluvión que sorprendió a Mendoza y provocó grandes destrozos. La llegada del presidente, el coronel Leguizamón, se atrasó por ello, como podemos observar a partir del relevamiento del Diario *Los Andes*. El domingo 14 aparece en primera plana la noticia “La candidata de San Martín es reina: emocionante puja con Las Heras”. Allí el periodista comenta “La noche destemplada que anunciaba la presencia inmediata del otoño, no restó marco al espectáculo artístico de la ‘Vendimia de cristal’...”. En la misma página, debajo hallamos la nota “Estructura y desarrollo del espectáculo central”, a través de la cual podemos rescatar algo del espectáculo, a pesar de varias erratas al comienzo de la nota, que dificultan la aprehensión del sentido:

El acto central de la Fiesta la ya tradicional presentación de las reinas [sic]. La novedad de este año estuvo en que cada [sic] de la Vendimia se inició con una de ellas fue acompañada por un verso: “El vino abre las puertas del asombro”, “el racimo del cielo está en la copa”, “la luz se hace vino en las botellas”, etc.

Estructurado sobre la idea de la evolución de los cristales en el proceso del vino el espectáculo comienza con un florecimiento de cristales ubicados sobre distintos cerros. Esta secuencia estuvo acompañada por música electrónica y efectos sonoros especiales.

Los cristales fueron trabajados en acrílico blanco, para posibilitar la mejor recepción de los colores. Se eligieron las formas de cristalización más dinámicas en las que se trató de dar una mayor estilización. En total fueron setenta módulos repartidos en conjuntos.

El primer cuadro de danza correspondió a Oriente. El detalle que más atrajo la atención fue un dragón de grandes proporciones aparentemente arrastrado por 80 actores vestidos de chinos. Se trató de una estructura de hierro fraccionada en cuatro secciones, lo que le permitió una cierta movilidad. Fueron explotados aquí el color y la luz negra.

Siguió a continuación Grecia, con danzas y movimientos de actores en 11 escenarios. Se ofreció primero un cuadro del período clásico para luego entrar de lleno a la Grecia de hoy, con música de Teodorakis.

Sobre el cerro central del anfiteatro donde se alza una estructura de aproximadamente 20 metros, se armó, por juegos de cajas lumínicas, el Partenón. Este permaneció en su plenitud durante las danzas dedicadas al período clásico. Luego, en el cuadro moderno se transformó, también por juegos de luces, en las ruinas que pueden apreciarse actualmente.

- **1972:** La “**Vendimia de América**” se desarrolló el 4 de marzo. Abelardo Vázquez fue autor del libreto y director del espectáculo. Este año se declaró a la Fiesta de la Vendimia fiesta nacional, según res. 137/72 de la Secretaría de Turismo de la Nación.
- **1973:** Abelardo Vázquez fue autor del libreto y director de la “**Vendimia fantástica**”, que se realizó el 24 de febrero.
- **1976:** El libretista de la “**Vendimia del agua fecunda**” fue Eugenio Carbonari, pero dirigió Vázquez. El acto central se

efectuó el 13 de marzo. El miércoles 10 de marzo apareció la nota “Comienzan mañana los festejos centrales de la Vendimia 1976”. Se nombraba dos veces el nombre de la Fiesta de ese año y una vez se precisaba que el espectáculo se había preparado “sobre libreto de Eugenio Luis Carbonari y la dirección general de Abelardo Vázquez”. El 14 de marzo, en primera plana hallamos la nota “Gran despliegue visual en el espectáculo artístico”, en la que se lee

Con una evocación a la creación del universo, el primer hombre y la primera mujer dio comienzo anoche el espectáculo “Vendimia del agua fecunda”, de Eugenio Luis Carbonari, en una adaptación de Abelardo Vázquez y con su dirección general.

Tras el cuadro con que se representó la unión de Adán y Eva –escena desarrollada en el bosquecillo del cerro que enmarca al escenario central- y la aparición de la serpiente que indujo al hombre a apartarse de Dios, se aludió a la construcción de la Torre de Babel y su posterior destrucción por la ira divina, a la vez que aparecía en uno de los cerros más alejados una inmensa torre de luces de colores.

El hombre, castigado en su soberbia, se integra por la libertad de Grecia y por el amor en Oriente’. Mientras el relator, en off, describía el nacimiento de esas civilizaciones, en los cerros aledaños surgieron diversas estructuras lumínicas que simbolizaban las primeras culturas de la humanidad. Simultáneamente se iluminó el piso del escenario central donde se desarrolló “una vistosa coreografía con la música de “Zorba el Griego” [...].

En la misma nota, bastante extensa, se apunta: “Al igual que en espectáculos de años anteriores, los cerros que circundan el anfiteatro Frank Romero Day utilizados para el emplazamiento de escenarios ‘aéreos’ y diversos frisos, imágenes y estructuras de efectos de luz y se destacó la utilización de la pirotecnia como efectos [sic] de apoyo a la escena”. Y a continuación se lee: “El equipo que tuvo a su cargo la realización del espectáculo artístico central de la Fiesta Nacional de la Vendimia 1976, fue integrado por Abelardo Vázquez en la dirección

general y adaptación del libreto titulado ‘Vendimia del agua fecunda’, de Eugenio Luis Carbonari”.

Luego, el periodista apunta que la adaptación de Vázquez perdió de vista que la constante del libreto era el agua. “La adaptación, sin renegar de ese fundamento proporcionado por el autor, lo limita a una especie de mención de arranque [...] En realidad el adaptador, persona sumamente experimentada en espectáculos vendimiales, prefirió otros caminos y los hizo a su modo. [...] el alcance fue satisfactorio, pero con los medios más directos, sencillos sin pretensión alguna de una realización de alto vuelo, en todo caso sí el de la magnitud” (ídem).

En la noticia “Se repitió el espectáculo vendimial”, del lunes 15 de marzo se informa: “Nuevamente un marco multitudinario de público animó la celebración y festejó el tono esencialmente popular con espectaculares contornos visuales que el director del espectáculo, Abelardo Vázquez, dio al libreto original del profesor Eugenio Carbonari”.

- **1980:** La “**Vendimia infinita**” fue la última dirigida por Vázquez. El autor del guion fue José Grosso Dutto. La adaptación y compaginación estuvo a cargo de la “Comisión Vendimia 80”. A partir de esta Fiesta el festejo se instituye la primera semana de marzo, según res. 152/79 de la Secretaría de Turismo de la Nación.

Sintetizando, podemos decir que la participación de Vázquez en la Fiesta fue profunda y prolongada en el tiempo. Vázquez, según testimonios de personas allegadas a él, como Mirta Barroso, que lo vio trabajar a él y a su equipo, fue un innovador que introdujo absolutamente todos los aportes nuevos de la tecnología en la plasmación de su idea artística. Al respecto, puede citarse la utilización del piso de acrílico que ya hemos mencionado: esto no se realizaba ni siquiera en Buenos Aires. Con respecto al guion vendimial, que constituye el centro de nuestro interés, fue autor de cinco de ellos, a saber los correspondientes a la “Vendimia del IV centenario” y los titulados “La viña junto al camino”, “Vendimia de cristal”, “Vendimia de América” y “Vendimia fantástica”.

Los hacedores de la Vendimia no pueden evitar referirse a nuestro autor con cariño entrañable, cada vez que son convocados a reflexionar sobre la Fiesta. Así Vilma Rúpolo recuerda el saludo del “mítico Abelardo

Vázquez” antes de comenzar el espectáculo: “¡Hombres y mujeres de Vendimia... Triunfadores de Vendimia!” (2002, p. 11).

De la misma manera, Mirta Mitre, jefa de traspunte en la Fiesta Central, anteriormente bailarina, cita con entusiasmo a Vázquez, al recordar que él siempre hablaba de “ese dulce vicio llamado Vendimia”<sup>121</sup>. A continuación citamos un fragmento de la entrevista que Julio Rudman hizo a esta mujer contenida en el tomo II de *Una dramaturgia popular mendocina*:

-Hace un rato nombraste a alguien que para mí es un antes y un después, no solo en la Vendimia, sino en la poesía de Mendoza, que es Abelardo Vázquez. Me gustaría una reflexión tuya sobre él y sobre la diferencia entre aquellas vendimias que fueron las primeras, hechas con Alberto Rodríguez (h), y las otras.

-En esos momentos eran muy diferentes. Abelardo es un distinto. Tuve la suerte de que él me considerara muchísimo, que me buscara para papeles solistas, y no te puedo decir un padre porque tenía a mi padre y lo amaba mucho, pero algo parecido, muy grande.

-Por lo menos en lo artístico.

-Sí, en ese sentido sí. Era el director de la radio, yo tenía catorce años y me llamaba por teléfono y me decía empezás el jueves. Él vivía buscando la forma de darle la mano a la gente que le respondía. No por amiguismo sino porque era muy amplio. Fue el creador de esas vendimias que vemos ahora un poco distintas pero con los escenarios en los cerros. El cerro N°2, que él denominó Barbera, lo manejaba Lorenzo De Lucca, el papá de mis chicos, y tenía cuatrocientas personas a cargo. En el de la Gloria había otras tantas... Había tanta gente trabajando... y Abelardo tenía el talento de estar sentado y decir muy buen trabajo fulano de tal en tal lado, tal cosa en tal otro. En una oportunidad, recuerdo que estábamos un poco resentidos porque nos mandó a cinco solistas al Cerro de la Gloria, cuando se inauguraron los acrílicos. No se iba a ver nada. Entonces mandó el gran cuerpo de danza al escenario central, y en el Cerro fuimos Víctor De Angelis con su esposa, Elio Torres y Genoveva Sagués, y yo tenía todo preparado

---

<sup>121</sup> Cit. por Rudman (2002, p. 18).

para bailar árabe. Me mandaron a un señor Gianastasio, que murió hace poco, que trabajaba en el circo y manejaba el lazo muy bien, y terminé bailando una cueca chilena dentro del lazo. Pero Abelardo, cada vez que nosotros íbamos a empezar a bailar, nos daba una palabra de aliento desde el micrófono. Llegó un momento en que se nos cortó el sonido y nos guiábamos solamente por lo que se veía desde el escenario. En un momento estaba bailando árabe con las copas y me dicen: “Mirta, no queda nadie en el escenario”. Me agacho, apago las copas y salgo. “No, no, mirá, allá están otra vez”. Como no conocían los efectos, cuando quedaban parados a la orilla del blanco sobre el negro, nos los veíamos. Era tan apasionante... Además, Abelardo, en el mes de enero, ya te daba el libreto con el talento solamente de él y su desprendimiento. Era el libreto completo, con órdenes de luces, utilería. No tenía miedo que le robaran. Eran libretos de peso y uno se sentía parte del equipo. Nosotros hemos pasado años trabajando, sin siquiera saber el nombre de la Fiesta.

-Esa influencia tan fuerte de una personalidad tan especial, ¿no se dio más en la Vendimia?

-De esa forma no. Por ejemplo, una vez, en esos años malos que hemos tenido, estábamos todos dispersos y nos avisan (y esto que yo sentía no era yo sola, lo sentía toda la gente) que se llevaban preso a Abelardo. Se paró el Anfiteatro completo, toda la gente (Rudman, 2002, pp. 19-20).

Como podemos observar, es general el acuerdo con respecto a la importancia de Vázquez como director de la Fiesta y autor de los guiones vendimiales.

De la misma forma, en el Diario *Los Andes*, el 3 de marzo de 2001 apareció un artículo titulado “Una fiesta que creció con el tiempo”. En él, el periodista enfatiza que no puede ignorar en su reseña a Abelardo Vázquez, “quien en diez fiestas vendimiales ofreció su especial visión creativa, transformando a la celebración con sus aportes. Supo aprovechar con habilidad las luces, el agua, las proyecciones, los fuegos artificiales e incorporó un piso de acrílico iluminado”.



## Las “Vendimias” de Abelardo Vázquez

### *Vendimia de América (1972)*

El guion va focalizando distintos espacios geográficos. La heterogeneidad en la elección de estos aparece como rasgo esencial.

El lenguaje es predominantemente metafórico, lo cual a nuestro criterio se debe a que el autor pretende que el espectador se sumerja en un ambiente de ensueño. Por ello, lo cotidiano aparece transfigurado.

Con relación a la actorialización, entre los personajes hallamos dioses y mujeres. Puede señalarse la importancia de la figura de la mujer, con los rasgos de sacralidad con que se la inviste y también como metáfora de América: “Nuevamente es la mujer, ahora delgada caña o segura espuma, la sacerdotisa del mito que salve la sangre del olvido”; “El agua y la luna salvan de la selva un rescate de duendes en acecho. Nuevamente América, mujer” (2001, p. 56)<sup>122</sup>.

La música jalona las distintas secuencias: partimos de la indicación de Vázquez de utilizar música indígena en el cuadro primero, seguimos con la sugerencia de acudir a las danzas de piratas y a la música tropical, lo cual agrega magia al espectáculo. Los cuadros finales incluyen temas regionales de Colombia, Chile, Argentina.

Con respecto al espacio, podemos afirmar que se tematiza constantemente a lo largo del guion.

Los recursos retóricos predominantes son los mismos que pueden registrarse en la lírica del autor; hallamos enumeraciones: “Las aves prestan el color, las caracolas oídos, el susurro de la danza y en la canoa...” (2001, p. 54), y en ellas, también metáforas, como ya indicamos: “Basta un diente de sol, un ave, una mujer...”, “Cabelleras azules navegan la noche...” (p. 55), comparaciones: “El corazón es un arpa sensitiva de caricias y besos lentos, redondo como represas para el alma” (2001, p. 56),

---

<sup>122</sup> Citamos por el texto publicado por Ediciones Culturales de Mendoza (2001).

personificaciones: “La cueca, siestera, fiestera, abre tragos de luz en el parral enamorado” (2001, p. 58).

El libreto aparece configurado por veintiocho partes numeradas y tituladas, que constituyen el texto que va a ser llevado luego a escena. El número veintinueve corresponde a la elección y coronación de la reina y el número treinta, a los esperados fuegos artificiales que todos los años dan cierre al espectáculo, en tanto se entona la Marcha de la Vendimia.

A continuación, nombraremos los respectivos títulos que conforman el texto, explicaremos la temática del fragmento y destacaremos algunas imágenes:

### **1. Poema de la luz en el vino**

### **2. Prólogo a América**

Aparece una referencia velada al *Popol-Vuh*, el libro sagrado de los mayas: “los hombres de madera fracasan y desaparecen”. Es el génesis de la mitología indígena, no el de la religión cristiana. El afán americanista de Vázquez se ve patentado aquí como también en *Tercera Fundación de Buenos Aires*.

### **3. Los abuelos del alba**

El mito de la edad de oro aparece remitido a la infancia: “Cuento y ternura, cuando el paisaje era niño, los caminos fáciles y los revólveres de flores”. Esto podemos relacionarlo con la adscripción de Vázquez a la generación neorromántica, en la que el paisaje de la infancia aparece como un paraíso perdido. La metáfora “los revólveres de flores” constituye, además de una suerte de antítesis, un mensaje pacifista.

### **4. La flecha en el blanco**

Este cuadro tiene relación con el primero, en relación con la actorialización, pues aparece nuevamente el personaje del indio: “La culpa del indio. Heredada de los dioses”; “Entierro de la leyenda y renacimiento entre flechas de fuego, de un blanco como el alma o el alba” ¿Qué significa blanco? Ambigüedad, lugar donde apunta la flecha u hombre blanco.

La escenografía, por su parte, también hacía referencia al mestizaje del pueblo originario con elementos europeos.

### **5. En torno a una estatua**

La frase “Los jóvenes, en la esperanza o la rebelión” es una referencia histórica a los movimientos juveniles en ebullición durante el gobierno militar que regía el país en el 72.

“La ciudad multiplica las ventanas del asombro, como millares de ojos abiertos al grito”. Esta imagen del acecho y la referencia al grito nos recuerda el *Romancero gitano*, escrito por un autor tan importante en la formación literaria de Vázquez como fue García Lorca.

Por otra parte, aparece la repetición como recurso con valor ritual: “A veces. A veces entornados...”.

### **6. “Look” de la joven América**

“La Vendimia en homenaje a las jóvenes fuerzas creadoras que sobre la raíz del canto florecen color de tiempo nuevo; son formas informes, generatrices, psicoángeles y psiconieblas, lo bélico y lo puro”. En esta creación de neologismos vemos el esfuerzo del autor por dar expresión a lo inefable. Asimismo, esto nos recuerda el proceso creador del poema: el momento en el que el poeta intenta hallar palabras que traduzcan la “música” presente en su mente, dictada por la inspiración. La imagen de los ángeles tiene también relación con la pertenencia del autor al movimiento neorromántico.

### **7. La serpiente emplumada**

El título del cuadro alude a una figura importante en la mitología azteca. Temáticamente aparece el sacrificio.

“Los hombres, en aquel lugar y aquellos tiempos, al morir se convertían en dioses. Si antes el gran sacerdote, con hambre de eternidades, no les devoraba el corazón. La escena ritual nos habla del drama existencial de América, la tragedia de saberse tiempo. Y de paso, pasar.” La mistificación del sacrificador aparece evidenciada al atribuirle “hambre de eternidades”, como si el hecho de robar la vida supusiera el deseo de vencer la mortalidad. El recurso con el que termina el

fragmento, la derivación, en tanto recurso de repetición, tiene función eufónica.

En la frase “Entre sus dientes, mitad hielo, mitad fuego” aparece el recurso estilístico de la antítesis. Vázquez utiliza un lenguaje sugestivo para aludir al luto por la muerte del sacrificado: “para que entre la soledad y el silencio quede, como un gran teatro de la noche, la pirámide enlutada”.

### **8. Canción de pólvora y caminos**

Ya desde el título reina la antítesis, puesto que la palabra pólvora tiene connotaciones negativas (pensamos en guerra, en armas) y la palabra caminos literariamente está asociada a valores positivos, como libertad, posibilidad. Así, el cuadro comienza con la pregunta: “¿Quién Caín, quién Abel en América?”. Y luego los contrastes continúan, antítesis y oxímoron: “Canciones populares de combate y danzas...”, “La paz violenta y el olvido corto”.

“Volver a leer este pasado es abrir una puerta de América viril, nostálgica, pariente del sol en cartucheras ávidas de rosas”. La prosopopeya supone en este caso una ilogicidad premeditada.

### **9. Ritmo peninsular del viento**

Encontramos aquí una serie de “*imposibilia*”: “Cuando la tierra quiere ser isla ingresa la nieve al mar en las verdes penínsulas de América” (2001, p. 53)

Como es usual en la lírica de Abelardo Vázquez, aparecen metáforas con valor sugerente: “El viento es una playa para el ballet del bosque y la mujer el cuerpo de un oleaje de eternidades”.

Luego hallamos una indicación espacial: “A estos muelles tropicales asoma Vendimia”. Esta ubicación pretende aunar en el escenario de la fiesta espacios distantes.

“Allí el trago es fuerte y breve, la vida es siempre y corta”. La utilización de un adverbio en función predicativa supone la búsqueda de una mayor expresividad poética.

El propósito de fijar lo inasible aparece en relación con el baile: “y el ritmo, una manera de echarle raíces al viento”. Aparece la danza con valor metafísico. Por otra parte, el autor recurre nuevamente la antítesis, en tanto la imagen de la raíz connota estatismo; pero el viento lo contrario. Este es un procedimiento muy utilizado en *La danza inmóvil*.

También común en Vázquez es la enumeración: “Los hombres de café o tabaco, las solitarias estrellas de caucho y los viejos hechiceros color petróleo arden, arden de viva vida. Como nunca y en ningún lugar. Como esta América y sus trópicos navegados”. Elige imágenes que plásticamente connotan el color de la piel del hombre del trópico: café-tabaco-caucho-petróleo. La repetición es otro de los recursos utilizados. Por otro lado, utiliza una doble negación para referirse al tiempo y al espacio: “nunca, en ningún lugar”.

### **10. Dios y el reino de los piratas**

Este cuadro comienza con las palabras: “Alguien puso en América, detrás de la Cruz, la Calavera”. Este símbolo contribuye a la construcción de una isotopía a la que luego se sumará otra imagen, la de las banderas negras. “Dura poco el canto a las sirenas, los monstruos del mar asoman en los muelles de América, ganan fronteras de banderas negras”. En la frase citada se encuentra, además, otro contraste (sirenas – monstruos del mar).

### **11. Cuando América mueve la cintura**

“Anillos blancos y morenos, redondos como la luz o el amor, giran, se encadenan, rompen eslabones de ritmo”: en las palabras citadas hallamos signos cromáticos que buscan armonía en un juego de contrarios: blanco / moreno, comparaciones en las que el referente no mantiene relación de igualdad con el elemento comparado desde el punto de vista lógico. Se atribuye una forma específica a la energía (luz) y a un sentimiento (amor). Las imágenes propenden a sugerir el dinamismo del baile.

En el fragmento: “Las aves prestan el color, las caracolas oídos, el susurro de la danza y en la canoa elemental de la alegría, el sol sube la escalinata del mar con peces como labios, fugitivos” percibimos que la isotopía predominante es el mar (aves, caracolas, canoa, peces), espacio

idílico al que Vázquez acude como forma de materializar la alegría de la fiesta. La escenografía es de islas tropicales.

## **12. Orquídeas a la luz de vendimia**

Aquí el espacio que se focaliza es el de la selva colombiana, durante una tormenta. La coreografía es una danza del mismo lugar. Partes de este cuadro hemos citado al introducir el guion, pues notamos que su lenguaje es sugerente y lírico. Citamos el texto completo por su belleza y brevedad:

La frente del sur por la vidriera bimar de las orquídeas peina su selva murmurante. Allí los duendes de la tempestad, los dioses del relámpago, rayos y demonios, pueblan de fantasmas la noche sin camino.

Basta un diente de sol, un ave, una mujer, para que la mariposa del tiempo navegue los cielos del amor y la danza.

El análisis de la actorialización muestra aquí el propósito deliberado de huir la realidad, con personajes míticos como los dioses y fantasmas y personificación de un ente abstracto, en la imagen del tiempo navegando el cielo, en realidad sugiriendo el movimiento envolvente de la música y los pasos de la danza en su sucesión lineal.

## **13. Petróleo para hacerse llaga o lámpara**

Es notable en este cuadro el recurso al epíteto colorista como golpe de efecto al espectador. El autor utiliza el imponente oxímoron “nieve negra” y las imágenes “cielo rojo”, “cabelleras azules”, “oro negro”, “torres azules”. El formante temático “petróleo” que se anuncia en el título tiene propósito referencial, al insinuar que el espacio es Venezuela, como lo atestiguan la coreografía (danza popular venezolana) y el sonido (música venezolana).

## **14. Las vírgenes del Sol**

Como sugiere el título, el espacio es un templo inca, el Machu Picchu. Aparece el dios Sol y como un formante temático, el rito. El protagonista pareciera ser Machu Picchu, mostrando la tematización del espacio al que aludíamos, pero tal como es usual en Abelardo Vázquez, la figura de la mujer es resaltada ya desde el título. Y, aquí, doliente, inmolada, pero también amante: “Las vírgenes fortalezas del sueño con nombre de mujer,

sacrificándose, salvan al pueblo del gran devorador. El rito instala en los labios de fuego el beso sagrado. Danza o llama, escalinatas de asombro descenden del templo” (2001, p. 55).

### 15. Princesas del río

En este cuadro vemos con intensidad la importancia concedida a la figura de la mujer. Lo citamos completo para una mejor comprensión de esto:

Los ríos de América, inéditos, crean para la geografía del tiempo continental un rumor de jóvenes **princesas** despeinadas por cascadas rápidas y lunares.

**Nuevamente es la mujer**, ahora delgada caña o segura espuma, la **sacerdotisa** de mito que salve la sangre del olvido.

El corazón es un arpa sensitiva de caricias y besos lentos, redondo como represas para el alma.

El agua y la luna salvan de la selva un rescate de duendes en acecho. **Nuevamente América, mujer.**

Hallamos tres imágenes de la mujer:

- Princesas (metáforas inéditas del rumor del río).
- Delgada caña o segura espuma, pero también sacerdotisa.
- Mujer como metáfora de América.

### 16. Amazonas verdes y rojas

Nuevamente la mujer aparece como personaje, anunciada desde el título con la imagen de las Amazonas. El espacio (“Amazonia”) aparece tematizado mediante el recurso de la personificación: “Una Amazonia bicolor, roja, verde, danza de los árboles con las mil formas de la pesadilla y el desesperado esfuerzo por despertar, amanecer o, definitivamente, realizarse en torsos, labios o senos del destino”. El espacio americano, como vemos, es el Brasil. Así, la coreografía, de ser posible, será “brasileña antigua” y la música “brasileña antigua, si es posible, u orquestada”. Vemos desde el texto inicial una voluntad plástica evidenciada en el recurso a los colores complementarios verde y rojo. Las palabras parecieran sugerir a los bailarines el movimiento adecuado para la

representación de la escena. Así, en el final del cuadro Vázquez dice: “La amazona, mitad madre, mitad flecha, se destruye en la danza, mientras la selva apaga sus estrellas”. Aquí vemos una concepción de América como madre, agradable al autor mendocino.

### **17. Tambores negros y calientes**

Aparece aquí la reminiscencia de los ritmos africanos: “Candombe de sangre, negro y caliente, interminable” (2001, p. 56). Afloran todavía metáforas: “la magia vudú sembrando laberintos sin sol” (2001, p. 57). La sugerencia como esencia de cierta visión de lo lírico queda evidenciada en las palabras finales del cuadro, mediante verbos de movimiento e imágenes auditivas: “Cruzan, danzan, pasan. Queda, como un tambor, al viento” (2001, p. 57).

### **18. El loco, la balada y uno**

El espacio focalizado es Buenos Aires; la coreografía involucra el tango moderno. En este cuadro Vázquez se distancia de su lenguaje pletórico en metáforas y adopta el registro coloquial y voces del lunfardo: “Uno, hoy, medio loco o piantado, anda, baila por esas calles de Dios”. Aparece una alusión intertextual al tango “Cambalache” en la mención del “cambalache que es la vida” (2001, p. 57).

### **19. El barrio a la luz de ayer**

Como espacio encontramos un barrio típico de Buenos Aires. El autor sugiere que puede ser San Telmo. El ideal americanista del autor se evidencia sobre todo en las palabras que cierran el cuadro: “El todo aquel, ingresen en Vendimia, con su manera universal de saberse tango. Uno, también es América” (2001, p. 57).

### **20. La noche pampa y la mujer estrella**

Nuevamente la intertextualidad se adueña del texto, esta vez la alusión es a Borges. Así las primeras palabras son: “La vereda de enfrente se ha vuelto horizonte” (2001, p. 57). El hermetismo y la sugerencia se adueñan del cuadro: “Como un molino, el alma abre los brazos para nadie y la dueña de la enramada de sombras espera a los jinetes de la sangre” (2001, p. 57). En la metáfora: “la dueña de la enramada de sombras”, tan



sugestiva, vemos la referencia a la imagen de la noche que cierra la estampa.

### **21. Saberse patria despacito**

Temáticamente se presenta la imagen de la guerra, con posible insinuación a las luchas intestinas que conmovieron a nuestra patria. De esta forma, el texto comienza con las palabras “Con la sangre dividida, la Patria es diálogo de pólvora y bandera”. Existen además referencias a las batallas contra los indígenas: “Lanzas o tacuaras como flechas por partir escriben capítulos de historia siempre viva y madrugada” (2001, p. 58).

### **22. La vid, la vida y el vino**

Aquí el espacio es, finalmente, Mendoza: a ello alude la isotopía del vino presente ya desde el título. El cuadro comienza con la personificación ya comentaba: “La cueca, siestera, fiestera, abre tragos de luz en el parral enamorado” (2001, p. 58).

Afloran imágenes frecuentes en la lírica del autor: el vino, los duendes, la pollera, los vendimiadores, los pañuelos, la guitarra. El final del cuadro busca apelar al público al explicitar la razón del espectáculo al que están asistiendo: “Toda la noche cabe en la botella o en la guitarra. Y Mendoza, en el alma, derrama la copa, la Vendimia de América” (2001, p. 58).

### **23. América asoma al balcón**

Nuevamente el afán americanista impregna el texto de Vázquez. Así, este comienza con las palabras: “Es una metamorfosis vertical, de la aldea a la ciudad, al país, a América” (2001, p. 58) como obvia continuación de la frase que cierra el cuadro anterior. El afán de integración entre los pueblos americanos se evidencia: “Un balcón y en él, el primer encuentro de los pueblos, para transfigurarse en el aire de un poema. O solo música de un solo cuerpo, cuerpo América” (2001, p. 59). El autor recurre a una alegoría: América es una gran casa, los diferentes países son balcones. En este caso, la coreografía nos remite al Perú.

### **24. América tiene un corazón Bolívar**

“Los volcanes bolívares presiden los mercados. Descienden del altiplano polleras como flores, flores coyas. Hemos amado juntos. La

pólvora y el ángel han sido nuestros, los olvidos y la sombra nos juntan el sueño, la memoria del mañana

Se encienden otros balcones de la casa grande, la habitada por el alba y el camino. La casa junta”.

Aquí el espacio es, por supuesto, Bolivia. Pero el texto apunta a la integración de todas las naciones sudamericanas.

### **25. América se hace camino**

Ahora el autor lleva nuestra mirada a Chile. Hermosas metáforas le sirven a Vázquez para conducirnos a este espacio geográfico. La animización de la flor nacional del país vecino sugiere el ritmo ágil de la danza, esta vez una cueca chilena: “Donde América quiebra su cintura, hunde las piernas en el mar, hiere sus dedos en la roca y adelgaza la cabellera de la espuma, entre volcanes, los rojos copihues del amor bailan por la perdida estrella del sur”. Por otra parte hallamos un uso inusual del sustantivo “asombro”, con valor adjetival: “La geografía era tierna y asombro”.

### **26. El encuentro de un gran acuerdo**

Asistimos aquí al episodio más enigmático y doloroso de la gesta sanmartiniana, el encuentro entre San Martín y Bolívar. Las primeras frases suponen el retrimiento de la referencia (“Como estatuas de un mismo pedestal, o cóndores entre la luz y el cielo. El abrazo de un vuelo en volandas de América”), luego el referente se verá explicitado (“José y Simón”).

### **27. Ronda y ritmo de banderas**

Llegamos al momento culminante de la coreografía, con las evoluciones del malambo. La escenografía acompaña al baile con los motivos cuyanos y argentinos que el autor del libreto sugiere. El lenguaje y las imágenes preparan la emoción de la audiencia y el momento apoteósico previo a la despedida: “El oleaje del viento, la huracanada América, une su piel de múltiples banderas. Un solo jinete, un mástil para siempre, y en el alba de lunas y de soles la escalinata de los viejos templos sube al Andes, desciende a la pampa, condecora al mar en las velas de la

fiesta americana”. Estas palabras alientan la unión americana y el sincretismo de espacios apunta al mismo fin.

## **28. De Mendoza al cielo**

La música religiosa acompaña este cuadro, en el cual se presenta la Virgen de la Carrodilla y su procesión. El hombre agradece los dones del vino a Dios, el pasado y el futuro de Mendoza a la Virgen.

### **Vendimia fantástica (1973)**

Cuando en el año 2001 Ediciones Culturales de Mendoza publicó el primer volumen de *Una dramaturgia popular mendocina: fiesta de la vendimia: guiones* y seleccionó la “Vendimia fantástica” de Abelardo Vázquez, publicó la primera parte del libreto, la cual consta de veinte secuencias. Cotejando las actas del PACSEM con la versión publicada, comprobé que existe una parte del libreto que no fue editada en ese momento. A continuación, reproduzco este hallazgo, en el cual pueden hallarse varias variantes, con el deseo de poder integrar en el análisis del guion de Vázquez ambas partes del libreto:

### **FIESTA DE LA VENDIMIA DE 1973. LIBRETO DEL ACTO CENTRAL VENDIMIA FANTÁSTICA**

**1 - Prólogo a la imaginación.** Espectáculo del LCS – luz, color y sonido. Génesis onírico de la vid. Imágenes abstractas, verdad de los fantasmas y horóscopo del vino. En la piel de la piedra madura el silencio, mientras los cerros danzan vestidos de vendimia.

**2 - La historia alucinante.** De dioses, reyes, hechiceros. Danza del sol, la luna y el vino. Los sortilegios y el milagro: Mendoza. Fuimos un solo alcohol [sic] con las estrellas. Llevamos por dentro una copa derramada. Somos el pueblo y la fiesta.

**3 - El laberinto de los duendes y el campanario de la sed.** El bagualero: caminante del rocío. Luego, polleras de tinto asombro y sorpresa. Y esos barcos de amor que recorren los valles fundando conventos como bombos sonando entre palomas.

**4 - La mascara [sic] ebria.** Carnaval de los cerros. El fuego de beber y vivir. Ritmo de toneles con alas como llamas. Arde el dios de / abstemios. Resucitan incas con apellidos en cruz. Regresan los arroyos, la nieve los viste nupciales, los desnuda en el viento, los abraza de copla y caja.

**5 - El amor, la copa y los gigantes invitados.** Serenata de fantasmas junto al río. Los verdes ídolos murmuran el silencio. Jangadero de estrellas, el dios del bosque inventa la soledad, y baila. Son afluentes las comparsas que cruzan por la serpiente iluminada del miedo. Litoral del beso, la noche forma anillos para juntar el alba.

**6 - Los náufragos de la luz.** Color y tambor. Canción del ángel negro. Los magos invaden súbitos altares de caliente espuma, sacrifican oscuras formas, abren los labios de la noche y siembran la semilla del grito. Rito y danza en la botella de sombras. Y siempre esclavos de la fantasía.

**7 - Viejas leyendas en jóvenes [sic] bodegas.** Recovas de la sangre abanderada, bóvedas de celeste pólvora y blanca [sic] artillería. Gesta y gesto de un Gran Capitan [sic]. La peluca del viñedo y el polizón de los álamos junto a un sauce de aladas medallas. De cuando el vino, en volandas granaderas, uniformaban el Andes y se mezclaba con el bronce, aquí.

**8 - Señor fantasma de la pampa, buenas noches.** Una cruz de cenizas, un facón y bajo el poncho de violento tinto o la pollera del arroje huido, los ojos del algarrobo giran, sueñan, bailan. Miedo y misterio juntos, de soledad, de luna. Y este ciego mar sin/horizontes, de pronto, apretado entre las manos del vino.

**9 - Lobos marinos de pámpanos vigilan el sur, embarcan la patria desde los muelles sin folklóre [sic] hasta la esquina de Buenos Aires y vos.** Sirenas de petróleo seducen en cantinas marineras. El duermevela de las olas finje [sic] pasos de estrellas, y un puerto en la quebrada súbita del trago. La noche zarpa barco.

**10 - Vendimia alucinante.** Este Milagro cabe en el racimo, este misterio se enreda en los parrales. Acequias de un solo alcohol barajan las zandalias [sic] del adobe. Eres tonada o cueca en la siesta del tonel y luego, cordillera de espejos: semillón, barbera, cheanti, borgogna, cabernet.

**11 - Geografía vertical de la sangre.** Leguas de amor. Tuya es la ronda de la patria y los fantasmas encadenados. Y esa manera tan linda de ser linda y mendocina. Pericón en todos los ritmos, malambos de todos los vinos. Mundo adentro el vino abre las puertas de la noche, saca el alma a viajar, pasajeras de ojos como reinas, de labios como copas.

**12 - Oracion [sic] del ángel del vino.** La plegaria de lenguas de fuego descende por los cerros. Los verdes sacerdotes del viñedo. juntan [sic] racimas como manos en el rosario apretado de estrellas. Gracias, Señora de la Carrodilla. Y en el altar de la Reina, ofician misas de asombro los duendes de la vid y de la vida.

13 - Elección de la Reina de la Vendimia de 1973.

14 - Fuegos de Artificio.

Realizaremos ahora el análisis de algunos aspectos de las distintas secuencias:

### **Secuencia 1 -Prefiesta**

El autor dispone para este espacio música grabada, la cual espera tener eco en el público y así predisponerlo a un clima de fiesta. Para evitar la saturación del espectador, sugiere que no sea música folclórica, sino una “variada selección de ritmos y canciones alegres”.

### **Secuencia 2**

Establece bombas y golpe musical para intensificar la expectación de la concurrencia.

### **Secuencia 3**

Esta consiste en la presentación de las reinas, las cuales irán surgiendo de la tierra. Esto se llevará a escena mediante luces; otra posibilidad es que las candidatas surjan desde atrás del palco.

#### **Secuencia 4**

En esta secuencia es presentada la reina actual: esta finge leer el bando. Una nota curiosa es que el autor dispone que las “palabras de fe en el futuro del país” estén “de acuerdo con las circunstancias sociopolíticas que estén determinando en ese momento el pensamiento del gobierno”.

#### **Secuencia 5**

Esta incluye el primer cuadro del espectáculo de la luz, el color y el sonido. El autor establece que el texto será pronunciado por un locutor (la voz en off, que hemos mencionado como constitutiva del guion vendimial). El texto constituye el “prólogo a la imaginación”. El exordio tiene como referente el nacimiento de Mendoza, el cual es presentado a través de un lenguaje sugerente, propicio a la ensoñación que producen las manifestaciones del arte. Se insinúa un marco espacial, con la alusión a íconos del paisaje mendocino: la piedra, el silencio de la montaña, la vid. Se ha mantenido la esencia del texto original de Vázquez en el texto final, pero se advierten ciertas variantes. Por ejemplo, la expresión más escueta, indicativa “Génesis onírica de la vid”, es ampliada mediante dos frases, más sugerentes: “oníricos comienzos de la vid y de la vida. Nace Mendoza”. La indicación “imágenes abstractas” no aparece en el texto pronunciado por el locutor, pero sí lo hace en las acotaciones referidas a la escenografía: “Luego del oscurecimiento total, se iluminan elementos no figurativos...” (2001, p. 66). El recurso de la *amplificatio* rige también la construcción de la segunda frase del texto pronunciada por el locutor: así, la expresión “mientras los cerros danzan vestidos de vendimia” es sustituida por un periodo más largo: “mientras los cerros danzan de siglos de Vendimia, vestidos de fantasmas y horóscopos del vino”. Se aprovecha aquí la frase “verdad de los fantasmas y horóscopo del vino”.

#### **Secuencia 6**

Los naufragos de la luz. Color y tambor. Canción del ángel negro. Los magos invaden súbitos altares de caliente espuma, sacrifican oscuras formas, abren los labios de la noche y siembran la semilla del grito. Rito y danza en la botella de sombras. Y siempre esclavos de la fantasía.

Este es el primer cuadro figurativo de la Fiesta. En esta secuencia aparece un elemento escenográfico muy recordado por el público mendocino: la “gran serpiente alada con desplazamiento”, memoria suscitada con emoción por muchos de los que asistieron a las fiestas del gran Abelardo.

### **Secuencia 7**

Se titula “Del Norte argentino” y en ella hacen su aparición distintos personajes que representan la típica celebración del carnaval con sus elementos sincréticos. La música, según indicación del libreto, comprende cuecas, bagualas y carnavalito, mientras que la escenografía representa la iglesia de la Virgen del Valle, con transparencias, ubicada en uno de los cerros, mientras que en otro se levanta un “muñeco ídolo” para quemar. También se señala la presencia de una “Gran Cruz de Peregrinos, en cajas lumínicas y luz exterior, en cerro lejano. También en cerros, y en cajas de acrílico, figuras mágicas, lagartijas, etc. En cuanto al texto, sigue el siguiente concepto: “El laberinto de los duendes y el campanario. El bagualero caminante del rocío. Luego, polleras de tinto, asombro y sorpresa. La máscara ebria. El fuego de beber y de vivir. Arde el dios de los abstemios. Regresan los arroyos, la nieve los viste nupciales, los desnuda en el viento, los abraza de coplas y caja” (2001, p. 67).

### **Secuencia 8**

Representa al Noreste y Litoral, “desde la noche india, guaraní, pasando por las tareas de misioneros y pioneros, al alegre bullicio del Litoral y Córdoba” (2001, p. 67). La selección musical, en consecuencia, incluye guaranía, litoraleña, chamamé y jota. La indicación escenográfica señala que “continuando el tono mágico de la Fiesta, los dioses del río y de la selva protagonizan las primeras escenas. Doncellas del río y duendes de la selva intercambian amores como fosforescentes bengalas” (2001, p. 67). A continuación se suceden otros personajes, en este caso humanos: hacheros, jesuitas, hombres de la Colonia en su vida cotidiana... Se estilizan todas las escenas, incluyendo la leyenda de la flor del irupé en una escenografía que sugiere principalmente agua y árboles, chozas estilizadas y un altar de madera que rememora la obra de los misioneros

jesuitas. Se mencionan las Cataratas del Iguazú que, enlazando con la secuencia siguiente, se convierten en cataratas de fuego. Se ven también frisos de pájaros tropicales y elementos mágicos para colgar en los árboles del bosque.

En cuanto al texto, leemos lo siguiente: “El amor, la copa y los gigantes invitados. Serenata del fantasma junto al río. Los verdes ídolos murmuran el silencio. Jangadero de estrellas, el dios del bosque inventa la soledad y baila. Son afluentes, las comparsas que cruzan por la serpiente iluminada del miedo. Literal del beso, la noche forma anillos para juntar el alba” (2001, p. 67).

### **Secuencia 9**

Recuerda la presencia del componente africano: “Nace con la fantasía de los ídolos negros, en su original pureza y sus fronteras con el miedo [...]” (2001, p. 68). La música, consecuentemente es el candombe, la canción negra, etc., para la realización de ceremonias rituales en altares donde predomina el fuego. Se presentan escenas costumbristas, estilizadas, y la secuencia se cierra con un homenaje al negro y una gran bandera. La escenografía es muy sugerente, ya que las indicaciones hablan de “círculos, triángulos y símbolos mágicos aéreos, de fuego” (2001, p. 68) con una iluminación en la que predomina el rojo. El texto propuesto es el siguiente: “Los naufragos de la luz. Color y tambor. Canción del ángel negro. Los magos invaden súbitos altares de caliente espuma, sacrifican oscuras formas, abren los labios de la noche y siembran la semilla del grito. Rito y danza de la botella de sombras. Y siempre esclavos de la fantasía” (2001, p. 68).

### **Secuencia 10**

Corresponde a la época colonial e incluye a Mendoza durante la preparación del Ejército Libertador. La música escogida es el minué y la contradanza, mientras que la escenografía sugiere lugares históricos como el Cabildo, las bóvedas de Uspallata; también una casa colonial con una capilla de la Virgen del Carmen, la casa del molinero Tejeda y el campamento del Plumerillo. En cuanto a la iluminación, se utiliza por primera vez algunos efectos nuevos. El texto correspondiente contiene



similares evocaciones históricas “Viejas leyendas en jóvenes bodegas. Recovas de la sangre abanderada, bóvedas de celeste pólvora y blanca artillería. Gesta y gesto de un Gran Capitán. La peluca del viñedo y el polizón de los álamos junto a un sauce de aladas medallas. De cuando el vino, en volandas granaderas, uniformaba el Ande y se mezclaba con el bronce, aquí” (2001, p. 68).

### **Secuencia 11**

Corresponde a una representación de la pampa, con sus gauchos, pulperías, indios y malones; mirada a la frontera inspirada en el *Martín Fierro* y que hace referencia también a escenas de la guerra civil, como el episodio de Barranca Yaco. La música de vidalitas, huellas y fortineras permite coreografías que representan malones, tolderías, etc. En la iluminación se utiliza por primera vez en el espectáculo la luz negra. Y el texto formula poéticamente las situaciones con estas palabras: “Señor fantasma de la pampa, buenas noches. Hermano indio, de entrevero y lanza, y tú, Capitán de la huella y el martirio, caudillo de los números celestes. Canción de vino compartido, dividido, a tragos de facón y nacimiento” (2001, p. 69).

### **Secuencia 12**

Establece una imagen surrealista con música de zamba, bailada por numerosas parejas distribuidas en distintos escenarios. El escenario representa un molino, un aljibe y otros objetos estilizados en un paisaje romántico con grandes flores, mientras se oye lo siguiente: “Zamba, zamba o sueño. ¿Esto es amar o morir? “Despacio cae el alma a la estrella, y en el laberinto del corazón, la paloma oscura de los celos se enciende como una brasa. Sale el grito al pañuelo, salta el beso al pañuelo, y jugando de labio en labio, une, hiere o aprieta de golpe el racimo del amor” (2001, p. 69).

### **Secuencia 13**

También se realiza en un clima altamente sugerente, de misterio, con “médanos y ranchos para aparecidos” (2001, p. 69) y un altar a lo lejos

para el cónclave de las brujas. Como música, se ha seleccionado la condición y la media caña. En el escenario central se representa una fiesta criolla: casamiento o velorio del angelito, “tal vez las dos en una amalgama cruel y auténtica” (2001, p. 70). Se muestran distintos personajes, objetos y animales “juntando de irrealidad la realidad imaginativa del paisano” (2001, p. 70). La escenografía requiere, para el conclave de brujas en el cerro, ranchos y ramadas fosforescentes, con grandes pájaros, alados toneles, racimos de calaveras y árboles de fuego. Hay también un cementerio de lápidas y en cada una de ellas, una máscara alegre. El texto declama: “Una cruz de cenizas, un facón y bajo el poncho de violento tinto o la pollera del arropo huido, los ojos del algarrobo giran, sueñan, bailan. Miedo y misterio juntos, de soledad, de luna. Y este ciego mar sin horizonte; de pronto, apretado entre las manos del vino” (2001, p. 70).

#### **Secuencia 14**

Corresponde a una estampa marinera sureña, “que asciende por los barcos petroleros al encuentro de los remolcadores que inauguran el tango” (2001, p. 70), con música de milonga o tango canción. Los personajes representan a estibadores, changarines, personajes de barrio y milonga. En cuanto a la escenografía, tras un muelle de puerto patagónico se ven siluetas de petrolero y torres de petróleo. En el primer plano, un buque de pasajeros, que se desplaza detrás del primer cerro y en cubierta, marineros y turistas. La iluminación incluye saetas de luces. El texto compaginado con los temas musicales, señala el ingreso de “Lobos marinos coronados de pámpanos” que “vigilan el Sur, embarcan la Patria desde los muelles, sin folklore, hasta la esquina de Buenos Aires y vos. Sirenas de petróleo se lucen en cantinas marineras. El duermevela de las olas finge pasos de estrellas y un puerto en la quebrada súbita del trago, La noche zarpa barco” (2001, p. 70).

#### **Secuencia 15**

Es un cuadro cuyano con viñedos, álamos, fincas y caminos, pero estilizados y con un toque surrealista. La música es también cuyana: cuecas, gatos y tonadas. Los personajes representan personajes típicos y

populares, como vendimiadores y vendimiadoras. La escenografía exige “viñedos de mágica luminiscencia, sembrado, espantapájaros fantasmagóricos, corte de bodega antigua y moderna” (ídem), con iluminación de paisaje lunar, con colores fríos. El texto dice lo siguiente: “Vendimia alucinada. Este milagro cabe en el racimo, este misterio se enreda en los parrales. Acequias de un solo alcohol barajan las sandalias del adobe. Eres tonada o cueca en la siesta del tonel y luego cordillera de espejos. Semillón, Barbera, Chianti, Borgoña, Cabernet...” (2001, p. 71).

### **Secuencia 16**

Es un cuadro de síntesis de elementos presentes en secuencias anteriores, con música de pericón y malambo. Los personajes que se mueven en los distintos escenarios representan el mapa humano del país, tal como indica el texto: “Geografía vertical de la sangre. Leguas de amor, tuya es la ronda de la Patria y los fantasmas encadenados. Y esa manera tan linda de ser linda y mendocina. Pericón en todos los ritmos, malambo de todos los vinos. Mundo adentro el alcohol abre las puertas de la noche, saca el alma a viajar, pasajeras de ojos como reinas, de labios como copas” (2001, p. 71). Como se puede observar, se adelanta en esta secuencia la coronación final.

### **Secuencia 17**

Representa la culminación de la Fiesta que, desde la tierra, se eleva al cielo en un final de sinfonía. Aparece la Virgen de la Carrodilla, y – mientras arden los brujos- surgen los ángeles. Los racimos se desgranar formando rosarios bajo una luz dorada, “con movimientos a estrellas y a viñedo y linternas a nubes” (2001, p. 71).

Las secuencias 18, 19 y 20 corresponden a la elección de la reina, la canción de ofrenda a la nueva soberana y los fuegos artificiales.

Como en los otros textos de Vázquez, además del gran despliegue lumínico y escenográfico, es visible la intertextualidad con sus libros poéticos y la identidad de recursos: una asombrosa capacidad de metaforización, con imágenes de corte surrealista y ecos lorquianos.

Como señala Arcadio López- Casanova, en *El texto poético: teoría y metodología* “la esfera de representación debe fijar las claves de mundo formado que el poema presenta, dentro de su universo temático” (1994, p. 29). Los recursos desplegados por Vázquez en la totalidad de su obra nos permiten referirnos a él, cabalmente, como “el poeta del vino”.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuente

(2001). *Una dramaturgia popular mendocina. Fiesta de la Vendimia; Guiones I*. Ediciones Culturales de Mendoza.

Artículos periodísticos (ordenados cronológicamente)

(1936). Hoy se iniciará en Mendoza la Fiesta de la Vendimia, en *La Nación* [Buenos Aires] 18 abril.

(1936). Mendoza: ha sido instituido por el ejecutivo provincial el día de la vendimia, en *La Nación* [Buenos Aires] 20 abril.

(1936). Asentará las bases de una bella tradición la fiesta de la vendimia en la P. de Mendoza, en *La Razón* [Buenos Aires] abril.

(1969). La Calle Fue un Río de Pámpanos y Reinas, en *El Andino* [Mendoza] 15 mar. Suplemento "Vendimia 69", p. 4.

(1971). Estructura y desarrollo del espectáculo central, en *Diario Los Andes*. 14 de marzo, p. 1. col. 4-6.

(1976). Comienzan mañana los festejos centrales de la Vendimia 1976, en *Diario Los Andes*. 10 de marzo, p. 5. col. 3.

(1976). Gran despliegue visual en el espectáculo artístico, en *Diario Los Andes*. 14 de marzo, p. 1. col. 5-6.

(1977). Destacado lugar de la Fiesta de Vendimia entre los más famosos festivales del mundo, en *Los Andes*. 12 de febrero.

(2001). Una fiesta que creció con el tiempo, en *Los Andes*. 3 de marzo.

(2004). La Fiesta de la Vendimia se patentó como género, en *Diario Los Andes*. 1º de septiembre.

### Bibliografía crítica y de referencia

Borré, M. (2001) De Vendimia y otros temores, en *Una Dramaturgia Popular Mendocina*. Ediciones Culturales de Mendoza, pp. 21-22.

Duvignaud, J. ([1973] 1991). *Fiestas y civilizaciones*. Gallimard.

La Rosa, C. S. (2001). Guiones vendimiales y sus enemigos, en *Una Dramaturgia Popular Mendocina*. Ed. cit., pp. 11-15.

López Casanova, A. (1994). *El texto poético: teoría y metodología*. El Colegio de España.

Pavis, P. (2000). *El Análisis de los Espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. PAIDÓS.

Pena, R. (1999). La poesía de Abelardo Vázquez, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* 6. Facultad de Filosofía y Letras, pp. 201-213.

Rudman, J. (2002). El que se dedica a estas cosas anda sin piel, en *Una Dramaturgia Popular Mendocina II*. Ediciones Culturales de Mendoza, pp. 17-25.

ABELARDO VÁZQUEZ COMO PROMOTOR DE CULTURA: LOS GUIONES DE LA FIESTA DE LA  
VENDIMIA

Rúpolo, V. (2002). Vendimia, una fiesta antropológica, en *Una Dramaturgia Popular Mendocina II*. ed. cit., pp. 11-15.

Vázquez, A. ([1959], 1969). “Antimemoria”, en *El Diario*. 14 de setiembre, p. 13.

## CAPÍTULO IV

### ABELARDO VÁZQUEZ, POETA DEL VINO

MARTA ELENA CASTELLINO

0000-0001-7246-8452

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com) m

#### Introducción

Conocida es la trayectoria de Abelardo Vázquez (1918-1986) en relación con la Fiesta de la Vendimia, a cuyo realce artístico contribuyó en forma notable, como autor de guiones y como director del espectáculo central en más de diez ocasiones, a partir de su debut en 1960<sup>123</sup>. El mismo Vázquez,

---

<sup>123</sup> El detalle de las Fiestas que Abelardo Vázquez tuvo a su cargo, como guionista o director, es el siguiente:

22 de marzo de 1958: “Todo lo que el vino trae” de Alejandro del Río. Adaptan el libreto Antonio Di Benedetto, A. Rodríguez (h.) y A. Vázquez.

23 de marzo de 1959: Se realiza la **Fiesta del Vino. Colocar comillas** Dirección: Alberto Rodríguez (h.) en co-autoría con Abelardo Vázquez.

12 de marzo de 1960: Libreto: “En Mendoza hay una parra” de Alberto Rodríguez (h.) y Pérez Sande. La Fiesta se llamó “La vid, la vida y el vino”. Dirección: Abelardo Vázquez.

18 de marzo de 1961: Libreto de Abelardo Vázquez. “Vendimia del IV Centenario”. Dirección: Antonio Manzur.

09 de marzo de 1963: “La viña junto al camino” de Abelardo Vázquez. Dirección: Abelardo Vázquez.

07 de marzo de 1964: “Fiesta del arte nacional”. Dirección: Abelardo Vázquez.

en 1964, introduce elementos que caracterizan el espectáculo hasta la actualidad: el predominio de la luz y el aprovechamiento de los cerros como escenarios naturales para la teatralización de determinadas escenas. Además, en las décadas del 70 y del 80, las Vendimias son reconocidas por las denominaciones poéticas de sus libretos. Todo ello le aseguró un lugar privilegiado en el sentir popular, cariño que el mismo poeta reconoció y valoró<sup>124</sup>.

Asimismo, todo lo relacionado con el tema de la vid y el vino es presencia constante en su obra poética, y se extrema en el último de sus poemarios: *Libro del amor y el vino*, publicado en forma póstuma por Ediciones Culturales de Mendoza en 1995. En estos poemas, a partir de la sugerencia misma del título, se explora un núcleo temático que es constante en la poesía de Vázquez: la correspondencia *vino / amor /*

---

05 de marzo de 1966: "Vendimia de las 30 vendimias". Dirección: Abelardo Vázquez. Libreto: Ruiz Rojas.

15 de marzo de 1969: "Vendimia mágica". Libreto de Eduardo Hualpa, Luis Villalba e Iñarra Iraegui. Dirección: Abelardo Vázquez.

07 de marzo de 1970: "El viñador celeste". Libreto de Eduardo Hualpa. Dirección: Abelardo Vázquez.

06 de marzo de 1971: "Vendimia de cristal". Libreto y dirección: Abelardo Vázquez.

04 de marzo de 1972: "Vendimia de América". Libreto y dirección: Abelardo Vázquez.

24 de febrero de 1973: "Vendimia fantástica". Libreto y dirección: Abelardo Vázquez.

13 de marzo de 1976: "Vendimia del agua fecunda". Libreto: Eugenio Carbonari. Dirección: Abelardo Vázquez.

01 de marzo de 1980: "Vendimia infinita". Libreto: José Grosso Dutto. Dirección: Abelardo Vázquez.

<sup>124</sup> "El milagro de la Virgen de la Carrodilla y el Primer Auto Sacramental de la Vendimia me estrecharon de fervor y favor popular. Como las innumerables fiestas populares que he escrito y dirigido. Esa opinión del pueblo, de mi pueblo, ha sido y es la crítica que más me interesa. Solo los que viven comprenden la obra viva". Vázquez, A. (1969). Antimemorias, en *El Diario*, jueves 14 de agosto.



*poesía*, y la consecuente *embriaguez* como modo de “no sentir el horrible fardo del tiempo” de que hablaba Baudelaire<sup>125</sup>.

La obra poética de Vázquez, iniciada allá por los 40 con un libro de poemas escrito parcialmente en España<sup>126</sup>, bajo el magisterio señero de Federico García Lorca: *Los poemas del aprendiz enamorado*, publicados luego en Mendoza con el título de *Advenimiento* (1942) y que comprende además los poemarios *La danza inmóvil* (1950), *Tercera fundación de Buenos Aires* (1958), *Segunda danza* (1959), *Poemas para Mendoza* (publicados en 1959 pero escritos alrededor de 1943), *Buenos Aires en las malas* (1963) y *Otoño en Bermejo* (2013), además del que sirve de base a este trabajo: *Libro del amor y el vino* (1995), discurre en consonancia con los senderos que la poesía argentina transitó en su conjunto mediando el siglo XX: en primer lugar a través de su adhesión a las pautas programáticas y al “tono” del 40, tanto en su vertiente surrealista como neorromántica<sup>127</sup> (nostalgia de la niñez, interioridad, afirmación regional); luego, a través de la búsqueda de una dimensión americanista de la poesía que va tomando cada vez más importancia en las décadas siguientes, con un cierto viraje hacia lo coloquial, ya en los 60<sup>128</sup> tal como se manifiesta en los dos libros relacionados con Buenos Aires. El *Libro del amor y el vino* (1995) constituye la adecuada culminación de esta trayectoria.

---

<sup>125</sup> Cf. al respecto M. E. Castellino (1991).

<sup>126</sup> La familia Vázquez se trasladó a España en 1930, y acerca de su estadía europea comenta Vázquez: “Diez años estuve allí [...]. El mar, las viejas ciudades, los pueblos, multiplicaron los días de la madurez rápidamente. Hasta establecernos en España y, nueve años, en Granada. Mi Granada”. Allí se relacionó con el movimiento poético peninsular: “Como ya era poeta de niño, ni me extrañó hoy ni nadie se extrañó, cuando ingresé al grupo literario de Federico García Lorca [...]. Nos reuníamos, con Federico, en un anexo del café Suizo. Allí nos leyó su Romancero gitano [...]. Publiqué mis primeros poemas en revistas literarias allí”. Vázquez, A. *Antimemoria* (1969). Cf. también el artículo de E. Zuleta Álvarez (1997-1998).

<sup>127</sup> Cf. L. Soler Cañas (1953) y el excelente estudio de V. G. Zonana (2001). También A. Roggiano (1963).

<sup>128</sup> Cf. H. Salas (1968).

### ***Libro del amor y el vino***

Como decíamos, este libro no vio la luz en vida del autor. En general, las ediciones póstumas pueden generar una serie de dudas o, cuando menos, perplejidades: la primera de ellas es cronológica y tiene que ver con la fecha de composición de los poemas, ya que muchas veces salen a la luz en tales circunstancias libros primerizos o inmaduros que su autor había recitado durante años, casi como “pecados de juventud”. Esto dificulta, en cierto modo, la ubicación del libro en cuestión en el marco de la trayectoria creativa del escritor (si es que se pudiera hablar de una linealidad absoluta en la creación poética).

La segunda dificultad, relacionada con la anterior, atañe a la calidad del material que aparece sin la sanción definitiva de su autor, lo cual nos lleva a preguntarnos si se trata de un “producto” realmente acabado, maduro, definitivo. En verdad, la respuesta a esta última pregunta solo podría responderse desde el interior de cada autor y la singularidad de su proceso creativo (tendencia a la revisión vs. “espontaneidad total”, etc.), pero lo cierto es que la publicación es la única forma de poner freno a la deriva de la corrección constante.

Respecto de este libro en cuestión, hay una referencia interesante en las “Antimemoria” publicadas por Vázquez en 1969, cuando dice: “Bebo y vivo y, de la vid a la vida, nacieron ‘Los poemas del amor y el vino’. Al cuerpo de Baco, prefiero el cuerpo de bodega de Venus” (1969), lo que nos hablaría de textos escritos con bastante antelación<sup>129</sup>, quizás contemporáneos de los *Poemas para Mendoza*, con los que guardan cierto

---

<sup>129</sup> Vázquez, en la “Antimemoria” citada, hace referencia a unas “Canciones eróticas” y “Canciones lesbianas”, inéditas, que quizás puedan guardar algún parentesco con los poemas del amor y el vino, ya que de hecho entre estos, en la versión publicada, hay más de una referencia a Lesbos y a la poetisa Safo. Cf. por ejemplo “Bebo mientras vivo la canción de Lesbos”, en Vázquez, A. (1995, pp. 49-59). También el erotismo campea por todo el poemario. Si esto fuera así, cabría ubicar la escritura de este libro en el lapso de aproximadamente diez años (1950-1959) entre las dos *Danzas* de Vázquez, tal como hace Zuleta Álvarez a propósito de “sus secretos e inéditos poemas eróticos”. Cf. la separata que acompaña la edición de *Segunda Danza*. Mendoza, Ediciones Nihuil, 1959. Sin embargo, hay ciertas referencias contextuales insertas en el texto –“Vietnan”, “guerrilleros”, etc. - que aluden a una escritura o al menos, una reescritura o adición más tardía.

parentesco, al menos por esa suerte de “embriaguez vital” que los poemas trasuntan, a partir de la correspondencia tierra-mujer, objeto de amor y madre nutricia, en este sentido asimilable al vino, alimento de la alegría, lo cual determina una serie de isotopías o campos semánticos recurrentes, que a continuación analizaremos.

### ***Isotopías y campos semánticos en la poesía de Abelardo Vázquez***

No hay duda de que el *Libro del amor y el vino* es un libro denso, pleno de alusiones, plagado de asociaciones transtextuales, en las que confluyen tanto lo bíblico como la mitología grecolatina, junto con precisiones geográficas o relacionadas con las artes plásticas. Así, desambiguar las referencias dadas por el texto nos exige la conjunción de múltiples saberes, además el ejercicio de desciframiento que supone su intrínseca riqueza metafórica

Como una posible vía de aproximación, sigue siendo fecundo el camino que ya intenté en mi aproximación a *Poemas para Mendoza*: el de las isotopías o campos semánticos<sup>130</sup>, que se estructuran a su vez como una red de relaciones (analógicas, asociativas, de contraposición) que vinculan distintos núcleos significativos; estos se nutren recíprocamente, intensificando su sentido y generando frecuentemente procesos metafóricos y simbólicos.

Entonces, la descripción articuladora e interpretativa de los textos poéticos de Vázquez, constituyentes de una totalidad homogénea y significativa (tanto a nivel de cada poema como del libro todo, considerado como una macroestructura significativa, un verdadero *poemario*), lleva a constatar en el discurso poético la presencia privilegiada de los dos núcleos claramente mencionados ya en el título, a los que se suma, con un valor que podríamos considerar estructurante de la totalidad, la referencia al *viaje*.

---

<sup>130</sup> El concepto de “isotopía”, que sucede al más antiguo de “campo semántico”, procede de A. J. Greimas y es definido como “[...] la recurrencia de categorías sémicas, sean éstas temáticas (o abstractas) o figurativas” (Greimas y Courtes, 1982).

En efecto: además de leer los poemas de Vázquez como “una perfecta autobiografía lírica, rica en experiencias vividas”<sup>131</sup>, en las que el amor desempeña un papel preponderante –“Tengo escritos casi tantos poemas de amor, como amores vividos”, dirá el poeta en su “Antimemoria” (1969)- este texto puede ser leído como un “libro de viajes” en el que las diversas denominaciones de origen de los vinos, asociadas a otros tantos personajes femeninos -nombrados o aludidos- van jalando la hoja de ruta del poeta. Trataremos de aproximarnos a estos aspectos a través del comentario de algunos poemas ilustrativos.

En primer lugar, “Mi amor busca encender laberintos” ilustra cabalmente la temática propuesta en cuanto amor y vino se resumen en la figura de una mujer que ocupa la totalidad del universo poético, las “cuatro estaciones”, asociadas a otros tantos vinos emblemáticos (otoño / riesling; invierno / borgoña; primavera / vino rosado; verano / cabernet): “Mis cuatro vinos llevas adentro de ti misma / adentro, como el ángel que pasa por tu paso” (1995, p. 42).

Como ejemplo de esa asociación *geografía / vino / amor*, podemos mencionar el poema “Junto a una virgen de Lisboa”, en el que leemos: “Si fueras fuente, fuente te bebiera / como un Madeira, hermosa virgen de Lisboa” y también “Tienes de oporto el pecho y la caricia” (1995, p. 17). En consonancia con la figura de mujer aludida, y la dualidad semántica que podría establecerse si se escribe la palabra “Virgen”<sup>132</sup> con mayúscula, el poema incluye –junto a la temática amorosa aludida a diversos niveles explícitos e implícitos (por ejemplo en la alusión a Inés de Castro y al rey Pedro de Portugal, históricos amantes<sup>133</sup>) también una serie de términos

---

<sup>131</sup> Cf. Borello, R. (1962).

<sup>132</sup> Quizás en esa referencia a la “Virgen de Lisboa” subyace un recuerdo de la famosa “Virgen de la Palma” que, en ocasión de un terremoto que asoló la ciudad de Lisboa, prestó su ayuda milagrosa: Fray Bernardo, un fraile capuchino que oficiaba misa en La Viña en 1755 no lo dudó al ver las aguas amenazantes, tomó el crucifijo, y un capellán, el estandarte de la Virgen de la Palma. Lo clavó en la calzada y el padre exclamó: “Hasta aquí, Madre mía”. Milagro o no, las aguas no siguieron. La imagen de la patrona, la Virgen del Rosario, fue sacada del templo y situada frente al mar.

<sup>133</sup> En la ciudad de Coimbra, también aludida en el texto poético, se encuentra La Quinta das Lágrimas, un palacete barroco convertido en hotel de lujo, con hermosos jardines

asociados a lo religioso: misal, Jesús, María, Frei Joao<sup>134</sup> sacristanes, convento, rezar, paraíso, Dios, diablo, rezar... o en hermosas imágenes como “tu largo rosario de abandonos”; “vitral del sueño”, “arde una monja como incienso” que instauran una atmósfera a la vez sacra y profana.

Cabe destacar que la presencia del intertexto bíblico es reiterada en la poesía de Vázquez, junto con las referencias a la mitología pagana. Por ejemplo, en el poema “Bebo mientras vivo la canción de Lesbos” el poeta aprovecha las connotaciones eróticas de la isla griega, con el recuerdo de la poetisa Safo y las entreteje con la historia de Leda, seducida por Zeus en forma de cisne: “Leda, tinto cisne tan suave de ser sombra / prendía las hogueras de violentos volcanes [...]”. Las reflexiones que hace el poeta resultan enigmáticas: “Te juro por los huesos de Safo y de Afrodita / que el camino del vino tiene muchas sorpresas” (1995, p. 50) y refuerzan la idea de un misterio solo reservado a los iniciados, en relación quizás con ciertos cultos místicos griegos.

En relación con el campo semántico del amor asociado con el vino, las mismas palabras de Vázquez en “Antimemoria” son claras: “Nunca bebo sin besar en la copa un resumen de besos, dientes y naufragios”. Y también anticipan lo que será la modulación dominante de este tema en el libro que nos ocupa: a la celebración exultante de la plenitud vital, a la superposición de la figura del enamorado con la del bebedor, propia de libros anteriores<sup>135</sup>, se agrega también un cierto regusto melancólico,

---

donde brota una fuente, que según la tradición, mantiene vivo el recuerdo del lugar donde fue asesinada doña Inés de Castro, amada del monarca don Pedro y que llegó a reinar después de morir.

<sup>134</sup> Frei João de São Tomás (Lisboa, 1589-1644) fue un monje benedictino y filósofo. Con 16 años obtuvo el grado de bachiller en Artes. En 1605 comienza en Coimbra sus estudios teológicos y, tras conocer el pensamiento filosófico de jesuitas y franciscanos, se decide por ingresar en la Orden Dominicana, momento en el que adopta el nombre de João de São Tomás. Durante 17 años enseñó Teología en Madrid, y más tarde en Plasencia, Cáceres, a los alumnos de su congregación. Murió en 1644, ocupando el cargo de consejero y confesor del rey Felipe IV de Castilla. Entre sus obras se cuentan *Philosophia Naturalis*, compuesta de cuatro partes, y *Cursus Theologicus*, de carácter tomista y un *Cursus Philosophicus*, compuesta de dos partes: *Lógica y Filosofía da Natureza*

<sup>135</sup> “El vino hereda la vida,

como se advierte en el poema que abre el libro: “La oración del ángel del vino”, en el que la forma aludida en el título evoca el litúrgico “*Miserere nobis*”: “Piedad, Señor, para el que bebe / y sufre. Piedad, Señor / para el que bebe y sueña” (1995, p. 11).

En este poema, además del riquísimo despliegue de términos relacionados con el campo semántico nuclear del vino (beber, botellas, etiquetas, sedimentos...) merece destacarse la analogía “vida humana / vieja botella” (“Piedad por la botella de su vida / solo de sueños navegada apenas”). A la vez, la enumeración caótica que intenta cifrar todo un recorrido vital – “Fue su costumbre cepa y siglos juntos / hijos, trabajo, tragos y camisas / un corcho el corazón que todos pisan / y un vegetal esclavo entre polleras” – a través de las imágenes connota una situación de desvalorización, incluso de aniquilamiento, tan como confirma en los versos siguientes la reiteración del término “nada” (“De puro nada, la nada lo vencía / piedad, Señor, para esta nada pura”). Igualmente, el paso al perfecto simple verbal parece clausurar la pequeña anécdota insinuada en el poema: “Rompió el cristal, la copa y la botella, / dejó el alma de pie junto al estaño. / Era de noche, noche y tinto juntos / y él separado y solo junto a Dios”, con lo que se refuerza el tono elegíaco de la reiteración final: “Piedad, señor, para el que solo bebe” (1995, p. 12).

Igual visión pesimista, en relación con el tema de la muerte, se exploya en otro interesantísimo poema, que nos permite además establecer relaciones transtextuales con otro dominio artístico, como es de la

---

su leyenda resume en una copa,  
 palpa y sueña  
 los fantasmas dormidos en el ansia  
 mientras demora  
 la mano del suicida y la acompaña.  
 Él no destruye pasos: firma danzas,  
 Desniveles de asombro por el alma,  
 Viejas rutas, laberintos  
 De rosales quemándose en el llanto  
 [...]  
 ¿A qué esponsales cabe llamarlos tuyos  
 sino a éstos?  
 ¿A qué novia, qué beso, qué recuerdo?”, en Vázquez, A. (1959, [s. p.]).

plástica. Se trata de “El vino hereda al viejo Brueghel”. El título a primera vista parecería incongruente, pero resulta un indicio importante en orden a decodificar el sentido último del texto, que comienza con una descripción de la “madre del vinagre”: “Esta vieja a caballo sobre un corcho / borracha, sucia, loca y toda huesos / es hija de agrios zumos solitarios” (1995, p. 15).

Los versos siguientes permiten avanzar en la interpretación de esta figura a través de semas que relacionan las ideas de *guerra* (“ramos de fusiles / allá en Vietnam”) *destrucción* y *muerte* (“sonriente calavera en ciego sueño”). Y aquí es donde la referencia a Brueghel o mejor dicho, a una de sus famosas telas, potencia el significado del poema. En efecto, Pieter Brueghel fue un original pintor renacentista del siglo XVI. Nació en Breda (Holanda) en 1520 y murió en 1569 en Bruselas. Gran imitador de El Bosco y muy interesado en escenas de grupos, toca muchos temas diferentes, casi siempre en cuadros de gran formato, con variado colorido y acusado naturalismo. Retrata las miserias de su época: muerte, guerra, peste... Uno de sus temas más famoso es la torre de Babel, del que pintó tres cuadros, y “El triunfo de la muerte”, cuadro en el tratamiento del tema, los colores, los claroscuros y las múltiples escenas terribles que el pintor detalla, componen un conjunto estremecedor. *Triunfo de la Muerte* es un óleo sobre tela, pintado hacia el año 1562. Mide 117 cm de alto y 162 cm de ancho. Se exhibe actualmente en el Museo del Prado.

La influencia del Bosco se deja ver en la amplitud del cuadro, las múltiples escenas, pintadas con gran detalle, en las que se va representando las distintas formas en que la Muerte derrota a la vida. Es un cuadro que recuerda el tema medieval de las “Danzas de la muerte”. Pero un simple vistazo a esta obra y su paralela de cien años antes, “El jardín de las delicias” de Ieronimus Bosch, evidencia una diferencia fundamental: las hordas de Brueghel están compuestas por esqueletos, no demonios, lo que sugiere un pesimismo ateo<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Como indica su título, la muerte representada por los esqueletos se enseñorea de todo y de todos, destruye, asesina, ejecuta y arrebatada vidas y posesiones. Nadie puede escapar a su acción, todos son arrastrados por el frenesí de los muy activos esqueletos. Un punto de vista altísimo nos desvela un paisaje desolado, todo es ocre, no hay plantas verdes ni agua limpia ni ningún signo de naturaleza viva. Las hogueras, los troncos secos, la

El cuadro fue pintado con una finalidad moralizante: tomar conciencia del paso del tiempo y de la caducidad de todas las cosas humanas, de allí las referencias que en el texto de Vázquez se hacen a elementos que connotan juventud y alegría: “Y fue joven y otoño y plenitudes / con su nardo de altiva sulamita / a un cantar de cantares convocada”, y reinstauran la isotopía amatoria, a partir de la asociación con el intertexto bíblico<sup>137</sup>.

Resalta igualmente la potencia significativa de las imágenes que Vázquez convoca en cada uno de sus poemas. Así por ejemplo “Su añejo tiempo de esperar previene / con nubes de ceniza los rosales” (1995, p. 16) que confirma la atmósfera melancólica que se cierne sobre toda la composición.

Quizás la mayor originalidad del libro, amén de su intrínseca calidad poética, radique en el original aprovechamiento que Vázquez hace de las

destrucción y la oscuridad generalizada no permiten ningún optimismo. Incluso en el mar abundan los naufragios, los faros están en llamas y nada sobrevive. Los ejércitos de esqueletos derrotan contundentemente a los vivos y los llevan a una muerte segura. Los espantados vivos, a los que poco les queda, son arrastrados a un gigantesco ataúd cuya tapa es izada mediante poleas por un ingenioso esqueleto mientras sus compinches con guadañas, lanzas y espadas conducen a la multitud hacia su interior. Algunos esqueletos cazan humanos con una red mientras otros, vestidos con túnicas blancas tocan las trompetas. Arriba a la izquierda, dos esqueletos completan esta “orquesta” tañendo una campana que toca a muerto para no desentonar.

<sup>137</sup> *El Cantar de los cantares* es uno de los tres libros de Salomón, contenido en el Canon de las Escrituras hebreo, griego y cristiano. De acuerdo con la interpretación general el nombre significa “el canto más excelente, el mejor canto”. Describe el amor mutuo entre Salomón y la sulamita. Una parte de la composición (iii, 6 to v, 1) es claramente una descripción del día de la boda. Todo lo que ha precedido es ahora visto como preparatorio para el casamiento, mientras que en lo que sigue la Sulamita es la reina y su jardín es el jardín del rey (v, 1-vi, 7 sq.), aunque son comunes expresiones como “amiga”, “amada” y “paloma”. Junto a las afirmaciones de amor hacia el otro, hay una continuamente progresiva acción que representa el desarrollo de una cálida amistad y afecto de la pareja, aparte de la unión nupcial y la vida matrimonial de la pareja real. La novia, sin embargo, es exhibida como una simple pastora, por tanto, cuando el rey la toma, ella tiene que sobrellevar un entrenamiento para la posición de reina; durante el curso de este entrenamiento ocurrieron varias tribulaciones y pesares (iii, 1; v, 5 ss.; vi, 11- Heb., 12).



calidades de cada tipo de vino para plantear una serie de personificaciones, tal como se advierte en el poema “Cántico para una danza de vendimia”<sup>138</sup>.

Sauternes<sup>139</sup> es una región de Francia, famosa por sus vinos, y en cuanto a la personificación de Sauternes como “rey” puede tener su origen en el valor asignado a alguno de ellos. De hecho, una botella de un Chateau d'Yquem, conocido como el rey de los Sauternes dulces, caldo que data de 1787, fue vendida en el precio *record* de 82.000 euros<sup>140</sup>. En cuanto

---

<sup>138</sup> “Sauternes, el rey de la vendimia  
 Abre las puertas del otoño y canta.  
 A lo lejos se encienden las bodegas  
 con el roble feudal y las doncellas  
 mientras la clara noche va sembrando  
 alcohol en viejas cubas de retorno.  
 Pinot, el gris, el príncipe del aire  
 Con los zarcillos de la risa baila  
 Seguro hermafrodita, tinto y blanco  
 Igual que en Lesbos, desnudo y solitario.  
 Sauternes canta y canta en los racimos  
 Como un perro olvidado en la marea  
 Y los verdes viñedos de la vida  
 De pronto en sangre verde se derraman.  
 Nebiolo está loco, Chianti un tanto viejo,  
 Jerez por los eriales finge plazas  
 Cerca Borgoña dice misa y peca,  
 Barbera va a la feria en bicicleta  
 De pronto Oporto loa acompaña y besa [...] (1995, p. 13).

<sup>139</sup> Sauternes pertenece a la región de Aquitania, departamento de Gironde. En cuanto a los vinos producidos en esta zona, son vinos licorosos obtenidos por la acción de un hongo microscópico. Se trata de una zona vitícola atravesada por el río Ciron, un afluente frío que vierte sus aguas en el Garona, algo más cálido. Esa conjunción es uno de los factores que favorecen la aparición de brumas otoñales que se estancan arriba de las viñas, situación ideal para que el hongo llamado *botrytis cinerea*, más conocido como “podredumbre noble”, haga su trabajo. Los granos se decoloran, se arrugan, se pasifican y se produce concentración de azúcar, lo que le da al vino un carácter amielado.

<sup>140</sup> Algunos datos acerca de la historia de la región: Yquem era una de las tantas propiedades de la duquesa de Aquitania, quien se casó con quien sería el rey Luis VII. Algunas escaramuzas no muy claras que mantuvo con su tío diezmaron los cimientos de su relación, y la historia culminó con la anulación papal de su unión, pero para

al título, además de la presencia del esdrújulo (caro a Vázquez, a Góngora y a Ramponi), resalta la alusión a la “Danza”, otro de los símbolos-ejes alrededor de los cuales gira toda la poesía del mendocino, y que permite anudar, una vez más, este poemario con el resto de su obra.

De hecho, la poética de Vázquez que se incluye como proyecto de una “tercera danza” al final de la *Segunda Danza* se formula en relación con este símbolo que deviene axial, no solo en relación con las conocidas “Danzas de la muerte” medievales, clara exposición del tópico de la muerte igualadora, sino con un sentido personal que no cabe, por su extensión y complejidad desarrollar aquí.

### **A modo de conclusión**

Solo una reflexión más, en relación con los cuestionamientos planteados al comienzo y que el texto mismo nos ayuda resolver: no hay duda de que el *Libro del amor y el vino* es una obra madura y que cierra brillantemente la trayectoria poética de Vázquez, en tanto en este poemario se reencuentran estructuras del decir poético características de su verbo (su gran capacidad metaforizadora, el empleo altamente significativo de la antítesis y el oxímoron, el recurso a la personificación y a la reiteración, el ritmo del verso...) desplegadas a lo largo de todas sus obras anteriores, y también se agregan y modulan sus grandes temas: el amor, el tiempo, la muerte, conjurados a través de una simbología altamente sugerente y personal.

Continuidad temática, pero también continuidad estilística, junto con la constitución de una retórica propia, son los rasgos salientes del libro mencionado, que cierra de este modo el periplo vital y artístico de uno de los más destacados poetas mendocinos contemporáneos.

---

aceptarla ella puso como condición conservar todas las posesiones con las que había llegado al matrimonio, que eran considerablemente más importantes que las del propio monarca. La frustrada experiencia no desanimó a Eleonora, que insistió con el casamiento, esta vez con quien se convertiría en Enrique II de Inglaterra. Así, desde 1154 y hasta 1453, Chateau d'Yquem fue un dominio británico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Borello, R. (1962). Literatura mendocina, en *Artes y letras argentinas. Boletín del Fondo Nacional de las Artes* 14, III, en.-feb.-marzo.
- Castellino, M. E. (1991). Aproximación a la poesía de Abelardo Vázquez: *Poemas para Mendoza*, en *Revista de Literaturas Modernas* 24. Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 157-179.
- Greimas, A. y Courtes (1982), *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Roggiano, A. (1963). Situación y tendencias de la nueva poesía argentina, en *Revista Interamericana de Bibliografía. Inter-American Review of Bibliography* 1, III, January – March.
- Salas, H. (1968). El sesenta, una generación volcada a la realidad, en *La poesía de Buenos Aires: ensayo y antología*. Pleamar.
- Soler Cañas, L. (1953). *Canto* y la generación de 1940, en *Canto 1 y 2; Cuadernos de Poesía Argentina 1*. Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas, Sección Argentina y Americana.
- Vázquez, A. (1969). Antimemoria, en *El Diario*, jueves 14 de agosto.
- (1959). *Poemas para Mendoza*. Ediciones Biblioteca San Martín [s. p.].
- (1995). *Libro el amor y el vino*. Ediciones Culturales de Mendoza.
- Zonana, V. G. (2001). *Orfeos argentinos; Lírica argentina del 40*. EDIUNC.
- Zuleta Álvarez, E. (1997-1998). Literatura y política en Mendoza (La Guerra civil Española), en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* 5, Facultad de Filosofía y Letras, 159-179.

TERCERA PARTE  
SAN MARTÍN  
EN LA CULTURA DE MENDOZA



## CAPÍTULO I

### EL HOMENAJE A SAN MARTÍN CON MOTIVO DEL CENTENARIO

ANDREA GRECO DE ÁLVAREZ

0000-0003-4956-7748

[andrea.greco@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:andrea.greco@ffyl.uncu.edu.ar)

La conmemoración de los 100 años de la muerte del Libertador General San Martín significó un gran desafío por la importancia que se le concedió a su figura entre los próceres y héroes del pasado nacional<sup>141</sup>.

#### **El peronismo y la conmemoración histórica del año 50**

El lunes 18 de diciembre de 1950 se iniciaban los actos y sesiones del Congreso Nacional de Historia del Libertador San Martín con el cual culminaba la celebración del centenario de la muerte del Padre de la Patria en el “Año del Libertador General San Martín”<sup>142</sup>. El Congreso tuvo lugar en Mendoza, en la Universidad Nacional de Cuyo, entre el 18 y el 31 de diciembre. Los Actos de clausura, el 30 y 31 de diciembre, fueron presididos por el Gral. Juan Domingo Perón y la primera dama María Eva Duarte de Perón<sup>143</sup>. La noche del sábado 30 tuvo lugar, como uno de los últimos actos del Congreso y del Año del Libertador, la *Cantata Sanmartiniana* en el Anfiteatro inaugurado en la ocasión.

---

<sup>141</sup> Trabajo originalmente publicado en *Revista de Literaturas Modernas* 33, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pp. 63-73.

<sup>142</sup> Declarado por Ley en setiembre de 1949 (Ley N° 13661).

<sup>143</sup> Perón y la primera dama eran Presidente y Presidenta respectivamente de la Comisión de honor del Congreso Nacional de Historia.

El 18 de diciembre, en el discurso inaugural del Congreso, el Rector de la Universidad Nacional de Cuyo Dr. Ireneo Fernando Cruz manifestó que la idea de honrar la memoria del Libertador en su Año centenario había sido sugerida ya en 1947 por la Universidad Nacional de Cuyo:

[...] desde 1949 era nuestro propósito presentar, como homenaje al Libertador, un poema sinfónico nacional, en que los ritmos de la Patria convergieran a la exaltación del héroe. Existía ya el ámbito del poema, Mendoza, la villa solariega que alentó sus hazañas, la ciudad dócil y generosa que siempre fue verde de olivares, húmeda de acequias, jugosa de viñedos, convertida ahora en ciudad comercial y rumorosa, tenía los títulos de sede en el cariño del héroe; aún el escenario para la puesta en escena de ese poema estaba ya construido: era el teatro griego, anfiteatro natural nacido camino al Cerro de la Gloria, al pie de su ladera, rodeado por un marco de montañas silenciosas, de pinos y cipreses (Cruz,1953: pp. XXXIV y XXXV).

A continuación explicó que con la colaboración de “dos artistas de la patria nueva” –refiriéndose de este modo a la era peronista, la llamada “Nueva Argentina”– Leopoldo Marechal y Julio Perceval, había sido creado el *Canto de San Martín*, “una epopeya musical con la que nace entre nosotros el cantar heroico”. La obra, bajo las formas de un “oratorio profano”, consiguió aunar los ritmos populares de vidalas y vidalitas, cuecas, cielitos y bagualas con las “formas tradicionales de las grandes composiciones musicales”<sup>144</sup>.

En la publicación hecha por la división de Ceremonial y Prensa de la Universidad se explica que la Universidad Nacional de Cuyo y la Comisión organizadora del Congreso proyectaron como acto culminante el *Canto de San Martín* que

[...] simbolizaría su hazaña épica a través del Ande. Entendía así la Universidad, que el monumento fundamental que debía erigirse en

---

<sup>144</sup> La interpretación musical estuvo a cargo de la Orquesta estable del Teatro Colón, la Orquesta Sinfónica de la U.N.C. y los coros de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, de la Universidad Nacional de La Plata, de la Universidad Nacional de Córdoba, del Teatro Colón, de la Universidad Nacional de Tucumán y el Teatro Argentino de La Plata.

celebración del Héroe y su epopeya, debía investir un carácter esencialmente espiritual; un homenaje de la inteligencia y de la sensibilidad argentinas, que se moviliza en recuerdo del Héroe, activando el culto por la historia madre y despertando ecos sonoros de su tradición más genuina. La interpretación musical estuvo a cargo de la Orquesta estable del Teatro Colón, la Orquesta sinfónica de la U.N.C. y los coros de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, de la Universidad Nacional de la Plata, de la Universidad Nacional de Córdoba, del Teatro Colón, de la Universidad Nacional de Tucumán y el Teatro Argentino de La Plata<sup>145</sup>.

Se anhelaba que el *Canto de San Martín* con su “poema magnífico” y la “extraordinaria riqueza musical” quedara perpetuamente en el recuerdo de los corazones argentinos y de este modo se cerraba la “recordación de la epopeya”, a manera de consagración y juramento, al amparo “de este suelo y de esta Cordillera que trazaron su metodología inolvidable” (ídem).

El discurso inaugural de Irene Cruz agrega para nosotros un importante elemento de juicio cuando sostiene que el *Canto de San Martín* habría de ser un homenaje del sentimiento que la Nación rendía como digno corolario del Congreso del Libertador a su héroe, señalando asimismo que el ritmo evocativo del poema, los acentos especiales de la música, el género nuevo que se acercaba a nuestra producción artística, la movilización de las grandes masas corales y lo gravoso de la habilitación del escenario natural harían de la cantata sanmartiniana “un espectáculo único, solo y nuevo, únicamente posible en la Argentina también sola y nueva, en la Argentina de la Revolución” (1953, p. XXXV).

De esta manera se ataba el presente con el pasado. Solo la Argentina peronista, en la que el líder, Perón, era el heredero de San Martín, y por ello intérprete cabal de su legado podía realizar ese homenaje. Eva Duarte en su discurso de cierre del Congreso del día 31 de diciembre afirmó invocando la plenipotenciaria representación de las mujeres y

---

<sup>145</sup> Indicación contenida en *el Canto de San Martín*, publicado por la Universidad Nacional de Cuyo (1950, p. 9). Un fragmento de la Obra interpretada por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Lanús es posible de verse en este enlace: <https://youtu.be/lxDVjt6rVWU>



trabajadores “¡Ellos sienten que Perón es el heredero directo de la misión del pueblo y del espíritu de San Martín! Ellos sienten hoy que la misión de San Martín no se entiende si no se la contempla desde esta nueva Argentina, justa, libre y soberana de Perón” (1953, p. XLVIII).

Diana Quattrocchi-Woisson, analizando este tema, sostiene que

[...] si en un primer momento el peronismo se ha esforzado por no mezclar el pasado con el presente, no tarda en comprender la importancia de esta relación en la práctica social del país, y se servirá del pasado para recuperarlo con fines políticos. [...] Con el pretexto de celebrar el centenario de la muerte de San Martín, explotará esta modalidad con fines de propaganda y de puesta en escena inéditos (1995, p. 303).

Entre las figuras históricas, San Martín resaltaba como el único prócer aceptado por todas las tradiciones políticas, indiscutido y con una trascendencia americana. Quattrocchi afirma, con cierto tono de enfado, pero con acierto que el año sanmartiniano fue imponente, fastuoso, omnipresente. A partir del 1° de enero de 1950, y durante trescientos sesenta y cinco días, no hubo una sola falla en las conmemoraciones ininterrumpidas e interminables. Todas las instituciones y todos los medios sociales tuvieron que participar. En primer lugar, el ejército, por supuesto, pero también el clero, los sindicatos, los empresarios, las fuerzas vivas, las diferentes academias, todo el mundo tenía que decir o hacer en homenaje al “Padre de la Patria”.

Las ceremonias se sucedían sin interrupción a lo largo de todo el país pero también en el extranjero, organizadas por las embajadas argentinas: la conmemoración grandiosa de un héroe grandioso, todo ello dirigido por un presidente grandioso (Quattrocchi-Woisson, 1995, p. 309). Donde dejamos de seguir a esta autora es cuando señala que a partir del Congreso del Libertador habría un cambio en las consideraciones históricas del peronismo y del revisionismo que los harían confluir en la elaboración de la tríada mítica San Martín-Rosas-Perón (1995, p. 317). Este aspecto y otros de la obra de Quattrocchi han sido cuidadosamente analizados y rebatidos por su crítico Antonio Caponnetto, quien ha demostrado que tal mixtura no existió sino en ciertos casos individuales (1998, pp. 299-309).

### ***El Canto de San Martín***

Creemos, por todo lo que venimos desarrollando, que este es el contexto histórico en el que debe ser analizado el poema de Leopoldo Marechal. Afirma Fernando Colla “hasta 1955, Leopoldo Marechal asume la voz del peronismo, en lo que es sentido por el escritor como un momento clave de la historia argentina: la de una posible recuperación del ser nacional” (1991, p. 74). Su militancia política ha sido descripta por el propio Marechal:

[...] decidí entonces con mis hechos y mis palabras, declarar públicamente mi adhesión al movimiento, y respaldarla con mi prestigio intelectual [...] Mi segunda función revolucionaria consistió en intervenir, cuando pude o me lo solicitaron, en la formulación teórica del peronismo [...] y en la defensa y divulgación de sus postulados<sup>146</sup>.

A través de sus obras trata de “restituir una imagen perdida de la patria” y así “fundamentar con los cimientos espirituales la empresa política” del peronismo. Sostiene Colla que “los elementos nacionalistas de su discurso pasan a un primer plano” siendo la característica común de sus escritos de esta época la “exaltación de los valores nacionales y por la búsqueda de una mitología que los encarne” (Colla, 1991, p.74). Y agrega, de acuerdo con Elbia Rosbaco, que en esta etapa creativa, la obra marechaliana, centrada esencialmente en la producción teatral, tiene el objetivo manifiesto de “universalizar las esencias nacionales” a través de la “superposición del pasado argentino con el universo literario y mítico de la antigüedad clásica”. Con este criterio fue compuesto el *Canto de San Martín*<sup>147</sup>.

El *Canto...* está dividido en cinco partes denominadas: “El llamado”, “La Gesta de la Montaña”, “El Libertador”, “El Renunciamiento”, “La

---

<sup>146</sup> Respuesta a A. Andrés en *Palabras con Leopoldo Marechal*. Carlos Pérez Editor, 1968, pp. 43-44.

<sup>147</sup> Así se inicia el poema: “¡Dueña de los ejércitos australes/ altísima Señora de las armas/ que a través de Los Andes condujiste/ la bandera de amor, celeste y blanca, / inspira nuestro canto, reverdezcan/ los añosos laureles de la Patria/ en la sien de sus héroes y en el himno que pronuncia mi voz enamorada!”.

muerte". La primera parte es precedida por un prólogo en que se hace una invocación mariana en nombre de una "causa justa" que "es la gloria de un héroe". Utiliza para referirse al prócer las expresiones "San Martín, el desterrado", "San Martín, el obrero de la espada", esta última de obvias reminiscencias peronistas<sup>148</sup>.

Luego de esta presentación, la primera parte se refiere al nacimiento y años iniciales del héroe hasta su regreso a la Patria. Hacen su entrada en el poema las dos fuerzas que durante toda la vida requerirán a San Martín en la visión marechaliana: la Gloria y el Ángel<sup>149</sup>. Alude entonces al desempeño militar del héroe en España y la batalla en los campos de Bailén. España es "el águila vieja", San Martín "el aguilucho de América". La Patria naciente es un gran dolor y es un gran amor "que llora recién nacido", San Martín no escucha este llanto en medio de "los alaridos de la victoria" y "el redoble de potros berberiscos".

Pero un himno llega entonces a los oídos del héroe "El Ángel de América/ vigía de su destino" lo invita a venir a este mundo donde también la Gloria "ciñe laureles" y la espada "es un peso de amor en la balanza". La Gloria, en la voz de una soprano, afirma: "¡Es una voz más fuerte que la mía/ la que ha llamado ahora!". Cada uno trata de convencerlo, la Gloria dice: "¡Niño, las armas relucen al sol, / y los caballos redoblan al viento!", el Ángel, en el canto del tenor, lo invita: "San Martín, ¡hijo nuestro! Aquí la espada/ tiene un filo de amor en la batalla". Y es esta voz más fuerte que la de la Gloria, la voz de la Historia, la que vence, consiguiendo el regreso del héroe a quien le espera la Patria tendiéndole "sus dos brazos de novia/ junto al Río que canta".

La segunda parte relata la formación del ejército de los Andes y el cruce de la cordillera. La empresa sanmartiniana es "¡Una cruzada, / hija del amor prudente y de la locura santa!". Pinta aquí el poeta la preparación de la campaña, la fundición de los metales, la conformación

---

<sup>148</sup> El prólogo termina con la interpretación alternativa del *Magnificat*, por los coros mixtos y el *Ave María* por el coro de niños

<sup>149</sup> "La Gloria, que ya sabía/ los tiempos y las empresas/ de aquel varón elegido, / lo conduce hasta las tierras/ de Castilla [...] La Gloria lo está llamando/ con su dorada trompeta [...] Porque la Gloria es el pan del soldado, / y la batalla su campo de trigo".

del ejército, el “ritmo de campamento” que se impone y donde todos participan. El ejército sanmartiniano es llamado “legión” o “falange” evocando de este modo los épicos ejércitos romanos y griegos.

El nudo de esta segunda parte es el desafío a la montaña que al comienzo se resiste y finalmente se rinde “con sus nieves y senderos” para dar paso al héroe que “busca en sus amores” la libertad “para las nuevas patrias/ que han nacido recién”<sup>150</sup> porque del lado opuesto de la cordillera está Chile, donde la caída de la Patria vieja, ha dejado trunca la revolución<sup>151</sup>.

La tercera parte se inicia con la evocación de la victoria de Maipú y termina con la campaña de Perú. “Ha levantado Chile/ su frente redimida: / ya es novia del futuro/ esa virgen andina”, dice sobre la primera y refiriéndose a la conquista de Lima: “La Libertad ha llegado/ como una novia sin mancha: San Martín la conducía/ por los caminos del agua”. Entre una y otra, con precisión histórica señala la dificultad de superar el desafío que antes era la montaña y que ahora representa el mar<sup>152</sup>.

La cuarta parte, la más breve, nos anuncia que San Martín nos dará “su lección enamorada” porque ante la lucha entre el vino del triunfo y el amor del alma, “dejó el vino de la Gloria por el acíbar del Ángel”. Así interpreta Marechal el renunciamiento de San Martín al alejarse de Perú y de América: “ha roto una dura cárcel” dice, al tomar la decisión de dejar los campos de batalla.

La última parte nos hace volar en el tiempo hasta los últimos momentos de vida del héroe: “[...] desnuda el alma [...] y listo para librar/ su gran batalla celeste, / San Martín está cruzando/ los umbrales de la

---

<sup>150</sup> El fragmento dice: “Para las nuevas patrias/ que han nacido recién, y en el concierto/ de las naciones alzan/ el grito nuevo de su epifanía/ y el nuevo canto de sus esperanzas”.

<sup>151</sup> Por eso escribe Marechal, “¡Más allá de las cumbres/ hay otra patria/ que nos tiende sus manos/ encadenadas! [...] ¡Más allá del abismo/ ya nos aguardan/ las maduras espigas/ de la batalla!”.

<sup>152</sup> “¡Si eran legiones de tierra/ y avasallaron los mares, / que lo recuerde la Historia/ y lo encarezca el Romance!/ ¡La empresa de San Martín/ en el timón de las naves, / su corazón en las proas, / su voluntad en el mástil, / y los vientos de la gloria, / que soplaban el velamen!”.

muerte”. Ante los ojos del prócer desfilan los momentos principales de su vida: sus primeras batallas en España, el regreso a América, el Ejército del Norte, el cruce de los Andes, la victoria de Maipú, la campaña naval a Perú, el renunciamento. Nuevamente “Ángel y Gloria pelean/ ante los ojos del héroe”. La Gloria hace hincapié en el olvido del prócer como el fruto de su alejamiento. Pero el Ángel afirma “San Martín ha ganado/ su más dura batalla [...] buscó en la tierra/ una gloria más alta, / y es ya para los hombres/ el Justo de la Espada”.

El triunfo de San Martín ha sido, en la visión del poeta, negarse a sí mismo. Finaliza el poema con la afirmación de la certeza del rumbo y el destino patrio porque fue forjado por San Martín, el “mártir de la espada”, “el Justo de la Espada”.

Los diarios de aquellos días dieron cuenta de la presentación de la *Cantata Sanmartiniana*. Estas informaciones nos brindan algunos datos de importancia, como por ejemplo que la masa coral estuvo compuesta por más de 700 voces, que el espectáculo duró dos horas y asistieron más de 10.000 personas. El poema no fue interpretado en su totalidad debido a su extensión, sino solo el prólogo, y las partes primera, cuarta y quinta.

Algunas de estas notas brindan expresión y colorido que nos permiten imaginarnos la puesta en escena, por ejemplo, cuando leemos “palabra y música se funden en la creación [...] la música guía a la palabra, le sirve de fondo o la alterna”, o cuando nos relatan lo imponente de los juegos de luces colocados en las laderas del Cerro de la Gloria y la gran fogata hecha en la cumbre que enmarcaban el espectáculo. Finalmente, el diario *La Libertad* indica con una gran titular “*Canto de San Martín*, fue un poema del pueblo y para el pueblo”<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> “Imponente espectáculo fue el ofrecido anoche al pie del Cerro de la Gloria, *Canto a San Martín* fue un poema del pueblo y para el pueblo”, en *La libertad*, 31-12-1950, n° 7821: 4. “El sábado fue interpretado en el teatro el *Canto a San Martín*”, en *La Palabra*, 2-1-1951, n°12028: 2, c. 2-3. “Brillante estreno tuvo anoche el *Canto de San Martín*”, en *Los Andes*, 31-12-1950, n° 22316: 6. *La Tarde*, 03-01-1951, n° 12588: 2. “La función artística en el Cerro de la Gloria”, en *La Prensa*, 31-12-1950, n° 29450: 7, c. 7-8, p. 8, c. 1-3. *La Nación*, 31-12-1950, n° 28545: 1 y 4, c. 4. En *La Tarde*, 30-12-1950, n° 12586: 3, leemos un aviso en que publicita la venta de entradas en la Tienda El Guipur, las casas de música Galli y

## La recuperación del Ser Nacional

Esto nos conduce nuevamente al punto inicial de este trabajo, pero ahora desde la perspectiva de Marechal. El diario *La Libertad* tenía razón en su titular, porque el propio Marechal consideraba al poeta como un representante del alma colectiva, de los anhelos populares y por eso expresa: “Creo que un poeta lo es verdaderamente cuando se hace la voz de su pueblo, es decir cuando lo expresa en su esencialidad, cuando dice por los que no saben decir y canta por los que no saben cantar”. “El hombre de letras es un manifestador de su pueblo y de las virtualidades de su raza” (Baracchini, 1976, pp. 44 y 46). Graciela Coulson, hablando de la evolución del pensamiento político de Marechal, sostiene que su constante y abierto compromiso con el peronismo desde 1945 “revela que vio en esa doctrina el camino político más asequible y equilibrado para el país”, ésa es la tercera posición a la que hace referencia en *Megafón*. Y agrega esta autora:

Su defensa del revisionismo es, en el fondo, una reivindicación del verdadero argentino, una interpretación de dos hechos históricos las que él llama “verdaderas revoluciones” del país, la época de Rosas y el gobierno de Perón, a la luz de un nacionalismo popular que lo lleva a ver en esos gobernantes encarnaciones auténticas del pueblo en su lucha contra las oligarquías extranjerizantes (1974, p. 63).

Marechal prestó su pluma y su voz al peronismo porque creyó hallar en esta posición política la solución a los problemas argentinos. Se embarcó plenamente en esta empresa política porque entendía que hay una relación directa entre ser escritor y adoptar una postura comprometida. “Todo escritor, por el hecho de serlo, –dijo poco antes de su muerte– ya está comprometido: o comprometido con una religión, o comprometido con una ideología política o social, o comprometido con una traición a su pueblo, o comprometido en una indiferencia o sonambulismo individual, culpable o no culpable” (Baracchini, 1976, p. 47).

---

Breyer y en el Teatro Independencia, siendo los precios de las mismas \$12 platea baja, y \$8 platea alta.

A esa altura de su vida declaraba hallarse solo comprometido con el Evangelio de Jesucristo, pero también, sin duda, una constante en su periplo espiritual fue su compromiso con la Patria a la que padecía y amaba como a una hija. Su *Canto de San Martín*, creación literaria admirable, es el homenaje al héroe pero fundamentalmente es la búsqueda del auténtico ser nacional, del rumbo patrio forjado por este<sup>154</sup>

Esta búsqueda y homenaje se hacen a través del poema porque, para Marechal, hay una relación estrecha entre heroísmo y poesía. “Los grandes hechos de armas –escribe en *Megafón*– se desarrollan como teoremas poéticos. Un Aníbal, un Napoleón o un San Martín son poetas en acción de combate o guerreros en acción de poesía. Lo que hace falta es un equipo bélico entrenado en la costumbre poética del coraje” (Marechal, 1988, p. 56).

Y este acto de homenaje poético es al mismo tiempo popular. Pero popular no en sentido demagógico de adulación al pueblo, sino en sentido docente de elevación cultural y espiritual. De este modo, creemos, que más allá de los objetivos políticos del peronismo de los años 50, Leopoldo Marechal al presentar su poema tiene sus propios objetivos. El *Canto* entraña toda una definición histórica y política tendiente a la recuperación de la identidad nacional perdida.

---

<sup>154</sup> El *Canto* termina así: “Bien logrado es el pueblo, / y amorosa la Patria, / si forjó sus destinos/ un mártir de la espada! ¡Que fecunde los tiempos/ y viva en la mañana/ del Gran Amor que ríe/ sobre justas balanzas!/ Porque ya tiene rumbos/ y destinos la Patria, / si la forjó en sus yunques/ el Justo de la Espada”.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Andrés, A. (1968). *Palabras con Leopoldo Marechal*. Carlos Pérez Editor.
- Baracchini, D. (1976). Leopoldo Marechal. Los puntos fundamentales de mi vida, en *Ocho escritores por ocho periodistas*. Timerman.
- Caponnetto, A. (1998). *Los críticos del revisionismo histórico*. Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny”.
- Colla, H. F. (1991). *Leopoldo Marechal, la conquista de la realidad*. Alción editora.
- Coulson, G. (1974). *Marechal, La pasión metafísica*. Fernando García Cambeiro.
- Cruz, I. F. (1953). Discurso inaugural del Congreso Nacional de Historia, en *Actas del Congreso Nacional de Historia del Libertador General San Martín*. Universidad Nacional de Cuyo, t.1, pp. XXXIV y XXXV.
- Marechal, L. (1950). *Canto de San Martín*. Universidad Nacional de Cuyo.
- (1988). *Megafón o la Guerra*. Sudamericana.
- Quatrocchi Woisson, D. (1995). *Los males de la memoria*. Emecé.





## CAPÍTULO II

### JULIO FERNÁNDEZ PELÁEZ, ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA

HEBE BEATRIZ MOLINA

0000-0002-1353-3741

[hebemol@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:hebemol@ffyl.uncu.edu.ar)

#### Introducción

Tal vez como un modo de arraigarse en la tierra que lo acoge, Julio Fernández Peláez se apropia lentamente de la historia argentina. En particular, se interesa por el momento en que su Mendoza adoptiva alcanza un lugar destacado en la historia grande de la Argentina: el periodo de las luchas independentistas que tiene por protagonista al general José de San Martín, ayudado por el pueblo mendocino.

A pesar de haber nacido en La Habana (todavía española) en 1895, se lo considera mendocino por haberse radicado en Mendoza, junto con su familia, desde 1919. Particularmente se lo asocia con la ciudad de Maipú, en la que reside la mayor parte de su vida y cuya biblioteca municipal lleva su nombre. Se lo reconoce como docente, literato, historiador y político.

En un *curriculum vitae* (incluido en el volumen de *La andiada* se sintetiza su trayectoria hasta 1953: diputado en la Legislatura de Mendoza (1946-1950), Convencional Constituyente de Mendoza (1948-1949), Delegado de la Provincia de Mendoza ante la Comisión Nacional pro Homenaje al General San Martín (1950), Secretario de la Comisión Interbibliotecaria de Bibliotecas Legislativas de la Nación, Senador en la H. Legislatura de Mendoza (1951-1955), Titular de la Sociedad de Historia y

Geografía de Mendoza, Miembro de Número de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza. Se detalla así mismo su obra literaria y se informa que cuatro de sus textos dramáticos se han representado, que ha dictado conferencias en Mendoza, San Juan, San Luis, Buenos Aires y Valparaíso; y que ha recibido el Primer Premio de Poesía (Mendoza, 1946) y el Segundo Premio Nacional de Historia (por el trienio 1944-1947) (Fernández Peláez, 1953, p. 7). A fines de 1962, promueve la creación de la filial Maipú de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza.

Fallece en Mendoza en 1969<sup>155</sup>.

La obra literaria de Julio Fernández Peláez tiene como línea vertebral el tópico de la heroicidad de los patriotas, que –a nuestro entender– expresa una doble motivación privada del poeta: por un lado, el agradecimiento a la provincia que lo ha cobijado y, por otro, el interés en camuflar las responsabilidades de los españoles (sus antepasados directos) en la Conquista. Fernández Peláez resuelve esa ambivalencia en la construcción del tópico de San Martín como enviado de los antiguos Incas para liberar las tierras americanas, y en la caracterización de los mendocinos como pueblo libertario, gracias a la simbiosis de las sangres aborígen y española, consideradas ambas como de origen heroico.

En cuanto a lo formal, el autor se inicia con poemas más bien breves, con combinaciones métricas clásicas y estilo directo y sencillo. De a poco, se anima a los poemas lírico-narrativos más extensos, hasta la culminación de su arte en los cerca de quince mil ochocientos versos de *La andiada*. En estos textos adopta necesariamente un estilo más grandilocuente, con el que intenta crear un tono épico, propio de la materia que trata. Paralelamente, se consolida en la prosa; primero, con novelas cortas; luego, con guiones radiofónicos, para culminar con la novela histórica.

---

<sup>155</sup> Pueden leerse semblanzas biográficas de este intelectual prolífico en *Historia de Maipú: Desde los huarpes al tercer milenio*, de C. Disparte, M. Farina y S. Dragoni (2001, pp. 248-254); y en los dos artículos de G. Videla de Rivero (2003 y 2010). F. Morales Guiñazú (1943, p. 409) y N. Cattarossi Arana (1982, I, pp. 359-363) lo incluyen entre los poetas mendocinos.

Cultiva también el ensayo histórico, como en *Iniciales de bronce* (1938) y en artículos publicados en la *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Colabora en las principales publicaciones periódicas de su época, como *Mundo Cuyano*, *Millcayac* y *La Quincena Social* (Videla de Rivero, 2003, p. 15). Historiador autodidacta, se preocupa no solo por consultar fuentes historiográficas de calidad, sino también por recuperar la tradición, transmitida por otras vías menos académicas. Sus artículos muestran un estilo ensayístico, por lo que resultan amenos para cualquier lector.

La secuencia de su producción muestra un camino de afianzamiento progresivo en la escritura literaria y, al mismo tiempo, la perseverancia en grabar en la memoria de sus lectores esta lección de historia: San Martín es el héroe nacional por excelencia y Mendoza ha sido el auxilio más importante e indispensable para la gesta de los Andes. Tal es su insistencia en este hito que, cuando ofrece un panorama de la poesía mendocina durante el siglo XIX, el criterio de búsqueda se ancla en aquel momento histórico: “¿Tuvo poetas que cantan las proezas de los héroes? [...] hasta después del año 1819, no aparece en Mendoza, ningún poeta. Las vibraciones épicas del campamento del Plumerillo, fragua de la libertad de tres pueblos, sus vicisitudes en las batallas y sus glorias en la epopeya, solo fueron evocados por rapsodas anónimos en crónicas verseadas por las guitarras” (Fernández Peláez, 1962, p. 63). Creemos que Julio Fernández Peláez sueña con ser ese poeta de la gesta andina que faltaba y lo logra con bastante éxito.

### **Obra literaria inicial**

Según la revista *Mundo Cuyano* (año II, 44 y 46, 1923), Julio Fernández Peláez se inicia en el magisterio hacia 1918 y poco después habría fundado la escuela Rivadavia, en la villa de Maipú (Cattarossi Arana, 1982, I, pp. 359-361). Sin duda, es esta labor docente la que lo impulsa a publicar *Una maestra mendocina o El beso del hambre: Novela original* (1921), novela corta melodramática sobre Margarita, una joven lujanina, a quien engaña un hombre vil. Ella es maestra, hija de maestra; pero la narración no atiende a cuestiones intrínsecas al ejercicio profesional, sino a la dramática situación social, al “hambre” padecida por todos los docentes a quienes el gobierno provincial adeuda ocho meses de sueldo. Con tono de

denuncia, el novelista justifica la huelga general que se produce en abril de 1919 y condena las medidas inauditas que toma el Director General de Escuelas, como lo es la de cerrar las escuelas. La Intervención Federal dará fin a ese caos, pero ello no ayudará a Margarita, quien muere en Buenos Aires víctima de una dolencia más espiritual que física. La novela está dedicada a “M. E. C.” en “Mendoza, 10 de Abril de 1921” (la edición no tiene fecha).

Su primer libro de textos líricos es *Poesías* (1931), conjunto de veintiocho poemas, con versificación clásica y estilo sensible y sencillo. Las líneas temáticas son tres:

- **Poemas patrióticos:** el poeta canta al Nuevo Mundo y a Mendoza desde la perspectiva del español que ha hecho de las tierras americanas su nuevo hogar. Esto se advierte claramente en “América”, “La vid” y en “Si hoy llegas a este país...”, texto en el que construye una imagen muy idealizada de la conquista española desde Chile, para justificar la caracterización de Mendoza como tierra y cuna de libertad:

[...] en donde todo era libre,  
 como eran libres sus cantos  
 y donde se fué [sic] formando  
 un nidal de fuertes cóndores  
 con las fibras acuñaadas,  
 de los Huarpes y Españoles (Fernández Peláez, 1931, p. 7).

Los hombres defienden la patria en las batallas, mientras que las mujeres le donan sus bienes preciados. El territorio mendocino es comparado con un pensil o jardín colgante y edénico, al pie de los Andes, donde el agua y la fertilidad del suelo prometen trabajo y dignidad a quienes decidan instalarse en estas tierras.

En particular, resaltamos “Morir por la patria”, poema épico-lírico dedicado a Benjamín Matienzo, quien muere en su intento de cruzar los Andes por el aire (en tanto sus compañeros de expedición, el mayor Zanni y el capitán Parodi, se salvan pues regresan a Mendoza debido a la fatal tormenta que les impide el cruce), y al italiano Locatelli, quien homenajea al heroico aviador sobrevolando la zona y arrojando flores sobre su

tumba andina. En el ejemplar que hemos consultado (herencia paterna), este poema fue corregido por el propio Fernández Peláez el día en que *Poesías* se exhibe por primera vez en la Librería Argentina, de la ciudad de Mendoza. La corrección nos permite descubrir la intención del poeta de otorgar a Matienzo el estatus de héroe patrio asociando a los aviadores con los cóndores. La analogía se completa con la alusión al poema “El nido de cóndores” (1877), de Olegario Víctor Andrade.

Los primeros versos quedan así modificados<sup>156</sup>:

~~Vago rumor...~~ Desde el ~~agreste~~ {alegre} valle  
 Del mendocino suelo,  
 Tres cóndores ~~humanos escudriñan~~ {cortaron} se alejan  
~~La inmensidad del cielo.~~ En atrevido vuelo (p. 87).

Poco más adelante, Fernández Peláez cambia una metáfora sobre los aviones –“avanzan los buitres de alas tiesas”– por esta otra: “siguen los cóndores su vuelo” (p. 88); imagen que ratificará en las páginas siguientes al tachar “Ícaros” (alusión tomada de la mitología griega) y colocar “cóndores” (p. 89), y al agregar: “Al pájaro lo atrae / la voz del precipicio!” (p. 90).

- **Poemas sentimentales:** referidos a los sucesivos pasos de una historia de amor, que parece terminar en dolor. Desde los primeros gestos del galanteo (“Deseos”, “El primer beso”, “Tu mirada”), hasta la boda en “Futura esposa” y “Brindis nupcial”, pasando por la “Dedicatoria” gracias a la cual su “imagen retratada” visita la morada de ella; la situación amorosa se vuelve historia similar a la que cantaban los antiguos trovadores (“El arpa del trovador”) (p. 76). No obstante los buenos momentos, la desilusión por la vanidad y la ingratitud femenina (“Quédate, adiós!”, “Acuérdate de mí”) indican que el idilio no dura eternamente.

La nostalgia es el tono de varios poemas. El poeta se plantea dudas existenciales, como las relativas al sentido de la vida, la muerte y la fe

---

<sup>156</sup> Pautas de transcripción: ~~rumor~~ texto tachado por el autor; {alegre} texto agregado sobre lo tachado.

(“Nieblas”, “Plegaria”, “La duda”) en un mundo materialista. Además, se arrepiente de haber olvidado a sus padres y regresa como el hijo pródigo, en “La vuelta al hogar”, poema también inspirado en el homónimo de Olegario V. Andrade. El arte –sobre todo, el canto– es presentado como antídoto salvador contra la tristeza y el dolor (“La campana”).

- **Poemas sociales:** revela una mirada poco compasiva hacia la mujer “pecadora”. El crudo tema de la madre que ocasiona la muerte de su hijo recién nacido, fruto de una violación, es tratado desde la distancia sociotemporal como una “Leyenda araucana”. En “La perdida”, se destaca el cruel contraste entre el monólogo interior de la mujer, que se acusa de no haber querido al único amigo verdadero que ha tenido, y el suicidio de la “preferida del cabaré” (p. 47), narrado por una voz justiciera. Más comprensivo se muestra hacia a la joven del campo que se deja seducir por los encantos de la ciudad (“Provincianita”) y a quien aconseja regresar a sus sierras y a sus flores. El poeta solo distingue la acción generosa y angelical de la religiosa que cuida huérfanos, en “La madre Caridad”.

El tema patriótico se afianza en *Aleteos de cóndores: Poemas épicos. Glorias de la Patria y Laureles de Cuyo* (1932). El volumen abarca trece poemas y es publicado por Impresores Best. Incluye dos ilustraciones: “Visión de San Martín” y una fotografía del Monumento al Ejército de los Andes, ubicado en el Cerro de la Gloria, ciudad de Mendoza.

Siete de los textos son épico-líricos, casi todos laudatorios de la gesta sanmartiniana y del papel trascendente que en ella ha ocupado Mendoza. Están dedicados al cruce de los Andes y a las batallas ganadas en suelo chileno, a la bandera, al campamento del Plumerillo, a la Virgen del Carmen, a los sesenta granaderos que cruzaron los Andes llevando a San Martín enfermo sobre una litera, y a Mercedes Tomasa de San Martín. El séptimo, titulado “Canto a Mendoza”, es la reedición de “Si hoy llegas a este país...”, de *Poesías*. Otros poemas tratan el terremoto de 1861, la pedagogía progresista del maestro Carlos Vergara y la heroicidad de Tomás de Godoy Cruz, soneto “premiado por el Gobierno de la Provincia de Mendoza” en 1924 (Fernández Peláez, 1932, p. 81).

El más importante es “La epopeya del Ande” (pp. 5-53), dedicado a “A las damas de la Asociación Pro-Glorias Mendocinas, sacerdotisas que alientan la llama votiva sobre el altar de la Patria”. En el “Canto primero; I”, se anticipan las líneas temáticas y, mediante el uso deliberado de mayúsculas, el autor pone el énfasis en los nombres que quiere destacar: San Martín como visionario y héroe, Mendoza como agente indispensable de la lucha libertadora y la importancia de los personajes de menor jerarquía:

Al pie de los desnudos Paramillos,  
Que son en la alta cordillera real  
Como un burdo sayal,  
Levantó SAN MARTÍN en Plumerillos  
La cuna de su hueste redentora:  
El Patrio campamento!  
De gualdada totora  
Y negruzco tapial;  
Fortaleza, blindada de corage  
Contra el vil vasallage,  
Que aun conserva en las glebas de sus huecos  
Los inmortales ecos  
De los cantos guerreros  
Y el chocar de sus lípidos aceros.

Y era un solo vibrar de patriotismo  
En aquellas jornadas de civismo!

Eran tiempos sin treguas,  
En que nuestros paisanos, de cien leguas  
Remontaban las Patrias caballadas  
A través de llanuras desoladas,  
Hasta aquel campamento  
Que les daba los ímpetus del viento!  
Esos viejos paisanos, generosos,  
Que sus ponchos y aperos,



De hidalgas prendas su mejor riqueza,  
Ofrendaron dichosos  
A indomables centauros Granaderos  
Por el bien de la Patria y su grandeza! (pp. 10-11).

Pero la gesta no está completa si no hay poeta que la enaltezca. La escritura memorial es un deber patriótico y cívico:

VI. [...]  
Yo quiero así cantar  
Al digno Capitán!  
Que escuchen mis acentos  
Las cumbres y los vientos!  
Que sepan los que fueron,  
Que sepan los que están,  
Que sepan los que vienen,  
Que el fuego que prendieron  
Las fraguas de Beltrán,  
Encendido mantienen  
Aquellos que nacieron  
De sus libres fulgores,  
Y que sus resplandorese [sic]  
Jamás se apagarán!... (pp. 15-16).

De “A Mercedes Tomasa de San Martín”, destacamos esta estrofa repetida como estribillo. Las alusiones a personajes míticos, griegos y bíblicos, es el recurso preferido para honrar la memoria de la hija amorosa, que ha acompañado al padre en esa no querida emigración hacia Francia:

Mercedes Tomasa! Antígona hermosa,  
Fué hija de un cóndor nacida en Mendoza!  
El sol en el alma! La música armónica,  
Que fué para el padre piadosa Verónica,  
El símbolo tierno de Hogar y de Patria! (p. 89).

Los tres últimos poemas forman el apartado “Oro, incienso, mirra”. Los títulos sintetizan el contenido: “Canto al trabajo”, “Nochebuena” y “Los

dos carnavales”. De este último extraemos estos versos de rítmica cadencia:

Y no hay mejor careta, ni hay mejor disfraz,  
Ni se ríe tanto, ni se llora más,  
Que en el Carnaval  
De la vida real!...  
Donde todo es triste, donde todo es cieno,  
Donde goza el malo, donde sufre el bueno;  
Donde todo acaba, como acaba el día,  
Envuelto en la niebla de la noche umbría!

Esa es de este mundo la Carnestolenda,  
La triste, la eterna, la que no es leyenda!... (p. 122).

El tercer poemario de Fernández Peláez, que se titula *Yunque de gloria: Versos patrióticos* (1939), incluye veinticuatro textos, algunos de los cuales han aparecido primero en *Aleteos de cóndores*. “El campamento del Plumerillo” es versión modificada de “El campamento histórico (Elegía)”; “Los sesenta granaderos” está repetido; también “Mercedes Tomasa de San Martín” respecto de “A Mercedes Tomasa de San Martín”.

Encabeza el volumen “La santa de las travesías”, texto que también había sido publicado anteriormente, en un folleto de 1934 con el título: *Martina Chapanay: Poema histórico*. En esa ocasión el escritor aclara que es un “Romance inspirado en ‘esquinazos’ populares y en la novela histórica del gran escritor sanjuanino D. Pedro Echagüe” (Fernández Peláez, 1934, p. 3), es decir, recupera la tradición referida a esa mujer mestiza, luchadora, enigmática y legendaria de mediados del siglo XIX:

De naturaleza ardiente,  
Libre, varonil, vivaz.  
Era un potro montaraz;  
Fue la salvaje simiente  
De una alma pura y valiente  
Como una gloria nacida  
Para no ser abatida  
Como aliento que brota

De aquella pampa remota

En una eclosión de vida (Fernández Peláez, 1939b, p. 8).

Martina, además de pelear a favor de la causa federal, se convierte en una bandolera que roba a los ricos para ayudar a los más pobres. El poema, que abarca ocho episodios, se centra en esta última faceta, más romancesca y menos política, de la protagonista, que permite “justificar el reconocimiento como heroína por parte de un pueblo [el lavallino] que la había expulsado” por asociarse al salteador Cruz Cuero; pueblo que la termina proclamando “cacique” por sus hazañas y “santa de las travesías” por la protección que le ha brindado (Marín, 2001-2002, p. 129).

Fernández Peláez conjuga la gloria pasada con la pena presente; los legados heroicos y santos de los lugareños, como Martina, y la riqueza del suelo, en particular, de las lagunas de Guanacache (en el noreste mendocino), se han ido perdiendo debido a la indiferencia de los gobiernos, que han olvidado a los pueblos originarios:

Y hoy, que su nombre ilumina  
Desde el monte a la llanura,  
Cual rosicler de hermosura  
Sobre la gloria argentina,  
A CHAPANAY, la heroína  
De los históricos días,  
Por todas sus hidalguías  
En estos campos cuyanos  
La llaman nuestros paisanos:  
“SANTA DE LAS TRAVESÍAS...”

[...] Mas, quien llegue a los lugares  
Que tuvo mujer tan bella,  
Recordándose de élla  
Y sus glorias singulares,  
Sentirá amargos pesares  
Al ver lo que antes ha sido  
Pueblo rico y bien tenido  
Pues, se agotan sus lagunas  
Y trigales y fortunas

Con los años se han perdido (Fernández Peláez, 1939b, p. 15).

En el resto del poemario, Fernández Peláez retoma la figura de los militares protagonistas de la gesta de los Andes, pero esta vez los muestra no solo en el apogeo de su gloria –Justo Estay y Antonio Cruz en “Mis muchachos”, Lorenzo Barcala en “El Coronel Negro”–, sino también en la tristeza de un presente ingrato y en la nostalgia del pasado que ya pasó –Juan Uvilla en “Rosa de los Andes Uvilla”, “El campamento del Plumerillo”, Fray Luis Beltrán en “El demente de Lima”–. Otra novedad es la consideración de personalidades relacionadas con las guerras civiles, sobre las que el poeta repite la valoración de la historia tradicional. Así resalta a los unitarios como Narciso Laprida (“Romance del cabo del batallón del Buen Orden”) y Juan Pringles (“Rota, sí... mas no vencida”), mientras que reprueba a los federales como Félix Aldao en “La hiena de los Andes”.

El friso femenino lo integran, además de Martina Chapanay, Mercedes de San Martín y las “patricias mendocinas”: Dolores Correas –“La novia de Lavalle”– y “Melchorita Pringles”. El poeta no olvida el accidente ferroviario en Alpatagal en “Cadetes chilenos”, ni la tragedia aérea que padece el teniente Matienzo en “Alas argentinas”.

El homenaje a Mendoza se completa con poemas dedicados a la Virgen de la Carrodilla (“Romance de la Carrodilla”), al poeta Juan Gualberto Godoy (“Flor de Guindo”), a los trabajadores de la vid y del vino (“Canto a los obreros del vino”) y a la “Canción de la Vendimia”, en la que la emoción lírica del poeta se impone sobre su tendencia a la narrativa:

Tiene reina la vendimia,  
Mendoza su tradición,  
Yo tengo una viña verde  
Cerquita del corazón;  
Esperanzas, son mis uvas;  
Ilusiones, mi lagar,  
Por eso canta, mi alma  
La canción del vendimiar! (p. 74).

Finalmente, interesa destacar que San Martín es presentado en “El enviado de Viracocha” como el “enviado de los Incas, / Redentor, / De las

castas de Atahualpa y Cuactemoc” (p. 17); también, como modelo de patriota y de persona:

¡He aquí a un Capitán  
 Con la fiebre de Moreno  
 Y las fraguas de Beltrán!  
 El que supo de los fastos del honor,  
 De las sierpes de la intriga y las garras del dolor!  
 El que dueño de este mundo y de sus glorias  
 Ha tenido más victorias  
 Duraderas,  
 En las mínimas fronteras  
 De su mundo interior...! (p. 21).

El fervor patriótico es una constante y un signo distintivo de la época y culminará en 1950 con la celebración de las honras centrales al Libertador General San Martín en el Teatro Griego, con la representación (parcial) del *Canto a San Martín*, de Leopoldo Marechal, con la presencia del entonces presidente de la república, Tte. Gral. Juan Domingo Perón (cf. capítulo anterior).

En 1939, Armando Herrera publica *Cancionero de la Patria*, poemario que toma casi temas similares a los de Fernández Peláez: San Martín, Belgrano, el paso de los Andes, la bandera, los héroes humildes (Cabral, el tropero Pedro Sosa, Falucho), el Cristo Redentor, España como madre-patria y los “nuevos ícaros” (Bradley, Zuloaga, Matienzo)<sup>157</sup>.

### Los textos en prosa sobre la gesta del Ejército Libertador

A los ochenta y ocho años del fallecimiento de José de San Martín, Fernández Peláez aborda nuevamente la temática sanmartiniana, pero esta vez elige otro género literario: el guion radiofónico. Es comprensible la intención didáctica de tal elección: en *El asistente Uvilla*, el autor da una lección de historia mendocina para todo el pueblo, ya que la radio era por ese entonces el medio masivo de comunicación de mayor recepción. El

---

<sup>157</sup> Sobre Herrera, véase Castellino (2013, pp. 295-311).

texto, publicado en 1939, lleva por subtítulo la siguiente información: “Romance histórico radio teatral en 26 episodios. Estrenado por L. V. 10 Radio de Cuyo, en el mes de Agosto de 1938, como el éxito del año, por el ‘Conjunto Patria’” (Fernández Peláez, 1939a, p. 5). Este elenco estaba integrado por Luis Bertolini, Pedro Quiroga, Lola Juárez, Cipriano Lavillar, Julio Daino, Julio Estrella, García Ramírez, Rosita Riveros, Raúl García, García Beriaen, Alicia Castaño, Hugo Montalbini, Aníbal Aguirre, David Gabei, Palma Brocal, Vicente Navarro, Chicha Corvalán Talise, Rosita Guijo, Alicia Suárez de López G. y Mariano Martínez, además de los cantores José Saca, Cardone, Barroso, Lemos y los hermanos Marelló. En cada episodio se interpretaba una canción “con música de cueca o zamba” (p. 6):

De las tierras cuyanas  
son estas glorias  
y tradiciones  
que se oirán; [...]  
Hoy por el Plumerillo  
pasan las sombras  
de tus soldados y el galopar  
de aquellos Granaderos,  
que en nuestra tierra  
fueron los bravos  
del Capitán! (pp. 6-7).

En la presentación se resalta del mismo modo esta relación entre el héroe y el pueblo: “Esta obra, de compulsión histórica, revive la Epopeya Nacional. [...] es el romance heroico de los soldados de los Andes y el madrigal patricio de la mujer Cuyana” (p. 6). El término “romance”, usado como sinónimo de novela, alude al carácter ficcional de la historia dramatizada, debido a que muchos de los personajes principales no tienen base histórica y los que sí responden a pruebas documentales son revividos en diálogos privados, inventados por el autor.

Juan Uvilla, recordado en un poema de *Yunque de gloria* (antes mencionado), pasa a ser ahora el protagonista. Es un gaucho descendiente de huarpes, que ama la libertad de andar a caballo por las serranías tupungatinas. En esta libertad arraiga su sentimiento patriótico: “todos los

gauchos, somos los dueños del campo de la patria” (p. 15). Por esto, inicialmente desconfía de San Martín, a quien ve como un “Dictador” venido de España para traicionar a los criollos, y *baja* a Mendoza para defender la revolución. El guion seguirá luego el derrotero de la *conversión* de Uvilla a ferviente admirador y asistente fiel del Gran General, desde que lo conoce personalmente y observa cómo lo respeta el Cabildo y cómo lo aprecian sus comprovincianos. Según se observa en el siguiente fragmento, que citamos como ejemplo del diálogo dinámico y vistoso del guion, el orgullo del soldado lo comparten todos sus allegados:

GLOSA.– [...] Allá en el vecino pueblo de San Vicente, donde vivía Pascuala Meneses, un soldado se va acercando a la tranquera del rancho...

DON ANDRÉS.– Quien andará por aquí a esta hora... (pausa) Ah, es un soldado!... Adelante, soldado. (pasos. Pero qué veo! Por el Patrón Santiago!... Pero... Pero sos vos Juan Uvilla...

UVILLA.– Sí, viejo, soy yo...

PASCUALA.– (corriendo) Oh! Juan!... Uvilla, mi granadero... tatita, me da permiso para darle un abrazo?...

DON ANDRÉS.– Y a qué me pedís permiso, si ya lo estás abrazando?... Y hasta yo me lo voy a abrazar... pero dejámelo Pascuala... vamos (lo abraza)... Pero sabís, muchacho, que te queda de primera el uniforme!...

UVILLA.– Pascuala... Don Andrés... les traigo de una disparada una gran noticia....

PASCUALA.– Te felicito, Juan de todo corazón; veo que cumpliste mis deseos, haciéndote soldado de San Martín...

UVILLA.– No, no... la noticia es otra!

PASCUALA.– Pronto, qué es? Juan... [...]

DON ANDRÉS.– Vamos... ahora sos vos el que te hacís rogar... largá el royo de una vez, que no estamos pa'certijos hoy...

UVILLA.– Ah! viejo... es algo que les va a gustar. No solo soy Granadero de San Martín, sino que tengo el puesto de Asistente...

DON ANDRÉS.– Santo cielo!... Vos Asistente de San Martín?... Pascuala, dale otro abrazo... (pp. 87-88).

La última acción devota de Uvilla consiste en integrar el grupo de sesenta granaderos que transportan, a través de los Andes, a San Martín enfermo, rumbo a las “aguas chilenas de Cauquenes” (p. 206). La relación de ambos personajes se consolida cuando, veinticinco años después, se reencuentran en Boulogne sur Mer y ambos mueren en la misma tierra francesa. Actúa como nexo providencial la nieta de Uvilla, llamada significativamente Rosa de los Andes.

La trama histórica comienza en agosto de 1814 y continúa hasta febrero de 1824 (cuando San Martín parte hacia Francia), pasando por los distintos momentos de la organización del ejército, la bendición de su bandera, el cruce de los Andes, las batallas de Chacabuco, Cancha Rayada y Maipú, e incluso el fusilamiento de los hermanos chilenos Juan José y Luis Carrera. En algunos cuadros, a partir del tercero del Episodio veintidós, la acción se traslada fuera de Mendoza, siguiendo las idas y venidas del General hacia y desde Chile. Finalmente, el guion refiere los últimos años de vida del Padre de la Patria y la “Glosa final” actualiza el homenaje no solo a San Martín, sino también a la “Mendoza de hoy, heredera de las glorias del pasado” (p. 228).

La lección de historia se transmite tanto en las glosas, como en el diálogo de los personajes, en el que se citan incluso documentos oficiales. El autor explica las situaciones del contexto y proporciona los datos necesarios para seguir los acontecimientos públicos y las reacciones del ámbito privado; corrige, además, informaciones erróneas (como, por ejemplo, en qué calle vivió San Martín). Poco a poco, en diálogo con San Martín van apareciendo los personajes cuyos nombres habrán resultado conocidos a los oyentes (aunque más no sea por la toponimia): Godoy Cruz, Las Heras, Álvarez Condarco, Fray Luis Beltrán, Juan O'Brien, Manuel de Escalada, Necochea, Lavalle, el gobernador Luzuriaga, los Correa Saá, el tropero Sosa, junto al héroe chileno Bernardo de O'Higgins. Menos conocidos son el sargento Ontiveros y la Loca de la Guardia, personajes supuestamente históricos según Vicente Fidel López, quien los incluye tanto en el tomo VI (1887) de su *Historia de la República Argentina*, como en su novela *La Loca de la Guardia* (1882, 1896).



Otro personaje histórico, presentado como gaucho malo y, en consecuencia, como antagonista, es Santos Guayama, quien intenta seducir a Pascuala, la enamorada de Uvilla. Como no puede seguir el orden de la vida militar, ni renunciar a la joven, termina convirtiéndose en un bandolero.

Una de las líneas temáticas más importantes gira en torno del problema económico por la falta de ayuda del gobierno central de Buenos Aires ya que los gastos de la preparación del Ejército de los Andes deberán correr por cuenta de los cuyanos. Esta situación le permite al autor resaltar las cualidades cívicas de San Martín, quien dona la mitad de su sueldo como gobernador, por lo que él y su familia llevarán vida de pobres, tanto como las del pueblo mendocino, cuyas mujeres donan sus alhajas. La humildad y la ética del general también son resaltadas en su pedido al cabildo de que le sean cedidas solo cincuenta cuerdas de tierra para cultivar en el norte del Retamo, por un módico valor de doscientos pesos, que será la única herencia que dejará a su hija.

Otro tema interesante se refiere a las relaciones étnicas, tanto la participación de los negros en la gesta libertadora, como a los pactos de San Martín con los pehuenches del centro-sur mendocino, gracias a la mediación de la india Magdalena y de Fray Inalacán. Son abundantes las alusiones al batallón de Cívicos Pardos. Hasta en la payada entre Santos Guayama y Juan Uvilla (Episodio VIII, pp. 77-81), el asunto que exaspera al asistente de San Martín son las frases ofensivas de su contrincante hacia los negros. La payada termina en pelea, pero Uvilla no lo mata porque no quiere manchar de sangre el uniforme patriota. En otra línea de la trama, el negro Ladislao, mendocino, tamborilero del Regimiento 11 de Línea, y la negra Jesús, porteña, sirviente de Remedios de Escalada, protagonizan una subtrama sentimental, que resulta muy amena no solo por el final feliz, sino sobre todo por la espontaneidad del idilio y el lenguaje pintoresco de ambos:

JESUS.- Mile, Don Ladislao, la amita me mandó urgente y la Vilgencita sabe bien que si yo llego talde Vd. Tendrá la culpa!

LADISLAO.- Vamos, negligita, no lesongue! a Ud. la guía la Vilgencita de Luján y a mí, el Patlón Santiago, el que me guió pol esta calle pala que me encotlala con Ud.... con la mujer que quielo!

JESUS.– Eso no es cielo! Y vaya un modo de declalarse a una niña! y en la calle nada menos! A mi me gustan los hombres más sentimentales.

LADISLAO.– Pelo, Vd. sabe, niña, que la vida de un soldado está llena de peligros y nos decla-lamos [sic] donde podemos. Además yo, como tambolelo, en esto de quelel a una mujel linda, hablo a paso yedoblado! (p. 130).

La música y la poesía tienen un lugar destacado en el guion por ser dos componentes indispensables para mantener la atención de los radioescuchas. Por ejemplo, en el Episodio X, se representa una fiesta criolla, en la que se escuchan un minuto del pericón nacional (p. 91), pares de cogoyos sentimentales –cómicos entre Ladislao y Jesús; serios entre Juan y Pascuala–, una cueca y un gato (p. 92). Además de piezas musicales para baile, como la gavota en una tertulia patriótica (p. 155), se incluyen marchas militares y toques de clarines. En cuanto a los versos, Fernández Peláez incorpora fragmentos de sus propios poemas, con algunas modificaciones para adaptarlos al guion.

Los mismos personajes y las mismas peripecias serán revividos en *Volvieron los tiempos de San Martín y O'Higgins: Novela histórica*, publicada en 1944.

El título no solo anticipa el nombre de los protagonistas, sino que también revela cierta concepción teórica del autor acerca de la novela histórica, basada en la confianza plena en que el pasado puede ser revivido –“volvieron los tiempos”– a través de una narración. No se tratará de un mero recuerdo, parece decir el novelista, sino de una especie de resucitación. Los personajes históricos actuarán ante el público lector para que este pueda conocerlos más íntimamente.

El período reconstruido es un poco más amplio que el de *El asistente Uvilla* ya que abarca desde 1802, cuando Bernardo O'Higgins regresa a Chile, luego de su formación militar en España y su formación ideológica junto a Francisco Miranda; hasta 1880, cuando los restos de José de San Martín son repatriados. La amistad entre ambos héroes se corresponde con cierto paralelismo en el modo de contar las vicisitudes que vivió cada uno.

La imagen del Cristo Redentor, que precede a la portada, y su epígrafe –“Primero se desplomarán estas montañas antes que Argentinos y Chilenos rompan la paz jurada al pie del Cristo Redentor”– evidencian el nuevo propósito del autor de exaltar las relaciones fraternas entre las dos naciones: “Tenemos con Chile un glorioso pasado común, que une a chilenos y argentinos, bajo la frase de Lugones, nuestro poeta: ‘Ambos grandes... en los Andes!’” (Fernández Peláez, 1944, p. 96).

En los cuarenta y tres capítulos (434 páginas), el narrador-historiador reescribe casi textualmente las mismas escenas históricas y las mismas historias de los personajes inventados que han aparecido en el guion radiofónico. Las pocas diferencias, no obstante, señalan un cambio notable en el interés histórico de Fernández Peláez. El meollo de la trama se centra ahora en las alianzas binacionales contra los realistas, garantía y causa del triunfo libertador, que son puestas en peligro por las desconfianzas mutuas y las disensiones internas: los enfrentamientos entre O'Higgins y los hermanos Carrera, por un lado, y las diferencias políticas entre San Martín y el gobierno centralizado en Buenos Aires, por otro; a las que se sumará la rebelión de los españoles presos en San Luis. Este análisis descubre tanto la postura histórico-política, como el enfoque historiográfico de Fernández Peláez, quien mira el pasado desde el lado oriental de los Andes. Puede, entonces, criticar a algunos de sus compatriotas; en cambio, es más cuidadoso con la interpretación del accionar y de los valores de los chilenos, para no involucrarse en los debates historiográficos de sus vecinos:

Sobrevendrán ahora [después del triunfo realista en Rancagua] hechos lamentables entre los adalides de la independencia, que en honor a la verdad histórica, pienso reflejar en el curso de esta obra, con todo el respeto que merecen sus actores y dar al César lo que es del César, de acuerdo a una compulsión histórica seria y desapasionada, que refleja el pensamiento de historiadores argentinos y chilenos... (p. 59).

La trama histórica se extiende, respecto de los episodios narrados en *El asistente Uvilla*, en la historia familiar de San Martín (con la llegada de Remedios de Escalada a Mendoza y el nacimiento de su hija Mercedes), las relaciones del prócer con los chilenos, especialmente con los hermanos Carrera y con O'Higgins; la recaída de Chile en poder de los españoles, el

éxodo de los chilenos a Mendoza después de Rancagua, la buena relación de San Martín con Pueyrredón y la mala relación con Alvear, la planificación y preparación de la campaña, el compromiso de los cuyanos, la referencia al Congreso de Tucumán, la importante función de los troperos que unían Buenos Aires con Mendoza, la confección de la Bandera de los Andes, las vicisitudes que padece el supuesto espía Pedro Vargas, las tareas de artillería de Fray Luis Beltrán, los servicios del baqueano Justo Estay, entre otros motivos de base histórico.

Los protagonistas de la trama ficcional son nuevamente dos parejas: se mantiene la de los mendocinos Juan Uvilla, asistente de San Martín, y Pascuala Meneses; pero se modifica la otra: en lugar del negro mendocino Ladislao, aparece el roto chileno Ño Britos, quien se enamorará de la porteña Jesusa. El novelista cambia, además, el modo de hablar de estos personajes, pero no por eso pierde el diálogo su frescura:

–¡Por el Patrón Santiago! ¡Qué negrita más linda se me ha aparecido!

–Pero, un hombre me viene siguiendo ¡Ay! quién diablos entiende lo que pasa en este pueblo... ya me está dando miedo.

–Oiga, niña: ¡no se asuste! ¿Anda perdida?

–Y a usted ¿quién le pregunta cómo se llama?

–Ño Britos, me llaman, niña. Ni se le olvide mi nombre y...

–Nadie le ha preguntado cómo se llama... ¡piropeador!

–¡Sabe que está linda la noche! ¡y cómo alumbran sus ojos! Si parecen dos faroles ¿qué digo? Si eso es poco: ¡dos estrellitas del cielo!

–(Ay, qué hombre más simpático). Pensó la negrita deteniéndose [...] Bueno ¡basta ya! Me voy corriendo y lo dejo por desvergonzado. ¡Adiós piropeador!

–¡Ay penas y yo penando!.. ¿De dónde será esta negra que estoy mirando? Pero, mírenla, se ha dado vuelta... y me está sonriendo. Como la leña verde –son las mujeres – gime, resiste y llora – luego se prende... (p. 62).

La incorporación de este chileno le permite al autor acentuar cierto paralelismo histórico entre San Martín y O'Higgins. Mientras los hombres

batallan en el Ejército Libertador; las mujeres padecen la espera interminable; Pascuala en Mendoza, Jesusa en Buenos Aires, junto a Remedios Escalada. La historia privada se liga con la política: “nos casaremos, cuando sea libre nuestra patria!”, afirma convencida la joven Meneses (p. 22). En consecuencia, el desenlace de ambas parejas se corresponde con el de los héroes: Juan, Pascuala y su nieta Rosa de los Andes se encuentran casualmente con San Martín y su hija Mercedes en Boulogne sur Mer; todos ellos viven en una relativa pero digna pobreza y gracias a la ayuda de algunos amigos. En cambio, Ño Britos y Jesusa apenas si sobreviven en Buenos Aires, casi del mismo modo como O'Higgins termina sus días en el Perú.

El mensaje final del autor es claro: las generaciones más jóvenes han olvidado a quienes han dado su vida por la libertad patria, tanto a los generales, como a los simples soldados. Las repatriaciones de los restos de O'Higgins a Santiago (1868) y los de San Martín a Buenos Aires (1880), narradas en los últimos capítulos, resultan reconocimientos indiscutibles, aunque un tanto tardíos. Con su escritura, Fernández Peláez parece afirmar que la hazaña de estos dos militares ha sido tan grande y significativa que no bastan las estatuas y los homenajes en su honor, “La glorificación estatutaria”, según el título del último capítulo. Hace falta algo más: la palabra creadora de la literatura histórica, que lleva el mensaje a muchas más personas y por un tiempo más imperecedero. En boca de Remedios Escalada, el autor resume en forma de plegaria el drama de todos aquellos que dieron su vida por la patria:

Tú que eres, la General, Madre mía del Carmelo,  
 y sabes cuánto lo quiero y sabes cuánto sufrí...  
 dime, madre de los tristes: cuando realice su anhelo  
 y alumbre la independencia el sol de Mayo en el cielo...  
 ¿Se acordará de mí?  
 Cuando cumpla su destino  
 y triunfante en su corcel,  
 retorne por el camino  
 buscando mi amante seno:  
 el nuevo pueblo argentino  
 y el nuevo pueblo chileno.

¿Se acordarán de él? (p. 245).

Como en el guion, el material ficticio está mejor tratado que el histórico. El entrenamiento de escribir casi puro diálogo para ser leído en la radio le facilita al autor lucirse en el manejo del lenguaje coloquial de los grupos sociales que representan los distintos personajes ficcionales; las figuras son espontáneas y creíbles. En cambio, las escenas protagonizadas por los personajes de raíz histórica suelen ser menos dinámicas pues se evidencia la intención de informar con certeza sobre los hechos del pasado; el novelista proporciona muchos datos y hasta copia documentos para que el lector sepa qué pasó *realmente*.

El discurso novelesco incluye más poemas que el guion, la mayoría del propio Fernández Peláez; otras, de autores chilenos (como Daniel de la Vega). Todas las citas están destacadas mediante el uso de comillas, aunque casi nunca se explicita la fuente.

### **La culminación de la poética sanmartiniana**

Con *La andiada o Canto esencial de América del Sur* (1953), Julio Fernández Peláez corona su labor de reconstrucción histórica y literaria de las hazañas de José de San Martín. Y lo hace poco después de las conmemoraciones por el centenario del fallecimiento del Gran Capitán.

Es clara la influencia de la epopeya clásica, en particular de la *Iliada*, varias veces mencionada en el poema del mendocino. El texto consta de setenta y ocho cantos, agrupados en tres partes: “I. La profecía del Inca”, “II. La inmortal tierra de Cuyo” y “III. El gran Capitán de América”. Según explica Gloria Videla de Rivero, presenta “un modelo heroico”:

Para acentuar la intención la intención épica y americanista, para elevar la figura de San Martín a una dimensión mítica y para ampliar en el tiempo y en el espacio la contextualización histórica, la obra se remonta a la época de la Conquista: el primer canto se dedica a Pizarro y el segundo a Atahualpa, con cierta reminiscencia del *Canto General* de Neruda. Se marca así, desde el inicio, la dimensión americana de la gesta, intención poética compendiada en el subtítulo de la obra: *Canto esencial de América del Sur*. En el conflicto entre indígenas y españoles, el poeta toma partido por el rey inca

Atahualpa, quien –antes de morir, traicionado por Pizarro– profetiza que un héroe vengará su muerte (2003, p. 19).

Otros recursos importantes en orden a la mitificación de San Martín son el vocabulario, en todo momento enaltecedor, la interpretación siempre positiva de todas sus acciones e incluso la descripción de la grandeza del primer oponente que debe vencer el héroe: la cordillera de los Andes (cf. canto LVI y LVII).

El itinerario histórico de “La profecía del inca” incluye la rebelión de Tupac Amaru II y continúa con el nacimiento de San Martín, su infancia y su formación militar en España, la revolución de Mayo, hasta la batalla de San Lorenzo. Toda esta historia sigue un hilo conductor: cómo nace y crece en José Francisco el amor por la tierra natal; sentimiento que lo induce a dejar España y regresar a la Argentina. En un bello pasaje, San Martín recuerda la definición de patria (como tierra de los padres) que le inculcaron siendo niño:

La patria,  
Son tus padres; es el pueblo  
que te viera nacer entre las palmas;  
el susurro del viento, que te besa;  
la canción que en la cuna se nos canta.  
Es el trino del pájaro que vuela,,  
Rozando con sus alas, esa casa,  
donde tú aprendiste, entre sus puertas,  
a querer a tu madre y a besarla...  
la patria es un rincón, nido pequeño  
comparándolo al mundo que lo abarca,  
lo que es dentro del cuerpo,  
el oasis del alma! (Fernández Peláez, 1944, p. 122).

En la parte segunda, “La inmortal tierra de Cuyo”, la narración épica avanza hacia las acciones de San Martín en Mendoza, el cruce de los Andes, las batallas ganadas en suelo chileno, de modo tal que el texto es no solo la “epopeya de un héroe, [sino] también la de un ejército y, más aún, la de un pueblo” (Videla de Rivero, 2003, p. 26). Por eso, el primer canto de esta segunda parte está dedicado a “La ínsula cuyana”, es decir, a

esa tierra que es un oasis de verdor y de paz en medio del desierto, según aclara el autor en una nota:

¿Quién conoce a Mendoza? ¿Dónde estaba (1)  
ese pueblo que en cumbres se empavesa  
y cual nido de águila ostentaba  
su atalaya de alcornia montañesa;  
que era tras la aridez que la cercaba  
un remanso de paz y de belleza  
y en álamos de tintes opulentos  
colgaban su arpa los agudos vientos?

---

1 – Mendoza estaba separada de Buenos Aires por 300 leguas de desierto poblado por indios y fieras. Era la capital de Cuyo, formada por Mendoza, San Juan y San Luis. “Cuyo” significa “desierto” o país de la arena (Fernández Peláez, 1944, p. 151).

Los rasgos geográficos reafirman las cualidades de templanza y fortaleza que el poeta quiere destacar como esenciales del pueblo mendocino:

Tierra de temblores y del Zonda,  
cuyo aliento abrasa lo que toca;  
tierra de los caminos de la fronda  
y de la acequia que a su vera, loca  
como una “huiña” salta en esa onda (2)  
que de los cerros baja por la roca  
para enseñar al hombre que allí crece,  
la Voluntad, que todo lo engrandece.

---

2 – Huiña – Gato salvaje (Fernández Peláez, 1944, p. 151).

Tierra y pueblo reciben a quien será no solo su gobernador y jefe militar, sino sobre todo su adalid casi sagrado: “nuevo sol en Mendoza se encendía; / nuevo sol que iniciaba su carrera / cuando el sol de la patria se moría: / ¡San Martín, era ese astro sideral, / sin crepúsculo alguno, el



inmortal!” (p. 153). El destino de libertad del pueblo queda, desde entonces, indisolublemente unido al del militar:

¡Mendocinos! Morir es preferible,  
a caer en el triste vasallaje!  
La libertad es siempre incontenible  
si se apoya en los hombres de coraje!  
¡Avivad ese fuego inextinguible,  
que ha dejado en América el salvaje!  
¡Nobles hijos del Huarpe! Vuestra historia  
ha de ser como el Ande: ¡cumbre y gloria!”... (pp. 153-154).

Por ello, el Ejército de los Andes es obra tanto de los militares, como de la sociedad civil que se reúne venida de lugares diversos y aporta sus bienes y sus cualidades. Y entre todos se destaca la generosidad mendocina:

Así cual las olas  
Se ven, una a una, montañas formar.  
Así como cuando asoma en el cielo, un  
Y tras de élla vienen millares de alas, volando a la par  
Así, San Martín, el Gran Capitán, aumenta  
Sus huestes.  
Por todas las sendas vendrán  
Los ya veteranos campeones, los de San Lorenzo, los de Suipacha  
y los de Tucumán:  
Los jefes y los adalides que ostentan galones del Alto Perú.  
Vendrán las legiones  
de huasos, de gauchos, chapacos y negros y hasta el indio amigo  
Valiente como era Inca Manco y Tupac Amarú.  
¡Vendrán a Mendoza!  
Que vuelca sus arcas, vacía graneros,  
Que abre sus venas (sus casas parecen, ya muertas colmenas)...  
Un hombre no queda sin ir al cuartel  
y en rudas faenas  
Trabajan sus reinas... de día y de noche cosiendo

Los ponchos, Chamantos y los uniformes que teje  
en toscos telares su bella mujer.  
¡Hoy se alza Mendoza, de toda la patria, como antemural!  
¡Se asombra la América! ¡La España la nombra  
Cual tormo del Ande, que quiso ser tumba, que quiso ser sombra  
como única forma de ser  
¡inmortal! (p. 215).

Para completar esa tarea de inmortalización, el poeta se convierte en vate:

Para escalar los Andes  
y saber sus secretos  
para poder cantarle hoy solemne,  
sin que el vértigo me abata y su silencio,  
Dadme, ¡oh, Señor,! las alas  
del cóndor que en sus raudos aleteos,  
sobrepasa el vuelo de los hombres  
y quizás hace el nido allá en el cielo...  
Dadme, ¡oh, Señor! del aire  
el misterioso impulso que lo eleva,  
como si fuera tu perenne aliento  
que sobre todo el orbe se pasea. [...]  
Dadme, ¡oh, Señor! tu verbo.  
El “fiat” creador con que yo abra  
los secretos del Ande y que él me escuche  
en el eco inmortal de tu palabra (p.200).

El escritor retoma todos los episodios contados en *El asistente Uvilla* y en *Volvieron los tiempos de San Martín y O'Higgins*. Si la segunda parte está dedicada a la preparación del ejército libertador en Mendoza, la tercera –“El Gran Capitán de América”– comprende desde el cruce de los Andes hasta los preparativos para la expedición al Perú, es decir, cuando está a un paso de cumplir su misión sagrada y ancestral:

El triunfo militar de San Martín  
sobre el cielo de América ha engarzado

una estrella y un sol, que iluminan  
a Argentina y Chile.  
El camino de Lima que buscaba  
este nuevo Pizarro,  
abierto ya tenía.  
¡Una jornada más!  
y resucitarán en Inti-Huasi  
las Vírgenes del Sol  
para decir al último Atahualpa  
(en su huaca de oro)  
que después de tres siglos  
¡Wiracocha volvió para vengarlo! (pp. 424-425).

Llamativamente, en los últimos versos, el poeta frena el seguimiento épico: no continúa el relato con lo sucedido en el Perú (como tampoco lo ha hecho en el guion ni en la novela, antes comentados), al tiempo que parece prometer un segundo poema. Gloria Videla interpreta, en cambio, que el “aeda ha cumplido con el canto de la gesta de los Andes –límite de enfoque establecido en el título del poema–” (2003, p. 28). O, tal vez, la labor poética llega solo hasta la orilla del mar para no apartarse de la roca firme de la cordillera, la tierra que ha sustentado la gesta heroica:

¡Hermanos de América!  
Voy a colgar mi lira  
de una roca en los Andes.  
Voy a sentarme  
a la puerta del Mar, por ver si asoman  
los mástiles que a Lima han de llevarme.  
Por ver si en ellos vuelve  
el inmortal guerrero  
que mis cantos inspira...  
¡que si la LIBERTAD lleva al Perú  
Merecerá otro canto de mi lira! (p. 425).

Como historiador y docente, intenta ser fiel a la memoria histórica; por eso, versifica testimonios escritos, como fragmentos de cartas y partes militares del propio San Martín, e incluye notas a pie de página con datos

precisos, aclaraciones léxicas –como las citadas más arriba– y referencias bibliográficas de las fuentes consultadas (Videla de Rivero, 2003, p. 24); la bibliografía se publica también en una lista que precede al poema (Fernández Peláez, 1953, p. 9). El índice de *La andiada* se parece al de un libro de historia.

Sin embargo, Fernández Peláez privilegia lo artístico cuando elige el género épico-lírico, gradúa el proceso de mitificación del héroe, equilibra la división de la materia poética en las tres partes, modula las combinaciones métricas según el contenido, prefiere el ritmo del endecasílabo y del alejandrino para vehiculizar mejor lo histórico; además, mediante el lenguaje enaltecedor y americanista, y las numerosas intertextualidades o citas literarias presentes en el poema (Videla de Rivero, 2003, pp. 25 y 30-35).

Cada episodio histórico merece un canto. El más corto (cincuenta y tres versos) está dedicado a “El hachero José Orozco” (canto XLVI de la segunda parte); los más extensos, a las dos batallas más importantes: “LX: Chacabuco” (unos seiscientos treinta versos) y “LXVIII: Maipú” (poco más de mil versos), ambos cantos de la tercera parte. El texto poético se caracteriza por la narración prolija, la minuciosa descripción de las batallas, los diálogos casi textuales (muchos, entre comillas, pues tienen base documental) y las comparaciones al estilo de la épica clásica:

Igual como se mueven, silenciosos,  
 los tigres cuando husmean a su presa,  
 deslizándose su cuerpo, en armoniosos  
 giros de fortaleza;  
 y tal como se eleva, en pos del cielo  
 tenuamente,  
 la niebla,  
 para luego lanzarse sobre el suelo  
 con fuerza de torrente...  
 así, de aquella noche, en la espesura,  
 con gesto que se aferra  
 a cumplir lo ordenado  
 por San Martín,

¡el poderoso ejército,  
la marcha, en silencio, ha comenzado!

[...]

Frenéticos galopes y atambores  
en torno parecían,  
peñascos que al rodar desde la altura,  
al suelo estremecían  
y el terror van sembrando en torno suyo.

Al empuje de O'Higgins  
huyeron los realistas. Abandonan  
en turbia confusión sus posiciones  
y los cerros, ahora, se coronan  
con los hijos del Plata y sus pendones.  
¡Cantan épicos himnos los patriotas!  
las marchas militares dan sus sones  
y O'Higgins, con su sable, en la alta cima  
saluda al nuevo sol,  
que allá a su frente,  
saliendo de entre negros nubarrones,  
como un carro de oro se aproxima,  
cual si fuera arrastrado  
por el pueblo de Chile independiente! ("Chacabuco"; Fernández  
Peláez, 1953, pp. 295-297).

El poema tuvo una recepción elogiosa y mereció el Primer Premio Nacional de Literatura del Trienio 1951-1953 para la Región Andina (Videla de Rivero, 2003, p. 18).

Adherimos a la conclusión de Gloria Videla de Rivero:

La obra de Fernández Peláez admira por lo ambicioso de la empresa literaria, por la abundancia de la investigación histórica, por la riqueza de lecturas históricas y literarias mencionadas o subyacentes en los textos, por la riqueza del vocabulario, por la hazaña de mantener la narración de la historia a lo largo de [tantos] versos. Hay en la escritura de *La andiada* un esfuerzo épico que se corresponde con la grandeza de la empresa sanmartiniana (p. 36).

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

- Fernández Peláez, J. (1921). *Una maestra mendocina o El beso del hambre: Novela original*. Impr. La Lucha.
- (1931). *Poesías*. Talleres Gráficos de Eduardo Valimbri.
- (1932). *Aleteos de cóndores: Poemas épicos, glorias de la patria y laureles de Cuyo*. Ed. del autor.
- (1934). *La Martina Chapanay: Poema histórico*. Impresores Best.
- (1939a). *El asistente Uvilla: Romance histórico*. Ediciones Sarmiento.
- (1939b). *Yunque de gloria: Versos patrióticos*. Best Hermanos.
- (1944). *Volvieron los tiempos de San Martín y O'Higgins: Novela histórica*. Best Hermanos.
- (1953). *La Andíada o Canto esencial de América del Sur*. Ed. del autor.
- (1962). El primer poeta mendocino, en *Revista de la Junta de Estudios Históricos* 2, 2° época, vol. II, 63-101.
- Herrera, A. (1939). *Cancionero de la Patria*. Best.

### Crítica

- Castellino, M. E. (2013). Temáticas y formas predominantes en la poesía mendocina escrita en las primeras décadas del siglo XIX, en M. E. Castellino (Dir.) *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza; Tomo II, La literatura y cultura mendocinas en las primeras décadas del siglo XX: La lírica*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, CELIM, 147-341.
- Cattarossi Arana, N. (1982). *Literatura de Mendoza (Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad) 1920-1980*. Inca Editorial, Tomo. I, 359-363.
- Disparte, C.; Farina, M.; Dragoni, S. (2001). *Historia de Maipú: Desde los huarpes al tercer milenio*. Zeta.
- López, V. F. (1926). *Historia de la República Argentina: Su origen, su revolución, su desarrollo político hasta 1852*, 4° ed. La Facultad.
- (1896). *La loca de la Guardia: Cuento histórico*. Carlos Casavalle editor.
- Marín, M. (2001-2002). Martina Chapanay: Figura legendaria de las lagunas de Guanacache, en *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudio de Literatura de Mendoza* 7-8, 125-136.
- Morales Guiñazú, F. (1943). *Historia de la cultura mendocina*. Best Hermanos.
- Videla de Rivero, G. (2003). *La Andíada* (1935), de Julio Fernández Peláez, en G. Videla de Rivero (Coord.). *Literatura de Mendoza: Espacio, historia y sociedad*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras-CELIM, Tomo III, 13-36.
- . (2009-2010). San Martín en las letras de Mendoza, en *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* 8 y 9, Tercera Época, 163-183.



CUARTA PARTE

LA POESÍA MENDOCINA  
ENTRE 1930 Y 1955





## CAPÍTULO I

### ALFREDO R. BUFANO, POETA DE CUYO

MARTA ELENA CASTELLINO

0000-0001-7246-8452

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

#### Introducción

En Alfredo Bufano encontramos una de las puras voces líricas que da dado el suelo cuyano, digna de ser conocida y gustada en la totalidad de una producción poética que, dentro de la unidad de inspiración, presenta diversidad de cauces formales y de orientaciones temáticas.

Aun sin alcanzar la proyección continental de un Ramponi, por ejemplo, la esencia misma de su poesía, entrañablemente unida a la tierra, la presenta como fácilmente asequible a todos, y abre las puertas a una rápida divulgación. Y sin embargo, actualmente, ni aun en Mendoza se conoce a Alfredo Bufano en la dimensión justa que su valía de poeta merece.

Es así el suyo un caso en cierto modo paradójico, pues al éxito que acompañó sus primeros pasos literarios<sup>158</sup> y que se prolongó en el reconocimiento, en vida, de sus méritos literarios por parte del público en

---

<sup>158</sup> En 1920, su libro *Canciones de mi casa* (1919) obtiene el segundo premio en el concurso organizado por la Municipalidad de Buenos Aires. Posteriormente recibe otras distinciones: *Valle de la soledad* merece, en 1930, el primer premio en el Concurso de las Provincias de Cuyo, compartido con Fausto Burgos, y en 1932 *Romancero* obtiene el Premio Nacional de Literatura.

general y también de prestigiosos contemporáneos<sup>159</sup>, ha seguido un relativo olvido.

Probablemente haya contribuido a esto la dificultad para conseguir sus obras, muchas de las cuales no fueron reeditadas hasta la publicación, en 1983, de las *Poesías Completas* por parte de Ediciones Culturales Argentinas, edición que estuvo a cargo de Gloria Videla de Rivero, autora del “Estudio Preliminar” que al presente es el trabajo más completo sobre el autor, por cuanto no se limita a un enfoque biográfico (predominante en otros autores que han escrito sobre el poeta mendocino) sino que lo ubica en su contexto, define los rasgos más destacados de su poética y puntualiza las diferentes líneas temáticas que abarca su producción poética.

Leopoldo Lugones, en su poema “Dedicatoria a los antepasados” (*Poemas solariegos*) reclama “que nuestra tierra quiera salvarnos del olvido” y alega como razón los años “que en ella hemos servido”. Bufano también prestó a esta tierra cuyana su servicio de amor, que lo llevó a cantar, como dice Luis Ricardo Casnati, “todo lo que era cantable, y casi todo lo era en esta tierra de égloga” (Casnati, 1981, [s. p.]): desde los humildes insectos hasta la imponente cordillera, los ríos, los pueblos, los cielos y las gentes...

Si hay una íntima relación entre lenguaje y pensamiento, si la palabra contribuye a esclarecer el concepto, Bufano con sus versos ha contribuido a develar la esencia de este suelo cuyano, a fijarla para siempre, a punto tal que ante la contemplación de determinados paisajes (esos mismos que él tanto amó) el recuerdo del poema brota espontáneo, hecho ya uno con la naturaleza:

---

<sup>159</sup> Además del reconocimiento de sus méritos que significa su ingreso a la Academia Argentina de Letras, en 1934, y su elección, en 1943, como Presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, filial Mendoza, y vicepresidente de la institución en Buenos Aires, recordemos un solo hecho: el homenaje póstumo tributado por personalidades tan ilustres de la cultura como Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Conrado Nalé Roxlo, Roberto P. Giusti, Vicente Barbieri, Ulises Petit de Murat o Manuel Mujica Láinez, que acompañaron sus restos hasta el cementerio de la Chacarita.

Señor: cuál es la tierra que enamora  
en toda edad, sino la tierra mía?

Verde gracia de verdes en el alba,  
gracia de luz en la mañanas límpidas,  
madura gracia de las tardes hondas  
gracia de oro en la noche altísima [...]  
("Ditirambo de la primavera cuyana" (1983, p. 807).

Resulta imperativo conocer entonces a quien ha sabido reglarnos  
en poemas trozos de nuestra propia vida.

### **Ubicación del autor en su contexto literario. Etapas de su producción poética**

Sin abundar en precisiones biográficas, ya suficientemente expuestas  
en otros trabajos<sup>160</sup>, apuntaremos sí algunos hechos significativos por su  
repercusión en la obra posterior de Bufano.

#### ***Los años de aprendizaje***

Raro privilegio el del poeta, de convertir en realidad sus quimeras,  
voluntad todopoderosa del creador. Dicen que la patria no se elige;  
Bufano "eligió" nacer en Mendoza. Aún hoy se discute si su nacimiento se  
produjo realmente aquí, como él mismo afirma: "Nací en Mendoza, la  
tierra / que me da savia y raíz" (1983, p. 1081) o bien en esas lejanas  
Apulias, situadas entre los Apeninos y el Adriático, como afirma la  
mayoría de sus biógrafos<sup>161</sup>.

Este hecho, que podría parecer simplemente anecdótico, sirve sin  
embargo para caracterizar la totalidad de su poética, marcada por las  
constantes del amor a la tierra mendocina, a sus hombres, sus paisajes y  
su historia.

---

<sup>160</sup> Fundamentalmente los siguientes: Bustelo (1981); Calí (1960) y Cichero de Pelegrino (1954).

<sup>161</sup> Cf. Videla de Rivero, 1983, pp. 15-16.

Hay igualmente en su infancia un hecho, destacable por cuanto parece imprimir un sello en la espiritualidad y la concepción estética de Bufano: desde muy corta edad, y durante diez años, vistió el hábito franciscano, a raíz de una promesa hecha por su madre, cuando el pequeño sufriera un grave accidente. Él mismo se recuerda en figura de promesante:

Ved a este niño metido  
en un sayal franciscano:  
ojos verdes y remotos,  
negro pelo alborotado,  
rostro anguloso y moreno  
tan de niño, y ya cansado (1983, p. 1029).

Cuando a los doce años deja el sayal pardo, es como si se despojara también de su infancia y comenzara a enfrentarse con la vida, que no siempre le resultó sonriente. Debido a urgencias económicas había dejado de concurrir a la escuela en los primeros grados, y no volvió a frecuentar las aulas, pero su afán de saber y su devoción por la lectura lo acompañarán a lo largo de toda su vida, deparándole una profunda cultura humanística y un acabado dominio del idioma.

Con quince años, y con un magro equipaje, marchó a Buenos Aires tentar fortuna; allí debió desempeñar distintos oficios, hasta los más humildes: lustrabotas, vendedor de globos... Frente a la pobreza, se refugia en la lectura. Finalmente, cuando entra como dependiente en una librería, todo un mundo de libros se hace suyo, y allí su formación se enriquece con la frecuentación de intelectuales y artistas del Buenos Aires de la época. Alfonsina Storni, Fernández Moreno, Martínez Estrada, se cuentan entre sus nuevos amigos...

En esa capital cosmopolita, inquieta y opulenta que era la Buenos Aires del Centenario se daba un riquísimo panorama de tendencias literarias, en las que dominaba la figura señera de Leopoldo Lugones. Además, la estadía de Rubén Darío en Buenos Aires (de 1893 a 1898) había resultado

definitoria y así, la vuelta del siglo en nuestro país estuvo signada por la renovación modernista<sup>162</sup>.

Ciertamente, era Buenos Aires, con su refinada atmósfera cultural, su sed de novedades y su admiración por todo lo europeo, fundamentalmente lo francés, la ciudad más adecuada para centralizar la revolución estética, y Darío fue recibido con gran entusiasmo, por los jóvenes especialmente.

En 1896 llega a Buenos Aires Leopoldo Lugones, con sus 22 años y su temprano renombre de orador y agitador, a más de poeta. Por obra de este “cachorro de hecatónquiros”, como lo bautizara Rubén Darío, y de sus *Crepúsculos del jardín* (1905), en solo ocho años el modernismo argentino llega a su máxima tensión verbal y a su fisonomía más perdurable.

Los libros iniciales de Bufano discurren por estos senderos, y a ellos nos hemos referido con anterioridad (cf. Tomo II de este *Panorama...*) por lo que no reiteraremos el análisis. Pero sí es importante destacar, como pórtico a la segunda etapa de su evolución poética, que –por ese entonces– también se abren en la lírica argentina otras líneas que vemos aflorar en la producción temprana de nuestro poeta, como la poesía de inspiración provinciana y regional, para configurar el panorama de un postmodernismo que encuentra también en Lugones suma y compendio. Como señala Gloria Videla de Rivero, en él

[...] se dan todas las direcciones del postmodernismo: el camino del humor, de la caricatura y de la parodia, de la desjerarquización de las realidades con prestigio poético, en *Lunario sentimental* (1909); la vía horaciana del sentimiento civil, en sus *Odas seculares* (1910); el prosaísmo o la ironía sentimental, ya presente desde algunos poemas de los *Crepúsculos del jardín* (1905) [...]: la vuelta hacia lo próximo y

---

<sup>162</sup> Rafael Arrieta asigna a la capital rioplatense un papel trascendental en el surgimiento y consolidación de este movimiento literario, pues “Buenos Aires resultó la ciudad largamente prevista y al fin elegida para centralizar los intentos renovadores... [Aquí] halló el nicaragüense Rubén Darío el apoyo del primer núcleo coherente de la nueva tendencia; fundó [...] en la capital argentina la revista que pretendió ser órgano del movimiento literario continental [...] publicó los dos libros fundamentales de dicho movimiento y fraternizó con algunos escritores que figuran a su lado, en el primer plano de la creación modernista” (1956, pp. 7-8).

cotidiano, la emoción popular y doméstica (*El libro fiel*, 1912); la poesía de la naturaleza y del paisaje nacional en *El libro de los paisajes* (1917); la poesía de la ciudad y del suburbio [...]; el canto a “los ínfimos”; la tradicionalidad de los *Poemas solariegos* (1928) o de los *Romances de Río Seco* (1938) (1983, pp. 38-39).

En este contexto inicia su camino, como se dijo, Alfredo Bufano. Pertenecen a esta primera etapa los siguientes libros de poemas: *El viajero indeciso* (1917); *Canciones de mi casa* (1919); *Misa de Réquiem* (1920); *Poemas de provincia* (1922) y *El huerto de los olivos* (1923)<sup>163</sup>.

En ellos se encuentra el germen de las distintas posibilidades temáticas y expresivas que nuestro poeta desarrollará y afianzará posteriormente, y muestran más o menos claramente el influjo de las distintas corrientes estéticas en boga (post romanticismo, modernismo, etc.), aunque cada vez más se hace notorio un sencillismo con influencias de Baldomero Fernández Moreno, y podemos encontrar igualmente, aunque de modo fugaz, un eco de las poéticas vanguardistas que por entonces despuntaban en Buenos Aires, a través de “imágenes desjerarquizantes, ingeniosas o efectistas [...] que demuestran que Bufano estuvo atento al momento literario pero no se identificó con los nuevos ‘ismos” (Videla de Rivero, 1983, pp. 63-64).

Los temas de estos primeros libros se enraízan en la realidad más próxima al poeta: el amor de la esposa y los hijos, la paz del hogar; introspecciones y referencias autobiográficas, muchas veces doloridas, como en *Misa de Réquiem* (volumen consagrado a la evocación de la madre muerta); también la sencillez de la vida provinciana: calles, plazas y personajes el pueblito de Adrogué que pueblan sus *Poemas de provincia*, o la vivencia religiosa, presente ya desde los primeros poemas, entrelazada con los demás motivos que constituyen el universo poético de Bufano.

Del mismo modo están presentes las búsquedas formales en estos libros: en los primeros predominan las formas clásicas, especialmente el soneto en versos endecasílabos o alejandrinos, con variadas

---

<sup>163</sup> Para una caracterización más completa de estos libros, cf. Castellino, 2013, pp. 182-187 y también Videla de Rivero, 1983, p. 51 ss.

combinaciones de rimas, los cuartetos alejandrinos, o las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos; posteriormente aparecen algunas composiciones en metro octosílabo, fundamentalmente romances y romancillos que anuncian el cultivo de las formas poéticas tradicionales característico de su segunda etapa.

### ***La etapa cuyana***

Circunstancias biográficas obligan el retorno al territorio añorado de la niñez. Antonio de la Torre da cuenta de las razones que motivaron el regreso del poeta, en 1923, a Mendoza:

El sueño, el amor, las algaradas líricas, no eran beneficiosas, por cierto, para su naturaleza delicada. Los médicos aconsejaron el campo, si quería salvarse. Y un día, desterrado de la pandilla lírica [...] vuelve a su tierra provinciana, en busca de salud. El sol, el agua, el viento montañoso, la soledad, lo curarían. Sobre todo, la soledad y la paz interior. Ellas lo hicieron poeta (1962, p. 10).

Esta segunda etapa, indiscutiblemente, es la más fecunda en la vida de nuestro poeta, como asimismo la de madurez poética, la de adquisición de una voz definitiva y personal, y comprende los libros de tema cuyano, desde *Poemas de Cuyo* (1925) hasta *Charango* (1946).

Bufano llega a Mendoza en un momento particular de la historia literaria provinciana, en la que, desde 1910, se estaba gestando un movimiento de autoafirmación regional que cuajaría alrededor de 1925, en una decidida “voluntad de región” de la habla Arturo Roig (1966).

Esta toma de conciencia de la realidad circundante fue gestándose, como se dijo, en la generación modernista, pero alcanzó pleno desarrollo con la promoción de poetas, novelistas y cuentistas denominada “de 1925”, en la que cabría ubicar a Bufano, por la actividad desarrollada en nuestro medio a partir de esa fecha, que es precisamente la de publicación de su primer libro de tema cuyano: *Poemas de Cuyo*.

Este volumen, junto con *Pájaros heridos* (1927), de Vicente Nacarato; *Cara de tigre* (1928), de Fausto Burgos, y *Cuentos andinos* (1928), de Miguel Martos, es señalado como significativo en el inicio de una etapa literaria en Mendoza; etapa en la que florecen varias tendencias disímiles. Roig nos



habla del “sencilismo regionalista”, de la “literatura de vanguardia”, de la “literatura de inspiración folklórica” y de la “narrativa de intención social”, como diversas orientaciones temático-estilísticas en que se encauza la producción literaria provincial<sup>164</sup>.

Sabemos que Bufano eludió más bien las estridencias vanguardistas; sin embargo, figura como colaborador de la revista oral *Megáfono*<sup>165</sup>. La difusión de la radiotelefonía, así como el ejemplo de lo realizado en Buenos Aires, llevó a los poetas a realizar este intento de periodismo radiotelefónico, lo que luego fructificó en la edición de un volumen colectivo que lleva como título el del grupo y como subtítulo “Un film de la literatura mendocina actual”, bajo el prestigioso sello editor de Manuel Gleizer<sup>166</sup>.

Pero a pesar de la esporádica colaboración mencionada, la labor creativa de Bufano se orientaba por otros carriles. Ricardo Rojas decía en

---

<sup>164</sup> De estas líneas, la que se consolidó más orgánicamente como grupo, nucleado alrededor de la revista *Megáfono*, fue la de orientación vanguardista, abanderada de una estética nueva. Serafín Ortega, testigo de este movimiento, la describe así: “En un núcleo, algo heterogéneo, pero vitalmente dinámico, se habían ido congregando nombres dispares, avituallados de muy desigual formación cultural, casi siempre salidos de una laboriosa autodidaxia provinciana, pero siempre acuciados por un insaciable anhelo de saber, de conocer, de producir [...] Los unía este común denominador: el desasosiego por la creación estética, la aventura de la renovación formal, la tortura íntima en la búsqueda de la autenticidad subjetiva, el ansia de liberación de las retóricas anquilosadas. Cada cual reservaba para sí sus privativos ‘ismos’ ideológicos, para coincidir constructivamente en la brega común por la superación del ambiente achatado y de los módulos estereotipados” (1955, pp. 39-41).

<sup>165</sup> En la edición de *Los Andes* del 22 de abril de 1928 se anota el siguiente dato: “El sumario a desarrollar –correspondiente al tercer número de esta revista- era el siguiente: lectura de colaboraciones de Alfredo Bufano, Mariano Maciá, Francisco Zapata, Enrique S. Migliorelli, Vicente Nacarato, Ricardo Tudela, Ulises Petit de Murat y Serafín Ortega”.

<sup>166</sup> Acerca de este libro, en un artículo del diario *Los Andes* publicado el 1° de enero de 1929 y titulado “La nueva estética”, se declara lo siguiente: “Un movimiento vinculado a las nuevas corrientes estéticas, que tuvieron su origen en 1927 con un libro de Nacarato, acaba de culminar en el libro colectivo *Megáfono*, muestrario de los valores correspondientes a la última promoción literaria [...] esta obra coloca a Mendoza en el plano de los centros culturales más avanzados”.

1922 que el poeta había resuelto dejar Buenos Aires y se había ido a su provincia “a descubrir la emoción de los paisajes locales” (1927: cap. XIII). El mendocino cumplió acabadamente esta predicción y su labor puede ser considerada como el punto de partida de una dirección literaria claramente definida en el canto al paisaje nativo.

Los títulos de sus obras son claramente significativos: *Poemas de Cuyo* (1925), que inicia la temática del paisaje comarcano; *Tierra de huarpes* (1927), que registra distintas visiones del paisaje mendocino, especialmente sureño; *Poemas de las tierra puntanas* (1936): *Ditirambos y romances de Cuyo* (1937); *Presencia de Cuyo* (1940), verdadera colección de motivos regionales: escenas y paisajes, los pueblos, el agua, las figuras típicas, la nieve, el pasado cuyano a través de los “Romances históricos”, las danzas, los patios, las noches y los días... La mención de los libros de tema cuyano se completa con *Mendoza la de mi canto* (1943) y, en menor medida, con *Romancero* (1932); *Infancia bajo la luna* (1945) y *Charango* (1946).

En estos libros domina claramente la captación amorosa del paisaje natal; la técnica descriptiva se ha enriquecido y afinado; el léxico se ha ampliado considerablemente con la adquisición de palabras directamente vinculadas a la realidad de la tierra: regionalismos, topónimos, nombres de la flora y la fauna lugareña. Nuevas influencias literarias se suman a las anteriores, ampliando aún más el horizonte del poeta. Gloria Videla de Rivero señala que

Es notable, a partir de *Poemas de Cuyo*, la influencia de los poetas españoles cultos y populares (coplas, romances, serranillas...). El profesor y amante de la literatura española absorbe o decanta sus lecturas en su propio mundo poético [...] En *Poemas de la nieve* y en *Valle de la soledad* se observan leves ecos vanguardistas, en algunas metáforas más atrevidas [...] Pero el regionalismo se encauza sobre todo en un estilo modernista depurado (1983, pp. 71-72).

Desde el punto de vista formal es de destacar la aproximación de Bufano a formas de poesía tradicional, como los romances y las coplas, que lo vinculan con otra vertiente postmodernista, la del “popularismo” y también del “neopopularismo”, corrientes que vuelven sus ojos a la poesía popular hispánica para rastrear en ella verdaderos tesoros líricos, que los

poetas cultos incorporan luego, con diferentes grados y matices, a sus propias creaciones.

Para completar el panorama de esta segunda etapa de nuestro poeta es necesario mencionar otros libros, ajenos a la temática del paisaje cuyano, que se orientan en la línea de la poesía religiosa (ya anunciada en obras precedentes): *El reino alucinante* (1929); *Laudes de Cristo Rey* (1933); *Los collados eternos* (1934) y *Tiempos de creer* (1943). Los temas vinculados con el mundo infantil, también presentes en obras anteriores, adquieren en este período cabal expresión, a través fundamentalmente de *Poemas para los niños de las ciudades* (1935) y también de *Infancia bajo la luna* (1945).

### ***La etapa final***

Un tercer período en la vida y la obra de nuestro poeta es el señalado por un cambio geográfico: su forzoso abandono de San Rafael, al ser dejado cesante en sus cátedras en 1947, por razones políticas; su traslado a Adrogué y su viaje a Europa.

El incentivo de conocer las tierras largamente acariciadas a través de sus lecturas de clásicos y modernos devuelve, en parte, la alegría al poeta y sirve de estímulo a su labor creativa. Recorre tierras de España, de Portugal y de África, y las celebra con admiración y cariño, pero también con la nostalgia de su tierra mendocina.

Mientras realiza exposiciones del libro argentino en Europa, y dicta algunas conferencias, atesora visiones de paisajes entrañablemente unidos a su sensibilidad (como la Granada de García Lorca), o exóticos y sorprendentes (como los africanos), que plasma en numerosas colaboraciones enviadas al diario *La Prensa*, y también reúne en dos volúmenes de “impresiones de viaje”: *Junto a las verdes rías* (1950) y el póstumo *Marruecos* (1951).

Gloria Videla de Rivero caracteriza esta etapa como “de temática universalista, si bien la dimensión universal está presente en todos sus libros, incluso en los más regionalistas” (1983, p. 51).

También por razones biográficas, se vuelca hacia la poesía civil materializada en *Elegía de un soldado muerto por la libertad*.

Al poco tiempo de su regreso a tierra argentina muere en Buenos Aires, el 31 de octubre de 1950, y sus restos reposan en su querido San Rafael, en la Villa 25 de Mayo, bajo un epitafio compuesto por el mismo poeta:

Cuando sea eternidad  
poned los huesos en la tierra en flor  
y sobre una piedra tosca esta inscripción grabad:  
*Poeta, sembrador y poblador.*

### **La diversidad formal como rasgo característico de su estilo**

A la pluralidad de influencias, perfectamente imbricadas en su obra, y a la variedad de orientaciones temáticas que es dable observar en ella, Bufano agrega la diversidad formal, en busca del mejor vehículo expresivo para sus emociones y vivencias. Esa percepción de que existe una forma cabal para expresar cada cosa es la que manifiesta, por ejemplo, en el poema “Sílabas”, que bajo su ligereza como de canción infantil, esconde profundo significado:

En claro hexasílabo  
la nieve nos llega.  
El alejandrino  
no es para ella... (1983, p. 498).

Gloria Videla de Rivero destaca esta peculiaridad de su producción poética:

Desde el punto de vista formal, Bufano ensaya con destreza, desde sus comienzos literarios, una amplia gama de metros y formas estróficas utilizadas desde el medioevo hasta el presente, incorporando las variantes y virtuosismos que aportó el modernismo (sobre todo las que buscaban la flexibilización del ritmo y de la estrofa) e incluyendo en menor medida el verso libre, cuando el significado así lo exige, por ejemplo para expresar el mundo caótico de la guerra en *Tiempos de creer* (1983, p. 100).

A continuación trataremos de observar esa ductilidad del poeta para manejarse con instrumentos expresivos diversos, según la índole del tema (o según las diferencias de tono que un mismo tema ofrece en su

tratamiento); primeramente nos ocuparemos en forma resumida de tres de ellas: los sonetos, las coplas y el verso libre, y en el capítulo siguiente, nos dedicaremos a analizar en forma más exhaustiva el cauce poético de los romances, porque a partir de ellos pueden percibirse las principales líneas temáticas, así como los principales recursos de estilo característicos del estilo de Bufano

**Los sonetos en la obra de Alfredo Bufano: temas, fuentes, influencias, rasgos formales**  
***Ubicación en la totalidad de su obra***

Si con los romances Bufano se hará eco de la forma poética hispánica de más clara raigambre tradicional y popular, con el cultivo del soneto se inscribe en otra tradición no menos rica y prestigiosa, pero de indiscutible sello culto. Si esta forma estrófica fue en sus itálicos orígenes la fusión de dos formas preexistentes, una popular y otra culta, o si fue su nacimiento indudablemente cortesano, es algo que aún hoy discuten los estudiosos. Lo cierto es que, desde su introducción en la Península Ibérica, asumió un elevado rango poético, que mantuvo y mantiene a lo largo de toda la historia literaria hispánica.

Cabe aclarar que, dentro de la producción poética de nuestro autor, al soneto le corresponde la primacía temporal: sus primeros libros, como ya vimos, se hacen eco de las preferencias modernistas y cultivan casi con exclusividad los metros a que este movimiento literario dedicó particular atención. Sonetos endecasílabos y alejandrinos, y algunos eneasílabos encontramos en los poemarios primerizos, a modo de intento no siempre logrado (luego prevalecerá la forma clásica de versos endecasílabos).

Por ese motivo esta forma poética dentro de la lírica de Bufano ya ha sido estudiada en un tomo anterior de este mismo panorama y aquí simplemente reseñares aquellos usos o vertientes temáticas más originales y que corresponden a etapas posteriores de su evolución poética.

## **Temas principales**

### **El tema religioso**

Además de los cuestionamientos por el sentido de la vida y el conflicto interior que se hace patente en los primeros sonetos de Bufano, o el tema del amor y la amada, también coincidentes con su primera etapa, o las evocaciones autobiográficas, hay una notable producción sonetística que se escribe bajo la inspiración religiosa, manifiesta por ejemplo, además de otras composiciones dispersas en diferentes poemarios, en el libro titulado *Laudes de Cristo Rey* (1933)<sup>167</sup>.

El libro se abre y se cierra con dos invocaciones, que de alguna manera invierten el ciclo litúrgico: en efecto, este se cierra con la festividad de Cristo Rey, para comenzar inmediatamente después con el Adviento, que prepara el nacimiento del Niño Dios. Bufano, por el contrario, comienza sus *Laudes...*, en consonancia con el título de todo el libro, con un soneto que oficia como dedicatoria del poemario:

Hoy que el hombre, Señor, tu Cruz olvida,  
yo desnudo y de hinojos te confieso;  
y los ensangrentados lirios beso  
de tus pies, Dios y Rey de toda vida (1983, p. 629).

Y luego de recorrer, a través de cincuenta composiciones que reflejan un itinerario espiritual progresivo, pero no un diario de vida, se arriba, como a puerto seguro, a la figura maternal de la Virgen María:

¡Oh humilde y sosegada primavera  
de quien nació la flor más bella y pura!  
¡Oh recatada y tímida criatura,  
Madre del amor que al pecador espera! (1983, p. 650).

---

<sup>167</sup> Como señala Gloria Videla de Rivero, “El ‘Laude’ es una parte del Oficio Divino que, unido a los Maitines, forma con ellos la primera de las Horas Canónicas en el Breviario Romano y se reza en la aurora. El nombre proviene de los salmos 149 y 150 (*Laudate Dominum de coelis*; *Cantate Domino canticum novo*” y *Laudate Dominum in sanctis ejus*) a los cuales san Benito llama ‘Laudes’ pues en ellos se exhorta a la alabanza. Se asocia también el género con el ‘Cántico’ de san Francisco” (1983, p. 90).

En este libro se perciben dos tonos predominantes: el clamor por momentos angustiado del que se reconoce pecador, entretejido con algunas referencias a dolorosas experiencias vitales, y también la alabanza anunciada ya desde el título. En general, el tono es efusivo, emocional transido ya de angustia ya de gozo. Casi todos los poemas se prodigan en vocativos; son un permanente diálogo del alma con su Dios Creador y Redentor. Diálogo y no monólogo, porque para el poeta su interlocutor es una presencia viva, cuyas respuestas resuenan en el alma con ecos inefables.

Solo unas pocas composiciones escapan a ese esquema compositivo; son, entre otras, el “Laude XLV” y el “XLVI”, que expresan dos hermosas parábolas sobre la condición humana: una es de raigambre bíblica (el Hijo Pródigo); la otra revela una figuración distinta y propia, la del alma como halcón que emprende vuelo. ¿Late aquí una reminiscencia de la *Alcándara* bernardiana? Ciertamente existe entre ambos poetas una gran afinidad espiritual, pero como manifiesta Videla de Rivero, la semejanza “no implica una relación de influencia” (1983, p. 48). De todos modos, hay una referencia textual que parece emitirnos a la simbología de Bernárdez: “Si en mi alcándara impía se posaron, / y mis lóbregos cuervos pecadores / en pájaros de amor se transformaron [...]” (1983, p. 637). Contigüidad generacional, comunidad de creencias y ciertas semejanzas formales (en la elección del soneto y de algunos procedimientos expresivos permitirán quizás establecer un paralelo entre ambos poetas.

A grandes rasgos, Bufano expresa en el conjunto de *Laudes* que podríamos denominar “del arrepentimiento” las siguientes verdades de fe: el hombre es una naturaleza caída, creada para el Bien, la Verdad y la Belleza absolutas, pero la debilidad ontológica que dejó en su alma la falta original lo hace propenso a caer, y toda su vida es un permanente claroscuro de bien y mal. Precisamente, estos poemas parecen regirse por la ley del contraste: juegos de opuestos, antítesis constantes, que responden a esa realidad dual del alma humana:

Por cada bien, Señor, que me mandaste  
una ofensa de mi alma recibiste;  
y por cada perdón que me ofreciste  
tras él, nuevas caídas comprobaste (1983, p. 645).

Esa clara conciencia del pecado se expresa muchas veces a través de hermosas imágenes, que llegan a constituir casi un repertorio propio de metáforas, como por ejemplo la de la debilidad humana que reelabora el viejo símil de la vida como río: “Fuerza me falta y fáltame sentido / que encauce el torvo río desbordado” (1983, p. 630) o “Pero es mi vida tumultuoso río / que entre los siete espectros ronco avanza” (1983, p. 631). Es de notar también la referencia metafórica a los pecados capitales como “los siete espectros”; otras veces el pecado será “áspid venenoso” o “adelfa”.

La condición del pecador es terrible y por eso se la compara con una serie de elementos que expresan negación o privación. “No el árbol seco ni el alud caído, / no el ciego cóndor ni la noche oscura [...]” (1983, p. 633). En otras ocasiones, el tono es menos desgarrador, si bien la condición del pecador es vista siempre como una disminución ontológica, expresada a través de comparativos de inferioridad: “[...] soy menos que estas flores puras; / menos que estas aguas relucientes / menos que estas minúsculas corrientes” (1983, p. 637).

Como leit motif se reitera en estos sonetos la idea de la fragilidad del hombre, la vergüenza y el dolor, porque al romperse el lazo amoroso de Dios con sus criaturas se destruyó también la armonía cósmica; por ello el poeta conjura a la Creación entera a lamentar su culpa personal en una atmósfera de apocalipsis:

¡Llorad, oh mares; sollozad, doncellas;  
 cerraos sobre mí, cielos queridos;  
 oh vientos, desatad vuestros gemidos;  
 escondeos, oh cándidas estrellas! (1983, p. 634).

En general, el tono es angustiado, pero no desesperado; en medio de este mundo emerge la promesa de la gracia, la única que puede auxiliar la flaqueza humana, pero es necesario que el hombre se abra a ella: “¡Cuánto tiempo viviendo en triste muerte! / ¡Cuánto hueco dolor e inútil llanto! / ¡Y Tú ahí, Señor, y yo sin verte! (1983, p. 649). Esa es justamente la angustia en que se debate el hombre contemporáneo, al haber cerrado sus puertas a lo Trascendente, vaga entonces azorado en la pura inmanencia de su ser, ese “negro laberinto” de que nos habla Bufano. Cercenada la dimensión trascendente, el ser humano es un “triste navío” anclado en



una realidad absurda y agónica: no puede partir, porque no tiene destino final.

También se expresa en estos poemas otra idea complementaria dentro de la doctrina católica de la redención: la purificación viene por la vía del dolor. Bufano expresa cabalmente esta concepción tan paradójica como profunda; la naturaleza del dolor es dual, porque por una parte representa la posibilidad de redención, por otra, es consecuencia del pecado

Esta amargura que de miel me embarga,  
larga amargura purificadora,  
tanto más dulce cuánto más amarga (1983, p. 649).

Esta vía de acercamiento a Dios aparece como una preparación para ese íntimo contacto que se produce (al modo de la “noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz) en medio de la soledad, soledad que no es tanto la ausencia de cosas exteriores, sino más bien la conciencia de que esas cosas en última instancia carecen de valor. Es, por así decirlo, una soledad esencial en la que el único interlocutor que importa es Dios mismo; esta idea se intensifica, por ejemplo, en el “Laude XLI” por la reiteración de un mismo sintagma, con algunas leves variantes, al comienzo de cada estrofa:

Solo tú sabes lo que sufro y lloro...  
Solo tú sabes todo lo que imploro...  
Solo tú ves mi corazón llagado...  
Solo tú sabes mi nocturno duelo (1983, p. 646).

Junto a la súplica de la gracia, la idea que articula este grupo de sonetos es la contraposición entre la vida feliz del hombre que vive sin culpa y la negra existencia del pecador, cada una de las cuales son representadas a través de una original constelación de símiles: el caminar en la ley del Señor, por ejemplo, impone un “celestes yugo, / de nubes hecho y de aromado viento”, mientras que el abismo de pecado en que se hunde el alma en pecado “es más castigo que la eterna muerte / la soledad eterna del pecado” (1983, p. 636).

Pero junto a esta visión tétrica, en permanente contrapunto, aparece siempre la misericordia divina y, en una simbología muy especial, ese

“territorio interior” se transforma por obra de la gracia, en “rosas”: “trueca mi hierba en rosas de ternura / y con la adelfa del pecado arrasa” (1983, p. 630).

Reiteradamente recurre Bufano a la imaginería vegetal para presentar las cambiantes alternativas del alma. Por su parte, Dios es luz y también es rocío. Este símbolo, de reconocida procedencia bíblica, se encuentra en el profeta Oseas (6, 5) y fundamentalmente en Isaías (55, 10-11): la Palabra de Dios desciende en forma de agua fecunda y espera el fruto maduro que rinde el alma bien dispuesta; en palabras de nuestro poeta:

Desciende a mí, Dios Santo, hecho rocío,  
y veré transformarse mi maleza  
en nardos fieles para el llanto mío (1983, p. 631).  
y también  
Haz que una dulce sosegada lluvia  
trueque a mi corazón de triste broza  
en rosa, en heno en flor o espiga rubia (1983, p. 642).

La gracia presente en el alma del justo es ya un destello de la Bienaventuranza prometida, de la inhabitación de la Trinidad en el alma, que nuestro poeta entrevé a través del misterio de la Cruz: “Fulgor de gloria entre mis sombras veo / y es, mi Señor, el que tu Cruz me envía” (1983, p. 646). Es la aurora de la redención, el segundo motivo para el canto que el poeta expone en este conjunto de sonetos religiosos.

Este segundo movimiento del alma es expansivo y cordial. El poeta descubre a Dios en la belleza de sus creaturas, capta la armonía intrínseca del mundo recién salido de las manos del Creador, percibe además que toda esta creación es un acto de infinito amor cuyo último destinatario es el hombre, y canta; canta como san Francisco o con entonación bíblica, como en el “Laude IX”, que el mismo Bufano declara en el subtítulo “Paráfrasis del Salmo octavo”:

Cuando miro los cielos que formaste,  
las estrellas remotas y la luna,  
y las bestias del campo que una a una  
de la solada tierra levantaste  
[...]

doy a volar la fe que en mí se encierra,  
y digo en jubiloso hondo suspiro:  
¡Cuán grande eres, Señor, sobre la tierra! (1983, p. 632).

Todo ha sido creado para que, en su perfección, manifieste la Gloria de Dios; los seres inanimados y los animales, dentro de su limitación ontológica, son obra acabada, concluida, y no pueden desmerecer su alto destino de alabanza, como no pueden tampoco transformar, enriquecer o empobrecer su ser; e allí su proclamada felicidad:

Feliz tú, verde grama, y tú, jilguero  
[...]  
Vosotros, cual las dulces Siete Estrellas  
puros salisteis de sus bellas manos,  
y aún más puros volveréis a ellas (1983, p. 643).

Es también una verdad teológica que el hombre, por su libertad, es el único ser capaz de acrecentar o disminuir ese caudal recibido de manos de Dios (la famosa parábola de los talentos); y, como poeta cabal, en su caso Bufano tiene conciencia de que su don es el canto: “Si Tú me diste el puro don del canto / réstame a mí el hacerte noche y día / motivo de él, mojado en dulce llanto” (1983, p. 642).

En esa exaltación gozosa de la naturaleza circundante se percibe nuevamente el franciscanismo de nuestro autor. Sin por ello caer en el panteísmo<sup>168</sup>, Bufano descubre la presencia de Dios en cuanto existe, desde lo más humilde a lo más elevado, de allí las enumeraciones aparentemente caóticas con que menciona los motivos de su canto:

Y alabaré, Dios mío, tu grandeza  
en la tierra, en las aguas y en el cielo;  
en las guijas yacentes y en el vuelo  
del buitre, y en el pan de nuestra mesa (1983, p. 634).

---

<sup>168</sup> La diferencia esencial estriba en que subsiste, bien clara, la diferencia entre Dios y la “obra de sus manos”; el Creador no se confunde con sus creaturas, si bien en estas es posible hallar su huella.

La idea de la creación obra de Dios se corporiza, en el “Laude XXIII”, a través de la figura del Celeste Jardinero: “¿Quién estas flores de los montes cuida / sino tus dulces manos jardineras?” (1983, p. 638), pero el más conmovedor de todos los descubrimientos es encontrar, en lo profundo del alma, a despecho de todas las culpas y todos los sinsabores, esa presencia: “¿Quién sino tú, Cordero dulce y santo, / hace de mi alma un copo de alba nieve [...]?” (1983, p. 639).

De allí también la conexión de amor, como la del “Laude IV”, que recuerda en su espíritu el famoso “No me mueve, mi Dios para quererte” atribuido a Santa Teresa:

Razón de amor es lo que a ti me lleva,  
y no el miedo, Señor, de tu castigo.  
Tú estás en mi alma, y mi alma está contigo,  
y en ti mi amor por tu alma se renueva (1983, p. 630).

Hay otro soneto, el XIII, que es una verdadera plegaria de unión con Dios a través de la imagen del fuego. En la Escritura es posible encontrar la referencia a Dios, fundamentalmente al Espíritu Santo, en apariencia de llama. También es adecuado símil para expresar el vibrante anhelo del alma: “Arder quisiera como un triste leño / si tú, Señor, fueras la dulce llama” (1983, p. 634). La Trinidad se completa con la figura de Dios Hijo Redentor, el dulce Jesús, de quien se evocan especialmente manos y ojos; tanto las unas como los otros recuerdan el sacrificio de la Cruz, pero también son, en sí mismos, cálida promesa de perdón. Esta dualidad es, por otra parte, la que preside la concepción de este libro de los *Laudes de Cristo Rey*.

### ***La experiencia de la enfermedad y la vivencia de la muerte***

El libro titulado *El reino alucinante* (1929) ya desde su título “expresa la extraña vivencia de un mundo al que la desaparición de los sonidos transforma en un reino dolorosamente alucinante” (Videla de Rivero, 1983, p. 90). De allí la tonalidad dolorosa que envuelve el volumen, tal como se manifiesta en la composición que abre el poemario, “Jardín de hospital”, soneto alejandrino en el que se reiteran los adjetivos que aluden a una misma gama de color:

Negros caminos húmedos circundan los macizos  
en donde sueña y crece la solitaria hierba.  
Una pena recóndita que el espíritu enerva  
baja cual fina lluvia de los cielos plomizos (1983, p. 514).

Incluso elementos que normalmente sugieren alegría o claridad se contagian de esa opacidad que envuelve la escena: “En el jardín borroso como una estampa vieja / un crisantemo pone su amarillo de muerte” (1983, p. 514). Así el poeta va logrando plenamente un ambiente estático, falto de vida; ese mundo fantasmal que recuerda al de algunas composiciones de Machado, como señala Gloria Videla de Rivero; y agrega, refiriéndose al volumen completo del que se ha extraído este poema: “La creación de atmósferas fantasmales, silenciosas, espirituales, da el tono predominante en el libro, de indudable filiación postromántica y postmodernista” (1983, p. 90).

Es la circunstancia vital el poeta, su progresiva sordera, la que se expresa en la carga de dolor que conllevan las sensaciones auditivas: “Antiguo bronce negro su agudo chorro vierte / inútil y lejano cual mi dormida queja” (1983, p. 514).

También en relación con esta realidad autobiográfica se comprenden, por ejemplo, ciertos adjetivos en apariencia paradójales, como “solitaria hierba”, y que reflejan acabadamente el sentimiento del poeta, aislado del mundo.

Igualmente doloroso resulta el sentimiento expresado en los dos sonetos que, bajo el título “Las ausentes”, el poeta incluye en *Colinas del alto viento* (1943). Si bien median varios años entre este poemario y *Misa de Réquiem*, de 1920, reaparece aquí la dolorosa vivencia que le da origen: la muerte de la madre –bien que, como señala Gloria Videla de Rivero en su ya reiteradamente citado “Estudio Preliminar”– difieren en la forma, el tono y el grado de lirismo alcanzado (cf. 1983, p. 63).

El sentimiento de la pérdida subsiste empero, hecho “dorada melancolía” en el primero de los sonetos aludidos, referido a la madre; la maestría del poeta logra expresarlo a través de la creación de una atmósfera plena de sugerencia y auténtica poesía. El poema en sí es

predominantemente descriptivo y la percepción de todos los sentidos colabora en la configuración de la imagen:

Frescos herrenes, tierra labrantía  
aromaban el aire. El mundo era  
flor y cristal y nube volandera  
[...]  
Hace diez años; pero aún me alcanza  
el olor de la tierra que se abría  
para ti, y el rumor del agua mansa (1983, p. 1023 ).

Solo la reiterada expresión “Hace diez años...”, con que se inician tres de las cuatro estrofas nos habla de la monotonía de una pena acallada, pero no olvidada, que por el contrario se renueva cada año, por asociación o por contraste, con la llega dela estación florida: “Hace diez años; y desde ese día / la primavera se abre en mi esperanza / toda dorada de melancolía” (1983, p. 1023).

Así, sin efusiones ni alardes, este poema resulta altamente conmovedor y eficaz desde el punto de vista expresivo. Como manifiesta Gloria Videla de Rivero (al compararlo con otro anterior de tema similar: “[...] la amplificación se transforma en contención. El estilo romántico se ha vuelto delicadamente impresionista, el patetismo se ha cambiado en ‘dorada melancolía’. Se ha logrado el lirismo” (1983, p. 63).

Por su parte, el segundo soneto del grupo hace referencia a otras dos “ausentes” lloradas por el poeta: sus hermanas Ofelia y María. Se inicia casi como una alegoría tradicional, con la recurrencia al motivo del *ubi sunt*, de larga fortuna literaria: “¿Y tú, callada Ofelia? / ¿Y tú María? / ¿Almendros sois, o amarillentas rosas?” (1983, p. 1023).

El tono general de la composición se hace más vehemente, si lo comparamos con el anterior, como lo ponen de manifiesto las oraciones interrogativas y exclamativas de que se compone en su totalidad. Concebido como un diálogo con sus dos hermanas, muertas, según se puede inferir de los primeros versos, a temprana edad (“Oh, hermanas,avecillas presurosas / por alcanzar el sempiterno día”), este soneto pone en primer plano la acongojada existencia del poeta; en pocos versos se reitera tres veces la alusión a la tristeza:

¿Veis mi silencio y estas tristes cosas,  
-¡bien tristes, sí!- que hacen la vida mía?

¿Os entristece acaso el buen hermano  
que dora el mismo sueño noche y día,  
con gesto gris y fatigada mano? (1983, p. 1023).

Esta pena es la suma de muchas ausencias y de muchas heridas, incluso la de su propio destino de soñador, aludido en los versos citados anteriormente. Así, el motivo de la muerte de dos seres queridos nos permite adentrarnos un poco más en la intimidad de este poeta “hiperestésico”, como él mismo se define, en la que las dolorosas experiencias vividas dejaron huellas tristes, pero también fueron fecundas, por cuanto se trasmuraron en auténtica poesía.

### ***El poeta en su paisaje***

Un estadio posterior en la evolución poético-vital de Bufano es el que sella, como dijimos, su afincamiento definitivo en tierra cuyana. Como confesión de estas vivencias, resulta muy interesante el soneto “Lejanía”, de *Presencia de Cuyo* (1940): “Vivo en estas remotas montañas argentinas, / tierra de militares, pastores y troperos” (1983, p. 886). Indudablemente, para quien venía de la enorme ciudad cosmopolita, el San Rafael de aquellos años resultaría casi una avanzada de la civilización en el desierto. Aquí encuentra, entonces, el ambiente que su temperamento artístico reclamaba para poder dar lo mejor de sí. Él mismo, en una conferencia pronunciada en 1937, y titulada “El retorno al espíritu”, manifiesta lo siguiente:

La soledad es otra urgencia de nuestra época. Urge conocer sus inefables sendas; urge saber hasta qué alto grado es dulce y fructuosa su compañía [...] No hablo, por cierto, de la soledad estéril y egoísta, sino de la grávida, de la trabajadora, de la plétórica soledad de los hombres que se olvidaron de sí mismos para derramarse sobre los otros en dones excelentes (1937, pp. 12-13).

En su retiro mendocino, propicio al recogimiento meditativo, la palabra poética de Bufano brota clara y sencilla, como un milagro más de

la tierra pródiga, y uno de los cauces expresivos que encuentra es el del soneto, en un uso poco frecuentado por la tradición, que encontramos en volúmenes como *Poemas de las tierras puntanas* (1936) y, sobre todo, en *Mendoza la de mi canto* (1943), reunidos bajo el título “Valle de la soledad”.

Todos ellos son, en general, de un valor parejo y elevado, y muestran una perfecta imbricación de planos, el subjetivo y el objetivo. Esa perfecta comunión afectiva tanto en el dolor o la vivencia de la soledad como en la alegría, es la primera nota destacada de este grupo de poemas:

¿Mi corazón no es viento reposado?  
¿No son musgos mis manos? ¡Dulces cosas  
que a mi angustia trocáis en luminosas  
hierbas, y en sueño de ángeles poblado! (1983, p. 961).

El campo es, para el poeta, un universo en el que confluyen todas las vivencias, y convocadas por la contemplación del paisaje se dan cita aquí muchas de las líneas temáticas mencionadas anteriormente. Así por ejemplo, en el soneto titulado “Tierra sagrada”, la referencia autobiográfica brota en emocionado diálogo con el terruño amado:

Acaso no podré dejare un día,  
cual siendo adolescente ayer lo hiciera,  
para correr tras otra primavera  
que abrióse ¡oh Dios! en rosas de agonía (1983, p. 967).

Ya hemos dicho que el poeta, en su retorno a la tierra mendocina, encontró la salud perdida, y de alguna manera, también la paz espiritual que se expresa en estos sonetos a través del motivo literario de *beatus ille*, elaborado a veces con reminiscencias de Fray Luis de León:

¡Oh dulce, oh simple, deleitosa vega,  
rutilante jangada florecida,  
isla de soledad en donde anida  
la beatitud que has mi verso llega! (1983, p. 964).

El poeta encuentra un sentido pleno para la existencia en medio de la paz y el recogimiento campesino, tal como se confiesa, por ejemplo, en el soneto “Huerto cerrado”: “Cuadra a mi sed de beatitud perfecta / esta mi



casa bajo el sol dormida. / De un lado, la llanura florecida [...]” (1983, p. 966). Es visible también la formulación del tópico literario de “Menosprecio de Corte y alabanza de aldea”, en poemas tales como “Vida retirada”; perfectamente estructurado a base de paralelismos, antítesis y reiteraciones:

Quédate tú con la ciudad deicida,  
con el petróleo y la literatura;  
déjame a mí esta vida simple y pura  
llena de Dios cual toda mejor vida (1983, p. 963).

Indudablemente nuestro poeta, alma franciscana capaz de percibir cabalmente la armonía reinante en la naturaleza, encuentra en su retiro montaños el mejor motivo para su canto. Es cierto que a veces el deslumbramiento mismo ante las maravillas de la creación lo enfrenta con la dificultad de expresar lo inefable (“¿Cómo decir qué es esta nube rosa [...]?”), pero ante esa imposibilidad, convoca a las mismas cosas contempladas a dar razón de los sentimientos provocados en su alma: “¡Hablad por mí, laderas y collados! /.../ ¡Por mí llorad, petunias de los prados!” (1983, p. 964).

En un perfecto ajuste forma / contenido, los recursos expresivos conllevan esa idea de comunión que se establece entre el poeta y su paisaje: la adjetivación, personificaciones y animizaciones realzan esa proyección sentimental del hombre en lo circundante; también podría mencionarse la riquísima constelación de imágenes sensoriales que exhiben la también exuberante paleta cromática:

Hoza una piara negra en verde prado;  
abre un durazno en flor su nieve rosa;  
corre el agua labriega sigilosa  
en la que el cielo azul vibra alargado (1983, p. 966).

También es significativo el empleo de enumeraciones, en orden a crear una visión impresionista del paisaje; enumeraciones que, como ya se ha reiterado, permiten muchas veces al autor demostrar su versación en la flora y fauna regionales:

Acacias, guindos, álamos, nogales,  
casas derruidas, calles cenicientas,  
huertos añosos, desoladas ventas,  
pardos y melancólicos tapiales (1983, p. 966).

Quizás el mayor acierto de estos poemas descriptivos sea la perfecta creación de una atmósfera, a la que contribuyen todos los recursos expresivos seleccionados por el poeta; así por ejemplo, en “Galvana”:

Reverbera el guadal soturno y rojo  
bajo la luz que los chañares raja;  
purpúreo el aire montañés cuaja  
olor de sirria y de quemado hinojo.

El horizonte es una ardiente faja  
que hace del campo abrasador manojo.  
El sol del mediodía es un abrojo  
fijo sobre la tierra como mortaja (1983, p. 962).

Podemos destacar la riquísima gama del rojo presentada con variedad de recursos, las metáforas sorprendentes (“sol / abrojo”); la creación de un clima opresivo, caliginoso, dado por esas imágenes táctiles y olfativas, todas con connotación de fuego. Más aún, las palabras empleadas a lo largo de todo el poema sorprenden por su dureza, por su sonido tajante, en consonancia con el ambiente ríspido que el poeta procura describir; de allí las aliteraciones en “r”, “t” y fundamentalmente en “j”, que resulta la más notoria por su utilización en posición rimante.

Todo ello habla de una decidida voluntad creadora y un consumado arte en el manejo de las posibilidades expresivas del verso, y que hacen de este grupo de sonetos un hermoso ramillete de paisajes, cuya contemplación (lograda a través de las palabras) llega incluso a conmovernos y a permitirnos sentir al unísono con el poeta la fascinación de la tierra.

También en sonetos se traducen varias de las “impresiones de viaje” escritas en la etapa final de su vida por nuestro poeta y que corresponden a varios ámbitos geográficos. Dentro de este grupo podemos establecer

dos subgrupos: aquellos poemas en que el paisaje sirve más bien para la evocación de alguna figura que, por afinidad literaria, resulta especialmente cara al poeta; ambientes cuya pintura de alguna manera ya está sugiriendo la presencia del artista, por estar entrañablemente unidos, como Rosalía en su tierra gallega o Lorca con la gitana Andalucía; y aquellos otros en que la mirada de nuestro poeta se deleita en la pura contemplación de la naturaleza (o de un detalle de esta), ya sea que se le imponga por su novedad, o por hacer vibrar alguna cuerda particularmente sensible de su alma; en tal caso, el paisaje se convierte en un espejo de la interioridad y del proceso de confrontación surge una imagen animizada y teñida de palpitante emoción.

Los sonetos evocadores de figuras literarias: “A Rosalía de Castro en su tierra”, que oficia como dedicatoria del libro *Junto a las verdes rías* (1950); “A Federico García Lorca” y “A Antonio Machado en Sevilla”, aparecidos en el Suplemento Cultural del diario *La Prensa* el 30 de mayo de 1948 y el 5 de febrero de 1950 respectivamente<sup>169</sup>, están concebidos a modo de diálogo entre el poeta mendocino y esa silueta que se busca corporizar a través de la mención de ciertos elementos íntimamente asociados a su universo poético:

Rosalía de Castro, aquí junto a tu ría,  
bajo tu cielo puro, por borrosos senderos  
caminas a mi flanco nimbada de luceros  
pálidos, imprecisos, lejana Rosalía (1983, p. 1133).

La fraternidad espiritual entre ambos poetas, almas sensibles y delicadas, se ve remarcada por la reiteración del adverbio “aquí”, que busca fundir en un lugar geográfico idéntico momentos temporales distantes; del mismo modo, se repite el adjetivo posesivo, con igual intención: “míos tus sueños; míos tus temblores primeros” (1983, p. 1133), con lo que toda la composición se va impregnando de una tristeza suave, que brota del paisaje pero que anida en el alma del contemplador.

No se alcanza igual identificación anímica ni con Lorca ni con Machado. En el caso del poeta granadino lo que prevalece, por ejemplo, es

---

<sup>169</sup> En ambos casos citamos indicando el año de publicación entre paréntesis.

el eco de su voz repetido por cada uno de los seres y las cosas que Federico cantó:

Aquí estoy, Federico, en tu Granada  
en tu Granada, que también es mía  
Oigo tu voz en alta fuente fría  
por el verde Genil multiplicada.

Oigo tu voz de aljófara y alborada;  
tu voz, morena de gitanería;  
tu voz que es sangre de tu Andalucía [...]  
tu voz, que es lejanía iluminada.

La oigo del Darro en la áspera corriente,  
Entre los robles de la Alhambra pura [...] (1948).

También en el caso de Antonio Machado el sustento conceptual del poema lo constituye la evocación de los elementos constitutivos del universo poético del español, dada fundamentalmente a través de la enumeración: “En ti se aposentaba el ancho viento, / la meseta espectral, el valle, el río [...]” (1950). La selección del vocabulario (aparte de ciertos adjetivos “tics” de nuestro poeta como el calificativo de “prócer” para el cielo) también resulta evocativa, no solo por la recurrencia a topónimos, sino porque todo intenta reproducir el léxico habitual en el poeta recordado; así por ejemplo, la “espectral meseta” y el “encinar sombrío” de Machado.

El segundo subgrupo dentro de las impresiones de viaje está integrado por dos series de sonetos también aparecidos en *La Prensa*: “Sonetos de ultramar” (5 de febrero de 1950) y “Sonetos granadinos” (30 de mayo de 1948). Los primeros son más heterogéneos, pues incluyen visiones de diversas regiones españolas y también uno, titulado “Crepúsculo de Tánger”, luego incluido en *Marruecos* bajo la denominación de “Crepúsculo marino”.

En cuanto a la serie de los “Sonetos granadinos”, comprende cinco poemas además del ya mencionado “A Federico García Lorca”; el primero, denominado “Granada” sirve de introducción a los otros, al presentarnos

como el marco general en que se insertarán los demás; más que un soneto descriptivo, podríamos calificarlo de lírico-sentimental, pues más que el paisaje granadino es el alma del poeta la que aparece en la superficie de los versos:

El alma que ha encontrado su retiro  
dulce, apacible, ameno, deleitoso,  
en actitud de amor muere de gozo  
y el aire puebla de feliz suspiro.

Así, Granada, yo, cuanto te miro  
Siento en mí como un río poderosos [...] (1948).

Los dos sonetos siguientes, “A una cascada de la Alhambra” y “A la fuente del Patio de los cipreses”, sí logran transmitir mucho de la sustancia de esa tierra tan especial, tan mora y a la vez cristiana, y lo hacen a través del título, reiterando la presencia de uno de los elementos más característicos del estilo morisco: el agua. Bufano traduce perfectamente el hechizo de ese sonido argentino que puebla de ecos no solo las salas y jardines, sino también el alma del que contempla su maravilla, en otro poeta titulado “A una cascada de la Alhambra”:

Agua jocunda, forestal, sonora,  
agua de ayer y siempre, agua moruna  
forjadora de ilustre pedrería (1948).

Los dos restantes sonetos de esta serie, también por sugerencia del escenario, se adentran en la historia peninsular en busca de pasadas glorias: “En el Palacio de Carlos V” y “Ante la espada de Fernando el Católico”; en el primero de ellos se busca el contraste pasado / presente, a través del descripción del palacio hoy silencioso (“estas solitarias arquerías / que duermen hoy en honda paz austera”); en el otro, se recurre a la evocación de la espada, cuya empuñadura en forma de cruz es, para el poeta, un perfecto símbolo de este monarca y de su apodo.

Sonetos plenos de sentimiento, de alto poder evocador, son estos que dan cuenta de las impresiones que nuestro poeta recogió a lo largo de sus viajes. Sin embargo, a tanta visión foránea, a esos cielos y a esos aires extranjeros que provocan el gozo del descubrimiento, a la alegría del

reencuentro con la España amada, conocida a través de los libros, se contraponen la añoranza de la propia tierra amada. En esa situación particular de su alma debe buscarse la razón última de un procedimiento estilístico que, por su abundancia, llama la atención en uno de los poemas de este grupo, titulado, precisamente, “Añoranza”: el juego con aparentes paradojas: “Dura dicha”; “dulce lanza que más gozo me da mientras más pesa”); la unión de contrarios o las antítesis magistralmente colocadas en posición final de cada verso de la segunda estrofa: canto / alegría; agonía / quebranto.

### ***La originalidad del poeta***

Una mirada al conjunto de los sonetos de Alfredo Bufano nos revela la preferencia por el cultivo del endecasílabo: un volumen entero (*Laudes...*) o una sección completa de otro (“Valle de la soledad”, de *Mendoza la de mi canto*), además de algunas composiciones dispersas en diferentes poemarios y en publicaciones periódicas, nos hablan de su inclinación hacia la forma clásica.

De todos modos, nuestro poeta participó, en alguna medida de la empresa de renovación formal que modernamente experimentó el verso castellano en general. En el caso de los sonetos de Bufano, encontramos en primer lugar las composiciones en metros diversos del endecasílabo tradicional (alejandrinos, sonetillos eneasílabos, dodecasílabos, o incluso sonetos que combinan versos de diferente medida), el ensayo de diferentes esquemas de rima (por ejemplo, la inversión de rimas del segundo cuarteto en BAAB, o la utilización de rimas diferentes en cada uno, sobre todo en los primeros libros) y ciertas peculiaridades acentuales de sus versos.

En cuanto al lenguaje poético, es difícil en alguna medida formular un juicio global, ya que los sonetos corresponden a épocas muy diferentes de su evolución poética y vital: con un soneto se abre el primero de sus libros, y sonetos son, también, muchas de las composiciones que testimonian su viaje por tierras españolas y que no alcanzaron a ser reunidas en volumen por la muerte del poeta.

Luego de un primer momento modernista refinado y suntuoso (parques refinados y crepusculares, vocablos de reconocido prestigio

poético, referencias mitológicas...), con algunos toques de romanticismo en ciertas composiciones, el poeta evoluciona en las diferentes líneas del postmodernismo y va encontrando, en la distancia de cualquier escuela o estilo poético, motivos y formas de expresión más genuinamente personales, sobre todo en los sonetos descriptivos, que nos presentan líricamente y con emotividad paisajes agrestes y grandiosos.

En ellos se pone de manifiesto una estética simple, abrevada en esa naturaleza que configura su atracción a partir de unos pocos elementos, sin exuberancias, del mismo modo que el creador construye su poema dosificando sabiamente los instrumentos expresivos: palabras armoniosas y sencillas, construcciones nominales de gran riqueza plástica, enumeraciones y repeticiones que se deleitan morosamente en la contemplación del paisaje e intensifican sus efectos en el alma del contemplador...

Son también significativas las repeticiones, que confieren al poema una musicalidad muy especial, a la vez que dan cuenta de un pasaje compuesto con muy pocos elementos, una naturaleza austera pero llena de encanto en su sencillez. Y es siempre una naturaleza captada y gozada con todos los sentidos, en plenitud de vida, en derroche de color; de allí la gran abundancia y variedad de las imágenes, entre las que destacan especialmente las sensaciones cromáticas, que el artista despliega en espléndida paleta.

Finalmente, exhiben estos sonetos una gran riqueza léxica, dentro de la cual merece destacarse la versación del poeta (ya destacada, por cierto) en la flora y fauna local: gracias a ella, el paisaje se individualiza y afianza en una realidad geográfica concreta.

En cuanto a los sonetos religiosos, ocupan dentro de la producción de Bufano un lugar destacado y exhiben una serie de rasgos distintivos. Sin ser propiamente un místico, nuestro poeta debe recurrir a una rica constelación de imágenes y símbolos para tratar de expresar lo inefable de la experiencia religiosa. También, a frecuentes paradojas y contrastes para dar cuenta, precisamente, de esa naturaleza humana que se debate entre el pecado y la promesa de la Gracia. Destaca igualmente la riqueza de epítetos para nombrar a Cristo, que muestran, por un lado, sus lecturas (bíblicas, de autores piadosos, ascéticos o místicos) y por otro, su inventiva

verbal. Incluso hay poemas compuestos casi íntegramente a partir de ese recurso de acumular construcciones nominales que van designando distintos aspectos de la Divinidad: “Pastor, único aprisco, albo Cordero / alma del mundo, luminoso río [...]”.

Parejamente, se señala la presencia de Dios en todo, en consonancia con ese “ingenuo panteísmo lírico” que algunos de sus críticos señalan (cf. de la Torre, p. 18). La admiración por la belleza de lo creado se traduce también en la frecuencia con que el poeta mendocino recurre a exclamaciones y ponderaciones. Además, son frecuentes las enumeraciones, cuando el poeta va deslizando su mirada sobre las maravillas de la creación.

### **Las coplas y la expresión de una poética**

Dentro del acercamiento creciente a formas de expresión tradicionales, notoria a partir de la segunda etapa de su evolución poética, ocupa un lugar importante su producción coplística, presente en varios libros de su etapa cuyana y, fundamentalmente, en *Charango* (1946), volumen compuesto íntegramente por coplas. El poeta mendocino ha sabido captar de un modo admirable la esencia de esta brevísima estrofa, cuya historia comienza con los albores mismos de la lírica peninsular.

### ***La copla en España e Hispanoamérica***

La cuarteta asonantada, llamada también copla o cantar, es una estrofa isométrica de versos de ocho o menos sílabas, que en los pares tiene asonancia, quedando libres los impares. Solo se distingue claramente del romance cuando se da aislada o cuando la asonancia cambia en cada estrofa. En caso de que esta se mantenga igual a lo largo de toda la composición, la diferencia con el romance estará dada por el riguroso cierre de la estrofa y por el asunto, que es distinto en cada una (cf. Baehr).

Como formas particulares puede mencionarse la cuarteta heptasilábica, la hexasilábica y la pentasilaba. También, aunque en ocasiones bastante raras, la cuarteta puede aparecer escrita en metros mayores, de los cuales el más frecuente es el decasílabo. La otra estrofa típica de los cantares populares es la seguidilla, que consiste



prácticamente en una cuarteta, pero se distingue de las anteriores por su curiosa estructura, que muestra la alternancia de versos largos y cortos, o bien de heptasílabos y pentasílabos. Muchos poetas hispanoamericanos cultivaron esta forma. También existe una seguidilla compuesta, que agrega a la seguidilla otros tres versos, por lo cual se la llama “seguidilla con estribillo”.

De todos modos, la cuarteta octosilábica es la más corriente de las estrofas populares y se cuenta por millares en las colecciones folklóricas. Con respecto a sus temas, dentro de la variedad común a toda forma poética, se perfilan como dominantes el amor y la muerte, con el lirismo propio de la canción, sin que falten los versos de burla u ocasionales.

Se trata en sus orígenes de una forma eminentemente popular, empleada con frecuencia en villancicos y glosas. Los poetas cultos le dispensaron escasa atención y como forma autónoma de poesía culta aparece quizás por primera vez en el *Cancionero de Baena* y luego, en algún autor del Siglo de Oro, como Calderón.

Mayor incremento registra en el siglo XVIII, ya que aparece en los cuadros líricos de las cantatas y en tonadillas satíricas. En la poesía culta del Romanticismo, al lado del florecimiento del romance tienen una importancia secundaria. Y llegamos así al Modernismo, que con su vuelta a las formas populares, especialmente en la obra de poetas andaluces, conduce también a una notable divulgación de la cuarteta, ampliamente representada en las obras literarias de este tiempo.

El interés por este tipo de poesía fue doble; por un lado, por el establecimiento de una filología especializada que arrojó luz sobre la rica tradición española, investigando las peculiaridades del caudal heredado, tanto a través de textos conservados como recogiendo esa tradición directamente de labios del pueblo. También las búsquedas “popularistas” y “neopopularistas” de poetas cultos, a que ya nos hemos referido.

También en Hispanoamérica se produce, entre los poetas modernistas y postmodernistas, un retorno a las formas tradicionales, ya las importadas directamente de la península, ya las aclimatadas desde antiguo e incorporadas al acervo tradicional americano. En esta corriente se puede citar a Rubén Darío, quien publicó un poema titulado “Elogio de

la seguidilla, fechado en Madrid en 1892 en incluido en *Prosas profanas* y, por supuesto, a Bufano

Como características de esta forma poética pueden mencionarse las siguientes:

- El acusado conceptismo que es la base de buena parte de los procedimientos característicos del género (reiteraciones, paralelismos, antítesis, encadenamientos, juegos de palabras, etc.).
- El gusto por locuciones consagradas poéticamente (frases sobre situaciones espaciales o temporales, fórmulas alocutivas, designaciones del ser amado...).
- El uso frecuente de elementos impresivos (exclamaciones, vocativos, preguntas retóricas, etc.).
- La importancia estructural y expresiva del estribillo.
- El vocabulario sensiblemente aristocrático.

Juan Alfonso Carrizo (cf. 1974), ante la necesidad de clasificar el material tradicional recopilado en sus monumentales cancioneros, divide en general las composiciones en “Romances”; “Romancillos y cantares infantiles”; “Villancicos”, “Canciones” (es decir, poemas poliestroficados) y “Coplas” (cantares monoestroficados); a estas, a su vez, las divide según un criterio que denomina “ideológico”, y las clasifica en coplas históricas, religiosas y morales; amatorias; de penas y desconsuelo; quejas y reproches; de indiferencia, desprecio y despecho; despedidas y ausencias; conformidad; sentenciosas y reflexivas; descriptivas e imaginativas; jocosas y satíricas; cantares de parranda; de hombría y jactancia y adivinanzas.

Finalmente, cabe hacer una referencia a lo que Augusto Cortazar (1981)<sup>170</sup> denomina “grados de proyección folklórica” según la mayor o

---

<sup>170</sup> “Las ‘proyecciones’ se nos muestran como la imagen de fenómenos reflejada o expresada fuera de su ámbito cultural, espontáneo; son obra de personas determinadas o determinables que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan y reelaboran” (Cortazar, 1981, p. 554).

menor cercanía con los fenómenos originarios e inspiradores. Así, “[u]n primer grado de proyección se nos muestra casi identificado con el folklore literario, a tal punto que en la expresión poética el complejo estético total pareciera presuponer o recordar la música, al modo del pueblo” (p. 569).

En las proyecciones de segundo grado, Cortazar señala una “afinidad y coincidencia con la temática y con la métrica del folklore literario” pero sin confundirse con él, “pues se advierte que se trata de reelaboraciones que procuran interpretar, ser fieles al estilo tradicional”. Y agrega que la gradación “va desde una proximidad extrema al primer grado (sobre todo si la lengua es popular o regional), hasta la evocación subjetiva, los episodios autobiográficos y las descripciones paisajísticas” (p. 571).

Finalmente, en un tercer grado de proyección folklórica se incluyen aquellas composiciones que reelaboran algunos elementos tomados del folklore literario, pero que no se identifican con él por diversos motivos.

En cuanto a Bufano, según destaca Gloria Videla “un estudio pormenorizado de las coplas [...] muestra que ellas se matizan en todo el abanico de ‘grados de proyección’” (1983, p. 81). Puntos extremos de esta escala lo constituyen coplas como la n° 7, de “Coplas puntanas”:

Camino de Candelaria  
suegra y burro me robaron.  
Sin suegra puedo seguir  
pero sin el burro ¿qué hago? (1983, p. 789).

tan cercana al decir tradicional que casi no existe diferencia en lo que al tono se refiere, con la versión popular que recoge Dávalos:

Mi mujer y mi caballo  
se me fueron para Salta,  
como mi caballo vuelva  
mi mujer no me hace falta<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Cf. Juan Carlos Dávalos (1964, p. 100).

Pero también encontramos en nuestro poeta otras composiciones, escritas dentro del molde de la copla, pero que exhiben una gran estilización artística con ciertos aires vanguardistas, como el cantar n° X, de la primera parte de *Charango*:

Coplas verdes, coplas rojas  
me están brotando del alma.  
Laberinto de colores;  
pirotecnia de palabras (1983, p. 1072).

Ciertamente, el acervo folklórico, como algo vivo y consustancial al sentir del poeta, aflora en sus obras de muy diversos modos, algunos inesperados como cuando la visión de las exóticas tierras africanas con su desborde de colores y de sonidos extranjeros le pone en los labios la estrofa popular: “[...] esta copla de mi tierra / me pongo, alegre, a cantar: / ‘Yo no andoy porque te quiero [...]’” (1983, p. 1191).

### **Temas de las coplas de Bufano**

Una mirada de conjunto sobre los temas tratados en las coplas nos revela la presencia de las preocupaciones fundamentales del autor: su entrañable amor a la tierra, a cuya vivencia se incorpora amorosamente el yo lírico; la preocupación por el propio quehacer poético; el ansia de trascender, junto a la compañía permanente y casi amistosa de la muerte; la presencia del amor como motivo de canto; la afirmación de la libertad como exigencia insoslayable de la dignidad humana... junto a otros motivos quizás menos frecuentes en su obra, pero que aquí adquieren entidad, como el mar o Chile.

Hasta aquí la división temática que encontramos en *Charango*<sup>172</sup>, volumen dividido en las siguientes secciones: “La poesía”; “La patria”;

---

<sup>172</sup> Cabe aclarar que hemos consultado la primera edición de este libro, que registra algunas variantes respecto de las *Poesías Completas*, ya que –tal como expone la editora en el “Estudio preliminar”– el criterio adoptado es respetar la ubicación original de las composiciones, y varias coplas de *Charango* ya habían aparecido en libros anteriores; así desaparece toda una sección, la VIII, que contiene las diez coplas “A la luna de madrugada”, provenientes de *Mendoza la de mi canto*. Debido a que el resto de las citas textuales de este trabajo las he hecho sobre el texto de las *Poesías Completas*, en razón

“Reflexiones morales”; “Lo autobiográfico”; “El mar”; “La libertad”; “La muerte”; “Alma y paisaje”, “Chile” y “El amor”. A estas diez divisiones pueden agregarse otros núcleos temáticos, como el de la poesía infantil y el de las impresiones de viaje, que agregan composiciones pertenecientes a otros libros del poeta. De todas estas temáticas, nos ceñiremos a las que resultan más originales por no aparecer en otros cauces métricos.

### ***La poesía***

El primer grupo de coplas de *Charango* configura una suerte de “arte poética” en la cual el poeta reflexiona sobre su propia creación y también sobre la poesía en general, reelaborando conceptos ya formulados en libros anteriores (cf. “Elogio de mi canción”, 1983, p. 285).

Hay que distinguir, sin embargo, aquellas coplas que podríamos definir como más “conceptuales”, con formulaciones precisas y de algún modo programáticas, acerca del quehacer poético como la XLVII: “Repose en tu alma tu canto / antes de echarlo a volar” (1983, p. 1077), de esas otras coplas en las que el tema de la poesía aparece de una forma más decorativa, como un motivo más del canto, como un pretexto más para el juego de imágenes, como la copla XXXIII, aunque cabe preguntarse si no se esconde un sentido profundo también en la semejanza ingenua:

Dulce, fragante, ligera,  
 lluviecita de verano;  
 moja las plumas de tordo  
 de las coplillas que canto (1983, p. 1075).

Lo cierto es que la preocupación por formular los principios orientadores de su estética ha sido constante en Bufano y numerosos poemas contienen reflexiones al respecto. Ya Gloria Videla de Rivero ha señalado cuáles son esos rasgos definitorios de su poética (cf. 1983, pp. 41-50):

---

de que las primeras ediciones son prácticamente inhallables, también en el caso de las coplas decidí seguir similar criterio, indicando el número de página según dicha edición.

[...] una poética posmodernista que busca despojar a la poesía de “trajes raros y caros” y procura orientarla hacia una temática del campo y del paisaje [...] una poesía que nace del sentimiento y de la sensibilidad [...] busca la transparencia [...] quiere asemejarse a los elementos simples y humildes de la naturaleza (1983, p. 43).

Aquí están cabalmente expresadas las notas cardinales de la poesía de Bufano; ahora elegimos presentarlas a través de las propias palabras del autor; algunas de estas expresan realmente una concepción de la poesía que, bajo el ropaje de ingenuos aforismos, cobra una validez de alcance universal; otras, en cambio, se refieren a la propia labor creativa, haciendo hincapié en la relación sentimental que se da entre el creador y la obra.

En primer lugar, destaca la profunda *raíz telúrica*: el canto de Bufano está fuertemente enraizado en la tierra, tal como expresa reiteradamente:

Mi copla se ha ido al campo  
y ya no puede volver.  
Eché raíz en la tierra  
y se ha puesto a florecer (1983, p. 1073).

Este cantar sintetiza perfectamente ese arraigo en el terruño que a veces, como señala Videla de Rivero, asume la forma del tópico de “Menosprecio de Corte y alabanza de aldea” (cf. 1983, p. 43), explícito en la composición LI de este grupo:

Desecha tu vida, sí,  
poeta de la ciudad.  
Yo canto en mi soledad  
para Dios y para mí (1983, p. 1078).

Esta integración del poeta con su suelo natal se manifiesta de varios modos, partiendo de la selección primaria del metro, el cantar monoestrófico, eminentemente autóctono; comporta también la idea de sentirse miembro integrante de una comunidad: “Mi canto es vivencia en mí / pero también es tu vivencia” (1983, p. 1077). También la selección del vocabulario conlleva un matiz telúrico: abundan fundamentalmente las comparaciones con vegetales de la zona cuyana, muchos propios de las

soledades andinas, y por ello, desconocidos casi por completo, que revelan en Bufano al profundo conocedor de la flora o la fauna regional.

De este contacto sereno con la naturaleza se deriva también la *sencillez* del canto, que tiene mucho de franciscanismo. Bufano fue ante todo un contemplativo que se nutrió de la belleza de las cosas simples y nos las devolvió hechas poesías; tal es la merced que implora:

Dale a mi copla, Dios mío,  
la gracia de estos almendros;  
la pureza de estas aguas,  
la tibia luz de mi cielo (1983, p. 1071).

Gracia, pureza y luz son realmente notas salientes de un estilo cuya mayor gala es precisamente esa sencillez y ese voluntario despojamiento proclamado en la copla XI:

¡Allá vosotros, poetas,  
con escuelas y retóricas!  
Yo me manejo a mi gusto  
con mi “soledad sonora” (1983, p. 1076).

Ya en otras ocasiones Bufano ha aludido a ese “callar sombrío / que al fin es voz de poderoso viento” (1983, p. 1021). Hay un profundo significado en esa aproximación de conceptos casi antitéticos: la soledad es el marco propicio para el encuentro con la naturaleza, es ese silencio henchido de armonía que el poeta (en una suerte de entendimiento pitagórico) redescubre y traduce en palabras, palabras que a su vez son solo un eco de resonancias telúricas.

Quizás el elemento que mejor sirva para caracterizar este aspecto de la poesía del mendocino sea el agua; la referencia es explícita en varias coplas, como las que afirman “Mi verso ha de ser agüita / que todos pueden beber” (1983, p. 1071); o bien “Tu canto debe ser lluvia / sobre hosca tierra sedienta” (1983, p. 1076). Al respecto destaca Gloria Videla de Rivero:

Es de notar la semejanza de estas composiciones (que no implica necesaria relación de influencia) con las utilizadas por Francisco Luis Bernárdez en su “Estética de la copa de agua”. Varios rasgos

aproximan a ambos poetas, que se conocieron y apreciaron mutuamente: la sencillez y claridad expresiva, la religiosidad, el franciscanismo, la adscripción de ambos al postmodernismo (1983, p. 45).

Entonces, el canto para Bufano reconoce un doble punto de partida: el que le sugiere el espectáculo extraordinario de la naturaleza y el que le transmite su propia sensibilidad de poeta. Esa aptitud del creador para transmutar en poesía la realidad inmediatamente captada no sería posible sin una resonancia afectiva en el ánimo del contemplador. De allí su *sentimentalidad esencial*: “La copla es copla si nace / de los hondones del alma” (1983, p. 1071).

El poeta es un hombre que lleva su sensibilidad a flor de piel; en él inciden estímulos mínimos, que pueden pasar inadvertidos para el común de la gente, capaz de estremecerse ante el espectáculo milagroso de una flor o de exultar ante la maravilla repetida de un anochecer. Y es la creación poética la que consigue poner una nota de alegría en las angustia del vivir:

Al dar al viento mi canto  
me embarga una dicha pura,  
y siempre queda en mi boca  
un poco de su dulzura (1983, p. 1071).

Gloria Videla de Rivero, en el “Estudio preliminar” a las *Poesías Completas*, transcribe párrafos de una carta dirigida por Bufano a Camilo Piccone, que resultan un testimonio altamente ilustrativo. “Quizá resida en esto el secreto de mis pequeñas victorias: luché cantando, o canté luchando, que viene a ser casi lo mismo”. Y agrega: “¿Para qué me iba a quejar? ¿Para qué iba a ponerme a llorar? ¿No es mucho más decoroso y bello ponerse a cantar a voz en cuello ante todo lo creado? Así hice yo” (1983, p. 45). Esa idea del dolor como condición necesaria para la creación está expresada igualmente en la copla XX, de una manera muy bella:

No te preocupen, cantor,  
tu aridez y tu agonía.  
¡Ya vendrá la flor tardía  
que premiará tu dolor! (1983, p. 1074).



El poeta reflexiona así sobre las funciones y el origen mismo del quehacer poético, núcleo germinal que –como la esencia misma de la poesía – es de por sí indefinible. En varias coplas late la conciencia de estar ejecutando algo cuya inspiración primaria escapa a la conciencia del creador; se alude así al *misterio de la creación poética*:

De muy misteriosos modos  
la copla sube a mis labios,  
como esas flores que se abren  
no sé cómo y no sé cuándo (1983, p. 1073).

Junto a esta perplejidad entre el milagro de la inspiración, hay una perfecta conciencia del equilibrio que debe darse entre tradición y originalidad para obtener obra perdurable, factores que su propia producción de madurez sabe combinar admirablemente:

La poesía ha de ser  
tan vieja como la luna,  
mas sin dejar de ser una  
flor ebria de amanecer (1983, p. 1072).

Relacionado con este, hay otro aspecto que nuestro poeta roza al pasar: el conflicto entre lo perdurable y lo efímero, que es también una manera de acercarse al tema de la poesía popular. Al hablar de las relaciones entre folklore y literatura, nos referimos a las proyecciones folklóricas como aquellas composiciones en que un autor culto imita conscientemente el folklore literario de su región. Esta imitación deliberada comporta una exigencia de simplicidad y modestia tal que puede convertir la copla, en este caso, en hoja volandera que se lleva el viento:

La copla, para ser copla,  
debe llegar en silencio;  
debe marcharse volando.  
¡Y si te vi no me acuerdo! (1983, p. 1073).

El poeta alardea de estar haciendo obra menor y pasajera –“fresca música de pozo / sube y se lleva el viento”-. Sin embargo, en sus mismas

coplas se expresa el deseo de pervivir precisamente a favor de esa popularidad de su canto:

De los cantares que digo  
algunito ha de quedar  
en los labios de mi pueblo  
gozoso de eternidad (1983, p. 1076).

También hay un grupo de cantares que podríamos englobar bajo el título del *canto como motivo ornamental*; son aquellas composiciones que utilizan el tema de la copla misma como pretexto para juegos metafóricos, explayándose en sus semejanzas (“las plumas de tordo / de las coplillas que canto”), o comparándola con una “esmeralda sonora”, o aquellas otras coplas que enlazan el motivo del canto con otros temas tópicos de la poesía popular.

En este tipo de colecciones no encontraremos, indudablemente, reflexiones de teoría literaria, ni intentos de definición del quehacer poético; por el contrario, este aparece más bien como una realidad entretrejida en lo cotidiano, como una vivencia inseparable del resto de las actividades humanas.

Por ello es que el tema del canto se vincula muchas veces con otros tópicos de la poesía popular, como el de los “modos de vida” (Magis, 1969, p. 235). En la copla XXIV de Bufano encontramos algo así como una invitación a la faena: “Hay que hacer una guitarra / que tenga un poco de tierra” (1983, p. 1074).

Otros de sus cantares recuerdan el motivo de la “auto presentación”, con que tan corrientemente el poeta popular inicia la copla destinada a celebrar determinado oficio o profesión: “Soy argentino y poeta / porque así lo quiso Dios” (1983, p. 1073). También se puede hallar aquí un eco de esas composiciones denominadas “de hombría y jactancia”, por el tono de orgullo con que el poeta proclama sus prendas: “No cambio tales mercedes / ni por el reino mejor” (1983, p. 1073).

También pueden incluirse dentro del repertorio de motivos populares las menciones a las aves como modelo del propio canto, como la copla XXXVIII, en la que se dan entrelazados los motivos anteriormente citados

de la auto presentación y la relación con las aves canoras a la vez que se caracteriza su modo de entender la poesía:

Yo no canto para futres  
ni canto para doctores;  
canto porque soy hermano  
de los pájaros cantores (1983, p. 1076).

Finalmente, incluimos dentro de este grupo aquellas coplas en las que el tema de la poesía aparece relacionado con otros motivos, como el del amor:

Copla mía que te alejas  
para nunca más volver,  
quiera Dios que halles tu nido  
en corazón de mujer (1983, p. 1077).

### ***La patria***

El segundo núcleo temático está constituido por las coplas referidas al tema de la patria; se pueden distinguir aquí, como subtemas, la mención de la “Patria chica” (Mendoza, Cuyo) y de ciertos elementos característicos del paisaje nativo (viento, lagunas, vegetación...). Además de las coplas de *Charango* pueden incluirse en este grupo las “Coplas al Tulumaya”, de *Poemas de Cuyo* (1925), cinco cuartetas octosilábicas que tienen cierta unidad en cuanto al tema, pero que el mismo poeta llama “coplas” si bien el cierre de la estrofa no es riguroso en todos los casos.

Si bien en estos cantares se dan distintos grados de proyección folklórica, es evidente una cercanía mayor que en el apartado anterior, con respecto a ciertos “dictados tópicos” del cancionero popular: “Las Tres Marías del cielo / ya no se llaman así...”; “A patay huele la luna...” y otras expresiones que muestran el delicado equilibrio que se establece en la poesía de Bufano entre lo popular y su propia intuición poética.

Como recursos característicos de esta poesía puede mencionarse la imagen de la patria como mujer, como territorio de infancia; el gusto por engazar topónimos regionales en el verso; el elogio de la belleza de las lugareñas o el encarecimiento de la bravura masculina, emparentado con

las coplas “de hombría y jactancia” junto con las rivalidades entre pueblos vecinos.

Otro sub motivo muy abundante en la poesía popular, que se relaciona con el tema general de la tierra, es el de los viajes, penas y ausencia, que tiene diferentes modulaciones; en primer lugar, la evocación nostálgica del terruño: “Cuando bajo a la llanura / yo no sé lo que me pasa” (1983, p. 1082) o la alegría del regreso:

Cuando vuelvo a mis pagos  
tras larga ausencia  
oigo cantar en mi alma  
cielos y tierra (1983, p. 1084).

Para completar este abanico de posibles concreciones del tema de la patria, cabe recordar que una considerable cantidad de coplas elabora el elogio del terruño con vivencias religiosas, típicas también de los cancioneros tradicionales:

San José perdió a la Virgen  
¡Bienhaya qué turbación!  
Salió a buscarla en su burro,  
y aquí en Cuyo la encontré (1983, p. 1084).

La hipérbole se entreteje con rasgos de fino humorismo en la asimilación del mundo religioso a la realidad cotidiana del paisano en coplas como la siguiente:

“Traeme vino y arropo”,  
le dijo Dios a San Pablo.  
San Pablo montó en un chuzo  
y se largó a nuestros pagos (1983, p. 1085).

### ***Reflexiones morales***

El tercer grupo de coplas de *Charango* incluye composiciones bastante heterogéneas en cuanto a su contenido, si bien tienen en común el tono reflexivo, sentencioso, y dan cauce a las inquietudes éticas de nuestro autor. Las fuentes en que ha abrevado su pensamiento son varias y

variadas (recordemos sus asistemáticas lecturas de autodidacta): resuenan inconfundibles ecos estoicos, pero en lo que tiene de común esta doctrina con el pensamiento cristiano. Se expresa así una filosofía basada en el cultivo de las virtudes morales, en el dominio de sí y en la igualdad de ánimo ante las adversidades, todas ellas notas distintivas del estoicismo (cf. Mondolfo, 1974, p. 71).

Sin embargo, es de suponer que Bufano tomó contacto con esta corriente filosófica fundamentalmente a través de Séneca, cuya lectura confiesa: “No cazan moscas las águilas’ / Séneca antaño escribió” (1983, p. 1090)<sup>173</sup>. De esto modo, en Bufano el ideal estoico se hace vital y ya no es una fría imperturbabilidad del ánimo, sino un difícil dominio de sí, conseguido a fuerza de lucha contra las pasiones desordenadas, pero que no excluye las efusiones positivas de los sentimientos.

Como ejes vertebradores del pensamiento de nuestro autor expresado en este grupo de coplas hemos elegido lo que son las virtudes cardinales de la doctrina católica (cardinal en su sentido derivado del latín *cardo*, *cardinis*, en cuanto gozne alrededor del cual gira una auténtica constelación de virtudes conexas.

En primer lugar, entonces, encontramos la *prudencia*, que es la virtud que enseña a obrar rectamente, a discernir acerca de la bondad o malicia de las cosas, a elegir el medio adecuado para determinado fin. Resalta en todo este grupo el tono empleado por el poeta, con abundantes notas de argentinismo en el vocabulario y la alusión a las faenas camperas. El ademán sentencioso que traslucen estos cantares nos pone en presencia de toda una sabiduría popular, patrimonio del criollo, del hombre de campo, en quien la medida resulta virtud destacada y característica, bien que humorísticamente expresada a veces:

---

<sup>173</sup> “En Séneca especialmente, trasplantado el fin del hombre de la vida presente a la futura, la filosofía se convierte en doctrina de redención del alma, y por ello, y por la *charitas generis humani* que le es inspirada por el constante pensamiento de la muerte, por la comunidad del pecado y por el parentesco que nos liga a todos, Séneca se halla tan próximo al naciente cristianismo, como para poder ser llamado después por uno de los Padres de la Iglesia ‘*Séneca saepe noster*’” (Mondolfo, 1974, p. 87).

Hay que andar estos caminos  
con parsimonia, aparcerero,  
y no confundir la luna  
con un pernil de carnero (1983, p. 1094).

La virtud de la *justicia* consiste en dar a cada uno lo que le corresponda, y es hermana de la humildad que ve claramente las propias carencias. El poeta exhorta reiteradamente a esta justa apreciación de sí mismo: “Menos soberbia, aparcerero / porque el camino es muy largo” (1983, p. 1095). La justicia, enlazada con la caridad, lleva a hacer de la propia vida una ofrenda generosa a los semejantes:

Dios le dé buen galardón  
a quien no teniendo nada  
ofrenda la desgarrada  
rosa de su corazón (1983, p. 1093).

Por su parte, la virtud de la *fortaleza* se encuentra sintetizada en la invitación a sufrir en silencio, o la valoración del silencio mismo: “El silencio es de varones; / armas quiebra el mucho hablar” (1983, p. 1089) o esa hermosa exhortación a proseguir el camino de la vida aun con adversidades

Es venturoso varón  
el que cumple su destino,  
aun dejando en el camino  
sangre de su corazón (1983, p. 1091).

Hay un grupo de coplas de este apartado que indudablemente se entretienen con circunstancias vitales del poeta; abemos que él mismo tuvo que sufrir injustas persecuciones, dificultades y calumnia, a las que se resigna como males inevitables:

Hunde tus dientes, garduña.  
en mi vida y en mi honor,  
pues mientras más me los clavas  
mejor me sale la voz (1983, p. 1093).

Mención explícita de la *templanza*, en su acepción primera de “moderación de los apetitos sensibles, la encontramos especialmente en dos coplas (XVII y XXXIX), en relación con el vino: “El vino, como el amor / hay que beberlos de a sorbos” (1983, p. 1094), cifra de los bienes terrenales que se deben procurar, a juicio de nuestro poeta, siempre con moderación y equilibrio, porque la ambición desordenada perturba el ánimo e impide la felicidad: “No es rico el que tiene mucho, / sino el que ambiciona menos” (1983, p. 1096).

De cuño evangélico es la alabanza de la pobreza espiritual, que se completa con el tópico de la fugacidad de la vida: todo es pasajero: la dicha –“¿En dónde está la ventura? / ¿En dónde la dicha está?” (1983, p. 1090); la juventud –“[...] han de dejarte los años / como lonjas de yaguané” (1983, p. 1092), o el poder:

Tu riqueza y poderío  
duran menos, gran señor,  
que esta florecita del campo  
que me está hablando de Dios (1983, p. 1082).

El poeta tiene permanente conciencia de su finitud, de su ser mortal y de la disolución que acecha a toda materia; no evita las reflexiones que podrían aparecer como desagradables, fiel a un *ars docendi* de raigambre medieval, que no desdeña ni aún lo chocante con el fin de mover las conciencias:

Yo no olvido que Sem Tob<sup>174</sup>  
me dice que los gusanos  
anidarán un buen día  
en mi rostro y en mis manos (1983, p. 1090).

Muchas coplas se explayan sobre este tópico de la fugacidad de los bienes materiales y en ellas, junto a esa melancolía de lo percedero late

---

<sup>174</sup> Este rabí SemTob, que vivió durante el reinado de don Pedro el Cruel (siglos XIV-XV), si bien se desconocen las fechas exactas de su nacimiento y muerte, inaugura en la literatura castellana un género que luego cultivarían muchos, con sus *Proverbios morales*, ejemplo de poesía sentenciosa con influencias evidentes de la Biblia, el Talmud y Maimónides. Fue una de las lecturas predilectas de nuestro poeta.

una mansa confianza en la posibilidad de perdurar dada, paradójicamente, por las cosas simples:

Poder, juventud y fortuna,  
todo pasa sin cesar.  
Pero en un rayo de luna  
se esconde la eternidad (1983, p. 1090).

Estas son las temáticas más originales en lo que hace a la producción coplística de Bufano; hay otras que se pueden corresponder con la clasificación temática de los cantares populares: coplas imaginativas y descriptivas, de conformidad, de penas y desconuelo, el carácter del amor y sus efectos, religiosas y morales, de desdén y desprecio..., en las que resulta evidente la cercanía con el molde popular a través de ciertos recursos, como el juego conceptista:

Aún no sé cómo llegaste  
y menos cómo te fuiste;  
mas si buen amor perdiste  
mejor olvido ganaste (1983, p. 1103).

En el plano de una caracterización general del lenguaje empleado por Bufano en la formulación de estas coplas, resalta en primer lugar la perfecta amalgama lograda con distintos niveles de lengua: regional, coloquial, culta... más el idiolecto del poeta.

La base común de todas estas composiciones es un lenguaje sencillo en el que se engarzan tanto las voces regionales, los giros propios del lenguaje oral, popular y rural, como los términos de procedencia libresca o de la lengua culta en general. Se da así esa característica notable de la lírica popular que destaca Magis: su curiosa síntesis de prosaísmo y aristocracia: conviven en la lírica folklórica el decir natural con expresiones de un notorio rebuscamiento que son, en general, “reliquias” –algunas muy evidentes y concretas- de la poesía culta del Renacimiento, o bien el empleo de “términos raros y mitológicos que muestran el aprovechamiento de una larga tradición cultural” (Magis, 1969, p. 319).

Indudablemente, en el caso de nuestro poeta, la utilización de voces cultas o de reconocido prestigio literario no obedece, como en el caso de



los cancioneros, al deliberado intento de exhibir una cultura superior o de “dar a las coplas el decoro que les corresponde como obras de arte” (Magis, p. 319), sino que brota espontáneamente, por así decirlo, de su propia expresión. Lo que sí resulta indicio de una deliberada búsqueda estilística es la introducción de giros idiomáticos de un reconocido sabor castizo, de origen romancesco como “Dios le dé buen galardón”.

De todos modos, la entonación general de la coplas es la lengua coloquial con sus rasgos típicos: interrogaciones y exclamaciones que buscan la incorporación afectiva del auditorio; la prodigación de vocativos, a veces puntualizado con denominaciones teñidas de un dejo popular o regional (“aparcerero”; “prenda mía”; “compadre”) y el uso de la segunda persona verbal; expresiones coloquiales (“Dicen que Dios es cuyano”); frases hechas (“[...] porque una cosa es hablar... / y otra cosa es con guitarra”) con tendencia a la expresión sentenciosa, proverbial (“¡Basta el modo de silbar / para juzgar al arriero!”).

Otras veces, simplemente el valor oral está dado por la selección del vocabulario, por ejemplo la preferencia por el adjetivo “lindo” por sobre otros sinónimos, con lo que se logra una suerte de “tono menor”. Es notorio también el uso de diminutivos y aumentativos que, además de ser comunes en el lenguaje familiar, resultan característicos de ciertos medios geográficos, fundamentalmente rurales (“Bienhaya la Lujanera / tan cumplida y bonitaza”).

Dentro de lo específicamente regional podemos mencionar el empleo de vocablos como “topar”, “chura”, “chuzo”... característicos no solo de la región cuyana sino también, en algunos casos, de un ámbito geográfico más extenso, al igual que el uso del voseo y particularidades fonéticas como la supresión de la “d” en la terminación del participio (“he andao”, o ciertas formas perifrásticas (“hei de pedir”). Otra particularidad regional notable la constituye el agregado de una “y” final en ciertas palabras: “Si has de llorar por mi culpa, / Añurita, Añuritay”.

Similar sentido de afinamiento en el medio próximo tiene la enumeración de topónimos: “Mendoza, Atuel, Tunuyán, / Diamante, Horcones, Malargüe...” o las reiteradas menciones de flora y fauna típica. También la inclusión del vocabulario atinente a diversas faenas camperas: “lazo”, “pingo”, “chifle”, “resero” o la utilización del plural por

el singular en los sustantivos abstractos: “La que engalanó mis querereres”; “Me libre de tus rencores”...

Igualmente, al hablar de regionalismos, cabe señalar la inclusión de expresiones típicamente chilenas, como por ejemplo “al tiro” para denotar prontitud, en el grupo de coplas dedicadas a Chile. Un caso muy interesante en relación con esta comunidad idiomática con el vecino país lo constituye el uso de la palabra “futre”, chilenuismo que –según Draghi Lucero- significa “hombre muy elegante”.

Todos estos elementos coloquiales, americanismos, regionalismos, etc., se integran perfectamente con el idiolecto propio del poeta, que incluye la reiteración de ciertos vocablos, fundamentalmente sustantivos abstractos como “dulzura”, “ternura”, “pureza”, que testimonian un determinado modo de apreciar la vida y la poesía. También aparecen con frecuencia palabras que pertenecen al campo temático de la soledad.

Bufano se complace en nombrar las realidades primarias, los cuatro elementos fundamentales; también es reiterada la mención de elementos que señalan afinamiento: “raíz”, “savia”... Su lenguaje es rico en adjetivación, pero no pomposo; abundan los términos que expresan o sugieren notas cromáticas. En general, predominan los que sugieren una visión positiva. Otro rasgo digno de destacar en el plano de la adjetivación es la convivencia de vocablos con un deliberado sabor arcaico (“donosa”) junto a ciertos neologismos o expresiones de uso poco frecuente (“lunado”, “cumbrano”). Otras veces, el valor de novedad lo da la constitución del grupo nominal, a veces con valor de paradoja, como la expresión “soledad sonora”, que nuestro poeta acuña.

En cuanto a los recursos de estilo que encontramos en las coplas, son los que reaparecen en toda la poesía de Bufano (gran riqueza de imágenes sensoriales, principalmente cromáticas; giros comparativos que tienen como punto de referencia vegetales y animales propios del terruño; la invención metafórica o simbólica de gran capacidad de sugerencia...) junto con otros que son propios de la poesía tradicional como las reiteraciones, paralelismos, juegos de conceptos, etc.

Como conclusión, podemos decir que –en consonancia con una de las búsquedas postmodernistas, la del regionalismo- nuestro poeta afina su canto en la realidad cuyana y sus modos de expresión típicos, para abrirse

a partir de allí a temas y vivencias universales, y quizás las coplas sean el más maduro fruto de este proceso de integración, garantía de obra perdurable.

### ***El verso libre***

Otra de las búsquedas formales realizadas por Bufano, que va evolucionando a través de sus diferentes etapas poéticas, es la del verso libre: a la silva arromanzada que utiliza ya en su primer poemario, al igual que en el segundo, se le suma pronto una mayor libertad métrica, que da como resultado la denominada “silva libre”, par e impar. Así, la ametría comienza tímidamente a través de la fluctuación de dodecasílabos, hexasílabos y algún decasílabo en *Canciones de mi casa*. Pero pronto comienza nuestro poeta a ensayar una mayor variedad métrica, en combinaciones como las ya mencionadas, o bien agrupando versos de distinta medida en estrofas uniformes (generalmente cuartetas) y con diferentes tipos y esquemas de rima.

La utilización del verso libre se intensifica a partir de *Misa de Réquiem* (1920), con características similares a las ya enunciadas pero con una fluctuación cada vez más acusada en la medida de los versos, polimetría que resulta notable también en el volumen siguiente, *Poemas de provincia* (1922).

No desaparece el versolibrismo en la segunda etapa poética de Bufano, bien que tiende a reducirse, mientras aumentan cada vez más las composiciones octosilábicas, en las tradicionales formas del romane y la copla ya analizadas, especialmente en los libros de tema cuyano.

Varios de los libros de esta etapa están compuestos en uniformidad de metro (el soneto, en *Laudes de Cristo Rey*, el romance, en *Los collados eternos*, la copla, en *Charango*) por lo que resultan menos abundantes los poemas versolibristas, aunque sí aparece la polimetría en la obrita teatral “Las bodas de Pirimpilo y Flordeluna”, de *Poemas para los niños de las ciudades* (1935).

Advertimos, sí, un resurgimiento del verso libre en cuatro de los cinco poemas que componen el volumen titulado *Tiempos de creer*, y en otras composiciones de tema civil de la tercera etapa poética de Bufano, hasta

culminar en *Elegía de un soldado muerto por la libertad*, poema totalmente libre en lo que a metro y rima se refiere.

### **Resumen histórico**

Ante todo, respecto de esta forma métrica debemos puntualizar, como lo hace Navarro Tomás, que “la versificación libre no excluye de manera sistemática la presencia ocasional de cualquier metro común ni aun de la rima [...] Verso propiamente libre es, pues, el que aparece con ritmo propio, adecuado y espontáneo, sin preocupación métrica ni antimétrica” (p. 445).

Isabel Paraíso en *El verso libre* (1985), obra que revisa, sintetiza y completa los estudios existentes hasta entonces sobre esta forma poética, sopesa las distintos posibles influencias que pueden haber incidido en los orígenes del verso libre hispánico. Al respecto, resta algo de importancia al tan mentado influjo de Walt Whitman y de los simbolistas franceses, para destacar, en cambio la tradicional ametría de la lírica española (cf. Paraíso, 1985, pp. 62 ss. y también Henríquez Ureña, 1933).

También Navarro Tomás en su *Métrica española* habla de “diversos precedentes que habían venido conduciendo a la introducción del verso libre” (1956, p. 443) y que culminan en el Modernismo (así por ejemplo, la plurimetría ensayada por los poetas románticos, que condujo de modo gradual al abandono de la medida y la rima).

El primer ejemplo de verso libre “fluctuante”, según Paraíso, podemos encontrarlo en un poema de Rosalía de Castro: “No subas tan alto”, incluido en *En las orillas del Sar*, de 1884. Se trata en este caso de un subgénero del verso libre de base tradicional con el que el temperamento musical de la poetisa gallega logró efectos poéticos similares a los que propusieran los simbolistas franceses.

También constituye un precedente interesante el poema “Nocturno” de José Asunción Silva, cuya versificación toma como eje la cláusula tetrasilábica e inicia así un tipo de verso libre “que es el primer tipo versolibrista que se pone mayormente en circulación” (Paraíso, 1985, p. 138). Isabel Paraíso propone el nombre de “versificación libre de cláusulas” para distinguirlo de otras formas próximas.

Lo que confiere el carácter de “libre” a su verso consiste en haberse desligado del metro y de la estrofa al mismo tiempo; así, el poema aparece abierto, compuesto de elementos libremente combinados; la rima también se hace elástica y, finalmente, todo cómputo silábico desaparece, pasando a ser el ritmo acentual lo verdaderamente importante (cf. Diez Echarri, 1956, pp. 102-120).

A continuación se puede citar al poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre, quien emplea diversas modalidades versolibristas: la silva libre, la versificación libre de cláusulas y el verso libre métrico. En todos los casos, su verso conserva una clara estructura poemática, pero sumamente personal en cuanto al ritmo de acentos.

Por otra parte, a Rubén Darío, el gran innovador de la poesía castellana, le corresponde el mérito de haber realizado significativos aportes a la métrica nueva. En su vasta producción poética encontramos todas las modalidades versolibristas; a las ya enunciadas se suman el versículo libre mayor y menor, sin rima ni metro pero con tendencia a la estrofa; la versificación libre fluctuante en el “Canto a la Argentina”, aconsonantada y con libre distribución de rimas y, finalmente, la de los cuartetos libres (verso libre estrófico).

En cuanto a la rima utilizada en las distintas modalidades del verso libre rubendariano, observamos que, diferenciándose a la vez de la tendencia a la asonancia de James Freyre y de Silva, y del uso casi exclusivo de la consonancia por parte de Lugones, Darío muestra en su verso libre dos tendencias: hacia la consonancia pero también hacia la ausencia de rima. Esta “rima cero” se muestra en las modalidades de verso paralelístico menor y cuartetos libres, así como en los dos tipos de silva libre y en uno de versículo mayor, mientras que la consonancia ocurre en los demás casos.

Por último, cabe citar el caso de Leopoldo Lugones, cuya producción versolibrista resulta más “clásica” que la de Darío por dos razones: por un lado, la elección de un tipo preferente de verso libre (similar a la silva modernista, pero en la que se ha roto el ritmo acentual) y por otro, la encendida defensa de la rima que acaba por constituirse en el único apoyo del verso libre lugoniano. Se anuncia así otro tipo de verso libre, característico de las vanguardias: el verso libre de imágenes.

De esta síntesis se desprende que el Modernismo hispanoamericano fue el iniciador, para la literatura hispánica, del verso libre moderno, para lo cual desarrolló posibilidades ya existentes desde antiguo en la lírica peninsular. Pero los poetas modernistas utilizaron el verso libre esporádicamente, como una posibilidad más de expresión y no hacen gala de su versolibrismo, convirtiéndolo en señal de identidad, como ocurrirá con las vanguardias. De todos modos, si bien con la restricción enunciada anteriormente, ponen en circulación la casi totalidad de las formas versolibristas cultivadas hasta hoy.

Por su parte, las vanguardias tienen un papel fundamental en el desarrollo del verso libre: la huida de la simetría, la exaltación de la libertad absoluta del creador, conducían inevitablemente hacia la mayor libertad métrica, en la que coincidían todos los “ismos” que ocupan el panorama de la lírica contemporánea.

A partir de la poesía de vanguardia, y hasta nuestros días, se han dado manifestaciones diferentes dentro de la métrica nueva; Isabel Paraíso detecta básicamente cuatro grandes tendencias versolibristas: la silva impar cultivada por Juan Ramón Jiménez, Cernuda, Guillén y Salinas; el verso libre fluctuante o de base tradicional, empleado –entre otros- por Salinas, Lorca y Alberti; el verso libre de imágenes, que aparece en la obra de Gerardo Diego, del mismo García Lorca y también de Alberti, y el verso libre whitmaniano, utilizado por Aleixandre, Dámaso Alonso y León Felipe.

Finalmente, la autora citada restringe la significación de “versículo” (que algunos utilizan para designar distintas modalidades versolibristas) a aquella forma poética que Navarro Tomás denomina “verso libre mayor”, por la extensión, que tiene su origen en la Biblia, fue cultivado por Whitman y “se caracteriza por su ritmo paralalelístico de pensamiento y, como consecuencia de este ritmo a nivel formal, por sus anáforas y enumeraciones” (Paraíso, p. 29). En todos los casos, la presencia de la rima es mínima.

Este verso libre, en el que cada poeta refleja la amplitud e intensidad de su impulso expresivo, propio e individual en cada obra, tiene –como se dijo- su soporte fundamental en el ritmo (reiteración o retorno de un elemento) pero es también un ritmo creativo adecuado a la condición del

contenido. Puede hablarse así de un “ritmo de pensamiento” que consiste en la reaparición de elementos, no fónicos, sino léxicos, sintácticos y semánticos, y engloba fenómenos tan diversos como el paralelismo, el símbolo y las palabras clave, la anáfora y demás figuras de repetición, el estribillo, etc.

### **El verso libre en la obra de Bufano**

El verso libre del poeta mendocino tiene mucho de las búsquedas que los modernistas ensayaron. En su primera etapa conviven las silvas modernistas y las silvas libres que fueron su casi natural prolongación. Es aún un verso más o menos ligado a patrones fijos: la rima se mantiene constante y la fluctuación métrica se hace en base a dos o tres medidas predominantes. Incluso, algunos poemas, junto a la polimetría, conservan la estrofa: a veces esa variación en la medida de los versos, más que una entera libertad de creación, parece reflejar el intento del poeta de “jugar” con ciertas líneas silábicas (por ejemplo, endecasílabos, alejandrinos y heptasílabos), y la libertad está en la combinación diferente que se ensaya siempre dentro del esquema estrófico de cuatro versos.

También podemos advertir la influencia de ciertos poetas, por los cuales el mendocino reitera su predilección, fundamentalmente Darío, que ensayó varias modalidades versolibristas; o Juan Ramón Jiménez, que consagró la silva libre. Y muy probablemente, la conservación casi sin excepciones de la rima se deba al magisterio indubitable de Lugones.

¿Debe algo el verso libre de Bufano a las vanguardias? Es indudable que una mayor libertad métrica se observa, por ejemplo, en libros como *Poemas de provincia*, que exhibe una metaforización particular, más ingeniosa y efectista, con imágenes desjerarquizantes y sorprendentes. Sin embargo, esto no basta para postular una vinculación concreta con el ultraísmo. Bufano estuvo siempre atento a las novedades de su contexto literario; si bien no participó en los “ismos” del 20, no fue por desconocimiento sino por decisión consciente, por fidelidad a una línea poética. Y no rechazó del todo, como vemos, las transformaciones de la nueva lírica.

También coincide con los poetas vanguardistas en su admiración por Walt Whitman. Y así, del gran creador norteamericano se dan algunos

rasgos en la poesía del mendocino, fundamentalmente en la ausencia de metro y rima de la *Elegía de un soldado muerto por la libertad*, composición de largo aliento y tema civil escrito en versos largos que, según nomenclatura propuesta por Isabel Paraíso, cabría designar con el nombre de verso largo mayor o versículo, modalidad impuesta precisamente por Whitman.

En cuanto al contenido de la producción versolibrista de Bufano, si bien parece aflorar con mayor claridad en aquellos libros cuya composición ha sido presidida por el signo de un sentimiento muy intenso: la muerte de la madre, en *Misa de Réquiem*; la vivencia de la enfermedad, en *El reino alucinante* o el sentimiento religioso en poemas de *Tiempos de crear*, o la exaltación de la libertad, en *Elegía...* sirve también de vehículo expresivo para otros motivos comunes a toda la producción lírica de nuestro autor.

Como características del verso libre de Bufano se puede mencionar entonces, junto a la pluralidad temática, la gradación formal y la preeminencia estilística de los factores rítmicos.

Con respecto a la gradación formal, encontramos poemas con tendencia a la silva y una cierta regularidad, que son los más abundantes. Bufano opta por lo general por un esquema básico de endecasílabos y heptasílabos, con el agregado ocasional de alejandrinos o algún verso más corto; utiliza también, en otras composiciones, una versificación basada en un determinado tipo de verso que puede ser el dodecasílabo o bien el endecasílabo. Finalmente, encontramos también otros poemas totalmente amétricos, con predominio de líneas cortas, muchas veces con un matiz lúdico o con predominio de versos largos, como se da en *Tiempos de crear*, en poemas de tema predominantemente religioso y un tono profético que recuerda al de Whitman:

Pueblos, venid; alabemos al Creador de la tierra;  
alabemos al que nos dio los árboles y las aguas,  
al que hizo el ala y en canto de los pajarillos,  
al que formó las hierbas y las montañas (1983, p. 979).

Es notoria, además de la conservación de la rima (predominantemente asonantada) la clara tendencia a la división estrófica, aunque sin una



estructura rigurosa. Finalmente, cabe destacar que, a medida que avanza la producción versolibrista de Bufano, se observa una creciente libertad métrica, aunque no desaparece el predominio de ciertas medidas básicas, que son el endecasílabo y el alejandrino y también, en menor medida, versos cortos de base heptasílabo o hexasílabo

Con respecto a la rima, sin contradecir lo observado anteriormente, observamos también versos carentes por completo de rima, muchos de ellos escritos en alejandrinos dispuestos en estrofas de cuatro o cinco versos, con diversos esquemas acentuales.

Y ya en una tercera etapa evolutiva de nuestro poeta, casi a punto de culminar su ciclo vital, encontramos la plena concreción versolibrista en *Elegía de un soldado muerto por la libertad* (1950). Se trata de un extenso poema, de más de trescientas líneas, que constituye por sí solo un volumen –el último publicado en vida de Bufano. Además de la ausencia de rima, explicable por la necesidad de evitar la monotonía en una composición de tal extensión, se advierte una marcada ametría, con medidas que oscilan entre las seis y las dieciséis sílabas.

Está compuesto por series de número variable de versos, y el único ritmo detectable es el de pensamiento, reforzado especialmente en la parte final del poema por la repetición de ciertos versos a modo casi de estribillo, amén de otras figuras de repetición:

¡Basta, insensatos, basta!  
 Dejad crecer la hierba en las praderas,  
 dejad que maduren los trigales,  
 dejad que los racimos cuajen en las vides,  
 dejad que se doren los albérchigos  
 y se cubran de púrpura las joviales manzanas.

¡Basta, insensatos, basta!  
 Dejad que los niños canten bajo el mismo cielo [...] (1983, p. 1174).

Esta libertad, empero, no representa renuncia total a los principios métricos. Como señala Navarro Tomás: “se puede advertir que la unidad rítmica intuida por el poeta versolibrista no es siempre igualmente visible ni necesita ser la misma en toda la composición”. Y agrega “aun en los

casos en que el verso libre parece más alejado de toda relación métrica, se le ve ligado en el fondo al mismo principio esencial del verso ordinario” (pp. 480-481).

En el caso de la *Elegía...* estamos en presencia de lo que en la terminología del mismo Navarro Tomás, y haciendo las precisiones que él hace, podría denominarse con propiedad “verso libre”. Igualmente, a muchas de las líneas de este poema, por su extensión, cabría denominarlas propiamente “versículo”, nombre que Isabel Paraíso reserva para el verso libre mayor, compuesto a la manera de Walt Whitman, quien a su vez lo modeló según el ejemplo bíblico, como se dijo. Y en este poema de Bufano se advierte una cierta influencia whitmaniana, en el tono grandilocuente, en la exaltación apasionada de la libertad y, en lo formal, por la amplitud de la línea poética, cuyas medidas oscilan entre los puntos extremos ya mencionados.

### ***Temas de los poemas en verso libre***

Al considerar las formas poéticas cultivadas por nuestro poeta, hemos desplegado un amplio abanico de temas, de los cuales nos sería difícil privilegiar uno sobre los restantes, por la insistencia de su aparición o por la calidad poética de su expresión. Sin embargo, el espectro no estaría completo sin una dimensión que aparece más tardíamente, en su tercera etapa poética: la poesía civil. Y a esta línea temática se asocia con mayor plenitud la poesía versolibrista de Bufano, su expresión más rotunda: *Elegía de un soldado muerto por la libertad*, dedicada al tema de la guerra.

No faltan, empero, otros de los caminos transitados anteriormente por el creador mendocino: la poesía descriptiva, la hogareña, la autobiográfica... la expresión subjetiva y la reflexión sobre la poesía, por ejemplo en un poema que es alarde de gracia y de experimentación métrica:

Canción  
mía,  
serena,  
limpia,  
menuda,

tímida  
y frágil  
como las campanillas;  
sin trajes raros y caros,  
sin sederías,  
sin joyas, casi desnuda,  
pero  
mía,  
pero  
mía (1983, p. 285).

Aquí analizaremos con mayor detalle el apartado temático que representa una novedad en la poesía del mendocino

### ***La guerra***

Este apartado temático se encuentra cabalmente representado por el poema *Elegía...*, publicado en 1950, si bien antes había aparecido en *La Prensa*. Como señala Gloria Videla de Rivero, y a pesar de la gran repercusión que el poema tuvo en su momento, esta vertiente civil es “la línea menos lograda” de la poesía de Bufano, ya que “a pesar de su valiente e intensa sinceridad, quizás condicionado por el género, se queda en la grandilocuencia, a veces en el sentimentalismo” (1983, p. 95).

El poeta atribuye el discurso a un soldado americano (figura retórica conocida con el nombre de “idolopeya”). La primera parte del poema contiene la auto presentación del personaje, a través de la evocación de sus años de infancia y juventud, llena de ecos bucólicos:

Era dichoso con mi arado y con mis bueyes,  
con mi hacha y mi cabaña,  
sagrada herencia de mis mayores  
como el sudor de mi frente  
y mis leales manos encallecidas (1983, p. 1167).

A más de las reminiscencias horacianas y virgilianas, hay a mi juicio un evidente parentesco con el Lugones de la “Oda a los ganados y las

mieses”, en imágenes tales como la del toro que “la mañana magnífica enarbola”; así, Bufano nos dice

Mis plegarias se unían al canto de las alondras,  
al rumor poderoso de los ríos,  
al mugido cálido del toro  
que al día enarbola entre sus aspas (1983, p. 1167).

De cualquier modo, esa exaltación de la vida campesina se aviene perfectamente con el temperamento de nuestro poeta, con su franciscano gozo de compartir las sencillas vidas del pájaro o la flor:

Yo era feliz ¿Podía no serlo  
si solo tenía veinte años  
y en mí retozaba la alegría de los recentales?  
¿Podía no serlo si yo vivía en mi Patria  
si hundía mi arado en su gleba,  
si bebía el agua de sus arroyuelos  
y miraba sus constelaciones? (1983, p. 1168).

Pero sobrevienen los horrores de la guerra, y el cambio en el tiempo verbal estructura un nuevo momento de la narración: al pretérito imperfecto que prolongaba la visión idílica como un remanso el tiempo y la memoria, le sucede el perfecto simple, que marca puntualmente el comienzo del dolor:

Pero un día –¡he aquí, Señor, lo inenarrable!-  
aparecieron en el mundo  
sobrecogido d dolor y de espanto,  
las siniestras jaurías  
de la agresión y la barbarie sin fronteras (1983, p. 1168).

¿Cuál es la posición del poeta ante el hecho (la referencia histórica es obvia)? Rechaza el horror de la guerra, pero de algún modo afirma la existencia de una guerra justa, cuando hay de por medio una causa sagrada, como es la de la libertad:

Duro es morir en los juveniles años.  
Pero yo soy feliz porque lo hice por mi Patria,

Y por algo más bello todavía:

la libertad de todos los hombres de la tierra (1983, p. 1167).

Hay una verdadera exaltación del ideal de libertad (“Mercedes tan próceres, / tan simples y maravillosamente puras”); de todos modos, queda la idea de que la guerra es un crimen infructuoso, aunque algunas veces inevitable: “¡Maté, Señor! ¡Y sé que es condenable matar! / Comprendo, Señor, que eran hermanos desconocidos. / Mas yo maté por la libertad de mi Patria [...]” (1983, pp. 1169-1170).

El tono es desgarrador y el lenguaje se torna sumamente agrio para dirigirse a los autores de la guerra; Bufano condena tanto al nazismo y su persecución contra los judíos (“Razas de sagrado linaje / sufrieron infernales torturas”), como al comunismo soviético (“hay naciones que alientan y ejecutan / los mismos tenebrosos designios / que hasta ayer combatieron con nosotros”). Recurre a todo un bestiario para presentar los horrores de la lucha fratricida:

Aldeas, ciudades, naciones,  
eran arrasadas por hordas monstruosas  
de jabalíes enloquecidos  
de soberbia, de orgullo y de codicia.  
Torvas manadas de bisontes  
profanaban los templos y las banderas (1983, p. 1168).

Cada vez más una atmósfera apocalíptica va enseñoreándose del poema; proliferan las imágenes de destrucción y de sangre, a veces contrapuestas a otras de paz y sosiego, que se potencian mutuamente:

Yo, cubierto de fango nauseabundo  
y salpicado por la sangre  
de mis camaradas caídos,  
me acerqué a un arroyo murmurante  
que atravesaba un delicioso huerto,  
me eché de bruces sobre el fresco musgo [...] (1983, p. 1171).

Además del contraste, el poeta recurre a otras figuras intensificadoras como son las reiteraciones con clara finalidad expresiva, como la del posesivo “nuestro”, en los versos siguientes, que subraya el dolor de la

pérdida y da aún más valor al sacrificio de aquellos que abandonaron todo para luchar en pos de una ideal:

Con millares de hermanos dejamos nuestra América,  
nuestras alegres granjas, nuestras locomotoras,  
nuestras fábricas, nuestras verdes campiñas,  
nuestros hogares sacrosantos [...] (1983, p. 1169).

La dura marcha de estos soldados se traduce en el verso a través de la enumeración casi fatigosa:

Atravesamos océanos, duros cielos, remotos ríos,  
vírgenes selvas, aterrados archipiélagos,  
desiertos espectrales, altiplanos, maniguas,  
traidoras dunas y escondidas ciénagas (1983, p. 1169).

La narración, que alterna con fugaces descripciones siempre llenas de imágenes alucinantes y reflexiones del protagonista, se torna minuciosa al llegar al instante final, como retardando el relato hasta crear un suspenso casi intolerable, pero más aún para destacar el valor casi ritual que asumen todos los actos del hombre, hasta los más triviales, en vísperas de la muerte:

Después, incorporado entre los árboles,  
extraje un espejuelo de mi rota guerrera  
y me entregué a mirarme largamente.  
Pero no era mi rostro el que veía  
sino los grandes ojos de mi madre.  
[...]  
Fue en ese instante de total abandono,  
fue en ese instante de laxitud y entrega,  
fue en ese instante de inefable olvido,  
fue en ese instante en que mi arma reposaba  
y yo era hombre recuperado,  
cuando llegó la muerte sigilosa,  
invisible y artera (1983, p. 1171).

Y finalmente, la eglógica visión final, con su relación muerte / sueño:

Sentí que el corazón se me quebraba.  
Mi última visión fue el dulce campo,  
una florida rama de cerezo,  
un pedazo de cielo entre las hojas.  
Y extendido quedé sobre las hierbas.  
Árboles, flores, pájaros y nubes  
creyeron que dormía. Pero yo estaba muerto (1983, p. 1171).

Pero lo que podría ser reposo y beatitud luego de haber rendido la vida por una causa noble, se torna angustia ante la inutilidad del sacrificio. Un nuevo cambio en el tiempo verbal, esta vez el paso al presente, determina un nuevo momento estructural, lleno de crudo desencanto:

Ahora estoy aquí bajo la tierra,  
en un país desconocido.  
Ya no me quedan ojos,  
-¡ayer joviales mundos y hoy nidos de culebras!-  
mis huesos se disgregan lentamente.  
Solo siento, Dios mío, que un manantial de sangre  
eternamente fluye de mi costado abierto (1983, pp. 1171-1172).

La víctima se interroga entonces acerca del sentido de su muerte, y la respuesta es una lacerante exclamación: “¡Pero no puedo reposar! ¡No puedo reposar! /.../ ¡Porque ahora comprendo, Señor, que he muerto en vano!” (1983, p. 1172). Y con ella, resuena nuevamente rotunda e inapelable la condena de la guerra:

¿Cómo dormir? ¿Cómo encontrar sosiego?  
Dame, Señor, una segunda muerte,  
porque la que me diste no me alcanza  
para no ver la infamia y la ignominia  
que profanan la tierra que me cubre (1983, p. 1174).

Podemos concluir el comentario de este poema diciendo, con Gloria Videla de Rivero, que “tiene, por sobre todo, el valor de un valiente testimonio de quien fue fiel a sus convicciones hasta el sacrificio: el soldado imaginario y el poeta tienen mucho en común” (1983, p. 95).

## Conclusión

Ocuparnos de la poesía del mendocino Alfredo Bufano es tarea que en buena medida roza la varias veces debatida problemática de la existencia y alcances de las literaturas regionales. Ciertamente, muchas veces es un equívoco en la acepción del término “regional” lo que torna polémica la cuestión. La denominación no tiene ningún matiz peyorativo; significa tan solo que los temas humanos eternos y universales se dan encarnados y vitales, enraizados en una realidad concreta que les da precisamente eso: color y calor de vida.

Lo cierto es que la dimensión regional vive y palpita en la poesía de Bufano: ninguno de los grandes temas faltan en él; los vemos reaparecen en las distintas formas métricas consideradas: Dios, la Patria, el amor, la muerte. Pero están vivos y sentidos por un hombre que contempla y escribe desde su aquí y su ahora.

Un hombre que, entre todas las metáforas posibles para sugerir la realidad de su alma eligió la de “este tordo negro, / tornasol y musical, / que entre espinillos derrama / su alegría montaraz” (1983, p. 765). Un hombre que descubre a Dios precisamente en la visión de un paisaje todo armonía en su austeridad de piedra y cielo. Un hombre para quien la Patria, que es ante todo su historia, comienza a forjarse también a partir de los héroes lugareños, tan consustanciados con la tierra que llegan a ser, como el Comandante Saturnino Torres, “cual solitario cohíhue / de ramas de verdes hierros” (1983, p. 809).

La universalidad está dada, a su vez, por la profunda vivencia humana que palpita detrás de cada verso, por esa comprensión cabal del “ser hombre”, con toda la carga de dolor e ilusiones que comporta.

Así, dos pares de coordenadas rigen la producción poética del mendocino: *regionalismo* y *universalismo*, a los que nos acabamos de referir, y otros dos, igualmente vertebradores: *tradición* y *originalidad*. Elegimos como norte de nuestro análisis el rastreo de las formas métricas empleadas por el poeta; este relevamiento nos muestra la riqueza de un universo poético que incluye, a modo de puntos cardinales, la forma más clásicamente culta y “literaria”: el *soneto*, y a más asequible al cantar del pueblo: la *copla*; la forma con una riquísima historia que se escribe por centurias: el *romance* (que veremos en el capítulo siguiente) y la conquista



de la nueva lírica: *el verso libre*. De todas ellas hace uso Bufano y a todas aporta algún rasgo propio.

Prima, es cierto, el respeto por el modelo heredado, pero no se desdeñan tampoco las innovaciones, siguiendo senderos iniciados por otros (tal el caso de las renovaciones que los modernistas operaron en ciertos metros, de las que Bufano se hace eco) o haciendo, en varios casos, un aporte original.

Así, estas *Poesías Completas*, a despecho de algún altibajo de mérito literario, sobre todo en sus libros primerizos, constituye un valioso aporte a la lírica mendocina, desde una concepción poética en la que resalta particularmente su apego a la tierra:

Nadie podrá decir:

“Hubo un poeta  
que vivió entre estas sierras desoladas,  
entre estos anchos ríos rumorosos,  
bajo esta luz diluida en oro y plata  
y no cantó lo que sus ojos vieron”

Árbol: mi verso es flor para tus ramas;  
tu caudal es mi verso ¡oh, claro río,  
y es mi verso tu aroma, dulce arabia [...] (1983, p. 886).

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

- Bufano, A. (1926). *Aconcagua*. Cooperativa Editorial “Buenos Aires.
- (1933). *Místicos italianos de la Edad Media* (Conferencia pronunciada bajo los auspicios del Instituto Social el 8 de setiembre de 1932). Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral. Publicación N° 33.
- (1987). Urgencias actuales. El retorno a espíritu (Conferencia pronunciada en 1937), en *Un ciclo cultural*, Mendoza, Dirección General de Escuelas, 183-197.
- (1946). *Charango*. Mensaje.
- (1983). *Poesías Completas*, edición crítica y estudio preliminar de Gloria Videla de Rivero. Ediciones Culturales Argentinas. 3 tomos.

### Sobre las formas poéticas

- Baehr, R. (1981). *Manual de versificación española*. Gredos.
- Becco, J. H. (1960). La poesía folklórica argentina, estudio preliminar al *Cancionero tradicional argentino*. Hachette.
- Carrizo, J. A. (1974). *Cantares tradicionales del Tucumán*. U.N.T.
- Cortazar, A. (1981). El folklore y su proyección literaria, en *Historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina. Tomo III.
- Dávalos, J. C. (1964). *Cuentos y relatos del Norte argentino*. Espasa-Calpe.
- Díaz-Plaja, G. (1937). *La poesía lírica española*. Labor.
- Diez Echarri, E. (1957). Métrica modernista: innovaciones y renovaciones, en *Revista de Literatura XI-XIII*, 102-120.
- (1970). *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, patronato “Menéndez y Pelayo”, Instituto “Miguel de Cervantes”, *Revista de Filología Española*, Anejo XLVII.
- Frenk Alatorre, M. (1966). *Lírica hispánica de tipo popular*. Universidad Nacional de México.
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral.
- Henríquez Ureña, P. (1933). *La versificación irregular en la poesía castellana*. Centro de Estudios Históricos.
- (1961). *Estudios de versificación española*. Universidad de Buenos Aires.
- López Estrada, F. (1969). *Métrica española del siglo XX*. Gredos.
- Magis, C. (1969). *La lírica popular contemporánea. España – México – Argentina*. El Colegio de México.
- Navarro Tomás, T. (1956). *Métrica española*. Syracuse University Press.
- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico*. Gredos.
- Siebenmann, G. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Gredos.

### **Sobre el autor**

Arango, J. S. (1945). *Primicias acerca del estilo de Alfredo Bufano; Los colores*. [s. e.].

Bustelo, Á. (1981). *Alfredo R. Bufano. El montañés que vio el mar*. La Tarde.

Calí, A. (1960). Estudio preliminar en *Alfredo Bufano; Antología*. Biblioteca San Martín.

Casnati, L. (1981). *Poesía y poetas del viejo San Rafael*. Inca.

Castellino, M. E. (2013). Temáticas y formas predominantes en la poesía mendocina escrita en las primeras décadas del siglo XX, en Castellino, M. E. (Dir.), *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Tomo II, 182-187.

Cichero de Pellegrino, M. A. (1954). *Alfredo Bufano, hombre y poeta*. Tinglado.

Torre, A. de la (1962). Prólogo, en *Alfredo Bufano; Antología*. Ediciones Culturales Argentinas.

Videla de Rivero, G. (1983). Estudio preliminar, en Bufano, A., *Poesías Completas*. Ediciones Culturales Argentinas.

### **Sobre el contexto nacional, internacional y mendocino**

Arrieta, R. A. (1956). *Introducción al modernismo literario*. Columba.

Loprete, C. (1955). *La literatura modernista en la Argentina*. Poseidón.

Morales Guñazú, F. (1943). *Historia de la cultura mendocina*. Best.

Ortega, S. (1955). Manuel Gleizer y la joven literatura mendocina, en *Aquí Mendoza*, Supl. N° 5, 39-41.

Roig, A. A. (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Ediciones del Terruño.

Rojas, R. (1937). *Las provincias*. Librería "La Facultad", C. XIII: Mendoza.

Complementaria

Becco, J. H. (1960). *Cancionero tradicional argentino*. Hachette.

*Cancionero y Romancero sagrado* (1950). Biblioteca de autores españoles.

Carrizo, J. A. (1945). *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*. Estudios Hispánicos.

---- (1974). *Cantares tradicionales del Tucumán*. Universidad Nacional de Tucumán.

---- (1978). *El cristianismo en los cantares populares*. Diction.

Cortazar, A. (1964). *Folklore y literatura*. EUDEBA.

Dávalos, J. C. (1964). *Cuentos y relatos del norte argentino*. Espasa-Calpe.

Draghi Lucero, J. (1938). *Cancionero popular cuyano*. Best.

Mondolfo, R. (1974). *Breve historia del pensamiento antiguo*. Losada.

## CAPÍTULO II

### LOS ROMANCES DE ALFREDO BUFANO

MARTA ELENA CASTELLINO

0000-0001-7246-8452

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

#### **Introducción**

En el capítulo anterior analizamos tres de las formas poéticas frecuentadas por Bufano a lo largo de su trayectoria poética. Ahora nos dedicaremos a la que constituye el venero más rico dentro de su producción poética: la producción romancística.

El criterio elegido para el estudio de esta forma ha sido similar al seguido para la consideración de las otras formas poéticas y consiste en historiar muy brevemente su desarrollo a lo largo de su evolución en las letras hispánicas, para poder advertir así, en confrontación con el molde heredado, los aportes originales de Bufano. Seguidamente se realizará un análisis temático y estilístico, intentando abarcar el mayor número de poemas, para dar así una visión lo más completa posible de la obra de este poeta mendocino, a fin de que el conocimiento de sus reales valores literarios contribuya a restituirle el sitio de privilegio que merece dentro de las letras argentinas.

#### **Los romances**

El itinerario poético del autor mendocino comienza, como ya se dijo, bajo el signo del modernismo literario, para seguir pronto su evolución a través de algunas direcciones post-modernistas. Precisamente, por el cultivo de los romances, de las canciones tradicionales y de las coplas,

Bufano representa la vertiente “popularista” del post modernismo, que tiene sus raíces en la lírica tradicional hispánica, hispanoamericana y argentina.

En los libros primerizos de nuestro poeta predominan casi con exclusividad alexandrinos y endecasílabos prestigiados por el magisterio de Rubén Darío y otros modernistas; sin embargo, fundamentalmente a partir del segundo libro comienzan a aparecer el metro octosílabo, que irá cobrando cada vez más importancia en su obra en diversas combinaciones, pero fundamentalmente en forma de romance.

En *Poemas de provincia* (1922) se incluyen algunos romances y romancillos hexasilábicos, y el cultivo de esta forma poética se intensifica a partir de *El huerto de los olivos* (1923), hasta llegar a constituir volúmenes enteros como *Romancero* (1932) y *Los collados eternos* (1934) o bien secciones destacadas dentro de algunos otros, como los “Romances históricos” de *Presencia de Cuyo* (1940).

En general, Bufano se adapta al modelo del romance tradicional, compuesto en series de un número variable de octosílabos, con rima asonante en los versos pares, si bien en varias composiciones la estructura interna dicta la división estrófica, en consonancia con las diferentes secuencias de la narración. También recurre en ocasiones a los romancillos hexasilábicos, uno de los cuales es denominado “villancico”. Observamos aquí una perfecta adecuación entre el tema y tono ingenuo con la forma métrica.

El temple espiritual de nuestro poeta se aviene perfectamente con todo lo que esta forma poética en sí tiene de sugerente: su sabor genuinamente popular y tradicional, junto al mundo caballeresco, hidalgo, que su mención evoca. Precisamente en el libro de Bufano titulado *Romancero* figura una composición que es una verdadera confesión de predilecciones literarias: “Romance del buen romance”. El poeta juega con las palabras: “Romance del buen romance, / romance del romancero” y, sin nombrarlos, desfilan por el verso los romances viejos: épicos, fronterizos, moriscos: “Viejas lunas de Castilla, / paredones de Toledo, /.../ áridos campos manchegos, / cristiandades, morerías, / Granada, Córdoba, Oviedo”, sintetizados en la hermosa imagen: “España en redes de oro, / de cristal, de rosa y de hierro” (1983, p. 597).

El poeta repite, a modo de conjuro, los versos del comienzo, y es ahora el Romancero nuevo, de los poetas que dejaron estampada su autoría, el que desfila: “enjuto don Luis de Góngora, / señor de altísimos cielos; / Carvajal, Pero Mexía, / don Francisco de Quevedo” (1093, p. 597).

La correspondencia con el apartado anterior es perfecta: a la enumeración le sigue una bellísima imagen que intenta sintetizar la esencia de esa poesía y qué mejor denominación que esta: “rosas del mar que se abren / derramándose en los vientos”, para un género poético que llegó a América trayendo su siembra fecunda.

“Romance del buen romance, / alárgate en mi sendero, / para que puedan mirarte / mis cansados ojos nuevos” (1983: 599): así finaliza el poema, y la paradoja “cansados ojos nuevos” es indicio de la búsqueda del poeta, fatigado de modernidad.

### **El romance en España. Reseña de su evolución**

El metro octosílabo recorre toda la historia de la lírica peninsular, a modo de eje vertebrador en el que confluyen lo popular y lo culto. Es, según afirma Navarro Tomás, “el verso más antiguo de la poesía española” (1956, p. 45), que aparece ya en algunas *jarchyas* mozárabes de los siglos XII y XIII. Tanto la primitiva lírica como la épica se sirven de él, dentro de la fluctuación reinante, como uno de los factores principales; interviene además como componente en los moldes más comunes de proverbios y refranes.

Y una de sus combinaciones más afortunadas es la serie indeterminada de versos, asonantados los pares y libres los impares, llamada “romance”. Etimológicamente, esta palabra hace referencia en su sentido primario a la “lengua vulgar”, a diferencia del latín de los clérigos, pero además tuvo ya desde la Edad Media, un sentido especializado en el campo literario. En su acepción actual, el término se encuentra en la *Carta Proemio* del Marqués de Santillana (1445), y desde mediados del siglo XV va circunscribiendo cada vez más su significado.

Nacido, según muchas hipótesis<sup>175</sup>, de la participación del hexadecasílabo u octonario bímembre de las gestas, dio frutos maravillosos como el Romancero viejo; conoció un particular florecimiento a partir del siglo XV; fue cultivado por los más grandes poetas del Siglo de Oro (Lope, Góngora, Quevedo...); no desaparece del todo durante el neoclásico siglo XVIII y es cultivado extensamente por los románticos.

Sometido a la alquimia modernista, conoce finalmente una magnífica floración en el siglo XX, a través de las corrientes popularista y neopopularista, y de allí en más se exhibe en la obra de los más grandes poetas.

Ocuparnos del romance es, pues, acudir a una poesía vital y siempre renovada a lo largo de los siglos; es, en fin, nombrar una forma tan acorde con el genio hispano que desbordó hacia América su venero inagotable, para conocer en esta tierra fenómenos análogos: una vida anónima, tradicional y un permanente influjo sobre la lírica culta, ocupando un lugar de privilegio en la obra de muchos grandes poetas americanos.

Cabe destacar que en Alfredo Bufano confluyen de un modo admirable ambas vertientes, que podríamos denominar la popular y la culta, con sus rasgos propios.

Es notoria, en primer lugar, la influencia de los romances viejos, antiguas composiciones de carácter épico o épico-lírico, que se formaron como una reelaboración selectiva de aquellos pasajes de los cantares de gesta que por haber impresionado más vivamente la imaginación y por haberse grabado con más firmeza en la memoria, alcanzaron vida propia e independiente.

Si bien por su contenido temático el Romancero hispánico encierra una riqueza incomparable, en los romances viejos predominan, entre otros, los que podrían denominarse “noticieros”, sobre sucesos particulares de los siglos XIII y XIV; también los romances de tradición épica o heroica.

---

<sup>175</sup> Cf. Baehr (1981, pp. 209-212).

Pero pronto los juglares ampliaron el repertorio de su creación fuera de los límites de la historia nacional, incluyendo temas caballerescos en la doble modalidad que representan el ciclo carolingio (alrededor de la figura de Alejandro magno) y el ciclo bretón (centrado en el rey Arturo). También son de considerable antigüedad algunos romances novelescos, de los que solo sobreviven fragmentos recogidos en el siglo XVI<sup>176</sup>.

Las fuentes de inspiración de los romances novelescos son muy variadas. Algunos son de procedencia libresca, como los que acogen figuras y temas bíblicos, mitológicos o de historia clásica, y los que son un eco de la novelística medieval y renacentista. Otros derivan de la canción épico-lírica de asunto novelesco, no histórico, común al Occidente europeo.

Dentro de los primeros romances debemos mencionar, por fin, un grupo con características propias: el de los romances fronterizos. El romancero de la frontera granadina, por ejemplo, narra la historia que Castilla va trazando, en procura de la unidad del territorio español; pero al mismo tiempo, como al trasluz, nos presenta la imagen del reino moro, sus ciudades, sus gentes, sus sentimientos, cuando estaba ya en vísperas de su desaparición<sup>177</sup>.

De estos primitivos romances, sean épicos, noticieros, fronterizos..., cabe destacar por sobre todo su carácter de poesía nacional, lo que

---

<sup>176</sup> Índice de su temprano nacimiento es el hecho de que en ellos “los protagonistas de las aventuras épico-líricas eran el infante ‘joven de la alta nobleza’ lo mismo que en la vieja epopeya castellana, y el escudero ‘joven que espera ser amado caballero’, protagonista también en los cantares de amigo galaico-portugueses del siglo XIII, y estos dos tipos arcaicos que aún perviven en los romances del siglo XV se transforman a comienzos del XVI en el conde y el caballero, que son los dos tipos novelescos que más actúan en el Romancero posterior” (Menéndez Pidal, 1953, T. I, pp. XIV-XV).

<sup>177</sup> Sobre la originalidad del nacimiento de estos romances manifiesta Manuel Alvar: “No hay aquí gestas que se fragmentan, ni crónicas que inspiran; antes por el contrario, son poemas nacidos con la misma motivación de los más viejos, y perdidos, relatos épicos [...] Así, pues, los romances fronterizos constituyen un núcleo primario de tradicionalidad, idéntico al que constituyeron las más antiguas versiones de las gestas: pasaron a las crónicas, fueron germen de otros poemas, y de su degeneración nació otro género romanceril: el morisco” (1970, p. 54).



comporta un cuádruple valor: histórico, arqueológico, local y nacional (según los cuatro aspectos que Menéndez Pidal valoraba en el *Poema de Mio Cid*).

En el siglo XV comienzan a advertirse ya algunos cambios, el principal de los cuales consiste en lo que Menéndez Pidal denomina “paso del período aélico oral al período aélico literario” (1953, T. II, pp. 18 ss.). Los romances nacieron como obra de juglares y poetas espontáneos, dirigidos a todas las clases sociales. Se da más tarde una actividad rapsódica que se limita a repetir lo antes poetizado, eliminando todas las formas de expresión no asimilables por el común de los recitadores.

Luego, en la segunda mitad del siglo XV y en Castilla, el período aélico del romancero viejo deja de ser puramente oral y comienza a tener un carácter literario, en la medida en que esta poesía recitada y cantada por el pueblo parece como digna de ser puesta por escrito, en florilegios como el *Cancionero General* (1551).

Entre los romances compuestos al final de este período, obra de poetas de renombre dentro de la Corte, es rasgo constante de influencia culta la sustitución del asonante tradicional por la rima uniformemente consonante, mientras que los romances anónimos conservan la asonancia.

El romance alcanzó su mayor perfección formal y su más amplia divulgación sobre todo gracias a su uso en el teatro y definió y afirmó sus rasgos métricos: la uniformidad de la medida octosilábica; la cuarteta como unidad de composición, la asonancia como rima normal y el rechazo de las rimas agudas.

En esta época aumentaron los romancillos hexasílabos y comenzaron a cultivarse los heptasílabos, También a la segunda mitad del siglo XVII corresponden las primeras manifestaciones del romance endecasílabo o heroico. Su aparición significó el paso más definitivo del metro italiano para compenetrarse con la tradición castellana.

Desde el Renacimiento, sobre el primitivo romance épico, el registro temático se extendió a asuntos moriscos, pastoriles, caballerescos, históricos, religiosos, satíricos y villanescos, sin contar la variada multitud de los de carácter amoroso. Así, la enorme popularidad del Romancero

llevaba implícita una evolución interna, el ensayo de nuevas modalidades características, con la paralela decadencia o extinción de aquellas que gozaron de mayor favor en los siglos precedentes (cf. Menéndez Pidal, 1953, T. II, pp. 63-64).

A partir de 1570, auténticos poetas conciben el romance como obra literaria y así aparece la modalidad artística en que, tomando como base el relato tradicional, se entregan al cultivo de una inspiración independiente y embellecen la narración con artificios poéticos, alusiones mitológicas y máximas morales. Estos romances logran éxito y llegan a suplantarse a los tradicionales en algunas colecciones.

La modalidad principal que se cultiva es la de los romances moriscos, pero su boga cesa poco antes de la expulsión definitiva de los moros en 1492; los pastoriles y los históricos, que acomodan añejos temas históricos al momento que se vivía, y con ese criterio nacen algunos romances cidianos que luego se hicieron famosos. También surgen lo que Baehr denomina “romances personales, de especial mérito en el Siglo de Oro y que Pfandl califica como “patente poesía individual y autobiográfica efectiva de la personalidad y del yo” (1933, p. 16).

Ya en la segunda mitad del siglo XVII tiende a olvidarse el Romancero, y en el XVIII, las circunstancias históricas y literarias le crean un clima adverso. A su popularidad sucede el olvido y se refugian en el pueblo.

A partir de entonces se inicia para el romance un período de decadencia, si bien continuó la producción de romances líricos con estribillo, o villancicos hexasilábicos, etc. Aumenta también el cultivo del romance heroico.

En cambio, en los albores del siglo XIX el Romanticismo dedicó especial atención a esta forma métrica, especialmente para la narración de temas históricos o legendarios. Incluso muchos estudiosos europeos vuelven sus ojos al auténtico tesoro de poesía tradicional representado por el Romancero español. Muchos se interesaron especialmente por reunir, estudiar, traducir, reimprimir e incluso imitar, ese “collar de perlas” del Romancero hispano, tal como lo denomina Hegel.

Pronto también los escritores románticos se vieron deslumbrados por el color y los valores evocativos o pintorescos de los romances moriscos e

históricos, y los imitaron en sus creaciones. Comienza a gestarse así un romancero moderno.

A pesar de que el modernismo, en particular Rubén Darío, cultivó con preferencia otros metros, el romance como forma de poesía lírica se estimó mucho entre los poetas de este período, como molde para sus propias creaciones, así como fuente o motivo de inspiración. También en la poesía actual mantiene el romance su vigor, y Pedro Salinas lo afirma en estos términos:

Entendemos que el siglo XX es un extraordinario siglo romancista [...] Primero, por el gran número de poetas que usan el romance. Segundo, por la calidad de estos poetas, ya que ninguno de los buenos falta en la lista de los romancistas. Tercero, por el valor de la poesía que produjeron empleando esta forma; no es que la usaran para temas menores, es la que les sirvió para lo mejor de su obra, en repetidos casos (1952, p. 525).

Este romancero novísimo pasa a ser la forma predilecta del siglo XX, a través de la obra de grandes poetas, entre los que destaca Federico García Lorca, cuyo *Romancero gitano* es el más logrado intento de abrir nuevos horizontes a la forma romancística tradicional, aplicándose a transfigurarla, como dice Menéndez Pidal, “con genial fuerza imaginativa, maravillosa metaforización y poderoso lirismo” (1953, T. II, p. 439). Representa así la vertiente neo popularista de la poesía española, con su volver los ojos a tradición, pero sin resignar ninguna de las conquistas de la nueva lírica<sup>178</sup>.

Como peculiaridades formales, que no vienen dadas por la tradición y que le confieren inequívoco carácter de poesía culta, son por ejemplo la distribución en estrofas, generalmente de cuatro versos, cada una de las cuales constituye un cuerpo cerrado, tanto sintácticamente como en lo que hace a su contenido, con su propio clima poético, o la utilización de asonancias raras en la tradición y poco desgastadas.

---

<sup>178</sup> Díaz Plaja agrega: “lo que interesa a los poetas del lenguaje popular no es, de ninguna manera, su ruralismo, su zafiedad, sino lo que hay en ellos de intuición poética, de agudeza lírica a veces inconsciente [...]. Retorno a lo popular, pero sin abandonar ninguna de las conquistas de la nueva lírica” (1937, pp. 397-398).

Otros aportes modernos a la forma romance son los de Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, otro de los poetas que ha influido en Bufano, como representante del popularismo ya aludido, definido por Gustav Siebenmann como “la búsqueda de un poeta español en pos de lo lírico, tal como se encuentra en potencia en la poesía transmitida popularmente” (1973, p. 119).

Los poetas componen sus propios romanceros, en los que, en medio de lo subjetivo del tono, se oye la voz perdurable de la tradición. Con esto se amplía considerablemente el campo temático del Romancero, pues estos poetas emplean el metro octosílabo asonantado para dar expresión a todos los núcleos vitales de su creación poética. Así, la relativa unanimidad que ofrecía el género en los siglos anteriores se fragmentó en un fecundo abanico de nuevas posibilidades, gran riqueza temática que entra a formar parte, de una vez y para siempre, del acervo de la más genuina poesía tradicional<sup>179</sup>.

### ***Rasgos de estilo del romance tradicional***

Los rasgos esenciales derivan de su carácter de poesía tradicional, señalado por Ramón Menéndez Pidal (cf. 1953):

- Esencialidad e intensidad, fragmentarismo: comienzos *in media res*, finales suspensos..., ya que se busca conducir la imaginación hasta un punto culminante para luego dejarla librada a su propio juego.
- Intuición, liricidad, dramatismo, mediante la desarticulación de los distintos momentos mediante transiciones bruscas, que suprimen lo que no es esencial.
- Tratamiento particular de la narración, la descripción y el diálogo.

---

<sup>179</sup> Podemos citar como ejemplo de series numerosas de romances las siguientes colecciones: *Romances de Río Seco* (1938), de Leopoldo Lugones, las *Baladas peruanas* de Manuel González Prada, o *La tierra de Alvar González* de Antonio Machado. También Miguel de Unamuno manifestó constante inclinación por esta forma métrica, en la cual compuso muchas de las poesías de su *Cancionero*.

- Procedimientos de actualización de la escena mediante apóstrofes o deícticos.
- Recurso a la primera persona verbal.
- Naturalidad en la expresión, cercanía con la lengua cotidiana del pueblo.
- Escasez de lo maravilloso.
- Variedad de tiempos verbales en pos del relieve narrativo<sup>180</sup>.
- Formulismo, presencia de locuciones heredadas del arte juglaresco; expresiones coloquiales; enumeraciones enfáticas encabezadas a veces por los adverbios “tanto” o “cuanto” para acentuar la riqueza y variedad de la escena o el gusto por las caracterizaciones en una adjetivación inmutable (epíteto épico).
- Reiteraciones que, según Menéndez Pidal constituyen “la principal figura retórica usada en el estilo tradicional” (1953, T. I, p. 78) y con las que se producen variados efectos estilísticos o afectivos. Este uso del lenguaje se relaciona con dos figuras muy típicas de la primitiva poesía: el paralelismo y la correlación.

---

<sup>180</sup> Una de las características esenciales del estilo épico-intuitivo es su afán por actualizar la escena ante los ojos del oyente. Vossler considera, por ejemplo, que la ilusión de lo inmediato constituye el rasgo esencial y más atractivo de los mejores romances. Es por ello que, entre los tiempos verbales, es sin duda el presente histórico el que interviene no solo en el mayor número de combinaciones, sino también en las más significativas. Respecto de la alternancia presente/pretérito, se debe destacar que obedece, más que a variaciones temporales, al deseo de presentar diferentes puntos de vista de la narración, dando la sensación de perspectiva (lejanía/cercanía), o destacando una acción que se opone a las anteriores, o sirviendo al avance rápido de la acción, amén de otros múltiples efectos particulares; algunas veces el presente muestra personajes en movimiento, mientras que el pretérito indica acciones perfectivas; también la irrupción del pretérito en el presente, al expresarla perfección de la acción, puede sugerir el paso del tiempo; o bien es el presente el que inicia la acción y el pretérito la lleva adelante abruptamente, etc.

### ***El Romancero literario***

Este romancero, creación de poetas cultos, agrega algunos artificios a la llana creación de la poesía tradicional. Las semejanzas entre uno y otro estilo provienen, ante todo, del intento de los nuevos romancistas por aproximarse a la forma antigua; como dice Menéndez Pidal, “se ingenian en procurar un arcaísmo aparente y [...] aportan a veces una lengua de aspecto viejo” (1953, T. II, p. 156).

Sin embargo, a pesar de esa imitación consciente, en los romances nuevos se pierden algunas de las notas más características del estilo épico-intuitivo, como su intensidad e impacto emotivo. Si en los romances viejos es bastante común la acción hecha diálogo, es raro esto en los romances artificiosos, en los cuales abunda, en cambio, la acción hecha discurso retórico. Muchos son los romances nuevos compuestos solo de un discurso y de cuatro o seis octosílabos declaratorios de quién es el que así habla.

A partir del Modernismo se produce, como hemos visto, un Romancero novísimo. El romance llega a ser una de las formas predilectas de la poesía del siglo XX. A la vez, cada poeta dota a sus composiciones de las notas propias de una voz hondamente subjetiva. La renovación estilística de esta forma poética se orienta, pues, en tantas direcciones como poetas la han cultivado. Para señalar tan solo uno de estos nuevos caminos, podemos mencionar el *Romancero gitano* de Federico García Lorca. Como dice Díaz Plaja, “la persistencia del romance, tantas veces notada, halla aquí una nueva lección de vitalidad; a su llano decir funde el poeta la más alambicada esencia, la más aguda colección de metáforas” (1937, p. 401).

### ***El romance en América y en la poesía tradicional argentina***

Quizás uno de los rasgos más característicos del Romancero español es su peculiar aptitud para recrearse y perdurar, superando incluso grandes crisis históricas; su prodigiosa vitalidad lo lleva incluso a desbordar los límites peninsulares y ganar nuevas tierras, en las cuales desarrolla análogos fenómenos de tradicionalidad y perdurabilidad, como ocurre en América en general y en Argentina en particular.

Ramón Menéndez Pidal, en varias de sus obras, se refiere al modo en que llegaron a nuestras tierras tantos romances peninsulares: florilegios,

libros de cordel y hojas sueltas, según lo demuestra la documentación referida a los cargamentos que llegaban a las Indias<sup>181</sup>. Y más todavía “podemos decir con seguridad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron” (1953, T. II, p. 226).

El recuerdo del Romancero antiguo era continuamente alentado por las lecturas de colecciones romancísticas que afluían en gran número. Y esta semilla no quedó infecunda; por el contrario, floreció en toda una constelación de cantares, en los que cada pueblo vertió ya desde los años iniciales de la conquista, su propia historias, sentires y vivencias. También en América comenzó a existir un Romancero propio, muy cultivado desde los primeros tiempos.

Estas relaciones versificadas, nos dice Menéndez Pidal, “eran el pan de cada día entre los conquistadores” (1953, T. II, p. 233). En los siglos sucesivos el Romancero siguió más o menos presente en la memoria de todos hasta que, ya en el siglo XX, se realizaron las recolecciones de este material tradicional por parte de estudiosos como Juan Alfonso Carrizo, en Argentina, o Vicuña y Laval en Chile.

La poesía tradicional argentina, y americana en general, aparece como el último eslabón de una cadena poética que viene del confín lejano de la historia y la geografía. En ella encontramos algunas composiciones cuya filiación peninsular es evidente, al lado de otras genuinamente americanas por el tema y el sentir, pero que utilizan la forma y la expresión heredada.

En cuanto a los temas, no son precisamente los romances épicos los que se han conservado, sino los novelescos y líricos. Carrizo encuentra razón de esto en la decadencia que el género histórico había sufrido en España con el comienzo del Romancero nuevo, cuando de popular se hizo erudito y amanerado, y dejó de ser un género (al perder el viejo espíritu heroico) para transformarse en un metro. Entonces, solo se repetían los romances líricos que cantaban los niños y las mujeres.

---

<sup>181</sup> Cf. Carrizo, 1945, pp. 74-75.

Posteriormente, los poetas y payadores populares volvieron los ojos a estas composiciones como paradigma y vertieron en ese molde sancionado por una tradición de siglos la narración de las aventuras o infortunios de las guerras de la independencia o civiles. Guillermo Alfredo Terrera, en sus *Cantos tradicionales argentinos*, ha recogido una serie de composiciones históricas que giran en su gran mayoría alrededor de la figura de Juan Facundo Quiroga.

Por su parte, Juan Alfonso Carrizo, en varias de sus obras, ha señalado la decisiva impregnación de cristianismo en la poesía popular argentina; por ello no podían faltar los romances de tema religioso, si bien no son demasiado abundantes. Hay también romances de tema novelesco, algunos humorísticos, otros truculentos, o romances animalísticos que según Bruno Jacovella constituyen el núcleo más interesante y se diría, más criollo, que no llega a encuadrarse en el género clásico de las fábulas, por carecer de moraleja implícita o explícita. Finalmente, debemos mencionar los romances matonescos, que según algunas hipótesis, estarían en el origen de la poesía gauchesca (cf. Carrizo, 1958, pp. 521-525).

En cuanto a la forma métrica, si bien se conservó el verso octosílabo, el denominado “romance criollo” prefirió el desarrollo en cuartetos con rima consonante, forma que consagró, para la lírica culta, Leopoldo Lugones en sus *Romances de Río Seco*.

Cabe agregar finalmente que los modernos cultores argentinos del romance, como es también el caso de Arturo Capdevila o Alfredo Bufano, por citar solo algunos nombres, tienen ante sí una doble fuente de inspiración, y con frecuencia dirigen sus ojos hacia una u otra: hacia el viejo Romancero español, con sus temas, su espíritu heroico, sus series indefinidas de versos y su asonancia característica, o hacia la tradición propia, gustada en libros o bien recogida directamente de boca del pueblo, con sus peculiaridades métricas, temáticas y expresivas.

### **El romance en Alfredo Bufano: temas, fuentes, influencias, rasgos formales**

Quienes se han ocupado de la poesía de Bufano no dejan de señalar la constancia de ciertas líneas temáticas que reaparecen en toda su obra.



Presentes ya desde sus primeros libros, van ahondándose o reelaborándose a lo largo de sus diferentes etapas evolutivas, adquiriendo también algunas matizaciones diversas.

Estas orientaciones temáticas son, entre otras, el tema personal (amoroso, familiar, autobiográfico), el sentimiento religioso, la poesía civil y, finalmente la vivencia plena de la tierra nativa, que ocupa importantísimo lugar en su producción. Todas ellas aparecen en lo que podríamos denominar el “romancero” de nuestro autor (que agrupa composiciones pertenecientes a libros diversos) elaboradas a partir de una serie de estímulos y fuentes, y con notas de estilo muy características.

### ***Romances históricos***

Desde épocas muy antiguas, los pueblos han guardado memoria de los hechos más salientes de su vida común a través de la poesía. Temprana relación entre poesía e historia que ha ido afectando a lo largo del tiempo diversas formas, una de cuyas vertientes más fecundas ha sido el Romancero heroico español, inspirado en hechos claves de la historia peninsular.

Ese verdadero tesoro poético, anónimo y tradicional, ha inspirado modernamente a numerosos escritores, entre los que puede citarse a Alfredo Bufano y sus “Romances históricos”, que aparecen reunidos en su libro *Presencia de Cuyo* (1940), si bien algunos de ellos fueron compuestos y publicados con anterioridad. La intención del poeta mendocino, en estas composiciones, es entroncar con la tradición hispánica, revalorizar lo popular y rescatar, a su modo, un trozo de la historia patria (en este caso especial la “patria cuyana”, que aparece en el poemario mencionado en todos sus elementos esenciales: la tierra, la gente, la historia, la tradición).

### ***Fuentes***

Indudablemente, Alfredo Bufano conocía, gustaba y releía el Romancero tradicional; muy probablemente también, los cantos populares argentinos. Estos modelos suministran la inspiración primera en lo que al tono y elaboración literaria se refiere, pero la consideración

del contenido de estos romances plantea una serie de cuestiones que enunciaremos brevemente.

En primer lugar, ¿qué documentación histórica manejó Bufano? ¿Una sola fuente o varias? ¿Recogió testimonios orales acerca de sucesos que, indudablemente, debieron de impresionar la memoria de la gente, y por ello quizá perduraron en forma de tradición oral o casi de leyenda? Más aún ¿se basó en antiguos cantares narrativos, recogidos también de boca del pueblo? ¿Son hallables todavía esas supuestas joyas de poesía popular o debemos simplemente suponer su existencia? ¿Qué relación hay, en fin, con otras fuentes literarias, obras de autores argentinos que trabajan con materiales similares.

En cuanto al Romancero heroico peninsular es evidente que Bufano ha frecuentado los clásicos españoles en sus lecturas de autodidacta, y por momentos parece que aquellas epopeyas gloriosas estuvieran constantemente ante los ojos de nuestro poeta como un arquetipo y un punto de referencia. Así, en el “Romance del Comandante Saturnino Torres” leemos. “Cual se agrandaba Castilla / del Cid al paso estupendo / la lanza del Comandante / iba ensanchando el desierto” (1983, p. 810)<sup>182</sup>.

También se advierten reminiscencias de modos de decir y fórmulas propias de la producción romancística peninsular, por ejemplo cuando dice: “Así hablara el sanjuanino / con dura voz de retar” (1983, p. 860).

En conclusión, Bufano toma del modelo español ante todo el metro, el tono, recursos, giros y formas de expresión, una actitud particular ante la materia narrada, a través de sus lecturas directas de obras españolas.

Pero además de esa transmisión letrada, el Romancero perduró en América en la memoria del pueblo, dando origen a un rico venero de poesía tradicional, que incluye composiciones de los más diversos temas y funciones. Ahora bien ¿tuvo nuestro poeta ocasión de conocer esta poesía, en forma de recitados o de canto acompañado por guitarras? Ciertamente, gustaba de sentarse en rueda de paisanos, a escuchar sus relatos, sus

---

<sup>182</sup> En todos los casos citamos por la ediciones de las *Poesías Completas* realizada por G. Videla de Rivero (1983, 3 tomos).

canciones, como él mismo manifiesta en su libro *Aconcagua* (1926), narraciones en prosa de sus andanzas mendocinas.

De todos modos, en las recopilaciones de poesía histórica tradicional no figura nada que se refiera a los sucesos narrados por Bufano. Si bien él pudo haberlos recogido de algún ignoto recitador, sería aventurado suponer una fuente directa en cuanto al tema (solo podría emparentarse, con una relativa certeza, el “Romance de los sesenta granaderos” con la cueca cuyana del mismo nombre, como también es dable suponer para ambas composiciones una fuente tradicional anterior). Pero a falta de una filiación temática evidente, sí puede vincularse la obra del poeta con los cantares tradicionales por el tono y sentimiento y la composición, que se empapa de un sabor nostálgico, añejo, popular, tan propio de la poesía oral.

En cuanto al posible parentesco con la obra de otros autores argentinos, cabe conjeturar una relación con la obra de Luognes. Esto es así porque a pesar de las diferencias que se advierte, sin entrar en un análisis detallado de la obra del cordobés (mayor amplitud temática, mayor rigor métrico, mayor cercanía con el modelo tradicional argentino en la obra lugoniana), la influencia de Lugones en toda la obra de Bufano es demasiado notoria como para que descartemos completamente la posibilidad de una relación, al menos en cuanto a motivación primera.

Pero hay otra obra famosa que muestra un pasaje de llamativa semejanza con uno de los romances de Bufano, y es el *Facundo* de Sarmiento. Se trata del “Romance de la muerte del General Villafañe”. El tema de este romance es el enfrentamiento, en combate singular, de dos personajes que alcanzan verdadera estatura épica en la visión del poeta: el comandante José Bernardo Navarro y el General Benito Villafañe, en el marco de la contienda civil argentina; duelo que concluye con la muerte del segundo de los nombrados. Esta muerte será luego vengada por Juan Facundo Quiroga, que ajusticiará a veintiséis cuyanos en pago de la vida de su general.

Si confrontamos el texto poético con el *Facundo* de Sarmiento ya aludido, vemos que la similitud ente ambos textos es bastante significativa y permite postular la hipótesis de una vinculación concreta. Nos limitaremos a señalar que el desarrollo dado por Bufano a su poema

coincide paso por paso con el dado por Sarmiento al episodio en cuestión; también son las mismas las palabras que ambos ponen en boca del protagonista; igualmente aparece en los dos autores la relación con Facundo, si bien en Bufano tal mención aparece luego de la narración del duelo, mientras que el escritor sanjuanino solo la trae a colación como anécdota que apoya su tesis.

En cuanto al material histórico que pudo haber consultado Bufano, debemos decir primero que fue amigo de varios y prestigiosos historiadores mendocinos, a los cuales dedica, incluso, algunas de sus composiciones. Es posible entonces que de ellos obtuviera los elementos necesarios para elaborar sus poemas o tuviera acceso a archivos, documentos u obras historiográficas.

En tal sentido, puede afirmarse que el poeta seguramente conoció y leyó la obra de Damián Hudson: *Recuerdos históricos sobre la Provincia de Cuyo*<sup>183</sup>, libro capital para reconstruir la historia del siglo XIX. Hudson cuenta muchos sucesos con la inmediatez del testigo presencial y así parecen haber pasado a Bufano algunos elementos tales como el retrato del General Mariano Acha, del que tanto el historiador como el poeta hacen una magistral pintura.

Quizás pueda emparentarse también el “Romance del General don Mariano Acha” con aquel de Lugones titulado “La cabeza de Ramírez”, que narra el prendimiento, muerte y posterior degüello del caudillo entrerriano, incidente para nada inusual en nuestras luchas civiles, y que epiloga también el relato de los hechos del General Acha en la óptica emocionada del poeta. Pero los hechos narrados en el romance: combate de Angaco, triunfo unitario con repliegue de las fuerzas federales y posterior avance de estas sorprendiendo a Acha, su captura y muerte, son prolijamente detallados por el historiador Hudson y es aquí donde reconoce sus fuentes más seguras la composición de Bufano, no tanto en la descripción del combate en sí, puesto que las precisiones, incluso topográficas, de Hudson son reemplazadas por una recreación poética, metafórica y sumamente breve del combate: “Un laberinto de lanzas /

---

<sup>183</sup> He consultado la edición de 1931.

abre caminos de muerte”, sino en el retrato que ambos autores hacen del General Acha.

En efecto, Bufano describe en dos momentos de su poema al héroe unitario, dos momentos que paradójicamente son los polos opuestos de su trayectoria: victoria y derrota, gloria y muerte; y ambas descripciones parecen desglosadas de la visión que nos dan los *Recuerdos históricos...*<sup>184</sup>, en tanto retoman los mismos rasgos y particularizan determinados aspectos:

¡Nunca mejor prisionero  
pasó por tierras cuyanas!  
Lleva una blusa celeste,  
su cinto va sin espada,  
desmelenado el cabello  
tan rubio como sus barbas (1983, pp. 856-857).

En ambas versiones, finalmente, se advierte por igual la admiración por la figura del héroe. Es aquí donde se centra la atención del poeta; los pormenores del hecho histórico aparecen aludidos en la visión sintética, intuitiva del romance, que refuerza el contraste trágico entre las cambiantes alternativas de fortuna e infortunio en la vida humana:

Y en tiempo de primavera  
en una dulce mañana...  
muerte halló quien a la gloria  
tuvo rendida a sus plantas (1983, p. 857).

Pero evidentemente no es esta la única fuente histórica manejada por nuestro autor. De hecho, el tema de alguno de sus romances excede el marco cronológico de los *Recuerdos...* como el dedicado al Comandante Saturnino Torres.

---

<sup>184</sup> Dice Hudson: “Gran figura militar poseía el General Acha. Era completamente en su aspecto, un caballero de la Edad Media [...] Vestía una blusa celeste de paño, una gorra de larga manga, sin visera [...] Su rostro de tez blanca, tostado por el sol, larga barba de un subido rubio, infundían en la imaginación de aquel que le miraba con atención y estudio, la idea del prestigio” (1931, p. 335).

En otros romances, como el que canta la tragedia del Chacay, la minuciosidad con que el autor enumera los nombres de los desdichados protagonistas recuerda el rigor de un documento, tal como los que la Junta de Estudios Históricos de Mendoza exhumara por entonces en varias de sus publicaciones<sup>185</sup>. A esta documentación acuden los historiadores posteriores, y de cualquiera de ellos puede haber tomado Bufano la materia para su romance.

El suceso, que todos reseñan de modo similar, es el siguiente: el por entonces Gobernador federal de Mendoza, Juan Corvalán, delega el mando en Pedro Molina y marcha al sur de la provincia para aliarse con los indios y con un famoso bandido llamado Pincheyra, que asolaba por entonces las tierras sureñas con su ejército de forajidos; la finalidad perseguida por el gobernador mendocino era combatir a los unitarios que a su vez avanzaban sobre Mendoza, Algunas de estas negociaciones no están aún completamente claras para los historiadores (cf. Martínez, 1980, p. 68).

Hasta aquí coinciden el testimonio histórico y el poema; sin embargo, Bufano agrega inmediatamente una escena no registrada así documentalmente: los cuerpos de las infortunadas víctimas desandan el camino hacia la capital mendocina, a lomo de mula y tapados con ponchos negros. En realidad, el traslado de los restos se produjo, no entonces, sino casi un año después, en mayo de 1831, cuando estaban nuevamente instalados en el poder los representantes del partido federal. Al fundir en una sola visión acontecimientos distanciados en el tiempo, el poeta consigue una impresión similar a la de los romances tradicionales que, ejercitando la selección eliminadora, tienden “a prescindir de preliminares para destacar solo una situación elegida” (Menéndez Pidal, 1953, pp. 60 ss.).

El romance gana así en intensidad y dramatismo, trasunto fiel de la impresión que la infausta noticia debe de haber causado en toda la población mendocina. De hecho, en el sur mendocino todavía hoy se pueden recoger versiones orales del suceso, muestra de cuán profundamente caló en la sensibilidad popular.

---

<sup>185</sup> Cf. Calle (1936, pp. 203 ss.).

Volviendo al tema de las fuentes históricas utilizadas, además de la obra de Hudson, ya citada, hay otras dos historias generales: la de Monseñor Verdaguer y la de Agustín Álvarez, que se ajusta a la de Hudson; en cuanto a estudios específicos sobre determinados temas o personajes, tampoco es muy abundante la bibliografía, pero sí resulta de capital importancia una obra: *José Félix Aldao; Monje dominico y General de la Santa Federación* (1938), de Jorge Calle. Bufano recrea en verso la misma escena que Calle presenta en prosa, ajustándose a los mismos detalles y con similar progresión en los acontecimientos.

La inclusión de Aldao como figura protagónica en estos “Romances históricos” no es de ningún modo arbitraria, pues ningún nombre como el suyo para simbolizar el período de las luchas civiles en la provincia. Figura controvertida, los historiadores regionales le han dedicado más páginas que a ninguno de sus contemporáneos. Aldao, el fraile Aldao, el terrible Aldao, la furia desatada... Es quizás esa personalidad subyugante del rebelde, del que no reconoce leyes ni humanas ni divinas, la que ha impresionado la naturaleza sensible del artista. Pero con gran acierto no escoge este para su poema escenas de armas o de violencia, de las que abundan en la vida del caudillo, hechos registrados por los anales de la historia. Elige un momento y un hecho trascendente en la historia personal del hombre, una decisión, una encrucijada en su destino. Es el comienzo de la vida pública de Aldao y se inicia con una renuncia simbólica a cuanto pudiera haber de sosiego y de paz en su existencia anterior:

Reposa en el Plumerillo  
don José Félix Aldao  
frente a los cerros azules  
y en la quietud de los campos (1983, p. 857).

Hay en el personaje, a pesar de todo, una interna inquietud, algo así como el presentimiento de un cambio o el vivir esperando algo. No otro significado tiene su permanente contemplación de los ocasos mendocinos, ese situarse frente al horizonte escudriñando la lejanía<sup>186</sup>:

---

<sup>186</sup> Así lo expresa el historiador Calle: “Veíasele por las tardes absorto en la contemplación de las puestas de sol. Ese espectáculo no le proporcionaba una emoción

Mira el poniente de púrpura  
y añora tiempos pasados;  
tiempos de gloria bravía  
que se domaba a sablazos (1983, p. 857).

El desarrollo argumental se completa con la aparición de otro personaje, algo así como un mensajero del destino: su hermano que viene a buscarlo para sumarse a las luchas civiles. El diálogo que tiene lugar a continuación ocupa muchas líneas en el texto histórico; el poeta, con gran economía de palabras logra, si cabe, un mayor efecto dramático. Así, este romance resulta particularmente ilustrativo del modo en que el poeta trabaja la materia histórica. El episodio no es de su invención (no podría serlo por tratarse de un hecho histórico); tampoco es absolutamente original en su presentación ni desarrollo (en ningún otro como en este es tan notoria la fidelidad a la fuente), y sin embargo, resulta una auténtica creación por la maestría con que el escritor maneja las herramientas de su arte: evocación del paisaje entramado en la acción, maestría en el uso de diversos planos temporales que en su fluctuación acompañan los vaivenes anímicos del personaje.

Finalmente, un breve comentario del romance que cierra el grupo: el “Romance de don Domingo Astorga, Comandante de las antiguas Guardias Nacionales”. ¿Quién fue este personaje, que impresionó tan vivamente la imaginación del niño, futuro poeta (“Comandante, usted no sabe / que hizo soñar a un muchacho”)? El *Diccionario Histórico Argentino* trae una breve noticia (1953, p. 369), pero casi se puede afirmar que no hay otra fuente en este caso que la experiencia directa del narrador. Es por eso que aquí, más que en el resto de los romances, asoma constantemente la presencia directa del poeta; es el juglar que plasma en versos un trozo de historia del que ha sido testigo: “Comandante, lo estoy viendo / en Guaymallén, nuestros pagos”. Por eso toda la composición trasunta un auténtico sentir, que es mezcla de admiración infantil y de nostalgia de la vida heroica:

---

estética, pero hallaba en él algo de melancólico que convenía a su estado espiritual” (1938, p. 85).



Yo, niño, lo contemplaba  
con vivos ojos tamaños,  
y hubiera dado mi vida  
por ser también su soldado (1983, p. 863).

Más que en ningún otro se cumple en este poema un proceso similar al de la antigua épica; el cantor toma sus materiales de la realidad circundante e inmortaliza con su arte al héroe lugareño, fijando para siempre la memoria de sus hazañas. Pero también se emparenta este romance con otro género poético: el de las lamentaciones por la muerte de algún personaje. Toda la composición se empapa así de un tono elegíaco que trae reminiscencias de Jorge Manrique, otro de los autores largamente leídos por Bufano.

En cuanto la métrica de los romances históricos de Bufano se advierte que utilizó en sus composiciones el romance tradicional español asonantado y monorrimo, con diversa distribución de los acentos que logran variados efectos estilísticos.

Otro aspecto digno de ser considerado es la disposición de los versos en series de un número variable, con cierta tendencia a la cuarteta, como por ejemplo en “Romance del General Villafañe”. En varios de los romances históricos se da una división en apartados que se corresponde con la estructura interna, lo que –además de permitir dar una visión selectiva de los hechos narrados, ciñéndose al núcleo y suprimiendo las transiciones incidentales- está al servicio de la simetría de la composición.

En relación con los rasgos del estilo tradicional presentes en los romances de Bufano, debemos destacar que el poeta se coloca en la postura del juglar que narra hechos memorables del pasado comunitario a un auditorio vivencialmente presente, y al que busca conmover (más que informar, en muchos casos) haciendo revivir ante sus ojos las acciones dignas de memoria. Este proceso de la antigua épica supone entonces varios elementos que también aparecen en el decurso poético de los romances:

- El poeta tiene presentes a los destinatarios de su canto.

- La evocación del pasado se hace a través de la óptica de un testigo presencial, que carga afectivamente lo narrado y da una visión intuitiva y sintética.
- El relato se impregna así de las tres notas que Menéndez Pidal enuncia como características del estilo épico-lírico: “intuición, liricidad, dramatismo”, mediante una serie de recursos actualizadores de la situación.

En cuanto al primer aspecto es notoria en estos romances la suposición de un público presente, al que el poeta se dirige a menudo; de allí los apóstrofes o interrogaciones: “¿Quién no conoce estos nombres / en nuestros cuyanos suelos” (1983, p. 851); el uso de la segunda persona plural: “Este que veis a caballo [...]” (1983, p. 809), con la reiteración del verbo “ver”, el cual actualiza y acerca la atención del oyente a la realidad que trata de evocar.

También cumple una función similar el uso reiterado del posesivo que sugiere una comunidad autor-auditorio: “Nuestra Mendoza dormía /.../ nuestra Mendoza soñaba” (1983, p. 853). Si es importante la presencia del público, mucho más todavía lo es la del narrador que irrumpe en el romance para subrayar, mediante exclamaciones, su valoración de los hechos.

También en esta línea se inscriben los apóstrofes que el autor dirige al héroe evocado. “¡Ay, Corvalán [...! / ¿No te anunciaba traición / el Atuel con sus lamentos?” (1983, p. 852). Igualmente es característica del estilo épico la invocación al lugar geográfico teatro de la acción, personificado, que adquiere a veces una gran fuerza dramática, como en el romance de la traición del Chacay: “¡Ay, Mendoza de mi vida / tales hijos te nacieron!” (1983, p. 821).

Entre los recursos actualizadores de la situación se destaca el uso del pronombre demostrativo, ampliamente reiterado –por ejemplo- en el “Romance del Comandante don Saturnino Torres”. La finalidad del poema es evocar la figura del heroico guerrero, haciéndola vivir ante nuestros ojos, en una descripción dinámica y centrada en unos pocos rasgos: “Este es Saturnino Torres, / jefe y señor de Choiqueros” (1983, p. 811).

También el adverbio “ya”, reiteradamente unido a verbos, contribuye a crear la ilusión de ser testigos presenciales de un hecho, tal como ocurre en el “Romance de don José Félix Aldao”:

Ya está a horcajadas, garboso,  
con las bridas en la mano.  
Ya espolea, ya se aleja,  
ya va de galope largo (1983, p. 859).

La actualización de la situación propia del estilo épico intuitivo comporta también la necesidad de trabar narración y descripción en una visión sintética. Cuando el paisaje aparece en los romances es siempre consustancial al hecho narrado; tal efecto se logra a través de enumeraciones rápidas y de una adecuada adjetivación, que contribuye a crear la atmósfera e incorporar lo inanimado a la vivencia de los personajes del relato, como en el “Romance de los sesenta granaderos”:

Agrias quiebras laberínticas,  
blancos picachos enhiestos,  
precipicios, altiplanos,  
el limpio, inmutable cielo.  
claras lunas, anchos soles,  
verdes ríos y arroyuelos  
vieron pasar al fantástico  
escuadrón de granaderos (1983, p. 820).

La descripción solo se hace más detallada cuando debe crear una atmósfera especial en el relato, como ocurre en el “Romance del General don José Félix Aldao” con las bellísimas descripciones del crepúsculo, en las que resuena quizás un eco lorquiano, que brindan el ambiente adecuado a las meditaciones del personaje:

Cuando la tarde se ahonda  
en montañas y vallados,  
y en las agrias cresterías  
abre el lucero sus nardos [...] (1983, p. 857).

El atardecer es un momento indefinido, en que no brilla el sol ni es aún noche cerrada, etapa de transición como la que vive el personaje. Cuando

este, finalmente, decide a través de la significación de un solo acto, su destino, cae la noche:

La hoz de la luna nueva  
brillaba en el cielo santo.  
Fragancias de noche había  
sobre cerros y vallados (1983, p. 859).

También la descripción de los personajes sigue la técnica épica de recurrir a un solo rasgo caracterizador, a modo de epíteto épico, a la vez que se los presenta en movimiento, incorporados a la marcha de la acción, cuando no enfrentados. Así por ejemplo, en el “Romance de la traición de Chacay” los hombres de uno de los bandos opuestos son “nobles caballeros” y ricos-hombres, arcaísmo que los eleva a la categoría de héroes épicos, mientras que en el otro bando encontramos a “tigres en hosco acecho”. Además, como en la antigua épica, en la descripción de personajes se presta especial atención a los arreos y a las armas: “La lanza del Comandante / iba agrandando el desierto” (1983, p. 810).

También el diálogo recibe en los romances viejos un tratamiento peculiar, que tiende a hacer aún más vivo su efecto, eliminando la mención del nombre de los interlocutores por parte del narrador. Se los debe reconocer entonces por indicios o por sus propias palabras y acciones:

-¿A qué vienes a estas horas?  
¿A qué vienes tú, mi hermano?  
-¡A buscarte, José Félix,  
y a pedir tu sable y brazo (1983, p. 858).

Finalmente, debemos referirnos al valor estilístico de la reiteración, principal figura retórica usada en el estilo tradicional, de la que deriva frecuentemente un fuerte acento dramático. Nuestro poeta recurre a ella logrando variados efectos estilísticos y afectivos, así por ejemplo, la repetición de la palabra “luna” en el “Romance de la muerte del General Villafañe”, con todo el valor simbólico que el astro connota:

Más que la luna menguante  
Villafañe blanco está.

Sudario de luna tiene  
bajo la luna espectral (1983, p. 861).

También abundan en el “Romance de la traición del Chacay, las figuras que se construyen a partir de la repetición de ciertas palabras claves, con pluralidad de efectos; así por ejemplo, la repetición anafórica de la palabra “Chacay” resalta la calidad musical del nombre y se aprovecha su sonoridad para remedar el sonido de las campanas que doblan a muerte:

¡Chacay! En su llanto dicen [...];  
¡Chacay!, sollozan los vientos;  
¡Chacay!, repiten las cumbres;  
¡Chacay! responden los tiempos (1983, p. 853).

Podrían prodigarse los ejemplos, desde las formas más simples de repetición, como la duplicación del vocativo “Villafañe, Villafañe” (1983, p. 860) hasta las formas de repetición paralelística casi sinónima: “Tibio junio comenzaba; / dulce junio ya promedia” /1983, p. 853) o antitética; la repetición de una misma palabra con distintas flexiones: “Si león es el que llega, / leones son los que aguardan” (1983, p. 855).

Si bien en los recursos mencionados anteriormente podemos ver su filiación épica o épico-lírica, abrevada en el Romancero peninsular, tampoco faltan en la trabajada expresión de nuestro poeta los elementos que nos remiten a fuentes más cercanas, entre ellas, el andaluz creador del *Romancero gitano*.

Lorca influye en Bufano a través de sus búsquedas neopopularistas, que se traducen en una recreación muy particular del romance tradicional. Lorca suma al encanto un poco ingenuo de la poesía popular, la fuerza de su genio eminentemente dramático y su asombrosa capacidad de metaforización, creando una atmósfera poética sugestiva, a menudo trágica y misteriosa. Capital importancia tiene en la poesía del español la presencia de la luna y algunos romances de Bufano recrean una atmósfera similar: en el “Romance de la muerte del General Villafañe” (1983, pp. 859-862), la luna interviene activamente en el drama; prepara el escenario:

Sobre quiebras y bajíos  
y valles de soledad,

trágica luna menguante  
derrama su claridad (1983, p. 860).

Señala al futuro asesino: “Jinete en chuzo de sombras / bajo la luna espectral”; preside el duelo: “Ya están los dos frente a frente / bajo la luna mortal”; envuelve al muerto: “Sudario de luna tiene / bajo la luna espectral” y se complace en iluminar al victimario: “La luna brilla en su lanza / con rojiza claridad”.

También podrían verse ecos lorquianos en metáforas como esta: “Los ijares del caballo / ya son dos rosas bermejas” (1983, p. 854) o la descripción de la batalla: “Un laberinto de lanzas / abre caminos de muerte” (1983, p. 856).

Pero el arte de nuestro poeta va más allá de cualquier semejanza con mundos poéticos ajenos, y adquiere matices eminentemente personales en el manejo de las imágenes poéticas. Es destacable la abundancia de notas cromáticas, a veces con valor simbólico, o imágenes auditivas que conllevan una gran carga dramática. Esta riqueza sensorial apunta en medio de lo épico del relato:

Cuando emprendieron la marcha  
maduraban los cerezos;  
llegaron cuando las uvas  
en fresca miel troca enero (1983, p. 820).

El poeta logra una ambientación totalmente lugareña; los términos de comparación se toman de objetos cercanos, fundamentalmente de la flora o de la fauna argentina.

En cuanto al lenguaje, el léxico de Bufano acoge deliberadamente arcaísmos (tal el caso de “yantar”), como reminiscencia de los modos de decir propios de los romances viejos. El término castizo convive con el argentinismo, el término criollo (“chuza”) o la expresión acuñada (“mas por mentas...”). De esta manera integra, en equilibrada disposición, los estímulos recibidos de la poesía tradicional, alguna peculiaridad del habla argentina y el afán de universalidad de la lengua literaria.

## **Romances hagiográficos y de tema religioso en general**

La vivencia religiosa impregna gran parte de la producción poética de nuestro autor; brota a veces como sentimiento de gratitud ante las sencillas alegrías de la vida, o como alabanza al Creador ante la belleza de las creaturas, o como sentida plegaria y fuente de consuelo ante las adversidades. Más aún, el sentimiento cristiano se plasma en una hagiografía de delicioso sabor arcaico, de ingenua piedad medieval, al modo de las colecciones que tanta difusión tuvieron en la Europa cristiana y de las que los *Milagros de Nuestra Señora* o la *Vida de Santa Oria*, de Gonzalo de Berceo son, para la tradición española, el primer hito señero.

La fe medieval floreció en multitud de leyendas piadosas agrupadas en numerosos *Flos Sanctorum* o *Acta Sanctorum* que durante siglos edificaron al pueblo cristiano con el relato de vidas de santas y santos que hacen recordar la colorida imaginería de un vitral gótico. Algo similar ocurre con *Los collados eternos*, de nuestro poeta. El eco bíblico resuena desde el título, y varia es la sementera donde Bufano espigó los temas de sus composiciones: la Biblia, las lecturas de autores piadosos y clásicos españoles como Berceo y Azorín, por citar solo dos ejemplos dispares, todo ello volcado en el molde del romance, doblemente apropiado por su connatural aptitud narrativa y por su sabor de canto popular y añejo.

### ***La tradición española y argentina***

Al escribir poesía sacra, Bufano se inserta en una caudalosa vertiente de la literatura española (cf. Valbuena Prat, 1940), que comienza ya en el siglo XIII con el *Mester de Clerecía*, obra de clérigos como lo fue Gonzalo de Berceo. A estas “cándidas flores de inocencia primitiva” (la expresión es de Valbuena Prat) sucede la expresión más elaborada y artificiosa de los poetas de Cancionero, que tratan de adaptar al fondo sacro el virtuosismo amoroso propio de la lírica cortesana. En el reinado de los Reyes Católicos se produce un florecimiento de la poesía devota, y el gran hallazgo de esta generación es “la conversión en lírico del elemento que procedía de una tradición narrativa y doctrinal” (Valbuena Prat, 1940, p. 13).

Además, en los siglos XVI y XVII, el auge de la literatura española del Siglo de Oro lleva a la utilización del romance en la poesía religiosa, como

ocurre con las *Rimas Sacras* (1614) o el *Romancero espiritual* (1642) de Lope de Vega o los autos sacramentales de Calderón de la Barca, por ejemplo. Otro fenómeno característico del Siglo de Oro español es la magnífica constelación de escritores ascéticos y místicos: las obras de Fray Luis de León, San Juan de la Cruz o Santa Teresa dejan su impronta en toda la literatura devota posterior.

La poesía religiosa española sobrevive a la profunda crisis del siglo XVIII, en la que diferentes fermentos, como el racionalismo y el enciclopedismo, procuran minar los cimientos del catolicismo, para retornar en el siglo XIX, aunque sin su pureza originaria. Los románticos veían en la religión un motivo esencialmente sentimental, y así hay en ellos una incorporación de los elementos de arte o liturgia a los asuntos de la poesía profana.

Durante el siglo XX el sentimiento religioso aparece, por ejemplo, en la obra de Rubén Darío o en la palpación religiosa de Unamuno, y también en “los motivos decorativos de imaginería angélica o de martirologio puramente poético del *Romancero gitano*” (Valbuena Prat, 1940, p. 59).

España trasladó a América, además de su idioma, las costumbres y el ideal caballeresco, su acendrada religiosidad (cf. Carrizo), que se refleja en los cantares tradicionales, a través de una serie de temas, entre los que figuran los siguientes:

- Las grandes conmemoraciones de la Iglesia, como Navidad, Epifanía, Cuaresma y Semana Santa, que dieron a los poetas numerosos motivos de creación.
- Los Evangelios, sobre todo a través de ciertos episodios particularmente fecundos como el de María Magdalena o el Hijo Pródigo.
- Los sacramentos.
- La hagiografía, la vida de los santos o leyendas devotas: si se repara en las listas de libros venidos de España durante todo el denominado “período hispánico”, se observa la numerosa presencia de *Flos Sanctorum*, junto a los libros de caballería, el *Romancero* y el *Cancionero General*. También la tradición oral



trajo a América multitud de relatos piadosos, en general hoy perdidos.

Así, en los cancioneros tradicionales argentinos ocupan un lugar importante las *glosas* (composiciones que van desarrollando en sucesivas estrofas, generalmente décimas, el contenido de un villancico inicial) o *villancicos hexasilábicos*, que giran principalmente alrededor de la figura del Niño Jesús<sup>187</sup>.

### ***Poesía y plegaria***

Con este título, Antonio de la Torre (1962, p. 18) engloba la totalidad de la producción poética de Bufano que se escribe bajo el imperativo del sentimiento religioso; por mi parte, prefiero distinguir en ella dos modulaciones diferentes: aquellos poemas pura o predominantemente líricos, en los que la alabanza o la impetración constituyen el núcleo germinal, como el “Romance del corazón contrito” (1983, pp. 362-363), el “Romance del buen sueño” (1983, pp. 671-672) o el “Romance de glorificación” (1983, pp. 692-694), y aquellos otros, narrativos, inspirados por sus lecturas hagiográficas medievales, que examinaremos a continuación.

### ***Fuentes de los romances hagiográficos***

Recordemos en primer lugar el ya mencionado “franciscanismo” de nuestro autor: ese fraternizar con todas las cosas creadas y su humildad y sencillez, que constituyen los pilares de su estética, si bien Bufano no fue propiamente un místico, como hace notar Antonio de la Torre<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Juan Alfonso Carrizo enumera los siguientes motivos: la contemplación del Niño tendido en un rústico establo de pastores; la solicitud de la Virgen y San José; la noticia del nacimiento dada a los pastores de Belén, y la premura de estos para ir a adorarlo; la adoración de los Reyes Magos, que hicieron un largo viaje guiados por una misteriosa estrella; el viaje de Nazaret a Belén; la huida a Egipto para escapar de la persecución de Herodes; el Niño perdido y hallado en el templo (cf. p. 139).

<sup>188</sup> Su obra “[t]rasunta ese panteísmo suave que Leopoldo Lugones veía en San Francisco de Asís [...] No alcanzó [...] el vuelo místico ni el lenguaje de San Juan de la Cruz, ni el de Santa Teresa, cuando estos dialogan con la divinidad, en la atmósfera rara y luminosa

Ahora bien, ¿cuáles son las lecturas que trasuntan las composiciones religiosas de Bufano? Es posible suponer que su estadía como pupilo en un colegio religioso permitiera el descubrimiento de libros religiosos que debieron de alegrar sus horas de soledad. Además, a lo largo de su vida mantuvo Bufano amistad con sacerdotes y religiosos, como lo testimonia, por ejemplo, la dedicatoria del libro *Los collados eternos* “A los padres salesianos de todo el país”. Su curiosidad de lector infatigable habrá hallado también alimento a través de esa veta, y de allí la aparición de un “Villancico a San Juan Bosco niño”, fundador de la congregación salesiana.

Tampoco debemos olvidar que la influencia materna señaló los primeros pasos de la religiosidad del poeta: “Ella a mi oído rezaba: / ‘Rapaz, qué cielo el de Dios’” (1983, p. 653), y su hijo Ariel, en una entrevista personal, recordaba haber visto en su biblioteca “algunas vidas de santos, muy antiguas”, muchas de ellas en italiano. Lamentablemente, hoy es imposible constatar cuáles fueron, y de ese modo, detectar fehacientemente las fuentes que inspiraron a Bufano, pero sí cabe de alguna manera suponerlas a través de las huellas concretas que se perciben en la obra.

### ***La Biblia***

El influjo bíblico en sí es el más difuso y difícil de precisar. No abundan las referencias a figuras del Antiguo Testamento, tan características de la poesía religiosa medieval y también de la tradición americana (solo se menciona en dos ocasiones a David, el rey pastor). Los pasajes de inspiración bíblica pertenecen más bien a los Evangelios: uno de ellos es la Anunciación del Ángel a María; otro se refiere a la infancia de Jesús y recuerda más bien la candorosa imaginación de los evangelios apócrifos y presenta el regreso de Jesús, junto con María y José, luego de su pérdida y posterior hallazgo en el templo.

Algo más abundantes son las alusiones o frases que traen a la memoria ciertos elementos reiteradamente mencionados en las Escrituras, así por

---

del éxtasis. Hablan con Dios directamente. En Bufano se advierten las reminiscencias literarias y la percepción de Dios solo a través de sus maravillosas creaciones” (1962, p. 20).

ejemplo, “astros de miel y leche”, que recuerdan los ríos de leche y miel del Milenio prometido, o la referencia los sacramentos: “¡Qué Jordán para mis culpas”. También se mencionan algunas flores, con valor simbólico: “Lirios de cristal de púrpura / con finas alas de nieve; / lluvia de rosas moradas” o animales que se nombran con frecuencia en el texto sagrado, como palomas, lobos y corderos, siempre como alusión a realidades espirituales.

Entramados en el relato se dan también otros símbolos de clara filiación cristiana, como la alusión a la sed que solo puede calmar el “agua viva” de la palabra divina, o la mención del “yugo fuerte y ligero”, o la figuración de la Vida Eterna como un convite: “Quiero llegar desnudo / a tu divino convite”.

### ***Literatura hagiográfica medieval europea***

Hacemos referencia aquí a los ya mencionados *Flos Sanctorum*, de gran circulación en la época medieval, pero que lamentablemente desaparecieron con el correr de los siglos. Es por ello que, a pesar de la búsqueda en aquellas instituciones a las que pudo haber tenido acceso el poeta, solo he podido hallar un libro, miembro de una colección de “Lecturas Católicas”: *Legendas de Oro*, de Editorial Don Bosco (1951), que incluye entre otros relatos, un episodio versificado por Bufano en el “Romance de Santa Ida de Toggemburg”.

El relato en prosa reproduce en lo esencial la historia, concretamente el robo del anillo de la recién desposada por parte de un cuervo, hecho que desencadena el drama de celos y venganza del esposo supuestamente herido en su honor. De todos modos, existen algunas variantes respecto del romance de Bufano: en primer lugar, la persona del acusador y el motivo de su odio (según el poeta mendocino, un amor desdeñado); además, y lo más importante, el desenlace: la narración hagiográfica nos da un final que podríamos calificar de anticlimático: reconocido el error, el conde de Toggemburg busca a su esposa y se reconcilia con ella; empero, respetando su deseo de vivir entregada al Señor, hace construir en el sitio en que la hallara, un monasterio.

Bufano opta por un desenlace de efecto poético incomparablemente mayor, que nos lleva a preguntarnos si la fuente del romance no es la que

suponemos o simplemente es una prueba de la libertad con que el creador trabaja los materiales aportados por la tradición. Sea como fuere, este de Santa Ida sería seguramente un relato muy difundido, por la inclusión de motivos literarios que pertenecen al acervo común de Europa en distintas épocas. Así, pueden haber circulado distintas versiones del mismo episodio que, coincidiendo en lo básico, varían los pormenores según el gusto de cada creador; tarea de refundición que se inscribe propiamente dentro de lo que es obra tradicional, es decir, de aquella propiedad comunitaria que cada uno tiene derecho a recrear.

Otros personajes figuran en la *Leyenda Áurea*<sup>189</sup>, aunque es factible que nuestro autor no los haya leído directamente allí, sino en selecciones popularizadas, análogas a la que contiene la biografía de Santa Ida. Actualmente podemos leer una versión traducida del latín por Fray José Manuel Macías y que nos ha permitido rastrear la procedencia de dos romances de Bufano: el del llanto de Santa Escolástica y el de Santa Margarita.

“El llanto de santa Escolástica” es un hermoso ejemplo de amor filial y una hermosa viñeta para ilustrar el poder de la oración. La *Leyenda Áurea* lo incluye bajo el n° 196, junto con otros hechos de la santa monja, hermana de san Benito. Como es dable suponer, el texto en prosa abunda en pormenores que le quitan la concentrada emoción lograda por nuestro

---

<sup>189</sup> Entre los autores de la Edad Media más sobresalientes por la fama y el prestigio que les proporcionaran sus escritos, ninguno alcanzó tanta gloria y renombre como Santiago de la Vorágine o de Vorezze, dominico genovés, quien con la compilación de vidas de santos llamada *Leyenda Áurea* cosechó durante más de tres siglos alabanzas muy grandes. Esta colección, escrita en latín en 1264, constó inicialmente de ciento ochenta y dos capítulos y reproducida en numerosos manuscritos circuló durante dos siglos de mano en mano. En estos años los copistas, bien espontáneamente o bien por encargo, fueron añadiendo algunos otros capítulos, compuestos por autores cuyos nombres desconocemos, hasta completar los doscientos cuarenta contenidos en el códice que sirvió de base a la edición príncipe. La edición manejada es de Alianza (1982, 2 Tomos). Hagamos notar, de paso, que la denominación de “Leyenda” no tiene en este caso el sentido de relato fantástico o fabuloso, sino el de “obra para ser leída”. En cuanto al adjetivo “áurea” o “dorada”, es de carácter ponderativo y evoca el valor intrínseco o edificante de estos relatos, en referencia también al halo dorado con que los autores cristianos adornan el rostro de los santos.

poeta. Como en otros romances, también aquí la estructura interna lleva a desarticular la anécdota en apartados que demarcan las transiciones narrativas y evitan los pormenores superfluos. Por lo demás, el relato se ajusta a la fuente, reiterando los diálogos, que marcan el nudo y la conclusión del episodio, apenas con ligeras variantes.

También están respetados ciertos detalles nimios, como el de la mesa sobre la que caen las lágrimas de Santa Escolástica, pero la acción se interrumpe en el momento mismo en que la santa, con su llanto y con su oración, consigue su propósito. Bufano cierra su poema con un pequeño epílogo que más que concluir la escena, la deja suspensa: “Sonríe Santa Escolástica, / y afuera llueve que llueve” (1983, p. 687).

También el “Romance de Santa Margarita” nos remite a la *Leyenda Áurea*, donde figura bajo el n° 93. Aquí, resulta especialmente interesante el modo en que el poeta logra transformar un relato de terrible crueldad, el martirio de una niña, en una estampa llena de patética hermosura. La imaginación del creador suple los detalles que faltan en el texto medieval, y de esta manera quien era solo un nombre –Olibrio– se convierte en un personaje viviente y actuante ante los ojos del lector, caracterizado por un solo rasgo, los ojos: “Olibrio tiene en los ojos / los anchos cielos del Asia”, y descrito al modo de los romances fronterizos viejos, a través de sus arreos:

Olibrio de Siria viene  
seguido de ochenta guardias;  
monta un corcel luminoso  
de oro, espumas y esmeraldas.  
Frontalera y muserola,  
riendas, quijera y sobarba  
rompen pedazos de espejos  
en la profunda mañana (1983, p. 667).

Los crueles tormentos que Olibrio inflige a la niña son presentados a través de hermosas imágenes que atenúan su inhumanidad: “Se le abre en rosas la espalda, / rojos pétalos purísimos” (1983, p. 669). Hay un episodio fantástico, también consignado por la fuente medieval, que es el enfrentamiento de Margarita con el demonio en figura de dragón, y que

Bufano recrea, pero contrastando con el horrible monstruo una paloma blanca que aparece en dos ocasiones, un símbolo que –si bien falta en el texto base– es de clara procedencia bíblica.

De la lectura de los ingenuos relatos de esta colección surgen algunas constantes comunes a gran parte de la literatura medieval de tema religioso debidas, en buena parte, al influjo de la técnica sermonística. El poeta, dirigiéndose a un amplio auditorio, se enfrentaba con exigencias idénticas a las de los predicadores populares, pero también debe recurrir a los artificios propios de los juglares, tanto en sus temas como en sus técnicas (recordemos que Gonzalo de Berceo se presentaba como “el juglar de la Virgen” y pide como recompensa “un vaso de bon vino”).

Estos recursos incluyen en primer lugar un cierto formulismo heredado de un desaparecido estadio de composición oral, la recurrencia a metáforas e imágenes propias de la vida rural y la presencia del poeta en la obra; también, la conciencia de estar frente a un auditorio, impartiendo una catequesis muy especial; el empleo de la repetición en sus diferentes modalidades (paralelística, anafórica...), piedra de toque de estilo tradicional; el diálogo que irrumpe en la narración dando vivacidad a los hechos y el uso del paralelismo en sus diversos tipos (sinonímico, sintáctico, antitético). Bufano recrea estos procedimientos para dotar a sus romances de un encanto ingenuo y conmovedor.

### ***Fuentes medievales variadas***

Hay dos relatos que también debieron de figurar en algún florilegio medieval, pero no hemos podido rastrear su procedencia: el “Romance del Rey Boris” y el “Romance de Santa Lutgarda”. De estos dos santos solo podemos dar la noticia histórica que figura en las enciclopedias o en modernos libros de vidas de santos (Butler, 1964, 4 volúmenes).

Acerca de Santa Lutgarda sabemos, por ejemplo, que fue una de las místicas más notables de los siglos XII y XIII, cuya biografía, escrita por Tomás de Cantimpré, se halla impresa en el *Acta Sanctorum* (julio, vol. IV). Faltan otras fuentes de información, aunque parece haber una traducción de algunos pasajes de su biografía, en las trovas y poemas nativos de la baja Alemania, que posiblemente datan del mismo siglo XIII. Hay otros

relatos más modernos sobre Lutgarda<sup>190</sup> en *Vies de quelques-unes de nos grandes saintes au Pay de Liege* (1898), de H. Nimal.

Bufano nos da una visión sumamente fragmentaria de la vida de esta santa, ciñéndose justamente al instante crucial de su vida. El romance se construye sobre dos fuerzas antitéticas, que podríamos denominar, según palabras del Arcipreste de Hita, “el loco amor del mundo y el buen amor de Dios”. Un hermoso juego de contraposiciones nos presenta primero al soñado “hijodalgo donoso / caballero y trovador” (1983, p. 684) y luego la divina aparición: “un hombre blanco y rubio, / con ojos de soñador” (1983, p. 685), que viene a conquistar para siempre el corazón de la joven.

El final queda suspenso, como los sentidos de la santa ante la inefable visión. No es otra la esencia de la mística, es decir, la comunicación viva con la Divinidad, don del que Lutgarda gozó en alto grado. Reina entonces un clima de incertidumbre poética ante el final que no es tal, sino apenas un comienzo, como si este poema fuese el prólogo de otro, el que nos daría efectivamente el relato de los hechos de la santa, como si esta comenzara realmente en el momento de su entrega definitiva a Dios.

Del rey Boris es muy poco lo que podido averiguar. Sabemos, sí, que Boris o Bernardo es nombre de bautismo muy común entre los pueblos eslavos y que lo han llevado varios príncipes rusos, entre ellos san Boris o Boriso, nacido en Rusia y muerte en 1015. Hijo de Vladimiro I y hermano de san Gleb, puede ser este el inspirador del romance de Bufano. Tiene también el nombre de Romano en el martirologio, su conmemoración se realiza el 5 de setiembre.

Ningún romance aparece tan claramente extraído de una fuente medieval, como este que comienza “Habed oídos agudos / para escuchar al

---

<sup>190</sup> Santa Lutgarda fue hija de un ciudadano de Tongres, en Holanda, donde nació en 1182. A los doce años fue encomendada a las monjas benedictinas del convento de Santa Catalina, no por piedad sino porque el dinero que se destinaba a su dote matrimonial había sido perdido por su padre en un mal negocio y, sin él, era muy dudoso que se pudiese hallar un marido conveniente. Lutgarda era una muchacha bonita que gustaba de las ropas elegantes, sin ninguna vocación religiosa aparente, y en el convento vivía como una especie de pensionista, libre para entrar y salir. Sin embargo, cierto día en que charlaba con un joven, tuvo una visión de Nuestro Señor Jesucristo que le mostraba sus heridas y le pedía que lo amase solo a él.

romero” (1983, p. 682) y concluye “Podéis decir lo que os plaza / mas verdades son mis versos” (1983, p. 684). Así se enmarca el relato de este santo convertido en monje para expiar un delito cometido, en una pobreza que contrasta con su opulencia de otrora. Su descripción es una de las más detalladas:

Era valiente y donoso,  
para las armas muy diestro,  
prudente para reinar  
y en las guerras el primero (1983, p. 682).

Para realzar aún más el contraste con su vida de penitencia posterior, el poeta extrema las ponderaciones en un acabado ejemplo de paralelismo sintáctico:

Sus halcones, los más raudos;  
los mejores, sus arreos;  
sus mastines, los más ágiles;  
sus dardos, los más certeros (1983, p. 683).

### ***Un tema medieval recurrente***

Aludimos así al tema del más allá, el viaje al otro mundo que presenta elementos constantes en la literatura de todos los pueblos: se llega a la región a veces por debajo de la tierra, en ocasiones bajando por un pozo o a través del mar.

Una vez llegados al reino, por lo regular, los expedicionarios encuentran un jardín con una o varias fuentes, y uno o más árboles muy especiales, cargados de frutos<sup>191</sup>. Algunas veces se resalta el perfume del sitio y se hace mención de pájaros de hermosísimos trinos. Entre otros

---

<sup>191</sup> “Parece que desde siempre el hombre ha alimentado, en la visión o en la fantasía, extraños pensamientos acerca de un misterioso país al cual le empujan sus anhelos. Ya sea que ese país adopte la forma de un supuesto reino de placeres, que realmente desearía visitar, aunque el viaje fuera arduo, o que se trate de algo como un recuerdo perdido en el fondo de los tiempos o un sueño remitido al futuro, el hombre tiene ideas muy concretas sobre una edad de oro [...] o una comarca a donde llegará después de la muerte” (Patch, 1956, p. 11).



elementos recurrentes, tenemos la presencia de un castillo o palacio y de joyas en la decoración palaciega o en el jardín, la referencia a la música que se oye y la mención del transcurso anormal del tiempo, que se acorta o se alarga durante la visita (Patch, 1956, p. 13). También nos encontramos una y otra vez con la fórmula: “Los bienaventurados no padecerán hambre ni sed, las tormentas no los castigarán”, etc.

Entre los griegos es corriente encontrar la barrera acuática, pues para ellos la localización más común del otro mundo estaba en una isla bienaventurada o grupo de islas. Tal parece ser la idea implícita en la descripción de los Campos Elíseos que se hace en la *Odisea* y que también aparece en Hesíodo.

En cuanto al traslado a este reino, Patch en *El otro mundo en la literatura medieval* lo designa con el nombre de “inram” o viaje a islas dispersas, narrado por un superviviente que recalca el elemento maravilloso. Como antecedente acaso tengamos los viajes auténticos de ciertos misioneros a lugares remotos, muy disfrazados con préstamos del paganismo. Sin embargo, es seguro que cualquiera haya sido el elemento de verdad, una parte considerable de estos relatos se relaciona con la mitología, fundamentalmente celta.

El otro mundo de los celtas estaba en una isla o grupo de islas, y supieron dotar a sus descripciones de mágica belleza, producto de la fantasía gaélica, que da a los relatos un sabor especial y distinto. Menciono especialmente esta tradición porque es la que se vierte en el relato del viaje de Bran, Brendano o Brandán, recreado por Bufano.

San Brendano es uno de los más conocidos sanos irlandeses y su popularidad se debe, más que a la tradición de su santidad, al relato de sus viajes, narrados en la *Navigatio Sancti Brandani*, que incorpora también elementos fantásticos al viaje del misionero. El relato de sus hechos no fue incluido en los *Acta Sanctorum*, por considerárselo fabuloso. Sin embargo, no se puede dudar de que haya existido realmente y que haya ejercido gran influencia sobre sus contemporáneos del siglo VI.

Según sus biógrafos, partió con otros sesenta compañeros, al mando de una flotilla de canoas, a explorar las Islas de los Santos. Unos autores hablan de un viaje y otros, de dos. Según se dice, el primer viaje duró de cinco a siete años. Las versiones irlandesas empiezan el relato con un

episodio en el que el santo sube a una montaña y ve la lejana isla que es la Tierra de Promisión; luego visita varias islas en las que encuentra criaturas extrañas, lo que da lugar a la exhibición de un bestiario, tan caro a la imaginación medieval.

Este elemento es recreado por Bufano, que nos habla de “Islas de pájaros blancos /.../ dragones de ojos de fuego, / sierpes con cuernos de buey” (1983, p. 633). No falta tampoco la promesa formularia de estar exentos del hambre y la sed, si bien se complementa con la referencia eucarística: “Agua tengo para siempre / y eterno pan que comer” (1983, p. 663). Se encuentran también aludidos los vaticinios del reino mesiánico, donde la tierra manará leche y miel y donde todo llanto se verá en gozo trocado. Del mismo modo, se alude a la eternidad del premio de los justos y finalmente la alegoría se resuelve propiamente en la petición del Padrenuestro: “Venga a nosotros tu reino: / Isla de todos, allégate” (1983, p. 664).

No hay ya una realidad geográfica, sino una promesa que advendrá en el tiempo. Es el sentido cabalmente cristiano de la espera del Reino Celestial, de algún modo incoado ya en el hombre, en esta vida terrena, por el juego de las virtudes teologales en el alma: fe, esperanza y caridad: “Isla que estás en mi pecho / prendida en áureo alfiler” (1983, p. 664).

### ***La vida eremítica y monástica***

Resulta llamativa la cantidad de romances dedicados a cantar la vida de solitarios anacoretas y monjes que se incluyen en *Los collados...* Quizás la razón esté en el temperamento de nuestro poeta, que se avenía tan bien con el ideal de vida retirada y en comunidad con la naturaleza que llevaban los santos ermitaños. En el “Romance del Monasterio de Beuron<sup>192</sup>”, por ejemplo, es notorio este sentimiento:

---

<sup>192</sup> Beuron es una comunidad monástica, en la provincia y distrito prusianos de Sigmaringen. Está situada a 630 metros de altura en el romántico valle del Danubio. El primitivo monasterio fue fundado en el año 777 y destruido en el siglo X. En 1087 lo reedificaron los canónigos de San Agustín.

Beuron, Beuron, algún día  
aquí me voy a quedar,  
que estoy cansado del mundo  
y del hombre mucho más (1983, p. 662).

La descripción de la vida monástica está hecha con amorosa complacencia: “¡Ay, las mañanas de Beuron! / ¡Qué sol para trabajar! (1983, p. 661) y el lugar en que se enclava el Monasterio recuerda en cierto modo el *locus amoenus*, si bien más agreste, de la tradición medieval, en cuanto allí todo irradia una misma sensación de plenitud y sosiego.

Hay una perfecta comunión entre los monjes y esas “Verdes montañas hirsutas” que “se agrandan para rezar” (1983, p. 661). La atmósfera está admirablemente pintada y con honda sugestión poética: “Un gran silencio de alturas / desciende sobre la paz / de Beuron. Vésper rutila” (1983, p. 661).

También es posible hallar en el tratamiento de este tema una huella de su franciscanismo, pues el sabor de estos relatos resulta análogo al de las *Floreциllas* de san Francisco de Asís, que sabemos fue uno de los libros gustosamente releídos por Bufano. No hay coincidencias temáticas, salvo la inclusión del motivo de la fraternidad del hombre con las fieras (recordemos al “hermano lobo” de san Francisco); así por ejemplo en el “Romance de los cinco leoncillos ciegos”, un santo ermitaño se gana la gratitud de un león al devolver la vista a sus cachorros.

Los protagonistas de este grupo de romances son en general anónimos; solo hemos podido rastrear la figura del monje Martirio, sin mucha certeza<sup>193</sup> y, naturalmente, la de santa Clara de Asís, cantada en el romance del mismo nombre.

---

<sup>193</sup> Puede ser el san Martirio, monje de los Abruzos, inscripto en el martirologio el 23 de enero, o bien otro Martirio del que habla san Gregorio en su homilía XXXIX. Poco sabemos de él, y no he podido encontrar rastros del episodio que narra Bufano, aunque por otra parte el tema del encuentro con Nuestro Señor bajo la figura de un menesteroso es recurrente en la tradición occidental, tanto en Europa como en América. Este “Romance del Monje Martirio”, con su tono ingenuo, ilustra pues una verdad de fe muy profunda, aquella expresada en las palabras de Cristo: “En verdad os digo que

Nuestro poeta ha sabido captar admirablemente lo que fue el espíritu de esta santa, sus penitencias, su confianza en la Providencia divina, sus mortificaciones extremas, su humildad y espíritu de servicio hacia las monjas de su comunidad, la paciencia con que sufrió su larga enfermedad, y su triunfo final:

Santa Clara en su tabardo  
camina que te camina.  
Le sangran los pies desnudos  
para más dulce alegría (1983, p. 656).

Existe una numerosa, inmensa literatura sobre santa Clara; la más antigua es la biografía que se atribuye comúnmente a Tomás de Calano, que fue escrita antes de 1261, es decir, menos de ocho años después de la muerte de Clara. Hay algunas referencias ocasionales a la santa en el *Speculum Perfectionis* y en otros documentos antiguos. Además, se conservan cinco cartas de santa Clara, la regla que lleva su nombre y cierto número de bulas pontificias. Más modernamente se han escrito numerosas biografías de la santa.

La narración de nuestro poeta se articula en cuatro unidades; las tres primeras corresponden la vida de la santa, la cuarta, al instante de su muerte e inmediata ascensión de su alma al cielo, junto a la Virgen y a los ángeles, que habían venido a recibir su alma inmaculada.

Destaca especialmente el apartado número dos, compuesto en forma de diálogo entre la santa y un innominado interlocutor, que sirve a múltiples fines, entre otros aligerar la narración, aprovechar las calidades eufónicas del nombre “Clara”, varias veces repetido, y presentar a través de breves contestaciones de la santa, lo que fue su vida mortificación y ayuno:

¿Adónde vas, santa Clara  
pisando nieves y espinas?  
-Voy a buscar unas hierbas

---

cuantas veces hicisteis eso a uno de estos mis hermanos menores, a mí me lo hicisteis” (Mateo 25, 40).

para que almuercen mis hijas [...]  
¡Ay, Santa Clara de Dios  
que estás quebrando tu vida!  
-¡No vale tanto mi cuerpo  
como esta dulce alegría! (1983, p. 657)<sup>194</sup>.

### ***Otras lecturas piadosas***

Entre ellas podemos mencionar la *Imitación de Cristo*, libro que representa la síntesis de la *devotio* moderna; “el Kempis”, como se lo denomina corrientemente por el nombre de su autor, Tomás de Kempis, ha sido el alimento espiritual de muchas generaciones. Y es indudable que también Bufano se nutrió de este bagaje de espiritualidad cristocéntrica, afectiva y devota, que hunde sus raíces en el Evangelio, y que el poeta considera

Huerto para mi fatiga,  
Manso, fiel, florido, verde,  
a cuya sombra me aguarda  
el Caminante celeste (1983, p. 679).

En cuanto al romance, parece más propio el título con que apareció por primera vez en el Suplemento Cultural del diario *La Prensa* (1933): “Sobre un ejemplar de Kempis”, que la denominación que se le da en *Los collados...*: “Romance de Tomás de Kempis”. En efecto, el propiamente evocado no es el autor, del que sabemos que fue un religioso alemán nacido en la ciudad de Kempis por el año 1379 y muerto en 1471, en el Monasterio de Agnetenberg (Monte Santa Inés), cerca de Utrech, sino el libro en sí: “Pequeño como mi alma / profundo como mi muerte [...]”, respecto del cual el poeta, a través de una serie de antítesis, afirma su capacidad de ser “todo en todos”, parafraseando a san Pablo: “En ti la pura alegría / y la purísima muerte [...]” (1983, p. 679).

---

<sup>194</sup> Dice Butler: “La santa y sus religiosas practicaban austeridades hasta entonces desconocidas en los conventos femeninos. No usaban medias ni calzado de ninguna especie, dormían en el suelo, se abstenerían perpetuamente de carne y solo hablaban cuando las obligaba a ello la necesidad o la caridad” (1964, p. 308).

Reflejo de una experiencia espiritual hondamente vivida, este romance es quizá uno de los que mayores alturas líricas alcanza dentro del grupo de la poesía religiosa de Bufano y participa también, en parte, de la condición de “plegaria” a que nos referíamos anteriormente, en cuanto expresión subjetiva más que propiamente narrativa.

### ***Modernas vidas de santos***

Bufano encabeza el libro de sus romances con las siguientes palabras:

El poeta, hijo fiel de Jesucristo y su Iglesia, dedica este libro de romances a sus grandes amigos los Padres Salesianos de todo el país, como un fervoroso homenaje a estos silenciosos y abnegados trabajadores de la inteligencia, y heroicos soldados de la Paz y de la Cruz (1983, p. 651).

Indudablemente, de la espiritualidad salesiana han quedado huellas en nuestro poeta; entre estas, su simpatía hacia Don Bosco, a quien nos presenta, niño, en un romancillo hexasilábico que recuerda los villancicos tradicionales:

Detrás de su hato,  
por claras campiñas  
un niño vaquero  
sonriendo camina (1983, p. 689).

Seguramente se inspiraría el poeta en uno de los tantos relatos de la vida de Juan Bosco que circulaban entonces, principalmente en los colegios religiosos, con el objeto de estimular la piedad de los jóvenes. Es indudable que este “santo de los tiempos modernos” gozó de gran popularidad en nuestro país, siendo incluso objeto de biografías noveladas como *Las aventuras de Don Bosco*, de Hugo Wast.

También incluimos en este apartado, aunque propiamente no se trata de un santo, el romance dedicado a “Fray Bernardo Boil, primer misionero de América”. Ignórase el lugar de su nacimiento; algunos lo suponen catalán, otros, aragonés y otros, valenciano. Bernardo desempeñó cargos importantes en la Marina, fue secretario y comisario del rey Fernando V, por quien fue muy apreciado, a juzgar por la correspondencia que mantuvo cuando ya era monje en Monserrat. En

1481 fue ordenado presbítero y no tardó en retirarse a la vida eremítica que desarrollaba en la ermita de la Santa Trinidad. Varias veces tuvo que abandonarla instado por Fernando V, quien le encomendó diversas embajadas:

El mundo llega a la ermita  
de la Santa Trinidad.  
Reyes, príncipes y duques  
se disputan su bondad [...]  
Glorias le ofrecen al monje,  
delicias y oro fugaz.  
Fray Bernardo no responde  
por amor de caridad (1983, p. 681).

Su destino, sin embargo, lo llevaría lejos y partió en 1493 para acompañar a Cristóbal Colón en su segundo viaje al Nuevo Mundo. Las disensiones que tuvo con el Almirante fueron causa de que se volviese a España a fines de 1494. Parece que luego se retiró al Monasterio de San Miguel de Cuxá, donde los monjes lo eligieron abad.

En realidad, no le cuadra enteramente la denominación de “Apóstol de América”, pues nunca salió de la isla La Española; pero Bufano elige su figura como símbolo el comienzo de la conquista espiritual de América: “Y en las selvas y en las pampas / floreció la Eternidad” (1983, p. 681).

### ***Silva de varia recolección***

Dentro de la unidad de tono del libro de *Los collados...*, resalta la diversidad de fuentes inspiradoras de los distintos romances. A las ya mencionadas puede sumarse la visión que Azorín (1915, p. 19), da de Gonzalo de Berceo, a quien retrata contemplando el paisaje desde la ventanilla de su celda, en una imagen casi textualmente recreada por Bufano:

Miradlo aquí a la ventana  
de su antañón monasterio:  
el valle de la Cogolla  
mira con ojos de sueño [...]

Gonzalo mira los pinos,  
el robledal y el hayedo,  
los perales y manzanos,  
las avecillas del cielo [...] (1983, p. 664).

Luego el poeta mendocino evoca su doble condición de escritor culto (el Mester de Clerecía era obra de clérigos y letrados que cuidaban la corrección de sus versos: “Mester trago fermoso, no es de juglaría / a sílabas cunctadas, por la cuaderna vía”) y también, de juglar que recita sus versos, y solicita un vaso de vino, de modo análogo al que Azorín elige para finalizar su retrato: “Y qué agradables es, después que se ha escrito un buen rato, paladear, frente a este paisaje, un vaso de buen vino” (1915, p. 20).

### ***El tema de la Virgen y las huellas de Lorca***

Como ya se ha señalado, la influencia de Federico García Lorca en la poesía de Bufano fue considerable y se hace palpable en esa urdimbre de metáforas e imágenes entre oníricas y simbólicas, que envuelve el relato en una atmósfera como alucinada, tal como ocurre, por ejemplo, en el “Romance de la Anunciación”:

Soledad de luna grande,  
profundo aroma de estrellas,  
quietud de viento dormido [...]  
frescura de agua inmóviles  
de alucinadas cisternas;  
verde penumbra tejida  
con flores recién abiertas [1983, p. 674].

El motivo de la luna, tan frecuente en el *Romancero gitano*, se reitera aunque con un valor muy diferente: “María [...] / hila vellones de luna / con blancas manos de seda” (1983, p. 674) y la descripción del Ángel Gabriel participa también de un cierto dejo de imaginería popular, por la mención de elementos que faltan en el relato evangélico, como esa “vara de nardos” o sus “alas auribermejas”.



El poeta laude al diálogo entre María y el ángel y con una serie de interrogaciones retóricas subraya el misterio acaecido:

¿Por qué los aires se ahondan  
y se aclaran las estrellas?  
¿Por qué de coros lejanos  
los altos cielos se pueblan? (1983, p. 675).

### ***La experiencia del poeta***

Como vimos al hablar de los romances históricos, el poeta incluye entre la galería de personajes algún contemporáneo; en este caso, Fray Domingo Orfeo<sup>195</sup>, de quien el poeta nos da un retrato envuelto en una atmósfera muy sugestiva; el relato parece diluirse en una sensación de irrealidad y a esto ayuda la mezcla de los planos temporales, en que hablan el poeta y su amigo:

De altos paisajes sin tiempo  
me conversa fray Domingo.  
Su voz me llega en un vago  
rumor de arroyo suavísimo (1983, p. 678).

Melancólicos sonidos atraviesan el romance –“campanas que ayer sonaban”; “la fuente [...] que llora”...- y envuelven la figura de fray Domingo en un clima crepuscular de vieja estampa:

La tarde cae en el huerto;  
perfuma el jardín florido;  
canta la fuente en la piedra.  
Y por los arcos sombríos  
como dos sombras ambulan  
el poeta y Fray Domingo (1983, p. 678).

---

<sup>195</sup> Fue prior de la comunidad del Convento dominico San Pedro Telmo de Buenos Aires.

### ***Los villancicos tradicionales***

No podía faltar en la poesía de Bufano el villancico navideño, con todo el sabor ingenuo de los cantarcillos tradicionales, por ejemplo el “Romance de Jesús Niño”, en el que el poeta entreteje el episodio de la pérdida y hallazgo del Niño en el templo con la afirmación de su Mesianidad por parte del Universo entero, que suele aparecer más propiamente en los cantares del nacimiento:

Salió para verlo  
de la mar el pez,  
las flores más dulces  
se abrieron para Él;  
el sol se detuvo  
y el mundo a su vez.  
Y el mar y la tierra  
y el cielo también,  
cantaron a coro:  
“¡He aquí nuestro Rey!” (1983, p. 666).

El comienzo del romancillo es tradicional: “Por las callejuelas de Jerusalén”, como también lo es la reiterada mención de los pies y manos del Salvador Niño, a través de los cuales la poesía tradicional<sup>196</sup> ve la prefiguración de la Pasión: “¡Ay sus piecillos! / ¡Ay sus lindos pies!”.

### **Romances novelescos y narrativos varios**

La aptitud narrativa del romance es aprovechado por Bufano en un corpus de poemas que hemos extraído de diferentes libros, en especial de *Romancero* y *Colinas del alto viento*, que nos incitan a volver la vista a diversos veneros en pos de encontrar sus fuentes: desde la tradición medieval a la realidad próxima y comarcana, en un tono general de fantasía y deliberado arcaísmo, tanto en la selección de vocabulario

---

<sup>196</sup> Juan Alfonso Carrizo recoge en siguiente villancico: “Las manitas de este Niño, / chiquitas y bien formadas, / luego las hemos de ver / en la cruz muy bien clavadas” (p. 156).

(“Romance de la que va a enmaridarse”, que inmediatamente nos evoca a la “mal maridada” de la lírica medieval), como en el sentimiento del poeta, que se siente “Señor de Castilla / que llega a su potestad”.

Así, estos romances narrativos abordan temas de gran heterogeneidad, desde aquellos que son simple excusa para desplegar toda una gama cromática (la del rojo, en el “Romance federal”) hasta la celebración de la forma poética en sí (en el “Romance del buen romance”).

Propiamente narrativos son tres romances: “La luna perdida”; “Balada de la nieve” y “Romance de la doncella de los siete colores”, que sugieren todos ellos el mágico mundo de los cuentos infantiles: el primero es una fantasía con algo de mito y mucho de alegoría (“La luna vaga perdida / blanca de pena mortal”, 1983, p. 602).

En “Balada de la nieve” el argumento recuerda las leyendas destinadas a explicar el origen de los fenómenos naturales: “La nieve era una doncella / que se estaba por casar”, 1983, p. 495). Y otra hermosa metáfora de los fenómenos naturales podemos hallarla en el Romance de la doncella de los siete colores”, en el que el poeta utiliza el motivo de la niña encantada que mora en una torre para corporizar la imagen del arco-iris (“Nombre de siete colores / la castellana tenía”, 1983, p. 1020).

Finalmente, cabe mencionar el “Romance de Cruz Lobos”, en el que la relación con el *Romancero gitano* es evidente<sup>197</sup> por el clima de misterio y sugerencia, con connotaciones surrealistas, por la presencia de lo sobrenatural, de lo fantástico, de lo trágico; por la tendencia-tan andaluza-a nombrar a los personajes por su nombre y apellido; por las imágenes con un claro parentesco vanguardista: “cuando hizo de Juan Riquelme / vaina para su cuchillo”; “como las grupas del agua / su yegua mora titila”; “la voz se clava en la tarde / como si fuera de espinas” (1983, p. 622).

---

<sup>197</sup> Dice Gloria Videla de Rivero, en el ya citado “Estudio preliminar” a las *Poesía Completas*: “Este es uno de los romances con clara influencia lorquiana, que permiten señalar una línea neopopularista en Bufano. La ambientación se desplaza del mundo agitanado y andaluz de Lorca a los criollos cerros del sur mendocino: ‘De Malargüe al Colorado, / Cruz Lobos camino iba; / treinta leguas de por medio / sobre la tierra tendida; / treinta leguas que se enroscan / en los cerros como víboras’” (1983, pp. 78-79).

También trasunta el romance ese aroma de misterio que tienen los relatos criollos de aparecidos:

Debajo de un algarrobo  
ve Cruz que un zaino dormita.  
¡El zaino de Juan Riquelme!  
Y Cruz Lobos se persigna (1983, p. 622).

El final tiene algo de sentencia popular: “No siempre es bueno en el mundo / ser muerto que resucita [...]” (1983, p. 623).

### ***Recreación de temas medievales y motivos folklóricos***

Los modernos estudiosos del romance en la península ibérica ponen de relieve la asombrosa vitalidad de ciertos motivos que aparecen una y otra vez, en lugares muy distantes, incluso en América (cf. Juan Alfonso Carrizo, 1945). En el caso de Bufano, los que manifiestan una filiación medieval más evidente son “Romance de los dos caballeros” y “El milagro”. Respecto del primero, dice Gloria Videla de Rivero: “Si bien incorpora las divisiones estróficas, tiene las características épico-líricas, la temática y varios recursos que le confieren un aire medieval: un caballero huye de la muerte, pero la encuentra personificada en otro caballero que le sale al paso” (1983, p. 77).

Vemos, sin embargo, las diferencias; el romance tradicional incluye en su desarrollo los siguientes momentos, según los establece Diego Catalán (1970, pp. 19 ss.):

- Visita intempestiva de la muerte.
- Petición de un plazo para visitar a la amada.
- Recuesta de amor.
- Fracaso del enamorado.

En todo un grupo de versiones el motivo del sueño durante la noche desaparece, y la Muerte sorprende al enamorado en medio de una naturaleza idílica. El diálogo entre el Enamorado y la Muerte se cierra en casi la totalidad de los casos con la petición de un pequeño plazo.

El romance de Bufano podríamos decir que comienza “in media res”, prescindiendo de la escena introductoria. La sola mención de la huida debe provocar la suposición inmediata de lo que se suprime. Tampoco es interés de nuestro poeta exponer antecedentes o motivos: se limita a evocar la figura de este caballero en desatinada carrera, a la que confiere particular dramatismo la reiteración a modo de estribillo: “huyendo va de la Muerte / el caballero don Álvaro” (1983, p. 552).

La visión del paisaje, en una rápida enumeración introducida por verbos de movimiento, adquiere un dinamismo vertiginoso:

Atraviesa serranías,  
calvijares y vallados,  
verdes campiñas risueñas  
y torvos roquedos agrios.  
Cruza ríos fragorosos  
a lomos de su caballo,  
tierras de almendros en flor,  
huertos lueños,  
dulces campos,  
retamares olorosos,  
llanuras, selvas y prados (1983, p. 553).

Las divisiones estructurales están claramente al servicio de la simetría en la composición. En la primera parte se nos presenta a don Álvaro en fuga; el segundo apartado sirve para presentar al otro caballero que viene cabalgando en dirección contraria. Aquí también se aparta Bufano del modelo tradicional, al enriquecer la descripción del personaje, descripción que sugiere una contemplación estática, al contrario de la de don Álvaro:

[...] su corcel de sombra  
va todo, todo enlutado.  
Los ojos tiene muy bellos,  
el rostro tiene muy pálido,  
finas las manos de cera  
de finos dedos muy largos.  
Una nube suave y triste

sus ojos vela y sus labios,  
clara nube que bien puede  
ser de pena y de cansancio (1983, p. 553).

La idea de lentitud dada por el detalle en la enumeración de los rasgos del caballero se refuerza por la selección del vocabulario, y también la expresión con gerundio -“va silencioso marchando”- tiene un efecto retardador del movimiento, a la vez que sugiere su implacable dirección hacia una meta trazada: este caballero no tiene prisa porque sabe bien que llegará. El poeta insiste en vocablos que sugieren suavidad, lentitud, cansancio, a la vez que va creando en el lector una inquietante sensación premonitrice: “todo enlutado”, “corcel de niebla”...

En el tercer momento se produce el encuentro inevitable y el poeta recurre a la división estrófica en cuartetas para subrayar el diálogo que se produce, en el que resuenan también ecos medievales y que lleva al clímax:

Mas de pronto, tembloroso,  
el caballero don Álvaro  
miró al de negros vestidos  
y quedó frío de espanto (1983, p. 555).

La metamorfosis del caballero enlutado, descripta con gran detenimiento y gran plasticidad, revela por fin la imagen inequívoca de la muerte: “El caballero de luto / se fue poniendo más blanco [...]” y los dos versos finales sirven a la vez de conclusión y de epitafio: “En su corcel ya dormía / el mejor sueño don Álvaro” (1983, p. 555).

En suma, Bufano modela y enriquece el tópico medieval con la poderosa fuerza de su creación artística: hay una disposición simétrica de los materiales que potencia el efecto; hay una corporización de la Muerte mucho más elaborada; hay un perfecto manejo de los indicios sugerentes y una acabada incorporación del paisaje a lo narrado.

Subsisten, como se dijo, el tópico de la inevitabilidad del destino, ciertos rasgos característicos del estilo tradicional, como la reiteración intencionada de elementos significativos, la escenificación del diálogo, el comienzo trunco y, finalmente, el arcaísmo de lenguaje deliberadamente perseguido por nuestro poeta.

La lectura del romance “El milagro” nos trae inmediatamente el recuerdo de aquel otro, denominado en algunas colecciones “Que mataste un caballero con las armas que traía”, reiterando uno de los significativos versos finales. En principio, la similitud es aquí mayor que en el caso anteriormente citado. La niña que marcha por el campo (“¡Por aquellos prados verdes / qué galana va la niña!”, dice el romance tradicional) es descrita con detalle y encarecimiento por el poeta mendocino, en imágenes que calcan realidades campesinas:

Los ojos como dos llamas;  
las mejillas, dos frambuesas [...]  
su tez, gladiolo y Jacinto,  
y el pelo de madreselvas (1983, p. 624).

Lo donoso de su andar provoca el deseo de un oculto admirador: “Salióle al paso Nahuel / con su agria cara de fiera” (1983, p. 625). Acentuando el contraste, Bufano nos presenta una figura repulsiva en vez del enamorado caballero de la versión antigua. La niña es a cada paso presentada como una figura frutal y tentadora (“Por los viñedos venía / manzana y sol, la morena”), mientras que en su adversario se destacan los rasgos animales:

[...] tiemblan sus manos velludas,  
sus belfos húmedos tiemblan,  
y su ancha boca de tigre  
se tuerce en lúbrica mueca (1983, p. 625).

Sigue en ambos romances el relato de la lucha entre el agresor y la niña, que concluirá cuando esta le clave un puñal en la espalda. Para el anónimo juglar, se trataba de la solución más sencilla; Bufano recurre a la milagrosa aparición de un ave (de allí el título del poema) para hacer aparecer el arma.

El desenlace es coincidente con el modelo tradicional, pero mientras el Medioevo agrega la piadosa ceremonia de la sepultura del caballero por parte de la niña; el poeta mendocino prescinde de cualquier agregado, y fiel a su costumbre de rematar el poema por medio de un dístico con algo de la rotunda fuerza de un epitafio, dice simplemente: “Con negra sangre de lobo / se humedecieron las hierbas” (1983, p. 625).

Operan en este romance, mucho más que en el medieval, dos fuerzas antitéticas; oposición claramente resaltada de bien y mal que se manifiesta, como ya dijimos, por los órdenes diferentes de los que se extraen los términos caracterizadores de uno y otro personaje (insistiendo sobre todo en la condición infrahumana del agresor). En cuanto al tema en sí, no es ya el amor que lleva en sí un destino trágico (“Perdíme por tu hermosura / perdóname, blanca niña”) sino la lucha de los elementos positivos y negativos de la naturaleza, o el triunfo de la belleza sobre la fealdad o de la inocencia sobre la maldad. La eficacia artística del romance se apoya justamente en ese contraste, así como en la riqueza sensorial de que hace gala.

Como en los romances viejos, resalta aquí la alternancia de tiempos verbales, con gran fuerza expresiva: el pretérito imperfecto prolonga el andar de la niña, mientras el poeta se deleita en su contemplación; descripción que se hace morosa, además, por la acumulación de construcciones nominales: “Pulpa de aurora, la boca, / para mi sed ¡qué represa!” (1983, p. 624).

Por su parte, el perfecto simple nos sobresalta con la irrupción del atacante. Y el presente actualiza la escena y la carga de dramatismo: “Nahuel la ataja con furia, / la toma con manos férreas” (1983, p. 625), y la expresión “de pronto” señala el clímax: “Una paloma en el aire / de pronto revolotea”.

La métrica de estos romances repite el esquema de series de número variable de versos, con una mayor tendencia a los grupos de dos y cuatro en “El milagro”, con lo que se logra por momentos un ritmo entrecortado, al servicio de la presentación instantánea de emociones, más que una narración trabada.

### ***La tradición de las serranillas***

Según Menéndez Pidal, el origen de estas composiciones son las “canciones de caminantes” que, perdidos en la sierra, encuentran a una serrana y le piden que los ayude a pasar. Son en general cantares líricos breves, aunque en ocasiones se vuelvan ligeramente narrativos, y la serrana asalta al caballero. Posteriormente, ya en la época del Marqués de



Santillana, estas composiciones se comienzan a pulir, por influencia de las “pastorelas” francesas o provenzales.

Las características de las pastorelas son definidas: el narrador, generalmente un caballero, cuenta que cabalgando por el campo encontró una pastora que cantaba una cancioncilla de amor; admirado por su belleza, la requiere de amores. Aquí el desarrollo puede tomar dos direcciones: la aceptación, luego de una ligera resistencia, o bien el rechazo fundado en las diferencias sociales. La pastorela provenzal se caracteriza por eliminar el elemento de aventura de la narración, intensificar el lirismo cortesano y presentar con mucha frecuencia el rechazo de la pastora.

Estas son las notas que pasan a la poesía gallego-portuguesa del siglo XIII; aquí, a menudo no hay acción ni desenlace, reducida toda la composición a lo que es el comienzo de la pastorela francesa, es decir, un simple encuentro; el marco pastoril es usado para expresar una efusión lírica. El género gallego portugués transforma a la pastora en un ser delicadamente cortesano, en el que los caracteres pastoriles son más bien adornos que elementos de la realidad. Posteriormente comenzó a denominarse a este tipo de composiciones “serranillas”, y fueron cultivadas, entre otros, por el Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*, y por el Marqués de Santillana.

Bufano tiene entre sus romances y romancillos algunas composiciones que guardan semejanzas con este antiquísimo género peninsular; así por ejemplo “Romance de la aguatera”, de *Poemas de Cuyo*; “Romance de Rosalinda”, de *Tierra de huarpes* y, en menor medida, “Romance de la serrana enamorada” de *Poemas de Cuyo*.

La primera de las composiciones mencionadas es un romancillo hexasilábico que ofrece la particularidad de emplear de cuando en cuando un pie quebrado, trisílabo; la palabra así destacada es, en una ocasión, “cuyana” y, en las restantes, “serrana”. Resalta también aquí el empleo de la reiteración, como rasgo característico del estilo tradicional.

Los momentos estructurales clásicos de la serranilla hispánica: situación geográfica, situación de la acción, elogio de la serrana y diálogo entre la niña y el caballero, se ven aquí reducidos a los dos últimos, con lo que se consigue un mayor efecto lírico: la poesía se abre con la

descripción dinámica de la muchacha, a través de imágenes cotidianas y simples:

Los ojos le brillan  
como la mañana.  
Membrillos los senos  
son bajo la bata (1983, p. 496).

El diálogo que se entabla a continuación entra dentro de las convenciones del género, pero el tono ceremonioso y cortesano contrasta con el empleo de regionalismos como “chapecas” o “yuros” que sin necesidad de precisiones geográficas dejan la acción perfectamente situada.

En el segundo de los poemas mencionados, “Romance de Rosalinda”, no hay una cercanía tan manifiesta con las serranillas peninsulares. Tiene sí de común con ellas el elogio de la belleza de la joven, y coincidente es también el ambiente pastoril, pero el narrador se distancia del protagonista: es este un zagal enamorado que acompaña las viñas a la joven, y allí tiene lugar el idilio:

El zagal toma las manos  
temblorosas de la niña;  
y ya en la boca la besa  
con dulce cortesanía (1983, p. 492).

### ***Un motivo folklórico ampliamente difundido***

En este caso nos referimos a la bella desdeñosa que acaba corriendo triste suerte. En numerosos cuentos infantiles de las más alejadas latitudes aparece la figura de la princesa por cuya mano luchan y mueren numerosos caballeros. De las diferentes versiones, seleccionaremos la que mayor similitud guarda con un romance de nuestro poeta: “La niña que se enamoró el agua”.

El núcleo argumental es el siguiente: la bella orgullosa promete casarse con el caballero que demuestre supremacía sobre los demás, vencéndolos en la guerra, Por su imposición se desatan las luchas más crueles y un mar de sangre y lágrimas va envolviéndola, hasta que un día se presenta un

caballero sombrío y la coloca en ancas de su caballo. Comienzan a marchar por un campo macabro, sembrado de cadáveres, hasta que el desconocido revela su identidad: es la Muerte, única capaz de triunfar sobre todos los hombres.

Bufano recrea con gracia y finura el motivo, quitándole las aristas trágicas y envolviéndolo en cambio en un aura de poética belleza. Se convierte así en una hermosa metáfora de la muerte. Precisamente, esta aparece aludida al comienzo del romance, junto a las comparaciones que destacan la hermosura de la mujer. Como en el cuento, aparecen los pretendientes rechazados, mientras la joven permanece ajena al dolor que crece junto a ella, ensimismada en la contemplación el agua:

La doncella blanca y leve  
como las hebras del sol  
del agua estaba prendada  
y al agua su alma le dio (1983, p. 610).

El hechizo misterioso está sugerido por el poeta: “¿Qué veía la doncella / que así temblaba, mi Dios?” (1983, p. 610). La reiterada mención del color blanco, color que entre muchas connotaciones simbólicas incluye la alusión a la muerte, hace presagiar el final:

Vestida de blanco puro  
un día a un río llegó.  
No eran más blancas las aguas  
que su blanco rostro, no (1983, p. 610).

Un ondular de agua recorre el poema, efecto logrado por la reiteración, a guisa de estribillo, de los versos: “Prendada estaba del agua / y el agua se la llevó”. La repetición (a veces alterando el orden de los miembros de la frase o reemplazándolos por expresiones sinónimas) refuerza la idea de un destino inevitable; es también recurso que se utiliza en la poesía infantil, con su tendencia al sonsonete, y este relato pertenece al mundo mágico de la infancia, donde se borran las distancias y son posibles las más asombrosas transformaciones:

Alga, liquen y guijarro  
su cuerpo en el agua es hoy,

y clara música ignota  
su pálido corazón (1983, p. 610).

### ***El tópico de la idealización de la muerte***

Este tópico está de alguna manera presente en el romance anteriormente considerado, pero asume otras formas particulares; habría que estudiar la relación agua / muerte en el mundo poético de Bufano. En la composición titulada “Romance de los ojos color agua”, nos encontramos con una misteriosa mujer, de una “belleza trágica”. Su descripción va acentuado cada vez más las notas misteriosas, hasta detenerse en esos alucinantes ojos color agua:

Rosa Clara tenía  
los ojos color agua;  
nada más que esclerótica  
de una blancura extraña;  
ojos fijos, inmóviles  
como los de una estatua;  
ojos que parecían  
más bien eternas lágrimas  
en sus órbitas, que eran  
como almendras de nácar (1983, pp. 355-356).

Es, a pesar de todo, una figura de indecible encanto para el poeta, añorada y ansiada: “¡Oh, lejana y vecina / viajera, cómo tardas” (1983, p. 357). El tema de la muerte, tan antiguo como el hombre mismo, adquiere aquí una modulación muy especial: si en Medioevo vio en ella la fuerza igualadora que acaba las jerarquías humanas, si se enfrentó a ella con el sereno optimismo cristiano, o con la ilusoria promesa de la fama; si asume en la literatura posterior el carácter de una maldición inevitable, Bufano la dota de un encanto inesperado: es la doncella bellísima y misteriosa, con la que espera reunirse para

matar mi sed de llama,  
besando en beso eterno  
sus ojos color agua

y sus cabellos de oro  
como la flor de la acacia (1983, p. 357).

Esta presencia de la muerte como realidad ansiada nos revela algo del temple espiritual de nuestro poeta, paradójicamente fortalecido por las graves enfermedades que padeció, como así también por su sentimiento religioso de raíz franciscana.

### **Romances descriptivos: el paisaje cuyano**

Si bien el empleo habitual del romance en la tradición es el narrativo, Bufano utiliza ampliamente este metro para darnos su captación amorosa el paisaje mendocino. Esa presencia de la realidad comarcana es temprana y recurrente en su poesía<sup>198</sup>. El mismo poeta confiesa su precoz vocación de contemplativo y soñador:

Pláciale al muchacho –y ello le acarrea serios conflictos domésticos- vagar por los campos nuestros, extasiarse en la contemplación de las corrientes de las aguas de los canales... y todo aquello que inunda su alma de la simple felicidad de las humildes criaturas del Señor, que constituían su más preciado consuelo (cit. por Videla de Rivero, 1983, p. 39).

Además de una inclinación temperamental, debemos ver en esta orientación temática una de las líneas en que se abre la poesía postmodernista.

El estudio de los poemas descriptivos de Bufano podría encararse desde distintos ángulos: si comenzamos por la métrica, advertiremos aquí una variedad aún mayor que en cualquier otro apartado temático. Casi no deja nuestro poeta posibilidad sin explorar, hasta aquellas menos usuales, experimentos temporarios sufridos por el romance en distintas épocas.

---

<sup>198</sup> Dice Antonio de la Torre: “La otra vertiente temática de Bufano [...] es la poesía del campo, en la que se bifurca, paralelamente, su fecunda vena lírica. Tiene comienzo en *Poemas de provincia*, libro aparecido en 1922, que el poeta dedica al pueblo de Adrogué. En él vemos las primeras notas de color paisajístico [...]. *Poemas de Cuyo*, publicado en 1925, inicia en Bufano la temática del paisaje de Cuyo, que habría de frecuentar constantemente” (1962, p. 17).

Una de ellas la constituye el denominado “romance heroico”, en versos endecasílabos, denominación que alude sobre todo a su empleo en temas de “alta poesía” (tragedia, épica...). Bufano emplea bastante, sobre todo en los primeros libros, largas tiradas de endecasílabos con rima asonante en los versos pares (requisitos del romance heroico) para describir variados paisajes. Mejor sería llamarlos simplemente romances endecasílabos, dejando de lado la denominación de “heroico”, por sus connotaciones temáticas limitantes. Y si quisiéramos ejemplificar esta forma, quizás lo más adecuado sería citar el poema “Vera lucate”, de *Poemas de provincia*, donde la referencia a la “mansión archiducal” se aviene muy bien con la majestad del verso largo: “Esta maravillosa quinta es una / mansión archiducal un poco rara, / hecha para poblarla de enanitos [...]” (1983, p. 319).

Otra búsqueda ocasional es la de combinar endecasílabos y heptasílabos con rima asonante en los versos pares, en una suerte de silva arromanzada, como la titulada “Valle de Ullún”; Bufano opta aquí por la regularidad de alternancia de un verso corto y uno largo, en la mayoría de las estrofas de cuatro líneas. La musicalidad de tal combinación se refuerza, en la composición citada, por la reiteración paralelística al comienzo, del nombre del valle con un adjetivo distinto en cada caso: “Valle de Ullún, solemne”; “Valle de Ullún, desierto”; “Valle de Ullún, austero”.

También aparecen combinaciones de versos de ocho y cuatro sílabas, al modo de las tradicionales coplas de pie quebrado, recurso que adquiere su más cabal significación en el poema titulado “Álamos”, en el que la reiteración de algunas palabras (principalmente “álamos” y “camino”) logra un efecto total de sugerencia plástica y musicalidad. En cuatro estrofas, con unos pocos adjetivos fruto de acertadísima selección, nos ofrece cuatro instantáneas: una visión inicial de los álamos como “sacerdotes pensativos”, y luego esos mismos álamos a través de las diferentes estaciones. Indudablemente su sentido rítmico y su profunda intuición de la forma poética llevaron a nuestro poeta a sugerir, mediante la reiteración, la hermosa monotonía de esas interminables alamedas mendocinas:

Álamos de oro otoñal;  
álamos de ocre vestidos;

álamos, álamos, álamos  
del camino (1983, p. 397).

En proporción mucho mayor encontramos composiciones con versos de medida uniforme, seas estos heptasílabos (“Sierras de San Francisco”, 1983, pp. 774-775; “Vuelo de águilas”, 1983, p. 469; “Flores de quisco”, 1983, p. 580, por ejemplo) o los más comunes hexasílabos y octosílabos, a menudo distribuidos en estrofas predominantemente de cuatro versos.

Si intentamos una clasificación que podríamos denominar temática, debemos distinguir en este grupo de poemas descriptivos, en primer lugar, los diversos ámbitos geográficos presentados por el poeta y que se corresponden con diferentes momentos de su evolución poética y de su biografía.

*Poemas de provincia* es el libro de la estancia de nuestro poeta en Adrogué y en él podemos encontrar algunas composiciones que reflejan la vida apacible de ese pueblito de la provincia de Buenos Aires. Sin embargo, es a partir de su viaje de regreso a Mendoza, más precisamente a San Rafael, que el poeta va a encontrar la madurez de su voz personal en el canto a la tierra nativa.

Los libros de esta segunda etapa, ya enumerados, incluyen gran cantidad de composiciones descriptivas; Bufano es un contemplador entusiasta de la realidad mendocina. Desfilan por sus versos montes y valles (“Montes del Nihuil”), las altas cumbres nevadas, los ríos sonoros (“Río Blanco”; “Romance del río Diamante”), los verdes ocasos y las albas rojas (“Crepúsculo en el valle”, “Alba”). Pero la tierra natal se agranda hasta abarcar en sus límites esa realidad histórica, si no geográfica, que es Cuyo, y así aparecen paisajes de San Luis (*Poemas de las tierras puntanas*) y de San Juan (“Patios jachaleros”, “Huaco”...).

Y junto a las descripciones de paisajes grandiosos, imponentes, el poeta nos regala preciosas miniaturas, la captación gozosa de un detalle, de una florecilla humilde: “Cercos de glicinas / y de madre selvas” (1983, p. 316). También se revela su predilección por ciertos lugares: calles polvorientas, patios floridos, escenas de esa vida pueblerina:

Casucas de adobes  
y angostas ventanas

con su linda huerta  
de ubérrimas parras (1983, p. 578).

Al modo de un pintor impresionista, Bufano aprisiona en la urdimbre de sus versos el instante fugaz del alba o del crepúsculo; a veces, la descripción adquiere tinte surrealistas:

Las rutilantes islas  
del ocaso, se anegan  
en el lívido verde  
que en las montañas tiembla (1983, p. 586).

También los animales se incorporan al paisaje: “Uno que otro burro / cargado de leña”. La ternura del poeta hacia esos humildes pobladores del campo natal aparece con todo el valor afectivo de los diminutivos: “Mañanera avecilla / cuyo cantito leve [...]”. Anotemos de paso la gran versación de Bufano en lo que a flora y fauna se refiere; de ello constituye apenas una muestra el romance titulado “Sol mañanero”:

Jarilla y pichana,  
sulupe y llauullín,  
negros atamisquis  
bajo el cielo añil.

Un alborotado  
vuelo de churrinches.  
El sendero cruzan  
veloces los cuises (1983, pp. 473-474).

Pero más interesante que hacer un registro temático es constatar los distintos modos de aprehensión de la naturaleza en este grupo de romances. En efecto, se dan en ello diferentes posibilidades que trataremos de explicar y ejemplificar.

### ***El paisaje como tal***

Son aquellos poemas enteramente descriptivos, donde se nos ofrece una captación inmediata de lo circundante, sin más intención que la de



componer cuadros o escenas de gran fuerza plástica. A veces ese paisaje se anima con el toque humano y a lo descriptivo se suma en cierto modo lo costumbrista:

Miseros ranchos de adobe,  
espolvoreados de nieve.  
Adentro, música y vino,  
ásperos hombres, mujeres  
de agresivos pañolones,  
de enaguas duras, crujientes (1983, p. 506).

### ***El paisaje como estado de ánimo***

Aludimos así, como Antonio de la Torre, a aquella operación por la cual el poeta realiza “una verdadera destilación de las imágenes y las vivencias a través de su sensibilidad” (1983, pp. 27-28). Nuestro poeta, muy frecuentemente, se siente pájaro ante la belleza del paisaje: “mi alma es una tenca / loca de cantar”; “Mi alma es este tordo negro / tornasol y musical”.

Muchas veces el paisaje produce evocaciones dolorosas, en las que se superpone el ambiente tétrico y el recuerdo:

Madrecita mía,  
que estás en los cielos,  
por ese camino  
de nieve cubierto,  
vestido de luna  
viene tu recuerdo (1983, p. 498).

Incluimos también aquí todo un subgrupo de romances en los que predomina el tono lírico-reflexivo, en que se va elevando insensiblemente desde la contemplación material hasta las honduras del alma del poeta.

### ***El paisaje como ser viviente***

En esta aproximación alma del poeta / paisaje, muchas veces este queda convertido en una realidad viva y actuante; así por ejemplo los ríos

y los vientos cuyano: “¡Sopla que te sopla / el duende del Chorrillero!”. Además de las personificaciones, el poeta recurre a apóstrofes y vocativos, y construye sus poemas en diálogo con el sitio presentado:

Río Blanco, río Blanco  
bien que este nombre mereces.  
Más blanco no puedes ser,  
oh, blanco río de nieve (1983, p. 468).

### ***El paisaje como símbolo***

Antonio de la Torre, en su estudio sobre Bufano, se refiere a esa peculiar aptitud del poeta como “descubridor de realidades subyacentes en la realidad de los hombres comunes” (p. 140), porque nuestro autor busca precisamente en la naturaleza que nos rodea su sustancia metafísica. Por ejemplo el poema “Tapiales” constituye una verdadera metáfora sobre la caducidad del tiempo:

Tapiales derruidos  
que ya nada tapian;  
ni huertos, ni alcores,  
ni viñas, ni casas.

Por sobre vosotros  
yo veo asomadas  
unas manos secas  
con una guadaña (1983, p. 836).

### ***El paisaje como milagro de Dios***

Esta vivencia del paisaje como expresión de lo divino, como Palabra proferida por Dios, es particularmente notable en el “Romancillo del milagro”: “Dios bajó anoche / de las montañas [...]”. El franciscanismo de nuestro autor ha sido ampliamente resaltado y sus propias palabras lo señalan:

Francisco de Asís es, no solo el iniciador de una de las más bellas tendencias poéticas, sino que es, a mi entender, por cierto, la poesía

misma [...]. La poesía es para mí el amor hacia todo lo creado. Nada es despreciable para nuestro verso, que es, y debe ser, nuestra alma de enormes ojos contemplativos y en éxtasis ante todas las criaturas del mundo [...] Y ningún poeta, para mí, ha llegado más cumplidamente a esta gloriosa cumbre del amor que Francisco de Asís en su “Cántico de las criaturas”. Llega a Dios por los caminos del mundo, llega por las cosas y los seres más humildes, llega por la claridad y la belleza, por la tierra, por el fruto y por la hierba (1933, pp. 16-17).

### ***El paisaje y la literatura***

El ya citado crítico sanjuanino Antonio de la Torre achaca a Bufano una forma convencional, indirecta, de ver la naturaleza circundante: “A veces ve el paisaje a través de morosas sedimentaciones literarias y anhelos de mística compenetración” (p. 141). No creemos, sin embargo, que esa sea una constante, al menos en el grupo de poemas seleccionados. Solo hemos encontrado un caso en el que, a la captación genuina, se sobreañade una evocación literaria, como si el paisaje fuera solo el pretexto:

[...] al entrar a la sombra  
de tus árboles altísimos, [...]  
¡vive Dios! Que me dan ganas  
de ser caballero antiguo,  
colgarme elegantemente  
una tizona en el cinto,  
envolverme en una capa  
toda negra o rojo vivo,  
sombbrero mosqueteril [...]  
y atravesarte, oh calleja,  
con paso sonoro y rítmico (1983, p. 311).

También se ha señalado la influencia de Fray Luis de León, Virgilio y otros poetas, así como la reelaboración por parte de nuestro autor de tópicos literarios como el *beatus ille* o el de “menosprecio de corte y alabanza de aldea” (cf. Videla de Rivero, 1983, 43 y 71). Pero en general lo que predomina en este grupo es una instantaneidad de la captación que vemos acabadamente en poemas como “Calle de pueblo”:

Larga, tortuosa, pardusca,  
toda orillada de olivos;  
huertos con grandes manzanos,  
nogales y terebintos.

Arriba un cielo de esmalte;  
soledad, silencio, frío.  
Cuatro mujeres de luto  
están aventando trigo (1983, p. 929).

### ***Procedimientos descriptivos***

Dentro de la diversidad de las composiciones incluidas en este apartado podemos señalar ciertas constantes estilísticas, ya señaladas por los críticos: “La técnica literaria utilizada en sus poemas, predominantemente descriptiva, es la enumeración de sustantivos que perpetúan las realidades contempladas, matizadas por adjetivos que añaden la nota de color, de tiempo, de valoración afectiva o espiritual” (Videla de Rivero, 1983, p. 145).

Podríamos agregar que frecuentemente la descripción ambiental estática, a base de construcciones nominales, se dinamiza en los últimos versos, como si el poeta “rematara el verso”, sea sugiriendo el detalle fugaz:

Y en el aire denso,  
bajo el sol que abrasa,  
un tornasolado  
vuelo de catangas (1983, p. 578).

sea enfocando un detalle preciso dentro del amplio panorama pintado anteriormente:

Bajo los cielos rojos  
en la extensión maldita,  
una osamenta blanca  
al sol relumbra rígida (1983, p. 457).

Como otro ejemplo interesante, en cierto modo opuesto a los anteriores, puede citarse la composición titulada “Incendio”, porque aquí el peso descriptivo llevan, no ya sustantivos ni adjetivos (que escasean), sino los verbos que en su acumulación logran el dinamismo requerido por el tema:

Y las llamas, de cobre  
trasparente, se elevan  
se retuercen, se alargan,  
se enroscan, se atormentan,  
gimen, rugen, se callan,  
zumban, chisporrotean (1983, p. 568).

También destaca Gloria Videla de Rivero, siguiendo a José Santiago Arango, la importancia del color en la obra de Bufano; igualmente Antonio de la Torre habla de su vigorosa paleta para describir paisajes, pueblos y figuras, y menciona el uso de “epítetos reforzativos del color como blanco lirio”, o colores paradójales, lo que nos recuerda a algunos modernistas como Herrera y Reissig (p. 29). Arango, por su parte, señala la preponderancia del verde, del azul y del rojo, con valor estilístico y de otro adjetivo que llama “dimensional”, como epítesis reforzativa de su propensión mística. Los ejemplos podían multiplicarse, pero citaremos solamente algunos, significativos del poderoso cromatismo de Bufano:

[...] es una calcomanía  
la gran culebra de cerros  
rojos, violetas y grises  
de El Agua de los Terneros (1983, p. 458).

Lejos, el Nevado  
con su cumbre blanca,  
y su falda rosa  
en la azul mañana (1983, p. 473).

Utiliza a menudo el contraste de los colores complementarios: “Flores que son llamas / sobre verdes quiscos”, o bien con intención que va más allá de lo meramente descriptivo:

Bajo el cielo blanco,  
sobre el campo yermo,  
borrosos, inmóviles,  
con algo de espectros,  
se ven cinco jacos,  
cinco jacos negros (1983, p. 501).

Otro rasgo destacado es esa aptitud para contemplar la naturaleza con ojos de amor, que se traduce en exclamaciones, en el uso de un lenguaje enfático. Habla también de la Torre del empleo de “enumeraciones polícromas y polifónicas”, y de la intención de nuestro poeta de “imitar la eufonía de la naturaleza en la onomatopeya de su verso” (p. 27). Realmente son de destacar las calidades musicales de algunos poemas, a través del uso de aliteraciones: “pardos montes del Nihuil, / lúgubres, rípidos, áridos”, o el ritmo dado por el reiterado uso del estribillo.

En su “Estudio preliminar”, Videla de Rivero enumera como uno de sus principales recursos de estilo la reiteración en sus diversas formas (anáforas, paralelismos, bimetraciones): “Soledad de cielo prócer, / soledad de aguas neveras [...]”. El poeta no prodiga sus imágenes, sin embargo estas son siempre hondamente sugeridoras, sean puramente sensoriales o conlleven otra intención, que puede ser humorística, sorprendente o paródica: “Sale una luna redonda / bañada en ácido pícrico”. Y a veces puede advertirse un eco lugoniano en ciertas imágenes muy particulares:

Llora un sauce con tenues  
filigranas quiméricas,  
sobre el arroyo de aguas  
profundas y violetas.

Y en el patio en penumbra,  
las ramas esqueléticas,  
sigilosas se alargan  
hipnotizando estrellas (1983, p. 586).

En esta enumeración necesariamente breve citaremos finalmente ese estilo impresionista que lo emparenta con alguno de los noventayochistas

españoles, como Azorín; el empleo de oraciones unimembres con un eco machadiano o el engarce repetido de topónimos en el verso, como Unamuno. En cuanto al vocabulario, al lado de adjetivos con reminiscencias librescas, como por ejemplo el “verdinegro”, tan machadiano, encontramos profusión de regionalismos, sobre todo para referirse a la flora y fauna lugareñas.

### **Romances costumbristas**

Junto a romances donde la imaginación nos lleva por extraños caminos de magia, de amor y aventuras, encontramos estos otros, profundamente enraizados en la realidad comarcana. Bufano es el cantor de la tierra de Cuyo y no desdice esta condición si siquiera en aquellas composiciones que podrían parecernos exóticas; siempre, en algún verso, asoma un aire cuyano, en una flor, en una planta, en un vuelo de la frase. Pero en estos romances costumbristas, como en los descriptivos, la vivencia del terruño se manifiesta plena.

Bufano es también testigo de un pasado que se va perdiendo; el poeta presiente esa caducidad que ya comenzaba a insinuarse y que nos priva por completo de realidades que a comienzos del siglo XX aún eran vigentes.

El poeta nos ha documentado, entre otras, esa costumbre tan típica como la del “velorio del angelito”. En los cancioneros tradicionales se recogen gran cantidad de coplas referidas a este tema: “Angelito que te vas / con una flor en la mano”, que abundan en detalles a la vez pintorescos y macabros. Bufano prescinde de ellos y nos presenta ya la culminación de la ceremonia: el cortejo de “cuatro mujeres / tocadas con mantos negros” y “jinetes mohínos / y changos en sus jumentos”, que se encolumnan detrás del ataúd. La música que acompaña el cortejo también va adelgazándose en la lejanía. Bufano aprovecha el valor fónico de las palabras: “trompas, bombos y tambores”, que “tañen cantos terruñeros” (1983, p. 786).

Y junto a la mención de la muerte, la vida en sus diferentes aspectos: “trabajo (“Mujeres desgranando maíz”) y ocio (“En Los Menucos”); juego (“Carreras”, “Riña de gallos”, “Sortija”, “Taba”) y religiosidad (“Misa Mayor en Malalhue”), “Misa de nueve”); vida que se va midiendo a través de las

fechas significativas que jalonan el año, sean religiosas (“Día de Difuntos”, “Semana Santa en la montaña”) o patrias “Amaneció nevando”, “Bodegones”).

En este grupo resalta la variedad de formas empleadas, dentro de la uniformidad de la asonancia: romances octosílabos, romancillos hexa y heptasilábicos, con o sin divisiones estróficas. Predominan los versos de menor cantidad de sílabas, como si la cotidianidad de la materia narrada impusiera el metro más leve, menos enfático, como intrascendente; o como si el ambiente campesino se adaptara mejor al villancico. Son el general composiciones breves, de tono menor, y de gran sencillez expresiva, sin excluir por ello algunas imágenes originales:

Flotan los ponchos puyos  
 en gambetas y giros,  
 cual las alas diabólicas  
 de un choique perseguido (1983, p. 505).

### ***Figuras de la tierra***

En el libro *Mendoza la de mi canto* hay una sección titulada “Estampas”, que incluye los siguientes romances: “Viejo cazador de guanacos”; “Romance de ciego”; “Puestero de Río Grande”; “Romance para un indio pehuenche”; “Quirquinchero” y “Estampa de don Carmen Coronel” que ilustran cabalmente este apartado dedicado a pintar las figuras del terruño, muchas de las cuales ya van desapareciendo, como el indio pehuenche, de quien Bufano nos da un detenido retrato:

Sobre tu potro de espumas  
 venías al trote largo.  
 Negra chaqueta ceñía  
 tu reciura de alpataco (1983, p. 919).

El poeta aprovecha los valores fónicos del nombre indígena - “Llanquinao”- para repetirlo a modo de pie quebrado, a intervalos regulares. Esta figura alcanza una estatura épica; es el fuerte señor feudal trasladado a nuestras tierra, ducho en todas las faenas: “cazador en Llananelo, / remesero en El Sosneado”, y la poesía es la encargada de



perpetuar su memoria: “Para ti digo estos versos, / indio errante o solitario” (1983, p. 921).

Entre las figuras de la tierra, las que parecen sobresalir por derecho propio son las de los arrieros, troperos y remeseros. La admiración que Bufano siente por estos hombres se manifiesta a través de versos llenos de comparaciones encarecedoras: “Pocas veces vi unas barbas / de más cerrado marfil” (1983, p. 842). Puede tratarse de una imagen en movimiento o estática, siempre resalta su recia estampa, tan compenetrada con el paisaje circundante que el poeta solo elige como término de comparación especies vegetales de la zona “las barbas de quiscos, / de jume el cabello, / la tez de quebracho”):

Roblizo, enjuto, moderno  
entre los cerros te vi  
como tallado en quebracho,  
arriero de Niquivil (1983, p. 842).

Indudablemente, no eran ajenas a nuestro poeta las fatigas de los viajes cordilleranos, el dormir al raso o marchar bajo un hiriente sol de fuego. Él mismo nos da en su libro *Aconcagua* testimonio de sus andanzas cordilleranas<sup>199</sup>. Y para todo aquel acostumbrado a convivir con el gigantesco macizo andino, hay una presencia que no por familiar es menos temida: la nieve.

El motivo de la nieve ejerce una verdadera fascinación sobre nuestro poeta; tanto es así que la vemos reaparecer una y otra vez, sea como protagonista de relatos de suave magia infantil (“Balada de la nieve”); sea dando nombre a diferentes secciones de varios volúmenes (“Canciones bajo la nieve”, de *Poemas de Cuyo*; “Nieve”, de *Tierra de huarpes*), o aun libros enteros (*Poemas de la nieve*), sea como término de comparación

---

<sup>199</sup> “Al aclarar ensillamos nuestras mulas y salimos. Las montañas, blancas en la cumbre, se van tornando cada vez más rojas. Las que están a lo lejos son azules, moradas, grises o encierran todos los colores a la vez”. Y más adelante “Hasta las nueve de la mañana se puede andar por la cordillera andina más o menos tranquilo; pero después de esa hora, las cosas cambian [...] El viento se desencadena en forma implacable, enloquecedora. Es necesario recurrir a todas las estrategias para eludirlo en parte, cosa harto difícil por cierto” (1926, p. 13 y 25).

recurrente. Pero también aparece con toda su terrible fuerza hostil, connotada de muerte, en los romances titulados “Troperos” y “Los dieciséis arrieros”.

El segundo –aclara el epígrafe- se hace eco de una tragedia ocurrida realmente en nuestra provincia: “En memoria de los dieciséis remeseros cuyanos, muertos bajo un temporal de nieve en el paso de El Portillo” (1983, p. 619); el otro es una versión más desvaída de ese mismo incidente, o como un presagio, dado por los versos finales:

La nieve, la nieve  
 baja de los cielos [...]  
 y hace que las mulas  
 con sus diez troperos,  
 parezcan un largo  
 desfile de muerte (1983, p. 486).

En el romance de los dieciséis arrieros encontramos extremadas ciertas características de todo el grupo, a la vez que un logrado sabor tradicional, como de relato recogido de boca del pueblo. Así, la reiteración de ciertos versos: “Camino de Tunuyán / iban dieciséis arrieros” a la vez que actúa como un solemne redoble que va preparando el clima, sugiere la técnica formularia de los recitadores orales. También de raíz épica es la descripción a través de enumeraciones rápidas, particularizadas frecuentemente en las vestimentas:

Camino de Tunuyán,  
 botas, ponchos y chambergos,  
 pellones sobre pellones,  
 guardamontes crujideros,  
 mandiles verdes y rojos (1983, p. 619).

O la incorporación intuitiva del paisaje a la narración. Igualmente recuerda los romances viejos la alternancia de tiempos verbales, o el empleo de la reiteración y el paralelismo, tan típicos del estilo tradicional.

En cambio, son originales de nuestro poeta otros recursos como el ya mencionado metaforizar la apariencia del hombre a través de árboles y plantas, artificio que se extrema aquí: “rostros tallados en cedro /

cardones hoscas las barbas” o ciertas imágenes de aire vanguardista: “Se abrieron en gritos rojos / las agrias fauces del viento”. También resulta notable el contraste colores, en este caso blanco/rojo/verde, y las personificaciones de elementos naturales.

Otras estampas muy típicas de la vida provinciana, vistas ya con ternura (“Chango vendedor de naranjas”), ya con humor (“Curaos”) van completando el grupo. La muy difundida figura del “opa” le sirve para componer un retrato de patética complejidad, con algo de cuestionamiento metafísico, como aludiendo en el fondo a la vida humana que se disuelve en esperar la muerte: “¿A quién esperaba el opa? / ¿Tan despacito venía / que tanto en llegar tardaba?” (1983, p. 588).

Finalmente, cabe destacar en este grupo aquellos romances en los cuales la presentación de una figura sirve como soporte de una simbología muy honda, como en “Las dos labriegas”, “mujeres espectrales” que “tocadas de blanco lino / vestidas de lino tétrico / [...] / aran un campo desierto” (1983, p. 600). El significado profundo de este poema roza el tópico de la presentación de la muerte con caracteres desrealizadores, a la que ya nos hemos referido.

Podemos realizar de él más de una lectura: hay, en un primer plano aparente, la referencia a la monotonía de la vida campesina y pobre, la lucha sin descanso y a veces sin fruto, la vida vista como un peregrinar resignado: “Su actitud, más que arar / es contrición y rezo”.

Luego, la contraposición vida/muerte, dada por los versos finales: “Enfrente del campo arado / enfrente está el cementerio”. Pero precisamente esa cercanía nos induce a ver en toda la composición un símbolo, y en esas dos labriegas, la duplicación de una sola y misma figura que no se nombra. Este romance representa entonces el último grado de estilización a que puede elevarse la realidad comarcana.

En cuanto a la métrica, encontramos aquí una modalidad que hasta ahora había aparecido solo esporádicamente: la del romance en cuartetos; cuatro composiciones del grupo adoptan esa forma; también la división en estrofas de cuatro versos se da en algunos de los romancillos hexasilábicos, y como formas menos usuales, podemos mencionar también el empleo del romance heptasilábico o endecha (que el autor llama “romance”), y el compuesto por estrofas de dos versos, aunque con

una misma asonancia en los versos pares a lo largo de toda la composición.

### **Romanes autobiográficos**

#### ***Presentación de figuras contemporáneas***

Incluimos en este grupo la galería de personajes que el autor retrata en *Infancia bajo la luna*, el más claramente autobiográfico de los libros de Bufano, bajo el título general de “Sombras”. Son en general recuerdos de sus maestros y condiscípulos, además del cura y el comisario, y otras composiciones incluidas en *Poemas para las tierras puntanas*: “Gauchiclérigo”, “Palaras a un tropero”, “A Nicolás Antonio de San Luis”...

La óptica embellecedora del recuerdo no excluye, sin embargo, el esbozo de caricatura, como en el romance de “Doña Luz:

En el aula era una especie  
de espantapájaros negro.  
Vaina enjuta de algarrobo,  
nariz de jote o de anzuelo (1983, p. 1056).

Pero el romance se cierra con una visión conmovida:

Sin embargo, una mañana  
la vi llorar en silencio  
sobre unas flores marchitas,  
sobre unos papeles viejos [...]  
¡Qué dulce llanto empañaba  
aquellos ojos tan fieros! (1983, p. 1056).

La recreación del habla característica del personaje confiere gran vivacidad a la narración:

¡A ver usted, ñiquiñaque!  
¡Pase y lea, pichiciego!  
¡Qué hace usted, su frailecillo,  
con esa cara de muerto! (1983, p. 1056).

Nuevamente se destaca el empleo de tropos, pero sus comparaciones e imágenes son de gran eficacia poética al resultar acordes con el tono general del poema, que en este caso orilla el humor:

Cada grito de los suyos  
se nos metía en el cuerpo  
como una araña peluda,  
como un helado murciélago (1983, p. 1056).

La presentación de figuras masculinas, como la del maestro Arredondo, que “se iba en un verbo y volvía / con cualquier domingo siete” (1983, p. 1053), participa al comienzo del tono jocoso, como de broma infantil, como si el poeta fuera aún el niño que comenta con sus compañeros, con esa impiedad propia de la infancia:

Arredondo, un sanjuanino  
pequeño, pálido, enclenque,  
era un maestro que estaba  
caído de sueño siempre (1983, p. 1056).

Sin embargo, el desenlace nos sorprende: “Yo solo vi detrás suyo / con su guadaña a la Muerte” (1983, p. 1056). Nuestro autor maneja admirablemente las notas contrastantes, pero dentro de un tono menor, de tragedia cotidiana. La presencia de la muerte se adivina también en el retrato de uno de sus discípulos, “Videla”.

Una mañana de invierno  
Videla empezó a toser  
de un modo casi siniestro  
con un pañuelo en la boca (1983, p. 1054).

Entre los recursos destacados de este grupo de romances podemos mencionar precisamente ese enfocar las figuras con la frescura de un niño, ese manejo de distintas cuerdas sentimentales: el humor, la risa, la nostalgia... Y luego, como otro elemento recurrente, la presencia de la muerte, como una de las vivencias más profundamente grabadas en el alma del niño.

Por otro lado, la figura de “El señor cura”, ya mencionada, es un compendio de habilidades gauchas, junto con la unción con que desempeña su ministerio:

Nadie como él, es cierto,  
 para tirar la taba,  
 para jugar un truco  
 con las mejores mañas,  
 para pialar un poro  
 y carnear una vaca (1983, p. 1057).

De alguna manera, se anticipa aquí la figura de ese “Gauchiclérigo” que aparece en *Poemas de las tierras puntanas*, hecho a semejanza del cura gaucho José Gabriel Brochero<sup>200</sup>. La figura que nos presenta Bufano es un homenaje a esos valerosos curas de campaña, que arrostraban diariamente las mayores dificultades, en su afán de llevar alimento espiritual a todos los rincones serranos:

Alto, roblizo, tostado  
 por fríos, soles y vientos,  
 va por caminos monteses  
 tan extraño caballero,  
 gaucho y medio por la estampa  
 y por hábitos clérigo (1983, p. 763).

---

<sup>200</sup> De él sabemos que nació el 18 de marzo de 1849 en la antigua villa Santa Rosa del Río Primero. Contaba 29 años cuando asumió el curato de San Alberto, que abarcaba quinientas leguas de serranías abruptas y desiertos. El cura gaucho supo realmente ganarse el corazón de los moradores sencillos y mansos y fue el confidente de sus dolores y esperanzas. Montado en su mula de largo aguante, cubierto con un amplio sombrero de paisano, arremangada la raída sotana y sin más armas que un rudimentario crucifijo, el Padre Brochero se internaba en la sierra a través de los escasos caminos de herradura, para llegar a los desolados caseríos, donde su figura inconfundible era fiesta para el corazón de los vecinos. Allí, a falta de capilla, improvisaba un altar a la sombra de algún algarrobo frondoso y daba misa, confesaba, bendecía, bautizaba, enseñaba el catecismo... En 1872 inauguró en El Tránsito la primera iglesia y más tarde, la Casa de Ejercicios a la que concurrían fieles de sesenta leguas a la redonda, inclusive de Córdoba y La Rioja. Murió el 26 de enero de 1914 a los 73 años de edad.

Otras de las figuras que Bufano nos presenta, estas sí con nombre y apellido, son las de Fray Guillermo Butler y Fernando Fader, Miguel Faust Rocha y Ricardo Monner Sans. En todos los casos el procedimiento del poeta es el mismo: captación de los rasgos físicos, particularización de uno especialmente significativo. Así, en pocas palabras el poeta intenta apresar toda una vida, a veces con un tono elegíaco, como ocurre con Fernando Fader: “¡Quién iba a decirme entonces / que hoy iba a cantarte muerto [...]!” (1983, p. 804).

Del pintor se nos da un retrato dinámico, semejante a una proyección cinematográfica, a través de la frase verbal durativa: “Te estoy viendo”, repetida anafóricamente al comienzo e varias estrofas. Antes de convertirse en el pintor de la tierra cuyana, Fader tuvo que padecer un desdichado revés económico<sup>201</sup>. El poeta sintetiza así la experiencia:

Te estoy viendo, don Fernando,  
entre mis ásperos cerros,  
aprisionando las aguas  
con tus puños y tus sueños.  
Pero la gloria quería  
que fueses de ella y del tiempo,  
y las aguas se llevaron  
tu pan, tu casa y tu lecho (1983, p. 804).

### **Los autorretratos**

El poeta se presenta a sí mismo varias veces a lo largo de su obra<sup>202</sup>. Con el poema que abre *Infancia...*, titulado “El promesante”, se inicia

---

<sup>201</sup> Dice al respecto Morales Guñazú: “[...] a raíz de haber recibido la cuantiosa herencia de sus padres, momento en que se dedicó a los negocios al buscar la fortuna en una empresa hidráulica en el río Mendoza para producir fuerza motriz, en cuya empresa las dificultades que arrecian agotan su capital y la guerra europea que se avecina y produce luego, avienta su fortuna y las probabilidades de rehacerla” (1943, p. 452).

<sup>202</sup> “El gusto por el autorretrato se explica por la tendencia del autor a la introspección, y reconoce además antecedentes literarios próximos (Darío: ‘Yo soy aquel...’; Manuel Machado: ‘Adelfas’, ‘Retrato’; Antonio Machado: ‘Retrato’, entre otros” (Videla de Rivero, 1983, p. 66).

cronológicamente la galería de autorretratos; aquí, el poeta se nos presenta como un “niño metido / en un sayal franciscano”. Están aquí contenidos todos los rasgos que repetirán sus retratos posteriores (posteriores no en cuanto a la fecha de composición, sino porque lo pintan ya adulto): rasgos físicos, como los ojos verdes, o indicios de su temple espiritual: su amor a la soledad (“Bien sabe ya que estar solo / es estar acompañado”); su sentimiento fraternal hacia todo lo creado (“cuando quiere compañía / busca el arroyo y el pájaro”); su condición incurable soñador (“sueña dormido y despierto”), y ese indefinible peso de la melancolía que lo acompañará siempre:

Y el niño solo en la tierra  
 en su sayal franciscano;  
 y en su alma el trágico asombro  
 de no haber nacido pájaro,  
 agua, viento [...] (1983, p. 1030).

A veces la propia imagen se ve como contemplada en un espejo, como cuando se presenta a sí mismo como “el hombre cenecño / que verdes ojos tenía”. Indudablemente, este “montañés que vio el mar”<sup>203</sup> (tal el título del poema) tiene mucho de Bufano, no solo en esos ojos verdes sobre los que se insiste, sino también en su afán de lejanías:

En un aclarar de malvas  
 con estrellas desteñidas,  
 el montañés de ojos verdes  
 se nos fue sendero arriba (1983, p. 599).

para volver deslumbrado: “¡He visto el mar, montañeses! / ¡He visto el mar! –repetía”.

En otra ocasión recurre al artificio de presentarse a sí mismo a través de otros:

Dice la montañera  
 gente al pasar por casa:

---

<sup>203</sup> También es el título de un estudio sobre el poeta: *Alfredo Bufano. El montañés que vio el mar* (Bustelo, Ángel, 1981).



la ventana de ese hombre  
está siempre iluminada [...]

¡Y qué ojos más extraños;  
y qué cara más pálida! (1983, p. 573).

Late en este poema una vivencia de la incomprensión que pesa sobre el poeta y, en general, sobre todos aquellos afectos a las cosas espirituales, en un mundo donde se vive aferrado a la concreta realidad material: “Yo lo vi junto al río / solito como un ánima. // Debe ser brujo el hombre (1983, p. 573).

Otra modalidad interesante del retrato es la de verse proyectado en el tiempo “y verme desdibujado / como en un retrato viejo” (1983, p. 515). El poeta roza aquí otro tema del que nos ocuparemos posteriormente: el de la muerte y la caducidad del tiempo: “Vacías cuencas moradas, / suavidad de antigua cera, / con algo de calavera” (1983, p. 516).

### ***El poeta en su paisaje***

Como destaca Videla de Rivero, muchos poemas autobiográficos “nos permiten reconstruir las principales vivencias de su niñez, asociadas íntimamente al paisaje semi agreste del Guaymallén de aquellos años” (1983, p. 16). Así por ejemplo, la “Plaza poblana” vista en diferentes horas del día, escenario de los primeros juegos:

En la plaza dormilona  
toda de luna empapada,  
jugábamos a la ronda,  
al rescate o a las narias (1983, p. 1041).

Hay ciertos elementos recurrentes en estos recuerdos infantiles: la presencia de las aves: “pardales y pititorras”; plantas: “Acacias floridas, / sauces corpulentos, / paico, yerbamota [...]” y especialmente rosas: “Aquellos viejos rosales / en octubre florecían” y, finalmente, la presencia del agua... todas realidades hechas una con el poeta: “¡De rosa y agua es

mi vida! / Como las nubes llegué; / como ellas me iré algún día” (1983, p. 1046).

Todos estos poemas trasuntan la paz y el sosiego de la vida provinciana, que el niño entreteje con su propio despertar al mundo, despertar a menudo signado por una suave melancolía.

### ***El tema familiar***

No solo conocemos a nuestro poeta a través de sus versos, sino también a sus seres queridos, y los datos de que carecemos son suplidos por la magia sugerente de la poesía. De sus padres la historia consigna apenas que eran dos humildes inmigrantes: Leonardo Bufano y Concepción de Cristo, llegados a nuestras tierras alrededor de 1895. El poeta los retrata emocionadamente en el “Romance de los dos ríos”, en el que –a partir de la construcción simétrica de los versos y el frecuente recurso a la antítesis- configura su propia imagen espiritual como síntesis de la herencia recibida; de su padre resalta Bufano la fortaleza y el amor al trabajo, su condición de inmigrante y su pobreza; de su madre recalca sobre todo la profunda fe religiosa que tan honda impronta dejó en el hijo (“Ella a mi oído rezaba: / ‘Rapaz, qué cielo el de Dios’”); si el padre representa el apego al tierra, la madre es encarnación de valores espirituales:

Mi padre me hizo labriego,  
mi madre me hizo cantor.  
Por él manejo el arado,  
por ella lloro de amor (1983, p. 653).

Hay en este romance una búsqueda de sencillez expresiva, a través de la pobreza consciente de vocabulario, manifestada por ejemplo en las reiteraciones de la palabra “río”: “De estos dos ríos contrarios, / de estos ríos vengo yo”; paronomasias: “Vivió en ásperas pobreza, / y así pobre envejeció”.

El tono intimista se logra también con esa ilusión de poesía oral dada por la referencia a la copla y el uso del diminutivo: “Hoy, ya solito en el mundo, / esta copla canto yo” (1983, p. 654). No caben retóricas ni ampulósidades, sino solo aquellos recursos que brotan de la profundidad

del sentimiento, como las exclamaciones: “Soñando estará mi madre / sentada a su bastidor!”. Destaquemos, de paso, el uso del futuro con valor hipotético, en un empleo que es sobre todo coloquial.

La simetría poética impide, en cierta forma, dar un retrato más rico y variado de la madre, que encontramos, sí, en el poema titulado “Cuando tú estabas entre nosotros”, teñido por el dolor de la ausencia. Aquí, a través de una serie de imágenes de la madre en distintos momentos de su vida, el poeta nos da cuenta de su niñez feliz:

Cuando eras joven y firme,  
buena moza y bien plantada,  
nuestra vida era otra cosa,  
oh dulce madre del alma (1983, p. 267).

La dulzura de la evocación se sobrecoje ante el golpe terrible de la enfermedad: “Luego el mal terrible y hondo / que te quitó la palabra” y, finalmente, la muerte que acaba para siempre toda posibilidad de ser feliz, en el sentir del poeta: “Al irte tú para siempre /se deshizo nuestra casa” (1983, p. 268).

Sabemos que el dolor de esta pérdida hirió muy hondo la sensibilidad de nuestro poeta y motivó, además de poemas sueltos, el libro titulado *Misa de Réquiem*, cuya dedicatoria reza precisamente “A mi madre, en la paz del Señor”.

Entre los poemas dedicados a la familia se destaca un hermoso retrato de la hermana, figura irreal en la que la sugerencia de muerte se disfraza con ilusión de viaje:

Quiso conocer los astros  
y no dijo que se iba.  
Dejó su casa en silencio;  
dejó en silencio la vida.  
Y hoy, espectral capitana,  
su nave de estrellas guía (1983, p. 604).

El poeta acumula sustantivos para evocar la figura querida: “fue niebla, trópico, arena / sombra, borrasca, ventisca, / tulipán de seda

cálida” (1983, p. 604). Este poema es uno de los más hermosos por la suave magia en que se funden dolor de ausencia e invención poética:

Algo de luna y de agua  
 aquella hermana tenía;  
 algo de pájaro y viento,  
 de sueño y de nubecilla.  
 ¡Eran azules sus ojos  
 y azul es la lejanía! (1983, p. 603).

### ***El amor y la amada, los hijos***

En la galería de presencias familiares ocupa un lugar muy destacado la esposa, Ada Giusti, con quien el poeta se casó en Buenos Aires. A ella están dedicados de manera explícita e implícita varios de los libros iniciales del poeta, escritos durante su juvenil estadía porteña, pero no son muy abundantes en ellos los romances, porque en esta etapa nuestro autor cultiva con preferencia metros de arte mayor, Hay sí algunos en versos heptasílabos, endecasílabos asonantados y silvas arromanzadas, en los que late la emoción de la vida sencilla, de la dicha compartida, como en el poema titulado “Canto a mi casa”, un romance endecasílabo bastante extenso que se inicia “Yo tengo una casita solariega / lejos de la ciudad [...]” (1983, p. 183) y también en “Invitación a la siembra, en el mismo metro y tono similar. “Compañera, labremos este trozo / de tierra que tenemos en la casa [...]” (1983, p. 203).

El grupo de romances de tema hogareño se completa con los referidos a los hijos, sea en forma de retrato, como el que figura en *Romancero*, que comienza al modo épico, con el demostrativo “este”, reiterado anafóricamente: “Este muchacho que tiene / negros los ojos y el pelo /.../ este muchacho que mira [...]” (1983, p. 695). La reiteración va dilatando la descripción, hasta llegar a la conclusión esperada: “Este muchacho es mi hijo, / lo mejor que diome el cielo” (1983, p. 695). La efusión sentimental se desborda en acumulación de construcciones nominales:

Clara música del patio;  
 capitán de barulleros;  
 luna, relámpago, aroma,

mística rosa y lucero,  
ojos por donde yo miro,  
boca por donde yo rezo (1983, p. 695).

Es poesía sencilla, sin mayores pretensiones, fresca y desprovista de artificios, y el último poema que citaremos es “El osito”, en orden a mostrar otros de los recursos que distinguen a estos romances de tema familiar: el uso reiterado de la expresión posesiva, al lado de la primera persona gramatical, las oraciones exclamativas, el uso de diminutivos con valor claramente afectivo: “entre mis brazos solo eres / un trémulo osito blanco”; el uso de expresiones coloquiales: “mi chango” y, finalmente, la brevedad de la composición (cinco cuartetas octosilábicas) y la sencillez expresiva que apenas se permite algunos recursos como la metaforización de los copos de nieve en “frágiles y breves pétalos blancos” (1983, p. 497).

### **Impresiones de viaje**

Los poemas de este grupo ingresan decididamente en una etapa de madurez del poeta y corresponden al viaje realizado a Europa, para organizar en España la Exposición del Libro Argentino. La muestra se realizó en Madrid, en Barcelona, en Granada y en Sevilla. De allí, viaja a tierras africanas: Marruecos y sus ciudades.

Estas andanzas por tierras de África y España dieron como fruto literario dos colecciones poéticas: *Junto a las verdes rías* (1950) y *Marruecos*, publicado póstumamente en 1951. Muchas de las poesías compuestas a raíz de esta experiencia no alcanzaron a ser publicadas en libro y parecieron, varias de ellas, en el Suplemento Cultural del diario *La Prensa*, a lo largo del año 1950<sup>204</sup>, como ya señalamos.

Como poesía de madurez, estos poemas revelan un total aplomo en el manejo de la forma poética, con inclinación a la cuarteta octosilábica y el verso hexasílabo cuando se pretende dar a la composición un tono ligero; un profundo sentido del ritmo, en el que juega un papel importante la

---

<sup>204</sup> Como se afirma en la introducción a las *Poesías Completas*, “Han quedado poemas inéditos sobre ciudades y paisajes de España (Granada, Sevilla...) y Francia, que permitirían, según testimonios familiares, editar dos o tres libros más” (1983, p. 33).

rima aguda de algunos versos y el uso de estribillos a imitación de las cancioncillas tradicionales, la exquisita depuración de los recursos estilísticos y una intensa captación del paisaje, trasmutado en ocasiones en un auténtico “paisaje interior”.

Temáticamente podemos agrupar estos poemas atendiendo a los diferentes espacios que los inspiran. Así, encontramos un grupo que corresponde a sus andanzas por tierras españolas, y otro, inspirado en las ardientes imágenes del suelo africano.

### ***De ambiente gallego y de otras regiones españolas***

En primer lugar, tenemos las composiciones pertenecientes a su libro *Junto a las verdes rías*. Un eco de Rosalía de Castro resuenan en estas páginas que le están, de algún modo, dedicadas (no en vano el libro se abre con un “Soneto a Rosalía”) y en las que el poeta canta todo el paisaje de Galicia, hecho amorosa evocación:

Aguas, pinos, huertos, bosques,  
cielos puros, claras hierbas,  
pueblucos de pescadores,  
serranías y praderas [...] (1983, p. 1137).

Uno de los hitos fundamentales del periplo gallego de Bufano es su peregrinaje a Santiago de Compostela, con su místico ambiente de “frailes de negros sayales” y “antañones monasterios”, y su compañera inseparable, la llovizna compostelana, que empapa todo el paisaje gallego de la suave tristeza que cantó Rosalía:

Lluvia de Galicia,  
hecha de saudades  
y de lejanías  
[...]  
Los verdes pinares,  
las dulces colinas  
[...]  
bajo la dulzura  
de la lluvia fría (1983, p. 1157).

Bufano canta con emoción todas esas nuevas realidades y nos invita a participar en su deslumbramiento: “Mirad las hazas labradas, / mirad [...] las dulces aldeas” (1983, p. 1139), paisajes primeramente gustados en las páginas de los poetas como Rosalía o Valle Inclán.

Hay un eco de antiguas canciones marineras en el poema que cierra el grupo, “Adiós a Galicia”: “¿A dónde vais, pescadores? / ¿A dónde vais, marineros?” (1983, p. 1163). Esta composición nos sirve para ejemplificar los recursos más destacados de este conjunto de poemas evocativos; en primer lugar, la técnica impresionista de la descripción:

Montañas con pinos verdes,  
dulces vallados gallegos,  
azul de las anchas rías,  
donaire de los veleros (1983, p. 1163).

las reiteraciones y paralelismos: “Adiós, florestas jocundas; / adiós, claros arroyuelos”; la incorporación afectiva al paisaje, dada entre otros recursos por el empleo de apóstrofes y de la segunda persona verbal: “A ti, Galicia del alma, / solar de pinos y cielos” (1983, p. 1164)... Faltaría agregar, finalmente, la complacencia con que el poeta enumera topónimos en sus versos, aprovechando la musicalidad de la lengua gallega; a menudo componen por sí solos una estrofa: “Arcade, Villagarcía, / Figueirido, Redondela” (1983, p. 1137) y algunas bellísimas imágenes y metáforas:

La bahía cabrillea  
con resplandores de plata.  
Hinchán sus grupas de sombras  
las lomas y cerrilladas (1983, p. 1146).

Nuestro poeta recorre además otras comarcas española:

Va por tierras de Andalucía, por Granada. Ante sus ojos resplandecen melancólicamente, la Alhambra, envuelta en el crepúsculo. Los doce leones de su patio sueltan el agua del tiempo que deslíe por los canalillos las antiguas leyendas de los árabes... El vivir encendido de los moros inquietos, fastuosos y soñadores, resonaría en los ámbitos silentes de la Alhambra. El poeta no lo olvidará nunca. Lo guiaban dos poetas: Francisco Villaespesa y García Lorca. El embrujo

del Albaicín y de sus cuevas, con sus guitarras y sus cantares, lo transportarían a un mundo fabuloso (de la Torre, 1962, p. 36).

Precisamente para cantar a Granada asume un tono lorquiano: “Para eso soy muy hombre, / pero muy hombre, creedlo”, y hace referencia al empleo de los metros populares: “de mí dejaré unas juncias / transfiguradas en versos” (“Romance del forastero”, publicado en el Suplemento Cultural de *La Prensa*, 8 de enero de 1948, y que no figura en las *Poesías Completas*).

La admiración por el poeta granadino se manifiesta en el “Romance de Fuente Vaqueros” (Suplemento Cultural de *La Prensa*, 25 de junio de 1950):

Granada tiene su vega,  
la vega tiene sus ríos;  
Fuente Vaqueros la casa  
en que nació Federico.

En los versos se entretajan implícitas referencias lorquianas:

Aquí con nardos y estrellas  
formabas dulces racimos;  
aquí arrancabas limones  
y luceros encendidos;  
aquí forjaste tu cielo  
de caracolas y grillos.

Bajo el título de “Tres canciones granadinas” (publicadas en el Suplemento Cultural de *La Prensa*, el 12 de noviembre de 1950, con el siguiente encabezamiento: “Pocos días antes de su muerte, ocurrida el 31 de octubre último, el autor nos había remitido estos versos”), aparece la canción al modo tradicional: “Canción de la vega”, con su combinación de octosílabos y tetrasílabos en el estribillo:

Por la vega  
verde y ancha,  
por la vega  
de Granada.



El comienzo, también reiterado a lo largo del poema: “Me voy a la vega verde, / a la vega de Granada”, más la invitación “Venid, mozuelas, conmigo; / venid conmigo, muchachas” tienen el sabor genuino de las más antiguas joyas de la poesía peninsular.

Por ejemplo, el tono lírico y la búsqueda del efecto musical priman en “La canción de las aguadoras: “Aguadoras de Granada, / llevadme a la fuente fría, /.../ llevadme, claras doncellas... / llevadme a la fuente fría”. O en la “Canción de la Fuente de los leones”, que trae a la memoria el tono sentencioso de Cante Jondo: “Doce leones de piedra, / doce leones de agua, / doce leones que lloran / por los moros de la Alhambra”.

No podemos menos de recordar el testimonio de Antonio de la Torre, amigo del poeta: “Por propia confesión sé que los versos escritos por Bufano durante sus días de Granada son, si no los mejores de su estro, los que él más quería de los escritos durante su viaje. Granada era para él inolvidable” (p. 37).

### ***De ambiente africano***

La actitud del poeta en ese grupo de composiciones es casi exclusivamente descriptiva. Busca pasmar en sus versos una realidad por completo nueva y fascinante. Y quien fuera el cantor de las cosas cuyanas, se convierte ahora en el pintor de esos “barrios de la morería”, con sus calles y su gente:

Plaza de Muley el Mehdi  
bajo la tarde africana.

Cetrinos rostros nocturnos  
de luengas y negras barbas.

Mujeres de ojos de sombra  
de turbadoras miradas (1983, p. 1197).

De ese mundo pintoresco llaman especialmente su atención las calles llenas de movimiento:

Qué alegre brilla en la noche  
con sus bazares y tiendas  
la calle, la calle mora,  
la calle de la Luneta (1983, p. 1196).

También lo atraen las fiestas, de sabor tan ajeno a nuestra tradición como “Aid-es-seguer”, en Tetuán. “Hay luna nueva en el cielo / que anuncia la Pascua chica. // Ya terminó el Ramadán” (1983, p. 1188).

También los personajes típicos, como el “Vendedor de babuchas”: “Sentado en el suelo / las piernas cruzadas” (1983, p. 1183); el “Guerrab”: “Con su odre de piel de cabra, / sonando su campanilla” (1983, p. 1186); o el “Saltimbanqui”: “Salta, saltimbanqui / que te saltaría [...]” (1983, p. 1204) o el “Herbolario que “Sentado en su estera / ofrece sus hierbecillas” (1983, p. 1208).

Hay algunos retratos de gran belleza, como el de “Yeblíe”:

Tocada de ancho sombrero  
guarnecido de madroños,  
pasas, morena yeblíe,  
pasas camino del Zoco.  
¡Qué adelfas hay en tus labios;  
qué lejanía en tus ojos!...

Por donde pasas, chiquilla,  
se abren jazmines y lotos,  
y nacen claros luceros  
del cielo de tu abandono (1983, p. 1231).

En otros poemas se prescinde casi del lenguaje figurado; se prefiere la inmediatez de la sensación, captada en visiones intuitivas, en estilo impresionista que se elabora a base de construcciones nominales; abundan las enumeraciones: “goletas y paquebotes, / bergantines y balandras, / un colmenar de chinchorros”... (1983, p. 1206).

Hay poemas en que casi no aparecen verbos y cuando figura alguno, la idea que transmite antes es de pasividad que de movimiento, como ocurre

en el poema titulado “Barrios de la morería”; recién en la sexta y última estrofa se interrumpe el fluir de construcciones nominales:

Barrios en donde la luna  
suele quedarse dormida  
cuando “elferbocas” y “gembras”  
dicen canciones antiguas  
en las que llora la tierra,  
Mahoma y la morería (1983, p. 1181).

Es de notar también la técnica casi cinematográfica utilizada por el autor en la descripción: primero una visión panorámica, para luego ir acercando la lente a determinados objetos.

A menudo son enumeraciones caóticas que quieren transmitir el abigarrado tumulto de esa vida tan nueva y tan diferente para el poeta:

Manojos de yerbabuena,  
uvas, melones, sandías,  
jumentos, mulos, borregos,  
especias, pan, hortalizas,  
feces, babuchas, chilabas,  
maderas, cal y gallinas  
se mezclan ruidosamente  
en ruda policromía (1983, p. 1181).

Hay un verdadero derroche de imágenes sensoriales, en consonancia con la plenitud de vida que caracteriza el mundo presentado; colores: “[...] tu capa celeste, / [...] tu guerrera blanca, / [...] tu turbante rojo” (1983, p. 1191); también plantas y flores exóticas: “Valles poblados de adelfas / y de nopales en flor”. En general son visiones estáticas, a modo de coloridas postales que procuran apresar el instante fugitivo del día: “El iris sobre los cerros, / blancas mezquitas al sol, / terrazgos verdes y rojos” (1983, p. 1186).

Procura retener todos los ambientes de esa vida cambiante y varia: el puerto, o los valles y desiertos circundantes. Desfilan también ante sus ojos las ciudades: Ceuta (“Con su proa de montañas / Ceuta penetra en el

mar”); Xauen, con sus “pobres casucas morenas, / callejas de caracol”; Tánger (“Flores del Zoco de Tánger / en las que el África brilla”)..

Las reiteraciones y paralelismos refuerzan la sensación de morosidad: “Viejos barrios de Tetuán, / barrios de la morería [...]”. En otras oportunidades, en cambio, son visiones llenas de movimiento, como por ejemplo las descripciones de jinetes que recuerdan el color de los romances moriscos:

En la mañana de oro  
salió a rezar el Califa.  
Iban ante él cien jinetes  
y otros tantos lo seguían  
en sudorosos corceles,  
estampas de bizarría,  
que arneses llevan dorados,  
gualdrapas de sedería...  
Alfanjes y cimitarras  
al sol africano brillan.  
Redoblan los atabales  
y cantan las chirimías.  
Hay un temblor de estandartes  
en la mañana florida (1983, pp. 1188-1189).

No se prodigan los tropos en estos poemas, pero sí hay verdaderos hallazgos poéticos, como algunas metáforas plenas de sabor local: “Abre gozosa la achira / su fez de hiriente punzó”. El sustento artístico el poema, además de esas imágenes de gran belleza plástica, lo constituye el exotismo deliberadamente buscado a través de la prodigación de palabras y nombres extranjeros:

Barrios de la calle El Bali  
y de la Gersa Quivira,  
del Zoco Jud y de Méhsuar,  
de Mokaden y Xerizar (1983, p. 1181).

El poeta se complace en la enumeración de topónimos con sabor de tierras lejanas, con sus extrañas sonoridades. Precisamente, lo fónico

representa un importante papel, y se lo busca, además, a través de aliteraciones: “Redoblan roncós tambores. / Qué modo de redoblar”; repeticiones de palabras con algún valor onomatopéyico o imágenes auditivas:

Un viento de tierras lueñes  
tañe en la tarde su “erbab”.  
La recia voz del almuédano  
llama a los fieles a orar (1983, p. 1185).

Y cuando el poeta afirma “África me habla / con voz amarilla / de leves *camansas* / y *guzlas* dulcísimas”, en la sinestesia se advierte claramente hasta qué punto la vibración y el sonido son inseparables de ese ritmo de vida ardiente que puebla las calles africanas. En esa búsqueda de variedad sonora, el poeta introduce el discurso directo de los pregones callejeros: “Agua en la senda de Dios’ / repite su campanilla” o asume en su propia voz la de los vendedores ambulantes, que recitan sus hiperbólicos ofrecimientos:

Aquí se vende la gloria,  
aquí se vende la dicha,  
y hierbas para alcanzar  
trescientos años de vida (1983, p. 1198).

Indudablemente hay una tensión afectiva del poeta hacia la realidad contemplada, que se traduce en un curioso modo de describir, a partir de oraciones exhortativas encabezadas por el verbo “dar”, generalmente. Así, en el poema titulado “A un soldado de la guardia del Califa”: “Dame tus manos de sombra, / dame tu rostro y tus barbas, / tus dientes hechos de espumas” (1983, p. 1191); o en el del “Encantador de serpientes”: “Dame tu pandero, / tu ciencia terrible”. Es como si el poeta quisiera apropiarse de esa realidad que contempla y que por diferente le resulta huidiza: “Revélame, brujo, / tu antiguo secreto” (1983, p. 1222).

Por debajo de todas las policromas descripciones costumbristas que el poeta prodiga, subyace una captación más hunda: Bufano ha advertido, no solo la exterioridad pintoresca, sino también algo del alma de la tierra y de la raza. Así por ejemplo, esa pasividad tan típicamente oriental que se desprende de la actitud de ese “Viejo vendedor de babuchas”:

Él mira y no mira;  
no ríe,  
no habla.  
Todo él está hecho  
de sombras lejanas.

Hace muchos siglos  
que en su tienda aguarda  
al que nunca llega,  
al que nunca pasa (1983, p. 1184).

El poeta mismo reconoce su deuda de gratitud hacia quien le ha hecho ver esa realidad escondida: “Este es mi amigo Mohamed / y por más señas Ben Hasan”, y agrega: “Él me enseñó a conocer / el gran dolor de su raza, / sufriente mas no llorosa” (1983, p. 1195).

Bufano percibe los trágicos contrastes que ofrece la tierra africana, entre opulencia y pobreza:

Purpúreos rostros ingleses,  
faldas de treinta colores;  
joyas e inútiles pieles.

En el portal, mientras tanto,  
un moro su mano extiende.  
Mano angustiada y terrible  
que de dolor resplandece (1983, p. 1293).

Todo ello se sirve para reflexionar; en algunos poemas, el yo melancólico del poeta contrasta con esa exuberancia exterior: “Por entre tiendas, sonámbulo, / paseo mi lejanía” (1983, p. 1193). También se advierte la nostalgia por su tierra:

¡África, África, África!,  
murmuran las lejanías.  
Por un poco de mi tierra,  
¡Señor, no sé qué daría! (1983, p. 1194).

Esta añoranza lo lleva a intercalar inopinadamente, una copla tradicional argentina en medio del relato de una celebración marroquí en el poema “Juegos de pólvora”:

Yo, al ver tanto tiro al aire  
y tal modo de matar,  
esta copla de mi tierra  
me pongo, alegre, a cantar:

“Yo no andoy porque te quiero...” (1983, p. 1191).

Otras veces, la superposición de imágenes se da de un modo más natural, como en el poema dedicado “A una vendedora de jazmines”:

Mujer de rostro moreno  
como la tierra sagrada [...]  
dame tu mejor cenefa,  
dame tu mejor guirnalda,  
que allá, detrás de los mares,  
mujer muy bella me aguarda.  
Tiene la voz argentina,  
tiene las carnes de plata,  
es argentina su boca  
porque Argentina se llama (1983, pp. 1199-1200).

Finalmente, el poeta se despide así de la tierra ardiente que tan profundamente impresionara su sensibilidad:

No sé decir cómo vine,  
pero sé cómo me voy.  
Me llevo un mundo en los ojos,  
tu voz de angustia en mi voz (1983, p. 1285).

## **Conclusión**

Sintetizaremos aquí las notas más salientes que hemos ido apuntando a lo largo de las consideraciones precedentes sobre los romances de Alfredo Bufano, en orden a demostrar cómo su personalísimo estilo sabe

espigar en la tradición los recursos más genuinos y perdurables, para darles cabida junto a sus propios modos de expresión, nacidos de una particular concepción de la poesía y una personal vivencia de la realidad circundante.

En tal sentido, vemos que el mendocino entronca con una tradición que se remonta a la Edad Media y a los Siglos de Oro, a partir de una inclinación tanto literaria como temperamental. Como afirman sus biógrafos, y todos aquellos que lo conocieron, Bufano fue un bibliófilo, gran lector de textos antiguos (cf. Videla de Rivero, 1983, p. 30). Además, en los años en que ejerció la docencia como profesor de Literatura en la Escuela Normal de San Rafael, fue familiarizándose cada vez más con los clásicos españoles descubiertos en sus lecturas de autodidacta: Berceo, Góngora, el Arcipreste de Hita, Quevedo, Lope, Santillana, Manrique y muchos más.

Nutrido así en la mejor tradición clásica del idioma, Bufano refleja una auténtica compenetración espiritual con el mundo caballeresco reflejado en gestas y romances, y ese ideal de vida heroica lo lleva a componer sus romances, los históricos fundamentalmente, según el modelo épico. Toma de este el metro, el tono, recursos, giros y formas de expresión; son particularmente notorias en sus versos ciertas características del estilo tradicional, las que hacen al logro de una visión intuitiva considerada por Menéndez Pidal como definitoria del estilo épico-lírico: permanente búsqueda de la actualización de la situación del relato a través de ciertas fórmulas ya acuñadas por la tradición (empleo de pronombres demostrativos o ciertos adverbios temporales –ya, ahora–), uso del lenguaje impresivo que se encara directamente con el auditor mediante apóstrofes, exclamaciones, exhortaciones o preguntas retóricas.

Además, narración y descripción se traban en una visión sintética; cuando se prodigan las notas descriptivas, estas están en consonancia con algún efecto estilístico particular que se pretende lograr. Las descripciones de personajes son casi siempre dinámicas y, como en los romances antiguos, prestan especial atención a ciertos aspectos, fundamentalmente los arreos del guerrero, sus ojos y sus barbas.

De modo intuitivo, nuestro poeta ha captado y reproduce en sus romances otro recurso esencial de la vieja forma romancística, cual es la



alternancia en el empleo de los tiempos verbales. Este recurso tiene una nutrida gama de efectos estilísticos, de los cuales apenas mencionaremos el realce de determinadas situaciones, la posibilidad de acelerar o retardar el ritmo narrativo, el contraste...

Pero el entronque con la tradición no se da solo en los romances históricos; también los hagiográficos se componen siguiendo el proceso de la antigua poesía oral en el que intervienen de un modo destacado tanto el autor o el recitador, que incluye su yo en la obra de diferentes maneras, como el público, constantemente presente de modo real o supuesto. Con este tipo de poesía sacra, Bufano se inserta en una caudalosa vertiente de la literatura española, y también hispanoamericana.

También en este caso, la conciencia de estar frente a un auditorio, impartiendo una catequesis muy especial, dicta al hagiógrafo una serie de procedimientos compositivos: el empleo de la repetición en sus diversas modalidades (paralelística, aliterativa, anafórica); también el recurso al diálogo, que irrumpe en la narración dando plasticidad a los hechos, o la tensión afectiva del poeta hacia la materia narrada, que se expresa a través de la recurrencia a superlativos en sus diferentes formas o a diminutivos que cumplen diversas funciones.

Pero el conocimiento que nuestro poeta tenía de los autores españoles no se detenía en el Siglo de Oro. Por el contrario, encontró entre los noventayochistas espíritus afines en esa captación amorosa de la naturaleza circundante, en esa búsqueda de la esencia patria, por más que en nuestro poeta no aparezcan las notas trágicas o doloridas que singularizan la obra de muchos de los españoles de esa generación.

Ecos de Machado y Azorín resuenan en ciertos pasajes descriptivos, donde la técnica impresionista da cuenta de la inmediatez de la situación, en la acumulación de construcciones nominales o también a través de esa consustanciación afectiva con el paisaje que se pone de manifiesto, por ejemplo, en *Campos de Castilla*.

García Lorca está presente en las búsquedas popularistas y neopopularistas que orientan a Bufano hacia el cultivo del romance como forma preferida en muchos de sus libros; el autor del *Romancero gitano* influye con esa su asombrosa capacidad de crear atmósferas sugerentes y extrañas, con su asombrosa riqueza metafórica, que dejan su eco en las

composiciones de nuestro poeta, dando origen a verdaderos hallazgos expresivos en los que, a despecho de cualquier filiación más o menos evidente, es clara la torsión personal a que se somete el estímulo recibido.

Precisamente, como rasgos personales y distintivos del estilo de Bufano se pueden mencionar las innovaciones formales, a través de las diferentes formas de romances y romancillos que ensaya a lo largo de su obra, para dar variedad a la forma popular por excelencia; así por ejemplo, el empleo ocasional de romances heptasílabos y en alguna ocasión eneasílabos; algunos endecasílabos y silvas arromanzadas, además de la esporádica aparición de algún pie quebrado, respetando siempre, empero, la asonancia en la rima de los versos pares.

De modo general, podemos decir que se da una correspondencia entre la forma externa y el tono del poema, que se hace épico en las largas tiradas de octosílabos y se torna lírico en los villancicos, por ejemplo, en los que el poeta prefiere la división en cuartetos e incorpora estribillos, engarzados en la composición de diversas formas. Con respecto a la rima, Bufano sigue en parte el modelo tradicional, que utiliza casi con exclusividad la asonancia grave; sin embargo, ensaya en varias ocasiones la rima aguda con señalado efecto musical. Al respecto, digamos que para el mendocino, heredero de las búsquedas postrománticas, simbolistas y modernistas, el ritmo y la musicalidad son premisas fundamentales (cf. Videla de Rivero, 1983, p. 43).

Mayores innovaciones formales se registran en la disposición de los poemas en apartados concordantes con la estructura interna. Es este un recurso del romance modernista, que Bufano hace servir a diferentes fines: en primer lugar, esos cortes estróficos sirven para presentar los sucesos en su desnuda esencialidad, prescindiendo de transiciones incidentales; además, en algunos romances los apartados permiten visualizar imágenes contrapuestas, antagónicas, en un perfecto manejo de la técnica constructiva del poema; finalmente, en las descripciones, hace que las imágenes desfilen como una serie de instantáneas, o mejor, de *instantes* rescatados de su irreparable fugacidad por la magia de la palabra poética.

En cuanto a la creación de personajes, encontramos presencias próximas y entrañables, como la de su madre, su esposa, sus hijos...,

siluetas embellecidas por la alquimia del recuerdo, como la de sus maestros y condiscípulos...; figuras que emergen del paisaje que las sustenta con toda la fuerza de lo telúrico, así como el indio pehuenche o los puesteros y arrieros; personajes inmortalizados por la historia y por la magia de la poesía; exóticos pobladores de Marruecos con sus trajes coloridos y sus voces extranjeras...; finalmente, deliciosas estampas hagiográficas medievales, componen la galería de retratos que , junto con el suyo propio, Bufano hace desfilar por sus romances.

Las técnicas de presentación de estos grupos de personajes difieren. Así por ejemplo, la captación hondamente afectiva de la madre, de la que destaca sobre todo las virtudes morales, contrasta con la visión puramente exterior que se nos da de muchas figuras marroquíes, donde prima el gusto por lo exótico de trajes y costumbres.

En general, el poeta no prodiga las notas descriptivas de sus personajes: unos pocos rasgos físicos y las cualidades morales más relevantes, a veces enunciadas al modo de epítetos épicos, sirven para componer las vigorosas presencias que pueblan sus romances históricos, presencias idealizadas y elevadas a estatura épica gracias al empleo (más notorio aquí que en los demás grupos de romances) de fórmulas y modos de expresión extraídos del Romancero.

Así como la historia puede suplir a veces lo que el poeta no dice, también el santoral nos ayuda a comprender las composiciones de *Los collados eternos*. Como dice Gloria Videla de Rivero, “Una de las más evidentes intenciones estilísticas del libro es la transmitir esa ‘aura sobrenatural’, un aroma de leyenda, una actitud candorosa [...] como la de los maestros medievales (Gonzalo de Berceo, por ejemplo)” (1983, p. 78).

De esa intención participan esas figuras que encantan por su colorida gracia a través del encomio de sus virtudes; aun los episodios más terribles, como el martirio, están embellecidos por la magia poética. Salvo algunas excepciones, no hay propiamente retratos en estos romances hagiográficos; los personajes se presentan a través de sus acciones; cuando se prodigan las notas descriptivas es para adornar la imagen de un nimbo de belleza sobrenatural.

En la evocación de figuras de su infancia, el poeta procede generalmente así: en los primeros versos la descripción física,

particularizada, como dijimos, en unas pocas notas; luego algún rasgo característico, como atrapado en un instante, sin proyección en el tiempo. Otras veces, a esa presentación (generalmente en pretérito imperfecto) sobreviene una actualización dada por el perfecto simple y que sirve para incluir una nota nostálgica, a veces decididamente trágica. En general, podemos decir que una cierta melancolía tiñe la composición, como si estuviéramos abriendo un álbum de viejos retratos.

Un procedimiento que destaca en la presentación de las figuras de la tierra es precisamente su identificación con esa misma realidad: las muchachas en general son frutales y tentadoras, lindas como flores silvestres; los hombres, recios como los árboles comarcanos. En algunos casos también se recurre a la mención de aves típicas de la región, siempre en orden a poner de manifiesto esa vital compenetración hombre / paisaje. No desdeña tampoco nuestro poeta las notas de color local, dadas por la descripción de las vestimentas, la inclusión de ciertos regionalismos de vocabulario o la prodigación de topónimos.

Junto a estas descripciones realistas, parecen aquellas otras figuras etéreas, irreales, como esa “Rosa Clara” personificación de la muerte, o la “doncella de los siete colores”, en cuya pintura el poeta extrema los recursos de su arte, prodigando metáforas e imágenes muy bellas, de claro propósito desrealizador.

Del amor entrañable a la tierra cuyana nacen las páginas más bellas de la poesía de Bufano. Consecuente con las búsquedas postmodernistas, se orienta hacia una poesía que, despojada de “trajes caros y raros”, procura reflejar la realidad del campo y el paisaje circundante, en toda su encantadora sencillez.

En esta recreación de ambientes locales –como señala Gloria de Rivero– la técnica literaria utilizada se basa en la “enumeración de sustantivos que perpetúan las realidades contempladas, matizadas por adjetivos que añaden la nota de color, de tiempo, de valoración afectiva” (1983, p. 71). Podríamos agregar la gran maestría para trasladar al verso tanto los imponentes paisajes cordilleranos como las humildes casuchas campesinas, para pintar grandiosas panorámicas, o para atrapar la insignificancia de un detalle, de una humilde flor. La habilidad para captar el rasgo sobresaliente se prodiga, en algunos poemas, en notas

costumbristas que buscan ante todo apresar la realidad de algo que se va perdiendo irremisiblemente. De allí el profundo tono emocional de algunos poemas, que une a la captación sensorial la exclamación afectiva o el uso de variados recursos intensificatorios.

Junto a los paisajes con asidero en nuestra realidad comarcana, Bufano ensaya a veces la creación de realidades con algo de onírico, donde la atmósfera se puebla de sugerente misterio, fundamentalmente en algunos romances novelescos.

Como dijimos al hablar de la poesía descriptiva, la naturaleza puede aparecer de diversos modos en la obra de Bufano: considerada en sí mismo, en aquellos poemas donde prima la intención puramente mostrativa, o como soporte para expresar otras cosas (el estado de ánimo, el fervor religioso, etc.). Cada una de estas modulaciones dicta sus propios recursos expresivos; así por ejemplo, cuando el poeta quiere mostrar la incorporación efectiva del paisaje a lo narrado, recurre a insistentes personificaciones que lo muestran como un ser viviente, al que incluso el verso se dirige mediante apóstrofes y exclamaciones.

En cuanto al lenguaje poético, resalta especialmente la capacidad del poeta para adecuar su palabra a la realidad contemplada, visible por ejemplo en la selección de metáforas y comparaciones: ya vimos cómo al presentar a figuras de la tierra se recurre exclusivamente a la flora y a la fauna lugareña como término de referencia. Igualmente, el vocabulario va adecuándose al tema tratado: su léxico riquísimo se nutre de las más variadas fuentes; tanto recurre al venero que la tradición literaria ha ido acumulando a lo largo de siglos, como acoge el argentinismo, la palabra de origen indígena, el término culto y el popular, las expresiones cotidianas y las cargadas de magia poética.

También maneja diestramente el poeta los distintos tonos: patético, risueño, nostálgico... a veces alternándolos en una misma composición. Y esto es particularmente notable en los romances dedicados a presentar figuras conocidas en la niñez, donde en la ternura de la evocación se funden alegría infantil y presentimiento de muerte, humor y melancolía.

Como otro rasgo destacado del estilo de nuestro autor mencionaremos la gran abundancia de imágenes sensoriales. Dentro del mundo poético de Bufano ocupa un lugar preponderante la captación amorosa de la

naturaleza que lo rodea. Los versos se pueblan de imágenes correspondientes a todos los órdenes sensitivos, de gran belleza plástica u honda sugerencia afectiva. Un lugar destacado ocupan los colores que envuelven su poesía en grato torbellino. Bufano maneja con gran variedad y acierto las gamas cromáticas y este es quizás el aspecto más estudiado de su estética. Ya hicimos referencia al estudio de Arango sobre el particular, como asimismo a las afirmaciones de Antonio de la Torre. Cabe reiterar, sin embargo, que al valor puramente plástico se une muchas veces una connotación simbólica, fundamentalmente de algunos colores como el blanco y el negro, a menudo utilizados en contrastes de gran sugerencia.

No derrocha nuestro poeta comparaciones y metáforas; cuando estas aparecen, son de gran eficacia poética. Junto a las que introducen una valoración afectiva del objeto tenemos aquellas otras que buscan ante todo la sorpresa o la originalidad, al modo vanguardista; en ocasiones aparecen también imágenes con intención desjerarquizante o desretorizante. Y otras que podríamos calificar como surrealistas, por la sugerencia de misterio que connotan.

Como conclusión, podemos decir que la sencillez y claridad expresiva preconizadas por nuestro poeta, en consonancia con su adscripción al postmodernismo, se logran en su poesía a través de una decantación de influencias y de recursos propios, en una síntesis de elevado valor poético.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

Bufano, A. R. (1983). *Poesías Completas*, edición crítica y estudio preliminar de G. Videla de Rivero. Ediciones Culturales Argentinas. 3 tomos.

### Sobre la forma poética

Alvar, M. (1970). *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Planeta.

Baehr, R. (1981). *Manual de versificación española*. Gredos.

Catalán, D. (1969). *Siete siglos de Romancero*. Gredos.

---- (1970). *Por campos del Romancero*. Gredos.

Frenk Alatorre, M. (1966). *Lírica hispánica de tipo popular*. Universidad Nacional de México.

Magis, C. (1969). *La lírica popular contemporánea. España – México – Argentina*. El Colegio de México.

Menéndez Pidal, R. (1916). Poesía popular y Romancero, en *Revista de Filología Española III*, 233-289.

---- (1945). *Los romances de América y otros estudios*. Espasa-Calpe.

---- (1963). *Romancero hispánico*. Espasa-Calpe.

Navarro Tomás, T. (1956). *Métrica española*. Syracuse University Press.

Salinas, P. (1952). El romancismo y el siglo XX, en *Estudios Hispánicos*. Wellesley Mass.

Siebenmann, G. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Gredos.

Szertics, J. (1967). *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*. Gredos.

### Sobre el autor

Arango, J. S. (1945). *Primicias acerca del estilo de Alfredo Bufano; Los colores*. [s. e.].

Bustelo, Á. (1981). *Alfredo R. Bufano. El montañés que vio el mar*. La Tarde.

Calí, A. (1960). Estudio preliminar, en *Alfredo Bufano; Antología*. Biblioteca San Martín.

Casnati, L. (1981). *Poesía y poetas del viejo San Rafael*. Inca.

Castellino, M. E. (1995). *Una poética de solera y sol; Los romances de Alfredo Bufano*. Ediciones Culturales de Mendoza.

Cichero de Pellegrino, M. A. (1954). *Alfredo Bufano, hombre y poeta*. Tinglado.

Torre, A. de la (1962). Prólogo, en *Alfredo Bufano; Antología*. Ediciones Culturales Argentinas.

Videla de Rivero, G. (1983). Estudio preliminar, en Bufano, A. *Poesías Completas*. Ediciones Culturales Argentinas.

### Sobre el contexto mendocino

Morales Guñazú, F. (1943). *Historia de la cultura mendocina*. Best.

Roig, A. A. (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Ediciones del Terruño.

**Complementaria**

- Azorín (1915). *Al margen de los clásicos*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Becco, J. H. (1960). *Cancionero tradicional argentino*. Hachette.
- Cancionero y Romancero sagrado* (1950). Biblioteca de autores españoles.
- Carrizo, J. A. (1945). *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*. Estudios Hispánicos.
- (1974). *Cantares tradicionales del Tucumán*. Universidad Nacional de Tucumán.
- (1978). *El cristianismo en los cantares populares*. Diction.
- Fernández Latour, O. (1960). *Cantares históricos de la tradición argentina*. Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.
- García Lorca, F. (1944-56). *Obras Completas*. Aguilar. 7 vol.
- Kempis, T. de (1979). *Imitación de Cristo*. Edit. Regina.
- Leyenda de oro* (1951). Edit. Don Bosco, Lecturas Católicas, mayo, año LXXXV, Entrega 805.
- Patch, Howard (1956). *El otro mundo en la literatura medieval*. Fondo de Cultura Económica.
- Sarmiento, D. F. (1974). *Facundo*. Losada.
- Valbuena Prat, Á. (1940). *Antología de la poesía sacra española*. Apolo.
- Vorágine, S. de la (1982). *Leyenda dorada*. Alianza Editorial, 2 tomos.





## CAPÍTULO III

### MANIFESTACIONES DEL POEMA EN PROSA EN LA LÍRICA “MENDOCINA”: APROXIMACIÓN A *EL INQUILINO DE LA SOLEDAD* (1929) DE RICARDO TUDELA

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA

0000-0002-0844-519X

[gustavo.zonana@gmail.com](mailto:gustavo.zonana@gmail.com)

#### Introducción

El presente estudio se plantea como una continuación del recorrido diacrónico iniciado anteriormente con el examen de *El jardín secreto* (1923) de Evar Mendez en tanto representativo del recurso al poema en prosa en el campo de la lírica escrita en Mendoza (cf. Zonana, 2013).

*El inquilino de la soledad* (1929) de Ricardo Tudela constituye una de las manifestaciones vanguardistas más significativas tanto en lo que se refiere a la adopción de la forma como en lo relativo a su impacto en el sistema de la lírica mendocina. Este valor descansa en la figura de su autor, representante por antonomasia de las vanguardias en Mendoza, teórico fundamental del movimiento y verdadero gestor de la renovación literaria. Pero también se sustenta en la producción de un texto con una alta conciencia de sus mecanismos de construcción, con una trabazón interna muy marcada, con una exacerbación estratégica del juego intertextual –que exhibe su internacionalidad y cosmopolitismo–, con momentos de intensidad lírica muy lograda. Estos valores explican el reconocimiento temprano del volumen, celebrado por uno de sus críticos

coetáneos desde la revista uruguaya *Alfar*, como “el libro más original, en su género, que ha producido en estos últimos tiempos la literatura castellana” (Rébora Herrero, 1930, p. 15).

En virtud de esta caracterización del volumen, los objetivos fundamentales del estudio son: a) encuadrarlo en su contexto literario para apreciar su papel como manifestación de una tendencia dominante en la escritura de vanguardia; b) reconocer los rasgos estilísticos y temáticos fundamentales de la obra; c) valorar su significación en el contexto de la literatura regional y nacional.

Para este análisis de *El inquilino de la soledad* se ha elegido la edición de 1929 porque permite medir con mayor precisión el tenor vanguardista del texto tanto desde el contenido como desde los aspectos relativos a la edición<sup>205</sup>.

La exposición se organiza en las siguientes partes. Primero, una reconstrucción del marco contextual que incluye una pequeña síntesis biográfica de Tudela y de su relación con los poetas chilenos de vanguardia, y unos apuntes sobre el desarrollo del poema en prosa en Hispanoamérica. En segundo lugar, la descripción del poemario en sus aspectos editoriales. En tercero, la justificación de la elección de la forma que realiza Tudela tanto en el propio texto como en entrevistas. En cuarto lugar, la caracterización del libro: su estructura (global y local); el papel de la intertextualidad; los temas dominantes. Por último se realizará en las conclusiones una valoración de la obra desde el punto de vista de sus logros estéticos y desde la consideración de su proyección en el marco de la literatura de Mendoza.

---

<sup>205</sup> Existe una segunda edición realizada por D'Accurzio en Mendoza de 1964. Con respecto a la primera posee modificaciones en las secciones que organizan el volumen, en el contenido de algunas de las partes y hasta en los epígrafes. Estos cambios obedecen a la evolución en la poética del autor y al desarrollo de su universo literario. Dejo para otra oportunidad el análisis de las variantes y su significación.

## Marco contextual

### *Apuntes biográficos. Tudela en Chile*

Ricardo Tudela nació en Mendoza en 1893 y falleció en 1984. Desempeñó un sinnúmero de profesiones (desde albañil hasta tramoyista y traspunte teatral). Cursó estudios de Filosofía y Psicología en la Universidad Popular de Mendoza y en la Universidad de Chile. Reinició luego estos estudios en la Universidad Nacional de Cuyo en donde cursó tres años de cultura griega con Ireneo Fernando Cruz. Fue profesor de Castellano, Cultura, Historia y Filosofía del Arte en la Academia Provincial de Bellas Artes. Se desempeñó además como periodista. Publicó en *La Razón*, de Buenos Aires, *Los Andes* y *La Palabra*, de Mendoza, *El Mercurio* de Santiago de Chile. Fue director de la Editorial Oeste y de la Biblioteca legislativa de Mendoza. Entre sus obras líricas se pueden señalar: *De mi jardín... verso y prosa* (1920), *Vida interior* (1922), *Horas de intimidad* (1924), *Los poemas de la montaña* (1924), *El inquilino de la soledad* (1929), *La canción nativa* (1930), *El labrador de sueños* (1969), *Los ángeles materiales (antología)* (1973), *Canto a América* (1987) e *Himno al sol* (1991, edición póstuma). Publicó también ensayos como *Ensayo crítico sobre la literatura mendocina* (1935), *El hecho lírico* (1937), *Meditaciones para un destino de América* (1939) y *Ventanales de la conciencia humana* (1983) (de la Torre. 1976; Rodríguez, Suoni. 1993; Videla de Rivero. 1985, 1996).

Tudela fue un verdadero animador cultural. A él se debe la difusión y el desarrollo de la vanguardia en Mendoza: conoció ampliamente el movimiento vanguardista en Chile, dirigió entre 1930 y 1931 el suplemento cultural del diario *Los Andes*, a través del cual le dio difusión, influyó con sus doctrinas sobre lo poético en voces significativas de Mendoza como Vicente Nacarato y Jorge E. Ramponi.

Su obra se inicia en el modernismo y el posmodernismo, atraviesa una etapa vanguardista hacia fines de la década del 20 y se orienta finalmente hacia una vertiente neorromántica afín a los desarrollos de la lírica argentina en el 40. Esta trayectoria, sin embargo, está atravesada de manera raigal por el trascendentalismo estadounidense del siglo XIX, particularmente por las voces de Thoreau y Emerson y luego por la

lectura de Whitman (Maturó, 2008, p. 205; Rodríguez, Suoni, 1993, p. 14; Videla de Rivero, 1996, p. 51).

Quienes lo frecuentaron destacan como rasgo llamativo de su personalidad la imbricación íntima del artista con el hombre político. Así por ejemplo, Antonio de la Torre admira “[...] su fervoroso entregamiento a la poesía, su amor al pueblo, a la justicia, a la libertad” (2008, p. 108). Más elocuente resulta Alejandro Rébora Herrero quien lo presenta del siguiente modo:

Algo que desconcierta en este poeta es el hecho de que se junten, en él, el artista de arranque vigoroso y el hombre que vive las turbulencias de la política. Escribe una página admirable de creación lírica, y, al día siguiente, lejos de sí mismo, se confunde en el torbellino de una enorme muchedumbre para arengarla y exaltarla en la lucha por la justicia, el federalismo y la democracia. Todavía no puedo explicarme en virtud de qué proceso psicológico se adapta a tan antagónicas actividades. El artista de las páginas puras domestica multitudes con sus arengas cálidas y nutridas de firme doctrina sociológica; así, ante los ásperos acontecimientos de la actual política argentina, se apasiona y, como sin darse cuenta de ello, se deja llevar por las grandes mareas populares en busca de la realización de un ideal supremo de bien público (1930, p. 14).

Esta síntesis del poeta y el político forma parte sustancial del contexto de edición y circulación de *El inquilino de la soledad*. Según testimonio del propio autor, los borradores del libro fueron entregados a la editorial Gleizer en 1928. Tudela era seguidor del caudillo radical populista Carlos Washington Lencinas, gobernador de Mendoza entre 1922 y 1924. Su gestión fue intervenida por Irigoyen a quien se opuso. En 1929, fue electo senador nacional por Mendoza, pero su pliego fue rechazado. En noviembre de ese año regresó para participar de un acto político en el Círculo de Armas y fue asesinado ante la multitud en el balcón de la entidad. Tudela acompañaba al caudillo el día de su magnicidio. Al respecto señala: “Ese año de 1929 es crucial y decisivo en mi vida literaria [...]. Por azares de la política – era uno de los dirigentes del radicalismo lencinista y subdirector de su diario *La Palabra* – debí partir a Chile desterrado” (Rodríguez, Suoni, 1993, p. 14).

Tudela ya había estado en Chile entre fines de 1924 y la primera mitad de 1925. Se trata de una estadía sumamente fecunda, ya que le permitió conocer el país y vincularse – personalmente o a través de lecturas– con los escritores afines a la vanguardia: Pablo Neruda, Juvencio Valle, Jacobo Danke, Vicente Huidobro, Rosamel del Valle, Rubén Azócar, Ricardo Lacham, Salvador Reyes, Julio Barrenechea, Humberto Díaz Casanueva y a otros de generaciones anteriores pero de vigencia como Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Ángel Cruchaga Santa María (de la Torre, 1976, pp. 114-15; Rodríguez, Suoni, 1993, p. 14; Videla de Rivero, 1996, pp. 49-50). Es a partir de este momento que se verifica la transformación de la poesía de Tudela cuyo resultado es sin duda *El inquilino...* (de la Torre, 1976, p. 115).

Ciertamente, los estímulos renovadores que se suceden en Chile entre 1920 y 1930 son múltiples: creacionismo, surrealismo, neorromanticismo, poesía de compromiso social son vertientes de aparición simultánea (Videla de Rivero, 1981; Müller-Bergh, 1989; Rodríguez Monarca, 2008; Alberdi Soto, 2013; Concha, 2015). Conviene destacar además con Jaime Concha, que el desarrollo de la nueva sensibilidad coincide con el del posmodernismo e incluso se amalgama con él en la expresión de un “[...] telurismo raigal [...]” y en la “[...] expresión y el pathos del amor a la tierra” (Concha, 2015, p. 227). En el campo cultural chileno participan en la década intelectuales con diverso capital cultural, social y económico hecho que determina la circulación de discursos heterogéneos y de estrategias de posicionamiento divergente en el marco del debate por el arte nuevo (Alberdi Soto, 2013, p. 39). Grupos regionales como los de Valparaíso, nucleados en revistas como *Litoral* o *Nguillatún*, toman distancia frente a los de Santiago y se apartan de posiciones como las del creacionismo o el surrealismo hacia vertientes de posicionamiento crítico y de compromiso social (Alberdi Soto, 2013, p. 39). Asimismo, y en consonancia con la persistencia del posmodernismo, estos grupos exhiben un “[...] fuerte sustrato rural que disloca un imaginario de modernidad urbana y tecnológica [...]” (Alberdi Soto, 2013, p. 42). Como podrá verse más adelante, tanto el sustrato telúrico como el conflicto entre modernidad de la metrópoli frente al sustrato rural son vectores semánticos e imaginarios que coexisten en *El inquilino de la soledad*.

Sea por razones de exilio político o de otra índole, Tudela vuelve a Chile en 1929 y su actividad se registra desde el mes de julio de ese año.

Allí difunde su obra, presenta al grupo *Megáfono* y participa en tertulias literarias en las que se renueva el debate sobre la nueva estética. Así por ejemplo en la revista *Letras*<sup>206</sup> y en el diario *Las Últimas Noticias*, se hace referencia a una cena organizada por el poeta en la que da a conocer las nuevas tendencias no solo de su país, sino las de Chile mismo a los propios asistentes chilenos, tal como señala el poeta Roberto Meza Fuentes:

Agrupados la otra noche en una mesa convivial en torno al poeta argentino Ricardo Tudela me tocó conocer la nueva promoción literaria de Chile.

Estoy al tanto del arte que se hace hoy en España y América y creo que, conocidos los frutos de la nueva juventud, nada debemos temer.

De esa reunión simpática con un argentino que ha venido a descubrirnos a los chilenos los nuevos valores de Chile guardaré un recuerdo inolvidable. En esa ocasión nació en mí la idea de escribir una serie de pequeñas semblanzas que procurarán ser una síntesis de los nuevos escritores (1929).

---

<sup>206</sup> *Letras. Revista de Arte y Literatura* puede analogarse a la argentina *Martín Fierro*, segunda época, como difusora de las artes (cine, música, pintura, literatura) de vanguardia. Se publicó entre 1928 y 1930. Entre sus redactores principales pueden mencionarse Ángel Cruchaga Santa María, Salvador Reyes, Manuel Eduardo Hübner, Hernán del Solar y Luis Enrique Delano. El número 12 de julio de 1929, en la sección “Notas”, incluye la siguiente, sin mención de autor titulada “Ricardo Tudela” donde se lo señala como huésped, como hombre que “ha sabido captarse generales simpatías entre nuestros escritores y cuya labor es altamente apreciada en el continente. Gran entusiasta de nuestro país, lo ha recorrido en casi toda su extensión...” (1929, p. 2). El número 13, de setiembre de ese año, en la misma sección trae otra nota “Comidas literarias”, en donde se hace referencia a la cena que Tudela ha ofrecido a los escritores chilenos, a quienes se critica sin revelar su identidad por ventilar sus enemistades en esa ocasión. Finalmente, en el número 21, correspondiente al mes de junio de 1930, aparece una entrevista “15 minutos con Ricardo Tudela” realizada por Salvador Reyes, junto con dos poemas del autor “Florecimiento” y “Mar y tierra” y una reseña de *Megáfono. Un film de la literatura mendocina de hoy*. En la introducción de la entrevista Salvador Reyes lo presenta del siguiente modo: “En el último tiempo lo hemos visto aparecer por estas tierras con tanta frecuencia que ya lo consideramos uno de los nuestros”. (Reyes, 1930, p. 9).

Testimonios como el de Meza Fuentes muestran el entusiasmo de Tudela en la promoción de la poesía de vanguardia en un plano eminentemente transnacional.

### ***El poema en prosa: repaso de algunos hitos en Argentina y Chile***

El cauce del poema en prosa, si bien fue conocido y cultivado por escritores modernistas como Julián del Casal, Rubén Darío, Amado Nervo, Ricardo Jaimes Freyre o Enrique Gómez Carrillo, cobra relieve definitivo en la obra de los posmodernistas: Pedro Prado, Ramón López Velarde, Julio Torri, Regino Boti, Gabriela Mistral o Alfonsina Storni (Fernández, 1994, p. 50). Con estos autores alcanza una mayor soltura formal y se convierte en un cauce privilegiado de expresión. En el desarrollo de la forma, *Los pájaros errantes* (1915) del chileno Pedro Prado constituye un hito significativo: es el primer poemario en Hispanoamérica, en el que la forma se sostiene en todo un volumen (Fernández, 1994, p. 51).

Al menos dos son los espacios de formación por los que Ricardo Tudela transita antes de la publicación de *El inquilino...*, Argentina y Chile. Por ello es importante reconocer el desarrollo del cauce en estos campos literarios y en fechas próximas a la edición del volumen, para ponderar la visibilidad que el subgénero posee en ellos.

En el campo literario argentino, un caso próximo es *Poemas de amor* (1926), de Alfonsina Storni. El volumen pone en evidencia el giro renovador que se verifica en la trayectoria lírica de la escritora con posterioridad a *Ocre* (1925), hacia una estética de carácter más experimental como medio para representar una nueva forma de asumir lo femenino (Salomone, 2006, pp. 162-162). Constituido por sesenta y siete escenas/ fragmentos organizados en cuatro secciones, el libro configura “[...] paisajes oníricos, sentimientos desorbitados, sujetos fragmentadas [...]” (Salomone, 2006, p. 163). Sin embargo, se trata de un volumen desatendido por la crítica que no alcanza a registrar el sentido de este cambio –en lo formal y en lo conceptual– en la trayectoria de la autora (Fernández, 1994, p. 53; Salomone, 2006, pp. 160-162).

Ya en el espacio de las escrituras que se asumen en la poética vanguardista, no hay un libro entero con la forma del poema en prosa hasta la aparición de *El inquilino*. Borges ensaya tímidamente el cauce en



el poema “Benarés”, publicado inicialmente en *Fervor de Buenos Aires* (1923). Gironde incluye numerosos poemas en prosa sus *20 poemas para ser leídos en un tranvía* (1922) aunque también aparecen algunos en verso libre (“Paisaje bretón”, “Corso”, “Chioggia”, por ejemplo). En *Calcomanías* (1925) predominan sin embargo los poemas en verso libre y la forma del poema en prosa aparece alternada con secciones en verso libre en la serie “Semana Santa”. Su primer libro enteramente escrito en poemas en prosa es *Espantapájaros* de 1932. Sus *Membretes*, aparecidos en páginas de *Martín Fierro* desde 1924, se encuadran más en la línea del aforismo, en la estela de Rémy de Gourmont, Jules Renard y con cierto aire de familia por estos antecedentes franceses en común con la greguería de Ramón Gómez de la Serna (Greco, 2012, pp. 135-139). Por último, *Aquelarre* (1928) de Eduardo González Lanuza se inscribe decididamente en el cauce de la narrativa, de acuerdo con su autor y a pesar de su desborde imaginario<sup>207</sup>.

Por el contrario, en el contexto de la literatura chilena y ya en el momento de difusión de las vanguardias, existen dos volúmenes constituidos enteramente por poemas en prosa que representan hitos significativos en los que la forma se asocia a la voluntad de renovación: *Los gemidos* (1922) de Pablo de Rokha y *Anillos. Prosas* (1926) texto con poemas de Pablo Neruda y Tomás Lagos.

*Los gemidos* representa un hito fundamental en el desarrollo de la vanguardia en Chile. Para Jaime Concha, este libro exhibe la forma local más radical de la vanguardia hasta ese momento, que funda una tradición alternativa a la de Huidobro (2015, p. 218). El volumen está conformado enteramente por poemas en prosa y presenta algunos rasgos cuyos ecos pueden percibirse transformados en *El inquilino de la soledad*: concretamente la presencia de lo rural en contrapunto con la metrópolis, la organización del poema en una secuencia de párrafos separados por blancos y asteriscos, y la problematización y definición del sujeto como

---

<sup>207</sup> Eduardo González Lanuza en el “Índice de intenciones” define los textos del volumen como “Cuentos imajinados [sic] en imájenes [sic]”. (González Lanuza, 1928, p. 7).

cantor, presente en el primer texto del libro “Balada de Pablo de Rokha” (de Rokha, 1922, pp. 9-12)<sup>208</sup>.

En cuanto a *Anillos. Prosas*, también es un volumen compuesto por entero con poemas en prosa con la singularidad de que se trata de un libro colectivo. Incluye once textos de Pablo Neruda y diez de Tomás Lago. Se trata, como señala Adriana Castillo-Berchenko (2009) de un texto casi escrito al alimón, de secuencias de poemas en prosa que se entrelazan como anillos desde una triple perspectiva anímica, estructural y semántica. Los poetas cantan la noche, la soledad, los ciclos naturales el paisaje rural o del mar (Castillo-Berchenko, 2009). Los textos de Neruda preparan la experiencia de los poemas en prosa de *Residencia en la tierra*. En ellos se despliega el mundo de la infancia, “la comarca de las raíces del canto” y predomina un tono de una melancolía en sordina (Castillo-Berchenko, 2009). Un ejemplo cabal de estos rasgos se encuentra en el poema “Desaparición o muerte de un gato” en el que la experiencia del conocimiento infantil de la muerte se difumina mediante un intenso lirismo (Neruda, 1957, p. 120).

En el caso chileno, Tudela tenía el ejemplo de dos textos de suma potencia como cauce para la expresión de la nueva sensibilidad. Además conviene recordar que conoció personalmente a Neruda y que fue uno de sus principales promotores en publicaciones periódicas locales como el suplemento literario del diario *Los Andes* y la revista literaria *Antena*, entre 1930 y 1931 (Videla de Rivero, 1985).

Este apunte incompleto del desarrollo del poema en prosa en Argentina y Chile muestra que el subgénero ocupaba un lugar de visibilidad y prestigio y se instituía como forma adecuada para la expresión de la nueva sensibilidad estética.

### **La edición. Los paratextos editoriales y su sentido.**

---

<sup>208</sup> Hay que señalar que esta problematización del sujeto está además determinada porque este sujeto se multiplica en tres textos. La “Balada...”; el retrato de José Romo, titulado en el índice “El autor de *Los genidos* por José Romo”; el poema con el que concluye la colección “Pablo de Rokha por Pablo de Rokha” (de Rokha, 1922, pp. 385-390).

La inscripción de *El inquilino...* en el proceso de renovación literaria impulsado por la vanguardia no descansa solo en la adopción del poema en prosa sino también, de manera complementaria, en la elección del editor.

El volumen está publicado en Gleizer y esta circunstancia es significativa por varias razones. En repetidas oportunidades se ha señalado que Samuel Gleizer deviene editor por consejo de Arturo Cancela hacia 1922 (García Costa, 2008; Delgado, Espósito, 2006, pp. 77-78). La década del 20 exhibe una expansión de la industria editorial nacional entre otras razones, por la difusión de las obras de autores nacionales (Delgado, Espósito, 2006, p. 60) y en este contexto se va a desarrollar la acción del flamante editor. Gleizer responde a la figura del editor, animador y difusor cultural que reconfigura con su actividad el canon de la literatura argentina. De familia de inmigrantes y formación autodidacta, Gleizer deviene el editor de la vanguardia no solo porque de sus prensas salen la colección completa de *Martín Fierro* segunda época y el único número de *Libra* sino sobre todo porque da lugar al diseño de una verdadera biblioteca integrada por obras como

[...] El idioma de los argentinos (1928), Evaristo Carriego (1930) y Discusión (1932) de Jorge Luis Borges; Tangos (1925) de Enrique González Tuñón; El violín del diablo (1926), Miércoles de ceniza (1928) y La calle con el agujero en la media (1930), de Raúl González Tuñón; La musa de la mala pata (1925) de Nicolás Olivari; El hombre que está solo y espera (1930) de Raúl Scalabrini Ortiz; Los aguilucho (1922), Días como flechas (1926) y Odas para el hombre y la mujer (1929) de Leopoldo Marechal; No todo es vigilia la de los ojos abiertos (1928) de Macedonio Fernández, y Cuentos para una inglesa desesperada (1926) de Eduardo Mallea (Delgado Espósito, 2006, p. 78).

La difusión de la vanguardia, de acuerdo con Sylvia Saítta (Saítta, 2012) en editoriales como la de Gleizer, responde a un “[...] proyecto tensionado entre la construcción programática de un lector ampliado y la renovación estética de la literatura nacional a través de políticas culturales y editoriales de masas” (Saítta, 2012). En la década, la edición de libros baratos se concibe no solo desde una perspectiva comercial sino también como una empresa de animación cultural (Delgado, Espósito, 2006, p. 64).

Incluso Evar Méndez desde la editorial *Proa*, se involucra en este desafío (Saïtta, 2006).

Al aparecer como parte del catálogo vanguardista de Gleizer *El inquieto...* adquiere la visibilidad que le da aparecer en una editorial de Buenos Aires. Asimismo, se integra en el conjunto de ese catálogo como una obra singular representativa de la renovación. Por otra parte, el bajo costo de la edición le asegura el acceso a un lectorado ampliado.

En lo que se refiere específicamente a la edición se advierte que es un poco descuidada, con evidentes erratas que afectan, por ejemplo, la concordancia en número entre sustantivo y adjetivo. El volumen tiene un formato de 18 cm de alto por 12 de ancho, hecho que determina una caja relativamente chica de 15 cm de alto por 9 cm de ancho. Estas dimensiones impactan en el diseño en párrafos de los textos y también en su extensión. La tapa no lleva ilustración alguna sino solo el nombre del autor, del título de la obra y la viñeta identificadora de la editorial con el perfil de Dante.

La anteportada presenta un peritexto editorial con la evidente función de posicionar al autor en el marco del canon nacional y del catálogo vanguardista de Gleizer. El texto ofrece algunos datos que permiten inferir la autoría de Tudela, o al menos su condición de fuente principal de información para la redacción del mismo. Conviene citarlo por completo para analizar las estrategias puestas en juego para lograr este posicionamiento:

Obras de Ricardo Tudela

Publicadas:

*De mi jardín* (verso y prosa) 1920 (agotada)

*Un veraneo en Potrerillos* (novela) 1921 (agotada)

*Vida interior* (prosa y verso) 1922 (agotada)

*Horas de intimidad* (poemas) 1924 (en venta)

*Los poemas de la montaña* (primer libro que canta a Cuyo) 1924 (premiada)

*El inquieto de la soledad* (prosa novísima) 1929 (en venta).

De próxima publicación:

*Un soliloquio y sus fantasmas* (prosa novísima)

En preparación:

*Figuras y paisajes de Chile* (itinerario sentimental de un argentino).

*Versos con rumor de vida*

*Semáforo rojo* (poemas novísimos)

*Ideario de un desconocido* (filosofía)

*La presencia cósmica* (ensayos de vanguardia).

(*El autor vive en Mendoza, República Argentina*) (Tudela, 1929, sin número de página).

El texto ofrece un conjunto de informaciones capitales. Por una parte, el listado manifiesta la trayectoria del autor. Se trata de un hábito que es frecuente en las ediciones de la época y de Gleizer, pero que en este caso cobra particular relieve porque al final se aclara entre paréntesis que el autor vive en Mendoza, hecho que puede afectar su eventual visibilidad desde una perspectiva implícita que asocia la consagración nacional a la vida en la metrópolis. En segundo término, el listado ofrece una clasificación temática y genérica de la obra producida hasta el momento en su conjunto: filosofía y literatura, en primer lugar y en el marco de ésta, libros que incluyen poesía y prosa, libros de poemas, novelas, relatos de viajero, ensayos. Asimismo, este corpus se clasifica según su estado de elaboración –obras “publicadas”, “de próxima publicación” y “en preparación”–. De este modo, hace un anticipo del proyecto y le da estatuto público (Hay, 2002). No interesa tanto, a los fines del análisis estratégico de la anteportada, si estos proyectos se concretan y cómo lo hacen. En rigor, el listado de la totalidad del corpus, más allá de su condición, extiende la trayectoria y exhibe a un escritor en estado de alta tensión productiva. Otro criterio de clasificación del material está referido específicamente a la inscripción del autor en la vanguardia y permite inferir una trayectoria: el listado incluye prosa novísima, poemas novísimos y ensayos de vanguardia. Una mención especial, por último, merece la calificación sintética del volumen *Los poemas de la montaña*: no solo se advierte al lector que la obra ha sido premiada, sino que se aclara

además que es el “primer libro que canta a Cuyo”. Esta defensa de una prioridad posee un carácter polifónico implícito. Es respuesta a otro libro (y a otro autor) que posiblemente reivindique esa prerrogativa o a un crítico que sostenga dicha opinión<sup>209</sup>.

Si se tiene en cuenta que la información de la anteportada es, para un lector que no conoce a Tudela, la primera información que recibe de él, se entiende el despliegue de estas estrategias como una *captatio benevolentiae sui generis* que aspira a garantizar una primera visión del autor no como alguien que recién se incorpora en el campo literario. Por el contrario, el listado exhibe a un escritor en cierto modo consagrado, cuya invisibilidad puede deberse al hecho de que no vive en la metrópolis y no a que carezca de obra relevante.

## La obra

### *La elección del cauce genérico*

Ya hemos visto en el estudio sobre *El jardín secreto*, Evar Méndez ofrecía a los lectores una justificación de la forma considerándola como

---

<sup>209</sup> Según Ricardo Rojas, Mendoza necesitó del genio de Bufano para descubrir su paisaje. En su estudio *Las Provincias* (Rojas, 1927, pp. 224-225) las nuevas generaciones poéticas mendocinas se desentienden del paisaje local y por ello no merecen una consideración positiva de su parte. Rojas, quien no incluye en su listado a Ricardo Tudela, señala: “En su novísima generación Mendoza ha visto aparecer entre sus hijos un pintor, Fernando Fader, y otros artistas en quienes la belleza regional podría hallar sus intérpretes, como de Buenos Aires ha ido el poeta Buffano [sic] a descubrir la emoción de los paisajes locales” (p. 225). Sin embargo, la belleza regional ya había hallado intérpretes años antes de la aparición de *Poemas de Cuyo* (1925). Por ejemplo, en 1924, editado en Buenos Aires por Kraft, apareció *Los poemas de la montaña*, de Ricardo Tudela. El volumen recoge textos escritos en 1923. Llama la atención que, en el listado de poetas novísimos, Tudela no figure. Por esta razón, podemos conjeturar que el comentario de Rojas y su instalación como lugar común debieron “molestar” a los vates mendocinos de pura cepa. Hay al menos dos testimonios que muestran una voluntad de reivindicar la prioridad de Tudela. Vicente Nacarato, en la dedicatoria de *Pájaros heridos* (1927), afirma: “A Ricardo Tudela. El poeta autóctono de los *Poemas de la montaña*. El primero que cantó las montañas de mi Mendoza natal”. El modo explícito de la dedicatoria y la calificación de autóctono son indicadores de que se sale al cruce de la afirmación de Rojas o, al menos, de aquellos que sostienen algo similar. El segundo testimonio es el que estamos comentando.

motivos embrionarios de poemas que no alcanzaban a adquirir plasmación definitiva en verso. También en *El inquilino...* se apela a una justificación semejante. Ya en el peritexto editorial, se presenta al libro como “prosa novísima”. Esta caracterización global, posiblemente esté determinada en función de un lector tipo, habituado a estructuras tradicionales de la poesía. Sin embargo, Tudela ofrece una definición más precisa en el apartado 7 de la primera sección “Ubicación de un destino”:

Estos poemas –o lo que sean– no conocen ya la vergüenza. Han sufrido demasiado oprobio humano. Hiciéronse hombres a fuerza de no encontrar hombría. Por eso no piensan ya en el qué dirán. Deja que digan, se repiten cada mañana a sí mismos. Desprejuiciados como están no buscan sino su propio corazón. Son poemas hombres que se nutren de una varonía lograda con sangre. Y bien se saben con sus palabras calientes y su sazón de masculinidad nueva. Porque eso de saberse es también honradez en quien no sufrió sino buscándose [...] (Tudela, 1929, p. 15).

Tudela es consciente de la novedad de la forma adoptada. Por eso insiste que se trata de “poemas”. El pasaje presupone un lector que puede llegar a objetar esta condición. De allí el comentario “o lo que sean” y la calificación metafórica de los textos como “poemas hombres”. El lirismo de estos textos descansa en su dimensión experiencial: son el resultado de una búsqueda interior, una lucha, un arraigo en la entraña de lo humano. De allí también su condición desprejuiciada.

En la entrevista que Salvador Reyes le realiza en la revista *Letras*, Tudela ofrece claves adicionales para entender el sentido de la forma en relación con esta forma nueva de decir lo poético. Allí explica:

El hombre lírico que crea actualmente, es una escondida aproximación a las fuentes puras y esenciales del ser. Esa ondulación brumosa de la nueva poesía –tan calumniada por los críticos sin sensibilidad–, esa aptitud vigilante para captar los más sutiles y huidizos movimientos anímicos, esa subrepticia penetración a zonas espirituales y emotivas, cuyos matices reverberan en nuestro acento como en una vibrátil lámina de oro, allegan la substancia de un contenido sangrante, alígero y dinámico, cuya posesión transmuta los viejos metales rítmicos en amplias y ahondadoras resonancias universales. De ahí proviene que el lírico nuevo plasme

indistintamente su poesía en prosa o verso, porque lo vital en su arte no es el andamiaje verbal ni las fastuosas caparazones retóricas, sino la secreta y resonante intimidad del lenguaje, cada vez más ingenuo y desnudo (Tudela, 1930, p. 9).

En ambos pasajes la forma aparece subsumida a un vitalismo esencial de esta poesía nueva cuya misión fundamental es aproximarse a las fuentes puras del ser, captar los insospechados movimientos anímicos, penetrar a zonas vedadas del espíritu y la emoción. El poema en prosa permite esta operación porque a la vez que se desentiende del desgaste que la tradición ha operado en el verso, concebido como andamiaje o fastuosa caparazón retórica, aproxima al poeta a un lenguaje más ingenuo y desnudo. Un lenguaje que no traiciona la manifestación prístina de la experiencia que ha dado origen a la obra.

### ***Estructura del poemario***

Un aspecto muy significativo de *El inquilino...*, es su estructura. Se advierte que Tudela ha planteado el volumen como una totalidad compleja y cerrada a la vez. El poemario está conformado por siete secciones que se diferencian por su contenido y por la cantidad de poemas que incluyen: “Ubicación de un destino”, “Andamios de la vida inverosímil”, “El drama de la esperanza”, “Palabras del amor nuevo”, “Prontuario de recuerdos”, “Ademanos del tiempo que llega” y “Ecce homo”. Todas las secciones llevan epígrafes: las seis primeras en una página que las antecede; la última, de manera inmediata al texto.

Desde el punto de vista del contenido, el poemario posee una estructura circular. La primera y la última sección son de carácter metapoético: en la primera se explica el origen del libro, en la última el texto se vuelve sobre sí mismo y reflexiona acerca de su sentido. Este ordenamiento determina un ritmo particular de la obra, que resulta de recurrencias y variaciones temáticas, empáticas y formales, y que solo la lectura completa del volumen permite reconocer (Belloto Martínez, 2012, p. 218).

El ritmo global también resulta de la constitución de cada sección como unidad. Conviene efectuar una caracterización sintética de cada una



de ellas, tanto en sus aspectos formales como en lo que se refiere a su contenido.

“Ubicación de un destino”, puede concebirse como un prólogo en el que Tudela ofrece las coordenadas que permiten la comprensión del libro. Entre otras, la concepción del libro como una autobiografía en progreso o “[...] la autobiografía cordial de un hombre que no conozco todavía. [...] Una autobiografía desde las cercanías del sér [sic] y que tiene mucho de prontuario anímico” (Tudela, 1929, pp. 22-23). Se ofrece asimismo en ella un debate sobre la nueva estética y sobre la metáfora como su instrumento constructivo de base<sup>210</sup>.

Se trata de una sección predominantemente argumentativa, más próxima a la esfera del pacto crítico. Está dividida en 16 apartados cuya unidad es temática y correferencial sin el uso de marcadores de discurso. Los apartados no están numerados ni tienen subtítulos para resaltar justamente el carácter unitario de la sección. Tiene una extensión de 15 páginas. Cada sección tiene extensión irregular que oscila desde uno a cuatro párrafos.

“Andamios de la vida inverosímil” es una sección constituida por 16 poemas de carácter independiente. Los textos fluctúan entre una extensión de cuatro párrafos y una página y un tercio (“Espirales”) y hasta trece párrafos y tres páginas y un tercio (“Nubes, almas”). Algunos textos de subdividen en partes numeradas correspondientes ya sea al proceso espiritual que manifiestan en relación con momentos del día (“Brujería vespertina”) ya a una secuencia narrativa de índole alegórica (“Parábola de la meditación”). El eje temático que aúna los poemas de la sección es la contemplación del paisaje como incitador del proceso creador. Hay textos que presentan una caracterización del sujeto en estado de tedio vital (spleen) o una etopeya metafórica del mismo.

“El drama de la esperanza”, está conformado por 12 poemas. El más extenso posee tres páginas dividido en secciones de cuatro, dos y cuatro párrafos. El más breve tiene una extensión de una página y cuatro

---

<sup>210</sup> La sección recupera textos programáticos que han aparecido antes en revistas como por ejemplo “Andamios de la nueva estética”. *Vida Andina*, Mendoza, 14 de enero, 1928, p. 9. Se puede consultar en Videla de Rivero, 2011, p. 225.

párrafos. Los poemas de esta sección están nucleados en torno a la presentación del poeta como paseante y contemplador del paisaje urbano y rural.

“Palabras del amor nuevo” contiene 13 poemas de tema amoroso. Los textos oscilan entre una página y tres párrafos y cuatro páginas y media con seis secciones de ocho párrafos en total.

“Prontuario de recuerdos”, remite al mundo de la infancia, vista con la nostalgia del paraíso perdido y considerada como determinante del carácter del yo. Los seis poemas de esta sección oscilan entre una página con seis párrafos y cinco páginas con cuatro partes y quince párrafos en total.

“Ademanos del tiempo que llega” expresa el drama del hombre en los tiempos actuales y su liberación desde una perspectiva filosófica y social. Incluye textos de extensión similar que oscilan entre las dos y las tres páginas y siete y nueve párrafos. Un solo poema está dividido en seis partes y nueve párrafos.

“Ecce-homo” expone el sentido de la obra. Presenta un carácter análogo a la primera sección. Está dividido en seis secciones no encabezadas numéricamente ni con subtítulo que las identifique para resaltar la unidad de su contenido. La primera sección posee cinco párrafos y se extiende dos páginas; la segunda, tres párrafos en una página; la tercera, es de un párrafo y ocupa una página; la cuarta, un párrafo en dos páginas; la quinta, seis párrafos en dos páginas; la sexta, dos párrafos en una página.

En todos los casos, un elemento a considerar para ponderar la extensión de cada poema es lo reducido de la caja que obliga a veces a pasar de página.

Dado el horizonte cosmovisionario espiritualista de Tudela, es posible pensar que esta división esté relacionada con el simbolismo del siete como número de la perfección. De hecho el volumen diseña un recorrido que es paralelamente la conformación de la obra y, en tanto autobiografía en progreso, la construcción del sujeto: el pasado de la infancia, el

conocimiento del amor, la constitución del yo como poeta y sus diferentes etapas expresivas<sup>211</sup>, el advenimiento del hombre nuevo.

### **El sistema de los epígrafes y el juego intertextual**

La aparición reiterada y destacada de los epígrafes hace posible hablar de un verdadero sistema en el interior de la obra cuyos valores no son solo semánticos, sino también rítmicos (y por ello empáticos) y retóricos en el sentido que establecen a la vez una imagen del autor y de su lector ideal.

Otro hecho significativo es que no se trata de un solo epígrafe sino de un conjunto de ellos que establece en su entramado relaciones con tradiciones literarias y filosóficas, dilatadas temporal y geográficamente. Se trata de citas alógrafas, con mención del autor pero no de la fuente precisa de donde se recogen. Son breves en términos generales y aunque se incluyen sin comillas presentan bastante fidelidad.

Para poseer una idea cabal de cómo se comportan en el libro basta con citar, por ejemplo, las citas que anteceden al desarrollo de la primera sección “Ubicación de un destino”:

La playa azul de la persona mía.

GÓNGORA

Cosas más excelentes que todas las imágenes suelen expresarse en imágenes.

JÁMBLICO

---

<sup>211</sup> “En cuanto a su vieja manera de escribir-que no era su manera-se le fue el callejón abajo del desasosiego. Le vino esta otra, algo agresiva, ignorante de sí. Es una manera que carece de manera. Como debe ser todo humano escribir; porque el preocuparse sobre todo del estilo es tan enfermizo como estar siempre sobre la salud. [...]” (Tudela, 1929, p. 20).

Nada está contra ellos: ningún ayer, ningún mañana; porque el tiempo se ha despeñado.

RAINER MARIA RILKE

Canta y expláyate; cura tu alma con cantos nuevos, para que puedas sustentar tu destino, que no ha sido aún el destino de nadie.

FEDERICO NIETZSCHE

El hombre necesita encantar su mal con palabras poderosas.

PÍNDARO

Estoy tan lleno de grietas que por todas partes me salgo.

TERENCIO

Cambio de agonías como de vestimentas.

WALT WHITMAN

Yo amo a los que no saben vivir sino como extinguiéndose, porque esos son los que pasan al otro lado.

FEDERICO NIETZSCHE. (Tudela, 1929, p. 9).

Varios elementos deben examinarse para entender el valor de esta textura de citas. En primer lugar, la constelación de los autores citados reviste al texto del prestigio de la tradición (Genette, 2001, pp. 127-129); en segundo, el origen y el modo de la citación; en tercero, los valores semánticos que las citas activan en relación con el contenido del apartado que anteceden; por último, las eventuales funciones de los epígrafes.

Con relación al primer punto, se observa que los epígrafes abarcan casi la historia del pensamiento y la literatura occidentales, desde Píndaro hasta Rilke. Las citas están traducidas, sin indicación del traductor, de allí que la combinatoria anule la dimensión políglota del entramado. Las de Nietzsche (dos citas), Whitman y Rilke marcan ya un sesgo neorromántico del horizonte de la constelación. Píndaro, Terencio y Jámblico exhiben un arraigo en la tradición clásica. Góngora, cuya reivindicación vanguardista se oficia hacia la década del 20 en España y en Hispanoamérica, completa

la dimensión hispánica del sistema. Así, la trama de los epígrafes configura un enlace con la tradición y un apartamiento de vertientes iconoclastas del vanguardismo como por ejemplo el futurismo o el mismo creacionismo. Un apartamiento que tiene que ver con la fecha de producción del volumen, con las vertientes que Tudela encuentra entre el 24 y el 25 en Chile y con su propia pre-historia literaria.

Tudela consigna el autor pero por razones de economía omite los datos completos de las obras y los pasajes de donde están extraídos. Pueden escogerse algunos ejemplos para ilustrar la forma de apropiación del discurso otro y los desplazamientos hermenéuticos que opera en ellos.

La primera referencia, de Góngora, corresponde al verso cuarto, estrofa LIII, de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612). Está citado sin modificaciones. En su contexto original corresponde a un enunciado de Polifemo quien al verse reflejado en el espejo del mar descubre su fisonomía.

La del filósofo y hermeneuta Jámblico de Calcis (245 – 333?) puede ser una cita indirecta. En efecto, se halla de manera textual en el ensayo de Ralph Waldo Emerson “El poeta”, incluido en la segunda serie de sus *Ensayos* (1844). Conviene recordar que Emerson es una de las lecturas que más impactan en toda la obra de Tudela. Posiblemente, haya consultado la traducción de este texto realizada por Pedro Umbert y publicada en Buenos Aires, en 1921 por Ediciones Mínimas. En ese co-texto, Emerson usa la cita de Jámblico para explicar cómo la naturaleza, por su dimensión simbólica, ofrece al poeta sus entidades para que éste se exprese simbólicamente<sup>212</sup>.

El epígrafe de Rilke es una cita literal de *El canto de amor y muerte del corneta Cristóbal Rilke* (1906). Se trata de un texto de juventud de Rilke, quien crea una historia imaginaria a partir de un registro curial de 1663, sobre un presunto antepasado suyo, Cristobal Rilke, señor de Langenau. El canto rememora la muerte del personaje en la guerra contra los turcos y

---

<sup>212</sup> “Cosas más excelentes que todas las imágenes, dice Jámblico, suelen expresarse por imágenes’. Las cosas pueden ser tomadas como símbolos porque la naturaleza en sí misma es un símbolo, en su totalidad y en cada una de sus partes” (Emerson, 1921, pp. 10-11).

la evocación de su amor. La cita está extraída de un pasaje en el que se representa el encuentro de los amantes, que los extrae completamente de las circunstancias bélicas en las que se hallan rodeados<sup>213</sup>.

El pasaje de Terencio, por último, corresponde a un parlamento de Parmenón, de *Eunuco*, Acto I, escena II. El pasaje se desplaza de un espacio cómico a otro serio, sublime. Parmenón, esclavo del joven Fedria quien a su vez está enamorado de Tais. Tais pregunta por el nivel de discreción del esclavo y la respuesta que obtiene es justamente que ese nivel es prácticamente nulo<sup>214</sup>.

Estos cuatro ejemplos alcanzan para ilustrar varios aspectos. El epígrafe está especialmente revestido del prestigio del autor. Su sentido es en principio enigmático ya que el lector, mediante el conocimiento de la sección posterior a los epígrafes, deberá restablecer la pertinencia del texto citado (Genette, 2001, p. 134). El epígrafe comenta en cierta medida al texto que antecede, pero ese carácter de comentario se revela *a posteriori*, es eventual. Además descansa sobre un desplazamiento hermenéutico que deja en un segundo plano el sentido del pasaje en su entorno propio y asigna otro sentido en función del entorno nuevo, ajeno.

Si se relevan los rasgos semánticos dominantes de todo el sistema de epígrafes una vez recorrido el texto completo, se advierte que hacen referencia a ejes de sentido dominantes de la sección: por ejemplo, el texto como autobiografía o definición del sujeto (Góngora), la apelación a un lenguaje lleno de metáforas y símbolos tomados de la naturaleza (Jámblico/Emerson), la ubicación de esta búsqueda del sujeto en plano esencial, fuera del tiempo (Rilke), la condición de un sujeto poroso

---

<sup>213</sup> “El aposento de la torre está oscuro. Pero ellos se iluminan el rostro con sus sonrisas. Tantean delante de sí como ciegos y encuentran al otro como una puerta. Casi como niños, a los que la noche atemoriza, se estrechan el uno contra el otro. Y sin embargo no se temen. Nada hay ahí en contra de ellos: ni ayer, ni mañana, pues el tiempo se ha desmoronado. Y tornan a florecer sobre sus propias ruinas” (Rilke, 1964, p. 137).

<sup>214</sup> “[...] Pero oye tú, te lo prometo con una condición: si lo que he oído es verdad, hago silencio y me lo callo muy bien; pero si es falso, vano o fingido, al momento lo difundo; estoy lleno de fisuras y me escapo por todas partes”. (Terencio, 2007, p. 88). De acuerdo con Hugo Francisco Bauzá, la expresión “estoy lleno de fisuras” es una fórmula proverbial para decir “dejo escapar todo lo que se me confía, no sé callar nada”.

contrario a la homogeneidad del ego moderno, cartesiano, y que habilita al recorrido que tendrá lugar en el texto (Terencio).

Los epígrafes de las demás secciones incluyen proverbios de la sabiduría védica y pasajes de Heráclito, Novalis, Stendhal, Emerson, Oscar Wilde, Lautréamont, Fedor Dostoievsky, Rabindranath Tagore. Los autores más citados en los epígrafes son Rilke, en primer lugar, Giraudoux, Whitman y Nietzsche en segundo lugar. Llama la atención que en este conjunto de citas destacadas no aparece ninguna autoridad de la vanguardia histórica. Probablemente sea este un índice más de que el texto, si bien amalgama elementos de diversas direcciones del vanguardismo hispanoamericano y europeo, se ubica sin embargo en un espacio de balance, que pondera los aspectos valiosos del movimiento y prescinde de aquellos que Tudela considera menos perdurables.

El juego intertextual no se circunscribe a los epígrafes de cada capítulo. Atraviesa el interior de cada sección con otras voces que no son necesariamente las del sistema de epígrafes y vuelve de ese modo más complejo el vínculo del poeta con la tradición. Ese juego se da en los títulos de las secciones y en el interior de las mismas. Por ejemplo, “Andamios de la vida inverosímil” alude claramente, para un lector de época, a los *Andamios interiores* (1922) del poeta estridentista mexicano Manuel Maples Arce. Todo el ambiente urbano con sus íconos de modernidad (el automóvil, la antena, el avión, el teléfono, la luz eléctrica, la aglomeración de las ciudades) presente en *El inquilino...* tiene reminiscencias de los ambientes de Maples Arce.

Hay en algunas secciones textos con presentación de geografías oníricas como las que se manifiestan en las *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud. Un ejemplo de estas imágenes visionarias se presenta en el apartado tercero de “Carta a un recuerdo extranjero”, de la sección “Palabras del nuevo amor”:

Una tarde abrió su puerta a otras, y todas se fueron aclarando por una Avenida. (¿Todavía me llamas, verdad?) Alemana en los pinos, en la tinta verdegrís, en los chalets de juguetería. Acacias, casuarinas, manzaneros, mirto y arrayán en los cercos, muñecas rubias de bazar. Distantes, llenos de saludos, los cerros chocolates, barbechales húmedos, pájaros nativos. En cada tarde, el ocaso, una lluvia tejedora

de randas<sup>215</sup> para las vidrieras vespertinas. Labios encarnados, lenguas bermejas, ¡toda la tierra! Y un olor racial por el campo araucano, trémulo de ojos, de impulsos vitales (Tudela, 1929, p. 107)

La intertextualidad está presente también en las secciones metapoéticas. Posiblemente, dada la índole lírica del volumen Tudela haya preferido no mencionar de manera explícita las fuentes que alientan su reflexión (en la asunción o el cuestionamiento). Pero un contraste con textos programáticos aparecidos en fechas próximas como “La poesía intransferible” (Tudela, 1930) y “Algunas sugerencias sobre la nueva poesía (Tudela, 1931) exhiben de manera más clara que el diálogo crítico se establece con las proposiciones de Vicente Huidobro<sup>216</sup>, Paul Valéry, Jorge Guillén, Henri Bremond, Pierre Mille y Jean Cocteau. En estos textos programáticos, y aunque no se lo menciona, está presente también José Ortega y Gasset con su tesis sobre la deshumanización del arte. Por último, es necesario señalar que, en el examen de la problemática de la metafóricidad del lenguaje poético, se advierte una asunción de los debates que circulan en las revistas de vanguardia, aunque no se puedan precisar específicamente las fuentes teórico-críticas recuperadas.

### ***La estructura de los poemas***

El ritmo global de *El inquilino...* está determinado también por la organización local de cada poema. Si bien se prescinde del verso y la estrofa como medio de determinación de la formación sensible y de su andadura musical propia, la prosa de estos textos se articula en función de una configuración lingüístico-discursiva especial que la dota de un

---

<sup>215</sup> Guarnición de encaje con que se adornan los vestidos, la ropa blanca y otras cosas.

<sup>216</sup> La presencia de Huidobro, aunque no se lo mencione, se advierte en un pasaje clave porque cierra el último capítulo del volumen. En él se manifiesta la asunción del credo creacionista: “[...] Crear en la primera letra del alfabeto vital: así, de creación en creación, la vida adquiere permanencia y el sentido de la muerte se totaliza en la pluralidad cósmica. Partimos y llegamos incesantemente. Alguna estación, no importa dónde, registra nuestros viajes. Somos un forastero de nuestro propio ser, y solamente nos pertenece el tiempo que creamos” (Tudela, 1929, p. 167).



ritmo característico. En esta configuración juegan un papel clave aspectos como la organización y extensión de los párrafos, el modo de cierre poético, la incorporación de sentencias o máximas, los tipos de oración o de la cláusula, la elección y variación de la persona enunciativa, el uso del paralelismo y la anáfora y el uso de figuras de repetición en el nivel de la palabra como la paronomasia, la figura etimológica, las aliteraciones. Asimismo, incide de manera dramática la organización de la secuencia poética como una yuxtaposición de enunciados metafóricos, sin enlaces de naturaleza gramatical en los niveles de la oración o del discurso.

Los párrafos son por lo general breves y su extensión depende más de lo reducido de la caja que de la cantidad de oraciones, cláusulas o palabras que contienen. La extensión del párrafo está determinada además por su posición en la estructura total del poema. En este sentido, es de destacar el uso de párrafos más breves al final de la secuencia poemática como una forma de subrayar la condición de cierre del poema.

Desde el punto de vista sintáctico, los párrafos pueden estar formados por oraciones pero es muy frecuente el uso de sintagmas nominales o de cuasi oraciones con gerundio como único pivote verbal. Algunos párrafos se construyen como una superposición de sintagmas nominales de carácter metafórico. Hay factores que “enredan” la sintaxis: por ejemplo, la supresión de marcadores del discurso, la elisión de verbos, el hipérbaton, la interrupción de la frase con paréntesis, la interrupción de la enunciación descriptiva o asertiva con interrogaciones y exclamaciones breves. Esta alianza entre sintaxis enredada y lenguaje metafórico responden al afán vanguardista y al deseo de sugerencia como recurso fundamental de la estética moderna. Ofrece, asimismo, una visión compleja del estado anímico del sujeto enunciativo y del objeto poético abordado y dificulta la comprensión del lector.

El ritmo aparece muy marcado por el uso de la coma, de la oración breve de hasta una sola palabra, la enumeración y el paralelismo anafórico. Desde el punto de vista léxico, y en consonancia con el afán renovador y creacionista, se halla la invención de palabras o el empleo de morfemas flexivos o derivativos atípicos.

Otro aspecto que complejiza la labor interpretativa del lector es la alternancia en un mismo poema de la voz enunciativa. Hay cambios de

primera (singular/ plural) a tercera persona. La segunda persona aparece de manera subrepticia ya sea como un alocutario explícito (la amada, la propia obra, el hombre) o como un desdoblamiento del propio sujeto.

Estos aspectos relativos a la organización del poema en prosa pueden examinarse con más claridad si se analiza un ejemplo concreto, “Reflector”, de la sección “Andamios de la vida inverosímil”:

- 1 Una palabra -trampolín vital- y la tragedia de tu silencio dando saltos de saltimbanqui por los caminos brumosos.
- 2 Ondas hertzianas, espirales, calcomanías, péndulo, un infierno de acero en la entraña urbana.
- 3 El esfumino de la lluvia en el bosque de los claroscuros vespertinos. Lloro la faena innoble en el rompecabezas de las bocacalles.
- 4 Una sangría cotidiana. Crepúsculo. ¿Tu vida? Puede ser. El “otro” desde la orilla opuesta. Mi ser como perplejo en la encrucijada humana. Saludos lejanos, el grito de siempre, tu presencia...
- 5 Piensa en lo más simple del mundo: un hombre que llora de amor. ¿De amor nada más? Todo el horror de sí mismo: miedo a morir, recuerdos sin sentido, el fantasma interno...
- 6 Cierra la puerta que tu velocidad puede exigir que rías menos y entonces -pobre de ti- quizás sucediera que te obligaran a dar más luz de la que tienes.
- 7 Un interrogante: tu arrebató (Tudela, 1929, pp. 31-32).

En el libro el texto ocupa dos páginas. Está compuesto por siete párrafos breves: El primero es una cuasi oración que se organiza sintácticamente en dos miembros mediante el empleo del nexó “y” con un carácter más consecutivo que copulativo: la palabra (irrumpe) y entonces el silencio reacciona; el segundo miembro de esta estructura se organiza en función del gerundio. El segundo párrafo consiste en otra cuasi oración formada por la yuxtaposición de sustantivos y sintagmas nominales. El tercero, está compuesto por dos oraciones. En la primera se puede suponer que el verbo estar se mantiene elidido. El cuarto, es más

complejo. El punto y seguido separa unidades mínimas: dos sintagmas nominales, una interrogación también sintagma nominal. La respuesta a esa pregunta en forma de oración con sujeto tácito. Siguen tres oraciones en las que el lector puede suponer la elisión del verbo. El quinto párrafo está compuesto por tres “oraciones”: la primera es una afirmación con sujeto tácito; la segunda es una interrogación; la tercera responde la pregunta anterior y se ordena en torno a dos miembros separados por los dos puntos (el primer miembro presenta el objeto poético y el segundo lo explicita y lo despliega en sus componentes). El sexto párrafo está formado por una oración compuesta de índole causal y consecutiva: a la oración imperativa le sigue la justificación de la orden y una consecuencia que se desprende de la necesidad de esa orden. El último párrafo está constituido por un sintagma nominal de índole metafórica. Es una suerte de aposición en la que el segundo término explica el sentido del primero.

En esta estructura, la elisión de los verbos, la selección de los marcadores del discurso, la yuxtaposición están utilizados para resaltar el estado mental y emocional de un sujeto que es invadido por la solicitud del mundo que lo rodea. La enumeración de sustantivos o sintagmas nominales del segundo párrafo, por ejemplo, al carecer de un verbo que disponga a los elementos en un esquema de primer plano/ trasfondo, los presenta como realidades que se imponen a un sujeto que no logra ordenarlos.

La manifestación de este caos interior se patentiza en el cuarto párrafo por la alternancia de voces. Hay un juego entre tercera persona/segunda persona; tercera persona/primer persona que exhiben la fragmentación del yo: “tu vida”, “el ‘otro’ desde la orilla opuesta” y “mi ser” marcan esta escisión en una secuencia sintética parecen expresar el estado caótico del sujeto durante el momento de sus búsquedas creadoras.

La secuencia se organiza de acuerdo con un modelo programáticamente establecido de concatenación de metáforas que cristalizan una visión inédita de la vida. Predominan las formas de la aposición (“una palabra/trampolín vital”), la aposición con “de” (“la tragedia de tu silencio”, “el esfumino de la lluvia”, “el rompecabezas de las bocacalles”) formas sintéticas de predicación metafórica. Desde el punto de vista conceptual, las proyecciones metafóricas promueven una

animización o personificación de las entidades convocadas: el silencio salta, la lluvia llora.

El poema pareciera ser un reflector de la condición del sujeto en el momento mismo del estado creador: un sujeto azuzado por la palabra que sacude el silencio primordial y lo hace huir; un sujeto asaltado por esa multiplicidad de estímulos que se da en el espacio de la ciudad moderna; un sujeto multiplicado que se interroga y se insta a crear pensando en lo más simple, el amor, pero que al hacerlo se ve asaltado por otros interrogantes de índole existencial; un sujeto arrojado a velocidad que debe detenerse para poder crear y ve en ese ímpetu un misterio que no logra resolver. Con todo, esta interpretación queda en el espacio de la conjetura ya que tanto la organización sintáctica, como la multiplicación de las voces enunciativas y la índole metafórica del lenguaje eluden programáticamente una reducción del mundo afectivo y conceptual del poema<sup>217</sup>.

Se trata de una forma de organización premeditada, resultante de la voluntad del poeta por bucear, a través de las imágenes, en el subconsciente como fuente fundamental del ser. Así lo señalará al caracterizar la poesía nueva años más tarde:

La poesía nueva, hay que decirlo, acusa, ante todo, una actitud de enfrentamiento con lo que teníamos más olvidado: el subconsciente. Es una guerra entre nuestros mundos superiores y el reflejo que vuelcan en el contorno de las cosas. La sensibilidad oficial, además, como intermediaria del ser entre las imágenes y sus fugaces sugerencias; y es precisamente de esa labor de donde surge la nueva

---

<sup>217</sup> En efecto, en la primera sección del poemario Tudela rechaza la definición y el concepto por su carácter provisional y antipoético en los siguientes términos: "[...] El concepto es el ataúd de las cosas. Están vivas mientras las dinamiza la intuición y el recuerdo. No hay que definir las si no queremos llenarnos de muertos. Démonos libertad en el pensar y el sentir: que arda amplia y sonora la llama, la estrella anunciadora, el corazón femenino que se va. Es claro: un ensueño más de nuestra parte. Bien lo sabemos tú y yo: de la disputa entre sujeto y objeto nace la definición. Es irremediable. Pero el esfuerzo persiste y nos grita. Aquella es nuestra madrastra; este, nuestro padre auténtico..." (Tudela, 1929, p. 21).

poesía y su estructura huidiza, de atisbos profundos, esquemática, deshumanizada”. (Tudela, 1931. En Videla de Rivero, 2011, p. 264).

### ***Temas y símbolos***

El ritmo global de la obra está determinado, por último, por la articulación de los contenidos semánticos y de los estados afectivos predominantes en cada sección y asociados a tales contenidos.

Si bien el volumen ha sido definido por el autor como una autobiografía *sui generis*, sin embargo, no es el decurso vital el eje que organiza los contenidos del libro. Lo autobiográfico aparece más bien en todas las secciones como un punto de referencia insoslayable en el proceso de construcción del libro. Este aspecto es, en realidad, el que ordena la disposición de los principales ejes temáticos. Se trata, como ya señalamos, de un ordenamiento circular ya que las cuestiones de poética se presentan como un marco en la primera y la séptima partes.

Se ha mencionado anteriormente que en la primera sección se ofrecen claves para la comprensión del libro. Hay un abordaje de la escritura de vanguardias mediante la consideración general de aspectos como el proceso creador, la visión del poeta como una especie de criminal (y el crimen como origen de la religión, el arte y la filosofía), los rasgos inherentes al arte nuevo: la metáfora, el verso libre, la imagen. Asimismo se explica cómo y porqué se ha adoptado este lenguaje y su diferencia con las obras anteriores. Por último, se considera la escritura como forma de captación del ser y como medio de vencer la injusticia social. Esta sección propone, tal como se ve en el relevamiento de los temas una evaluación de la vanguardia que trasciende las polémicas hacia una síntesis entre lo estético y lo político. Por su naturaleza crítica, en esta sección los estados afectivos no ocupan un primer plano, aunque se transparentan las emociones de un sujeto optimista por sus logros y por la novedad de su lenguaje en consonancia con la velocidad del mundo moderno.

El segundo eje temático predominante en *El inquilino...*, se refiere a las relaciones entre sujeto y paisaje (urbano/rural), en relación con el mismo proceso creador. Este eje se despliega en la segunda y la tercera secciones. Los poemas desarrollan visiones del estado del sujeto durante el proceso creador, su condición esencial de paseante y contemplador del paisaje en

distintos momentos del día y del año. Predomina una visión del espacio urbano como ámbito enajenante del yo. La creación aparece en este contexto vinculada a problemas como la dificultad para hallar la palabra precisa, el sentimiento de tedio creador, la contemplación del alma en su estado de búsqueda. Aparecen distintas etopeyas del sujeto creador. Los estados afectivos oscilan entre el frenesí de la entrega del sujeto hacia el mundo exterior y el tedio vital.

El tercer eje temático dominante es el del amor y se desarrolla en la cuarta sección: los poemas presentan a una amada presente en todo lo que el poeta ve, sus ansias por encontrarla, el dolor de la ausencia, el reconocimiento de sus transformaciones con el paso del tiempo, el encuentro con la amada en la ciudad o su metamorfosis en un campo que acecha al poeta caminante. Se advierte en estos textos el predominio de una distancia radical que genera diversos estados afectivos en virtud de la posibilidad de reducirse: el dolor de la separación, la melancolía por la ausencia, la alegría ante la esperanza del reencuentro o la premonición de la unión con la amada.

El mundo de la infancia se presenta en la quinta sección. Genera tonalidades afectivas vinculadas a la melancolía. Estos sentimientos están relacionados con contenidos como el origen humilde del sujeto, su recuerdo de trabajo en el campo, la visión infantil de la llegada y la partida de los trenes, la evocación del cantar lastimoso de las urracas, de los días de lluvia, de la quema de las hojas. La infancia promueve una reflexión sobre el propio ser: el sujeto se desdobla y se interroga a sí mismo qué persiste en él de ese niño recluso en el pasado.

El hombre del presente y el advenimiento de un hombre nuevo son contenidos que se desarrollan en la sexta sección. Hay una consideración de los aspectos alienantes de la vida contemporánea, de aquellos aspectos que despojan al hombre de su dignidad y de sus ansias creadoras. Hay una visión de un futuro de liberación tanto ética como social. Las tonalidades afectivas de esta sección transitan de la esperanza en el advenimiento del hombre renovado a la tristeza del sujeto que ha dejado claudicar sus sueños.

El desarrollo de contenidos poéticos reaparece en la séptima sección pero desde una perspectiva particular: el poeta explica el sentido de su

obra y presenta la creación como un imperativo vital. El sujeto ha emprendido su viaje, ha decidido habitar la soledad para concentrarse, para recuperarse y volver como un hombre nuevo. Como señala Graciela Maturó al comentar el sentido del título, “[...] el poeta es el habitante de esa ‘zona’ [...] pero la habita solo a título de *inquilino*, lo cual desnuda en el lenguaje de la cotidianeidad el carácter fugaz y casi ridículo de la persona humana en su experiencia de trascender y ser” (Maturó, 2008, pp. 202-203). La experiencia de este habitar, aunque transitorio o fugaz, provoca en el poeta el júbilo ante la obra creada, que es asimismo, satisfacción por la recuperación de sí mismo en el proceso creador.

El tenor vanguardista del volumen descansa en la estructuración de los textos, en la expansión de la invención metafórica que apela a asociaciones inéditas y también en la aparición de ciertos íconos que representan de manera económica la modernidad y la velocidad asociada a ella: entre otros, el avión, los trenes, las bocinas, las antenas, los semáforos. Como en *Colores del júbilo* (1933) de Jorge Enrique Ramponi, el dinamismo intrínseco del cosmos al que se asocia el poema, aparece simbolizado en una serie de elementos del mundo infantil como el trampolín, el columpio, el volantín, la girándula y el carrousel. El volantín, por ejemplo, permite simbolizar las ansias del propio sujeto y establecer una sintaxis imaginaria de descenso / ascenso, tierra / cielo, vinculada al sentimiento de tedio vital, tal como puede observarse en el poema “Papel de aire” de la sección “Andamios de la vida inverosímil”:

Soy un terreno baldío lleno de vidrios rotos y de muchachos que encumbran volantines. Pájaros que huyen azorados por la gritería y el sol que juega a hacer estrellas de los vidrios y los volantines.

Una caña vertical y otra en arco y en cruz; papel morado, hilo y engrudo. ¡Qué poca cosa! Y cuánto vuelo allá arriba, cerca de las cumbres. Qué poca cosa y qué distancias para entregarlas en las maderas del alma...

Y yo aquí, en este terreno que nadie edifica, recogiendo la vergüenza del vecindario, tumbado en bostezos enormes, como para que me penetren todos los harapiientos del mundo!

Quisiera encumbrarme, también. ¿Pero cómo levanto tanta tierra con estas frágiles cañas de mi vida?

¡Oh! no me dejes, desasosiego encumbrado, no me dejes en esta tierra que nadie edifica. No puedo atrapar altura porque me necesitan los vidrios rotos y los chiquillos vagabundos de los terrenos baldíos. ¡No puedo atrapar altura...!

Pero tú tienes alas de volantín, ágiles y rítmicas. Vuela por mí, y que el aire se rice de peldaños para dejarme subir (Tudela, 1929, pp. 40-41).

El texto se presenta como una etopeya del yo y simboliza mediante la contraposición baldío/volantín sus ansias de altura. El imaginario desplegado en el poema juega con el universo de lo infantil y de lo humilde: cañas, vidrios, papel, hilo, engrudo, chiquillos vagabundos. El poema juega así en dos planos, el de la descripción de una escena urbana y el de su proyección como alegoría del yo y de la creación poética.

Contrastado con el mundo del mencionado *Colores del júbilo*, el universo del *Inquilino...* está atravesado por la inquietud que genera el anclaje del poeta en el mundo presente. En efecto, el primero manifiesta desde su título un dinamismo esencial y gozoso del cosmos que se resuelve en el sueño, el juego infantil, la música, la danza o la contemplación del paisaje –un universo sin contradicciones por hallarse fuera de la historia –. En el segundo, por el contrario, la emergencia de la historia personal y social, aunque no aparezcan de manera explícita marcadores temporales concretos, fricciona las apetencias de plenitud del ser y dota al proceso de un conflicto radical.

Este factor depende de la adopción de un horizonte evaluativo de la vanguardia y por ello superador de sus postulaciones radicales iniciales. El impulso lúdico aparece así atemperado en el volumen por una ambivalencia radical que incide en una valoración antagónica de lo urbano y lo rural. Este sujeto poético manifiesta su arraigo en un enclave que no está impactado completamente por el impulso transformador de la modernidad presente en las grandes ciudades. Es un sujeto mendocino, que transita de la ciudad a la huerta o a las montañas, que contempla el pasaje del zonda y el florecer de los frutos en verano. A través del imaginario rural, lo cuyano aparece. La vanguardia no se desentiende de lo regional, del color local, a pesar de la presencia de la tecnología y de lo moderno.



Desde este horizonte, la ciudad, sin bien determina ese impulso de velocidad y ese anhelo de novedad, adquiere connotaciones enajenantes, tal como se observa en el siguiente pasaje de “Palabras para el anhelo incansable” de la sección “El drama de la esperanza”:

¡Ah!, siempre la misma marea. Cansado de no encontrarse bajo el anhelo a las ciudades populosas. Llevaba la carne sonreída de mujeres felices, el instinto avergonzado de espera.

Entre tanto brazo abierto y alargado de las calles, cada esquina fue cruz para su ternura. Salió de sí joven y elástico de impulsos; las zarpas de la ciudad actuaron su cuerpo con los émbolos y hélices del apresuramiento. [...] (Tudela, 1929, p. 74).

La ciudad incluso atenta contra la naturaleza creadora del sujeto al imponer el ritmo de la jornada laboral y las obligaciones de un sujeto sometido a las exigencias del mercado. La “Balada del poeta bancario” exhibe esta impronta de la ciudad moderna mercantil sobre el sujeto:

[...] Es menester no denigrar la labor. Alguien lo dijo, quizás un sabio. Yo me extraigo de las grandes cosas, porque las letras de los documentos bailotean en las ideas como garabatos de poemas truncos. Las firmas van y vienen, saltan igual que gorriones, y al fin se detienen picoteando la pulpa de las imágenes que puján por nacer. Es trágico el instante. Los expedientes tiran de bruces a la niña de la emoción, la cubren de una polvareda invisible. Y es preciso que camine por las calles del papel Romaní, que grite su cansancio, porque el bosque jubiloso de la máquina de escribir no tardará en crear sus bandadas burocráticas. Inexperta, se distrae demasiado y mira más a los vidrios de las lejanías que a esos callejones que entintan la embriaguez y enredan de telarañas los partos gozosos.

No hay palabras para cubrir de vergüenza estas horas estranguladas por la garra del hombre-gerente. Sus ímpetus tenacean el corazón de todo canto joven. La palabra-pájaro nos llama dadivosa de gargantas rítmicas, de baladas de hélices viajeras. Tú, gritó creador muerto al nacer. Cementerio de la sensibilidad. Ya lo ves: sordos, ciegos... y todo ojos y oídos para adentro, como los presidiarios” (Tudela, 1929, p. 157).

Por el contrario, el espacio natural de la huerta o la montaña aparece revestido de valores positivos, en la medida en que permite el aislamiento,

la concentración, la contemplación y el despliegue de la voluntad creadora.

### ***Proyecciones de la obra***

Por el empeño y los vínculos de su autor y por lo arriesgado de su tentativa podemos suponer que *El inquilino de la soledad* ejerció un impacto significativo e inmediato en su contexto de producción. Este impacto puede reconocerse en las palabras elogiosas con que se trata a Tudela en revistas chilenas como *Letras*. Salvador Reyes lo presenta como un autor de “obra interesantísima” y describe a *El inquilino...* como “libro firme, que acusa un pensador y un artista del idioma” (Reyes, 1930, p. 9). Pero también en reseñas aparecidas en la revista *Síntesis*, de Buenos Aires y *Alfar*, de Montevideo, en 1930.

En la primera, la reseña pertenece a Rafael B. Esteban y es presentada en la sección de “Bibliografía” dedicada a “La literatura en las provincias”. Este encuadre, que puede estar determinado por la información paratextual, disminuye, en cierta medida la proyección internacional del volumen. Esteban destaca la significación del poemario en los siguientes términos: “Este libro de Ricardo Tudela tiene para nosotros la sonoridad de un clarín que anuncia nuevos tiempos para la patria. Ya desde las primeras páginas advertimos que habría de terminar en algo fuerte, marcial; y así ha sido” (Esteban, 1930, p. 166). Sin embargo, aunque reconoce la presencia de la belleza en casi todas las páginas del volumen, lo considera, en especial en función de la última sección, como un anticipo de una obra más grande, aún por venir. Hay en esta evaluación un horizonte ético presupuesto, que se desentiende de la experimentación vanguardista y aspira a la consecución de “un libro fuerte”, un libro que traduzca “el canto formidable de su visión en un grandioso gesto humano [...] capaz de crear un estado colectivo de conciencia con la pasión de una patria grande y fuerte” (Esteban, 1930, p. 166). El resto, ese resto que busca la belleza a través de la experimentación y el buceo en el subconsciente, parece ser, para Esteban, “literatura” (Esteban, 1930, p. 166).

La segunda, escrita por Alejandro Rébora Herrero, es decididamente más elogiosa. Retomo aquí la caracterización citada en el principio de *El*

*inquilino...* como “el libro más original, en su género, que ha producido en estos últimos tiempos la literatura castellana” (Rébora Herrero, 1930, p. 15). Esta evaluación coloca al poemario en un horizonte mucho más amplio que el de la literatura de provincias. Rébora Herrero destaca especialmente su capacidad para ofrecer “no tanto las cosas [...] sino el desdoblamiento de la faz invisible de las mismas” (Rébora Herrero, 1930, p. 14). Rébora Herrero es sensible ante el sentido de las elecciones estilísticas de Tudela y por ello realiza una caracterización precisa de sus rasgos esenciales:

[Su estilo] Nace limpio, penetrante y rico de sorpresas verbales. Su fuerza, desde los primeros renglones, madura la vocación del lector fervoroso y la difunde por los numerosos poblados de su comarca espiritual. Esa frase breve, directa, que camina por senderos soleados y, de improviso, se interna en campos emboscados de niebla, revela a un escritor crecido y depurado. La palabra, movida por el espíritu de este poeta inquieto, desbórdase en matices insospechados de belleza urgente, nueva y ávida de vida. Por eso, al leerle, desfloramos una virginidad que, cuanto más se la penetra, más subsiste en las páginas sucesivas (Rébora Herrero, 1930, p. 15).

El crítico reconoce asimismo el poder sugestivo de las imágenes metafóricas que aparecen incluso en los subtítulos de los poemas (Rébora Herrero, 1930, p. 15).

Considerada desde la actualidad, en un horizonte que tenga en cuenta la producción regional, nacional e hispanoamericana, el valor del poemario reside justamente en lo titánico de su tentativa. Si bien por momentos la voluntad de invención metafórica, el quiebre lógico del discurso y la densidad del juego intertextual, atentan contra la sublimidad del lirismo, hay poemas en los que ésta alcanza su verdadera envergadura.

Si se retoma el eje de evaluación diacrónico de las manifestaciones del poema en prosa en la lírica mendocina, *El inquilino...* representa sin lugar a dudas un episodio fundamental superador de obras como *El jardín secreto* (1922) de Evar Méndez. Un episodio que marca además derroteros para las generaciones poéticas futuras.

La obra permite además captar nuevas inflexiones que las vanguardias históricas reciben en el campo literario argentino. Permite por último ponderar el papel fundamental del Tudela en el desarrollo, la difusión y la teorización sobre la vanguardia en Mendoza y la estrecha imbricación que en su obra se da entre reflexión poética y práctica artística.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberdi Soto, B. (2013). Valparaíso a través de sus revistas: Un modelo de vanguardia heterogénea, en *Acta Literaria* 47 (II sem.), 35-50.
- Belloto Martínez, J. (2012). *La traducción y recepción del poema en prosa en España: Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*. Universidad de Alicante.
- Castillo-Berchenko, A. (2009). Pablo Neruda y el poema en prosa: de *Anillos* (1926) a *Residencia en la tierra* (1935). *Escritural. Écritures d'Amérique Latine*, 1. En línea: <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERUDA/CASTILLBERCHENKO/CastillBerchenko.html>
- Concha, J. (2015). La vanguardia en Chile: formas de una tierra, en *Anales de Literatura Chilena* 23, año 16, 213-228.
- de la Torre, A. (2008). *Obras*. Tomo IV, Gobierno de San Juan.
- Delgado, V.; Espósito, F. (2006) 1920-1937: La emergencia del editor moderno, en J. L. de Diego (Dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*. FCE, 59-89.
- de Rokha, P. (1922). *Los gemidos*. Editorial Córdor.
- Emerson, R. W. (1921). *Ensayos*. Traducción Pedro Umbert. Ediciones Mínimas.
- Esteban, R. B. (1930). *El inquilino de la soledad*, poemas en prosa por Ricardo Tudela, en *Síntesis* 35, año IV, 166.
- Fernández, J. (1994). *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia. (Estudio crítico y antología)*. Hiperión.
- García Costa, V. O. (2008). El último romántico de los editores, en V. O. García Costa, M. de los Á. Marechal. *Manuel Gleizer. Librero y editor*. Peña del Libro "Trenti Rocamora", 3-11.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Trad. Susana Lage. Siglo XXI.
- González Lanuza, E. (1928). *Aquelarre*. Samet.
- Greco, M. (2012). El peatón afrodisíaco: los *Membretes* de Oliverio Girondo, en *Cuadernos del Sur – Letras*, 42, 133-144.
- Hay, L. (2002). *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*. José Corti.
- Maturo, G. (2008). *Los trabajos de Orfeo. Experiencia y lenguaje de la poesía*. EDIUNC.
- Meza Fuentes, R. (1929). Breve película de la vida literaria, en *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 17 de agosto. En línea [http://www.sicpoesia chilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=522](http://www.sicpoesia chilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=522)
- Müller-Bergh, K. (1989). De *Agú* y *Anarquía* a la Mandrágora. Notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile, en Neumeister, S. (Ed.) *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vervuert, Vol. II, 643-656.
- Nacarato, V. (1927). *Pájaros heridos*. Samet Editor.
- Neruda, P. (1957). *Obras completas*. Losada.

- Ramponi, J. E. (1933). *Colores del júbilo*. Editorial de la Biblioteca Almafuerte.
- Rébora Herrero, A. (1930). Itinerario de una soledad, en *Alfar* 66, año VIII, 13-16.
- Rilke, R. M. (1964). *El canto de amor y muerte del corneta Cristóbal Rilke*. Versión castellana con estudio estilístico de Ángel J. Battistessa. Fabril Editora/ Libros del mirasol.
- Rodríguez, J.; Suoni, M. S. (1993). A cien años del nacimiento de Ricardo Tudela, en *Diario Los Andes*, domingo 11 de abril, Suplemento “Libros y Autores”, 14.
- Rodríguez Monarca, C. (2008). Metatextos literarios de la vanguardia chilena (1914-1938), en *Estudios Filológicos* 43, 169-178.
- Rojas, R. (1927). *Las provincias*. Librería “La Facultad”.
- Saítta, S. (2012). Hacia la gran masa de público: vanguardia y edición de libros en los años 20, en *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, pp. 430-440. En línea: <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>
- Salomone, A. N. (2006). *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. Corregidor.
- Terencio (2007) *Comedias completas*. Traducción, notas e introducción de Hugo Francisco Bauzá. Colihue.
- Tudela, R. (1929). *El inquilino de la soledad*. Gleizer.
- (1930). 15 minutos con Ricardo Tudela, en *Letras. Revista de Arte y Literatura* 21, año III, junio, 9-11.
- (1931). Algunas sugerencias sobre la nueva poesía, en *Cuyo-Buenos Aires. Miraje Intelectual Sudamericano. Volante Mensual de Literatura, Arte y Crítica* 7. En: Videla de Rivero. *Direcciones...*, 263-265.
- Videla de Rivero, G. (1981). El Runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario, en *Revista Chilena de Literatura* 18, 73-87.
- (1985). Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el grupo *Megáfono*, en *Revista de Literaturas Modernas* 18, 189-210.
- (1996). La poética de Ricardo Tudela: sus filiaciones literarias posrománticas, en *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* 4, 45-72.
- (2011) *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia 1920-1930. Documentos*. EDIUNC.
- Zonana, V. G. (2013). Manifestaciones del poema en prosa en la lírica mendocina: notas sobre *El jardín secreto* (1923) de Evar Méndez, en M. E. Castellino (Coord.) *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. EDIFyL / CELIM, 135-146.



## CAPÍTULO IV

### VICENTE NACARATO ASPECTOS NATIVOS Y METAFÍSICOS DE SU POESÍA

DOLLY ISABEL SALES

0000-0001-9988-1239

[dsales64@gmail.com](mailto:dsales64@gmail.com)

#### **Introducción**

Abordar el estudio y análisis de un escritor supone siempre un desafío para el crítico. En este caso en particular el desafío se multiplica para mí, ya que mi acercamiento a la lírica ha sido siempre como lectora ávida pero no, necesariamente, crítica. Sin embargo, al vincularme con la obra de Vicente Nacarato, su poesía me interesó especialmente, dentro del ámbito de lo mendocino, porque significa un hito en el sistema literario regional que, si bien ha merecido la atención de algunos estudiosos, no ha sido lo suficientemente profundizada.

Ahora bien, el presente estudio, más que agotar la instancia de análisis de la obra de este autor mendocino, pretende, por una parte, presentar el conjunto de su obra literaria y establecer así las etapas de su producción, por otra parte, ahondar los aspectos más significativos de su poética y ejemplificarlos con el análisis preciso de algunas composiciones destacadas.

Para este aspecto ha sido fundamental el valioso estudio, inédito, de Laura Norma Isgró (1985) y el testimonio escrito de su hija Nylda Nacarato (2005), a los que me referiré oportunamente.



En el comentario específico de los poemas me centraré en un análisis de tipo estilístico ya que considero, junto a Luján Atienza (1999) y Carlos Reis (1982), entre otros, que es el método más completo para abordar un poema, si bien, no dejaré de tener en cuenta otras herramientas que me sean útiles siempre y cuando iluminen la interpretación del texto poético como las propias de la Hermenéutica y del Pacto lírico.

Comienzo por la presentación biográfica del autor a fin de ubicarlo en su tiempo y reconocer su labor en al ámbito de la cultura regional y nacional para centrarme luego en la sistematización de su obra poética.

## Biografía

Vicente Nacarato nació en Mendoza en 1897; inició estudios primarios pero debió abandonar la enseñanza sistemática para trabajar. Sin embargo, “su avidez de conocimiento lo transformó en un verdadero autodidacta: Aunque debió abandonar el colegio para trabajar por necesidad, Nacarato fue lector empedernido, acudió a los libros incansablemente y adquirió una sólida cultura” (*Los Andes*, 1970).

A partir del año 1928, participa en la *Revista oral Megáfono*<sup>218</sup>, revista oral, difundida a través de la radiofonía, una especie de antología de la poética mendocina que reunía un grupo de escritores que proponía una lírica novedosa para el momento.

---

<sup>218</sup> Según afirma Jorge Enrique Ramponi en una entrevista, se trataba de un grupo de “escritores de espíritu y formas nuevas”. *Megáfono, un film de la literatura mendocina de hoy*, fue un espacio que permitió difundir las nuevas y “revolucionarias” voces que, con esta, comenzaron a tener una resonancia continental. “Creo –afirma Ramponi– que ese movimiento fue muy importante, por lo menos como toma de posiciones de una juventud consciente de sus deseos y propósitos. Fíjese que le hablo de los años 1928 y 29, época en que todavía eran muy escasas las expresiones verdaderamente nuevas, originales, entre nosotros y aun en América. No se conocía ni a Vallejo ni a Neruda, por ejemplo”. De hecho, afirma que la audacia posterior de los jóvenes poetas y escritores fue aceptada, “abierta o tácitamente”, porque el gusto estético ya estaba preparado para asimilar tales expresiones. Por otra parte, *Megáfono* fue saludado por numerosos escritores argentinos y americanos como una revelación más extraordinaria aun por venir de una capital de provincia (Marín, 2014, pp. 153-167).

Vivió en Mendoza la mayor parte de su vida, también en Bariloche y Buenos Aires. Fue un hombre con una fuerte vocación artística. Estudió pintura hasta 1922, fecha en la que inicia su vida literaria con una novela breve *La sortija*. Sin embargo nunca abandonó la pintura sino que ambas actividades se complementaron y enriquecieron mutuamente: “Si no pudiera crear, no querría seguir viviendo. El arte es mi razón vital profunda” (cf. Nacarato, N., 2005).

En 1932 se casó con María Leonor Greco. Ocupó diversos cargos en la Administración Pública. Se destacó especialmente como poeta. De hecho su primer libro de poemas, *Pájaros heridos*, de 1927, introduce el vanguardismo en Mendoza. Este comienzo promisorio se completa con la publicación de *Carrousel de la noche* (1931), *Rumor de acequia* (1933), *Sol indio* (1940), *Los signos del silencio* (1944), *Antología poética (1927-1944)*, de 1950, y *Caracol del Limbo* (1964).

La obra en prosa publicada comprende unas memorias o evocaciones, *Interludio mendocino* (1946), apotegmas, glosas y greguerías bajo el título *La Candela encendida:... Y el río pasa* (1964) y dos colecciones de cuentos y microrrelatos: *Las órbitas activas* (1967) y *El tiempo detenido* de 1970.

Es autor también de ensayos publicados por el diario *La Prensa* en 1950: “Alfonsina Storni” y “La tradición nacional” y por la Universidad Nacional de Cuyo en 1965: “Sentido esotérico de las artes plásticas contemporáneas” y “Esbozo sobre la vida y la obra de Fidel de Lucía”.

Ha colaborado en publicaciones colectivas. En 1929 participó, como hemos anticipado, en *Megáfono. Un film de la literatura mendocina*, con greguerías; en 1972 publicó poemas en la antología de Mario Ballario, *50 años de poesía en Mendoza, 1922-1972*.

También fue muy estrecho su vínculo con revistas literarias. Participó en la creación de tres publicaciones periódicas culturales: *Égloga*, *Oeste* y *Tierra viva* conjuntamente con Ricardo Tudela y Américo Calí y colaboró en *Vida Andina* (1927), *Antena* (1930), *Huarpe* (1931), *La Semana* (1931) y *Cuyo para toda la República* (1934).

Muy apreciable es su obra inédita: colecciones de poemas reunidos en cuatro volúmenes: *El canto inefable*, *Amor de provincia*, *Patria conjunta* y *Elegía inacabable del ángel caído*; cuentos reunidos en *Opúsculos*

*filosóficos* y *El secreto de la muerte*. También escribió una “casi novela” titulada *Estampas de la vida de Facundo*.

Su actividad no se ciñó a la creación artística sino que fue también Director Provincial de Cultura de Mendoza entre 1957 y 1958 y luego fue Presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, (SADE), entre 1958 y 1960. También dictó conferencias y fue miembro de numerosos jurados.

Recibió numerosas distinciones y premios: en 1933 la Municipalidad de Mendoza le otorga el segundo premio por su obra *Rumor de acequia* y premia en el mismo año su “Romance de la Primera fundación de Buenos Aires”; en 1936 obtiene el premio *Ateneo Iberoamericano*, bajo el patrocinio del Ateneo Popular de la Boca.

En 1938 recibe uno de los dos premios concedidos por el Gobernador de la provincia -Guillermo G. Cano- en el “Tercer Salón del Poema Ilustrado Mendocino” organizado por la Biblioteca San Martín, la Academia de Bellas Artes y la asociación “La Peña”. En 1940 gana el galardón más alto de poesía en el Certamen Municipal de Cuyo por su obra *Sol indio*. La Comisión Nacional de Cultura le otorgó en 1941 el Primer Premio Regional de Literatura, correspondiente a los años 1943 y 1944 por su libro en prosa *Interludio mendocino*. En 1950 su “Canto a San Martín”, que apareció publicado en el diario *La Libertad* de Mendoza, recibió el Primer Premio del Certamen Literario Municipal organizado por la Municipalidad de la Capital con motivo de cumplirse el centenario de la muerte del Libertador<sup>219</sup>.

Su hija Nylda Nacarato afirma que su padre “desarrolló casi la totalidad de su obra en Mendoza y también en San Carlos de Bariloche donde residió por largas temporadas. A mediados de la década del setenta, después del fallecimiento de su esposa, se radicó en Buenos Aires hasta su muerte acaecida el 15 de abril de 1987” (2005, p. 15).

Sin duda Vicente Nacarato ha sido un eslabón importante en el crecimiento cultural de nuestra provincia y de nuestra región y es una

---

<sup>219</sup> Tanto las fechas de las publicaciones como las de los premios recibidos varían según la fuente. Nosotros hemos tomado las fechas de *Letras mendocinas* de la Universidad Nacional de Cuyo (2005).

figura insoslayable al momento de configurar un panorama de la literatura y cultura de Mendoza.

### **Etapas de su producción**

Su producción poética puede dividirse en tres etapas claramente diferenciadas: En primer lugar se puede considerar una etapa vanguardista que corresponde a sus dos primeros libros, *Pájaros heridos* [1927]<sup>220</sup> y *Carrusel de la noche* (1931). En un segundo momento situamos su producción entre los años 1934 y 1942, *Rumor de acequia* (1934), *Canto vernáculo* (1938) y *Sol indio* (1942), que se alejan de la preceptiva vanguardista para inscribirse dentro de los cánones de la lírica tradicional. Con *Los signos del silencio* (1944) y *Caracol del limbo* (1964) se consolida su última etapa en la que se acentúan aspectos metafísicos. Si bien la impronta metafísica no deja de estar presente en toda su producción, toma aquí un carácter relevante.

La impronta vanguardista no desaparece tampoco totalmente a lo largo de toda la producción lírica de Nacarato, más bien se advierten destellos de aquella estética, no tanto en la forma en sí como en la elaboración y creación de imágenes y metáforas que no dejan de ser novedosas.

### **Presentación de su obra**

Como hemos señalado, en la producción poética del prestigioso autor mendocino pueden advertirse tres etapas de producción en las que lo vernáculo y lo metafísico existencial adquieren un papel preponderante. El análisis de poemas representativos de cada etapa intenta mostrar el pensamiento profundo del poeta, su vivencia sugestiva del tiempo y del ambiente y su personal modo de contemplar la vida.

---

<sup>220</sup> Si bien en el libro no figura la fecha, sabemos que fue publicado en 1927.

### **Primera etapa**

Las dos obras que integran esta etapa son *Pájaros heridos* (1927) y *Carrousel de la noche* (1931). Ambas obras presentan ya, por un lado, las inquietudes del poeta que se mantendrán constantes en toda su producción literaria: el origen y destino del ser humano, la vida como camino, el “yo” y la búsqueda de sentido, el amor contrariado, insatisfecho; y por otra parte, un marcado tono melancólico y apesadumbrado. En cuanto al estilo se observa la introducción de imágenes novedosas ultraístas que, en el primer libro, según declara el autor, se debería, más bien a un espíritu de época que a una influencia de la corriente vanguardista propiamente dicha, tal como declara en el prólogo a *Pájaros heridos*:

No pertenezco a ninguna escuela, no rastreo ninguna huella. Hago versos por la íntima satisfacción de hacer poesía, que me dan el íntimo regocijo que quisiera transmitir a los demás.

No soy de los nuevos, ni soy de los viejos; ni precursor ni rapsoda, ni creador, soy simplemente: poeta.

[...]

Repito: no sigo ninguna escuela, no rastreo ninguna huella (1927, p.7).

Sin embargo, sus coetáneos lo consideraran un poeta de vanguardia ya desde su primer libro tal como lo manifiesta Ricardo Tudela, en relación con su primer libro.

En cambio, al referirse a su segundo libro, Nacarato reconoce abiertamente adherir a la preceptiva vanguardista.

No obstante, si tenemos en cuenta las características de la vanguardia en Hispanoamérica, tal como señala Gloria Videla de Rivero (2011, p. 3), podemos afirmar que Nacarato, absorbe la influencia a nivel formal y, más específicamente, en la conformación de metáforas novedosas más que en lo esencial. Esto se debe a que, mientras el Ultraísmo surge como un movimiento que se levanta contra la preceptiva modernista y boga por una poesía pura que desprecia la expresión de las eternas pasiones del hombre y diluye toda intención confesional, además de proscribir el tema, la anécdota, la narración de un asunto y toda intención didáctica o

confesional, la voz de Vicente Nacarato se levanta, sin embargo, en íntima relación con su propia vida tal como, explícitamente, declara en el prólogo de *Pájaros heridos*:

Yo amo mis versos, como amo mi vida.

Cada poesía, es un momento emotivo de mi vida.

Esta vida inquieta que me dieron, tan bella como versátil.

Amo mis versos, como amo mi vida. Todo este libro es un conjunto de fragmentos, de emociones, de almas: alma roja, alma negra, alma azul, alma blanca (1927, p. 7).

De hecho, el “yo” que se textualiza en el prólogo tiene una declarada autorreferencia. Esta primacía del “yo” autorreferido también contrasta con las vanguardias que, por el contrario, tienden a diluir la presencia de un “yo” autobiográfico y reemplazarlo por un “yo” artificial.

Por este motivo, en el presente trabajo nos proponemos analizar las relaciones del “yo” lírico con su entorno, y su interioridad.

### ***Análisis de los libros de la primera etapa***

Ambos libros, *Pájaros heridos (PH)* y *Carrusel de la noche (CN)*, comparten las mismas temáticas y preocupaciones del poeta con una sutil diferencia en el tratamiento de las imágenes ya que en el segundo se hacen más novedosas y frecuentes como podrá verse en los ejemplos.

El primer poema de *PH*, “Pórtico”, ya sitúa al lector con lo que hemos señalado como una constante de la obra de Nacarato: su sentido metafísico que se concentra en la pregunta existencial sobre el origen y destino del ser humano:

Pájaro herido es la vida  
que da tumbos sin cesar;  
Pájaro herido es el hombre  
que no sabe  
de dónde viene, ni adónde va (*PH*, p. 9).

De hecho, los primeros poemas del libro son por demás significativos ya que en ellos se textualiza, no solo el concepto de poesía en el que se

mueve el autor, sino que a través de imágenes manifiesta los temas que motivan su cantar.

En primer lugar, la imagen del “pájaro herido” como símbolo de la vida y del hombre, y del libro mismo: “Pájaro herido es este libro: / acaso un suspiro”, que se manifiesta en “Pórtico”, es también imagen del poema: “canciones con sordina en los versos / musicando la pena y los gemidos” y del poeta que ofrece su canto tal como se advierte en el poema “Los pájaros heridos”:

Cantares de los pájaros heridos  
 cautivos en la jaula de los versos;  
 música leve de tonos diversos  
 para cantada muy quedo al oído (*PH*, p. 10).

También su poema “Negro, rojo, azul y blanco” sintetiza su poética simbolizada en los cuatro colores que definen, de alguna manera sus diferentes estados de ánimo que se observan en toda su producción lírica.

El poema comienza aludiendo a la oscuridad, la noche y a la nota negra del canto:

La noche pegada sobre mis hombros  
 En este deambular noctámbulo  
 Y ¡cómo pesan las estrellas  
 Que me van pisando!...  
 Se rompe en el infinito  
 la nota negra de un canto (*PH*, p. 11).

La voz lírica en estas estrofas describe el itinerario del poeta que avanza desde una noche oscura que pesa sobre sus hombros y que va transformándose, por un lado, porque su deambular tiene por norte alcanzar una ilusión: “hay un Sol lejos, imposible de lejos, / que se acerca, pero... que no alcanzo”. Esta búsqueda esperanzada del ideal, de la ilusión, se materializa en “la nota azul de un canto”. Por otro lado, en el camino, el poeta se presenta como *paciente* en tanto instancia que se presenta en el poema como ser que siente o experimenta una determinada disposición afectiva (cf. Zonana, 2008, p. 41); en este caso, el yo lírico es invadido por pasiones: amor y odio: “Una huella de sangre, de

amor y de odio; / son lebreles que aúllan por donde voy pasando” (*PH*, p. 11), como así también experimenta un profundo sentimiento religioso: “y, adelante, como un símbolo bíblico, -etéreo- / fulge el corazón del hombre crucificado” (*PH*, p. 11). Todo esto queda condensado en “la nota roja de un canto. Finalmente, la esperanza vence el primigenio sentimiento de derrota (negro): “La aurora presiento, como un himno: / el Sol imposible está muy cercano” (*PH*, p. 11). Este es el momento en el que el poeta, como un héroe iniciático, descubre la fatuidad de todo lo humano: “el dolor, el placer, la vida y la muerte: humo”, y el blanco que simboliza lo acabado, lo perfecto, lo puro, se hace presente: “Se rompe en el infinito / la nota blanca de un canto” (*PH*, p. 11), un canto que aúna todos los momentos vitales que conforman el itinerario del poeta, del hombre: “y en un concierto espiritual se prisma / el Negro, el Azul, el Rojo y el Blanco” (*PH*, p. 11).

Veremos ahora cómo este orden rige toda la creación de los dos primeros libros.

### ***El negro***

Hay dos sentimientos que envuelven la poesía de Nacarato: el hastío y la soledad. Ambos se advierten ya en “Domingo”: “Domingo; inopia de un día largo, inútil, / y bostezos de horas sin importancia [...]”; “Domingo; igual que todos los demás/ lo mismo aquí, en Benarés o en la China; / cae un pesado hastío que nos da / la visión de un ensueño de morfina” (*PH*, p. 14). En un movimiento que va de lo particular a lo general, el domingo se plantea como una sinécdoque de la vida misma: “¡Oh! Cómo pesa este domingo inmenso; / llevo ya diez cigarrillos quemados, / y entre el humo gris del tabaco, pienso; / la vida es un cigarrillo quemado” (*PH*, p. 15). Casi una posición vital que adelanta la visión existencialista de la vida inmersa en la nada.

Es la misma imagen con que se inicia *Carrousel de la noche* (*CN*) en el poema homónimo: “Noche avanzada, tejida de sombra y misterio/ silencio de lluvia/ rompiendo soledad” (*CN*, p. 5), esta soledad que es impersonal se asimila al “yo” lírico que se encuentra invadido por la angustia: “En mi alcoba, / la intrusa voz de la angustia” (*CN*, p. 6), y el silencio: “En mi cuarto / abruma el silencio que empuja la noche” (*CN*, p. 6), en la que el



insomnio lo invade y le hace exclamar: “Qué soledad! Qué silencio!” (CN, p. 7).

### ***El azul***

En ese marco, el poeta, el hombre, se convierte en caminante que deambula sin una meta, sin horizonte: “Me lleva mi paso cansino /, sin rumbo, sin norte, sin fin” (PH, p. 32), a tal punto que se siente como un “-pájaro perdido- / bajo el arco del misterio” (CN, p. 10). Sin embargo, podemos afirmar que en la poesía de Nacarato esta visión pesimista alterna permanentemente con una mirada esperanzada (el azul, del ideal perseguido): “Marchar y siempre marchar / con ilusión de infinito; [...]” (PH, p. 32). De hecho, se advierte una búsqueda de sentido enmarcada en una innegable cosmovisión religiosa que le hacen afirmar que Dios “lo es todo” y que el hombre es su hijo, un hijo que se muestra suplicante:

Ansia me dan de gritar muy fuerte;  
de correr, de reír, de brincar...  
Pero, la tarde está triste, y pienso:  
más humano es ponerme a rezar (PH, p. 30).

Con todo, a este sentimiento siempre le sigue el desaliento:

Otra vez el solcito se ha ido,  
y la tarde de gris se viste.  
Y ya no tengo ansias de correr, de reír, de brincar,  
y no sé por qué, me pongo triste (PH, p. 30).  
Y la marcha proseguir  
y parar de vez en cuando,  
para entonces percibir  
que la vida va engañando (PH, p. 32).  
Esta tristeza  
que se derrumba  
desde todos los altos,  
tiñe el paisaje de tono gris (CN, p. 31).

Marcado por esta alternancia que oscila entre la búsqueda del ideal, de Dios, y la desolación del que no encuentra la respuesta, el poeta avanza en

su camino como un mendigo, que vagabundea envuelto en soledad y tristeza:

¡Oh! Los mendigos desta noche cruda y fría,  
cómo os parecéis a tus hermanos -los bohemios –  
que, vagabundos, muy solos,  
como yo, al azar,  
van por las calles solitarias,  
con una lucecita en el alma,  
que nadie la ve;  
con una penita honda,  
y andando... andando...  
con la cabeza gacha,  
y el pensamiento ¿dónde? (*PH*, p. 34).

Idéntica idea queda plasmada en *CN*:

Arrimando distancia  
Voy camino de la tarde;  
No hay norte en la ruta  
Que traza una esperanza (*CN*, p. 39).

El poeta en *PH*, con una figura densa que es una personificación pero que a la vez es una metáfora y es, también, en un plano semántico e interpretativo, una hipálage, otorga a los árboles lo que parece ser un atributo del yo lírico: la condena a una “muerte lenta”:

Desnudos, los árboles, parecen  
en la inclemencia del frío,  
mendigos expectantes de las calles  
condenados al suplicio de muerte lenta (*PH*, p. 34).

El poeta, el hombre, en definitiva transita por la vida que fluye:

qué más da –ser en el circo de la vida  
payaso que ríe o que llora  
si al fin hemos de ensayar  
-un día cualquiera-  
El ridículo salto mortal (*CN*, p. 78).

De esta manera se cierra un campo semántico que se establece entre árbol, mendigo, bohemio, payaso y “yo” lírico. Sin embargo, mientras que los árboles, como los mendigos, parecen estar sujetos, enraizados, en esa realidad desoladora que los envuelve, el bohemio, el poeta, aún sin norte, sin rumbo fijo, sigue buscando (continúa con su búsqueda) como un noctámbulo, vagando por la noche de su alma:

¡Oh! Mis pobres olvidados,  
que en esta noche cruda y fría,  
tiritan, porque habitan  
en covachas de muros pelados;  
mientras tú, bohemio sentimental,  
sigues tu marcha,  
andando... andando  
con tu penita honda,  
con la cabeza gacha  
y el pensamiento, ¿dónde? (CN, p. 35).

Así es el camino del poeta, que es, en definitiva, en la cosmovisión de Nacarato, el camino del hombre. Un camino en el que avanza con una “venda” en los ojos, que, a veces le hace perder la ruta: “Es la prueba tenaz para el hombre de acción, / que pierde la ruta, sin saber dónde está” (PH, p. 45), el horizonte, y el desaliento lo paraliza:

A veces, en la palestra pesada e incierta,  
se apagan las luces, enmudece el destino,  
y ningún signo nos da la voz de alerta,  
y el hombre se tumba en mitad del camino (PH, p. 45).

Con todo, aparece la voz del poeta dirigida a un “tú” al que insta a la acción, a luchar y vencer al “fiero dragón”, que, en el sistema nacaratiano, no es otro que el desaliento:

Pero, si como el Sigfrido de la leyenda,  
sabes vencer en la lucha al fiero dragón,  
ten por seguro que ha caído la venda  
que te ponía cobarde el débil corazón (PH, p. 45).

## ***El rojo***

En este camino incierto que alumbra una esperanza, tan incierta como el trayecto: “no hay norte en la ruta /que traza una esperanza” (CN, p. 39), el yo lírico experimenta pasiones, deseos, frustraciones que semantizan la nota roja de su canto. El simbolismo del color rojo remite, inmediatamente, a la pasión, sin embargo, Cirlot señala otras connotaciones: pasión, sentimiento, principio vivificador (cf. 1992, p. 137) pero también en tanto que el color rojo es el color de la sangre palpitante y del fuego, se asocia con sangre, herida, agonía, sublimación (Cirlot, 1992, p. 136). En la poesía de nuestro autor, no se textualiza la pasión pero sí el sentimiento amoroso, el alma herida por un amor perdido o no correspondido: “Ha ya mucho tiempo que te me fuiste. / ¡Oh, la mala suerte de estarme triste! (PH, p. 70).

Un día vino el amor:

Entonces fui niño, alegre. Alegría en las almas; alegría en las cosas: alegría en la vida...

Y entonces no me importaba saber, de dónde venía, ni a dónde iba...

Pero otro día se marchó el amor.

Se marchó el amor como se va una esperanza...

Entonces quedé triste... Triste, como un cántaro roto en mitad del camino (PH, p. 51).

También la tristeza, la angustia y la sublimación:

Estás lejos haciéndome señas  
Con los ojos traviosos de la olvidanza.

Y yo, como vigía,  
solo,  
en la isla del desconsuelo  
agitando el pañuelo blanco  
de mis anhelos.

Encenderé todas las noches mis esperanzas (CN, p. 48).

El amor, como todo el trayecto vital del “yo” lírico que orienta su vida hacia un ideal que se desdibuja por momentos, es más que una pasión, un anhelo inalcanzable: “Lejos, llora el amor, / en los maitines de la esperanza!” (*PH*, p. 21).

### ***El blanco***

En la sublimación de este sentimiento de frustración, de hastío. “Tarde como otras, como tantas / girando en el carrusel del hastío!” (*CN*, p. 47) es donde el “yo” lírico se aferra al ideal, al amor, para continuar caminando cuando toda esperanza parezca sucumbir: “Pero de pronto se rasgó el cielo / [...] / Se borró la estrella que yo seguía / [...]”. De hecho se puede observar en la lírica de Nacarato una insistencia en la idea de la vida como viaje y es en este sentido que podemos hablar de un trayecto de ascensión espiritual claramente simbolizado en los cuatro colores que hemos analizado: desde las profundidades de un “yo” abatido, inerte, indiferente (negro), el poeta alza su mirada y la dirige a un ideal (azul), el camino está marcado por sentimientos profundos: amor, tristeza, desolación, hastío (rojo), pero vislumbra una luz, una esperanza, hacia la que orienta sus pasos (blanco). “El color –afirma Cirlot- simboliza una fuerza ascensional en el juego de sombras (tinieblas, mal) y luz (iluminación, gloria, bien). No podemos afirmar que la lírica nacaratiana presente la culminación de esta vía, pero sí la determinación de alcanzar esta meta tal como queda sintetizado y simbolizado en la siguiente estrofa:

Mas, como yo tenía prendida en mis labios  
 una canción  
 canción de amor;  
 recto, vertical, seguía por la senda  
 y seguiré siempre  
 y seguiré siempre  
 por todos los caminos del mundo,  
 a través de la noche o empujando al Sol. (*PH*, p. 24.)

### **Análisis de los libros de la segunda etapa**

Esta etapa está representada por tres libros: *Rumor de acequia* (1934), en adelante *RA*, *Canto vernáculo* (1938), en adelante *CV*, y *Sol indio* (1942), en adelante *SI*, en los que lo vernáculo y telúrico se convierten en el centro temático: “Consideraré que no podía descuidar la expresión de lo vernáculo de la belleza de nuestra tierra. Y ella inspiró otros tres libros - *Rumor de acequia*, *Canto vernáculo* y *Sol indio*-. Esta trilogía no haría más que afirmar principios poéticos que para mí son eternos” (cit. por Isgró).

La temática de estos libros armoniza con la elección de metros propios de la poesía tradicional que textualizan, con musicalidad y calidez, la voz nostálgica del poeta que vuelve su mirada hacia el pasado, glorioso y cotidiano –donde no falta la figura del gaucho y la del vendimiador- y hacia el paisaje netamente mendocino con los elementos que lo determinan: acequias, montañas, desierto, campos sembrados, flora y fauna regionales y también con fenómenos naturales que lo caracterizan, la lluvia escasa, las heladas, el zonda, etc.

A modo de ejemplo cito algunos versos:

Está cantando la acequia  
no sé qué canto olvidado  
¿Qué canto cantará el agua  
que pasa como llorando? ... (*RA*, p. 5).

Te elogio a ti, viñador,  
que sufres, ríes, trabajas;  
mi elogio se torna himno;  
se hace humilde mi alabanza (*CV*, p. 24).

Y también en el poema titulado “Canto a Mendoza”:

MENDOZA, vaso de arcilla con sol,  
te amasaron rudas manos indianas  
y se va estirando tu overa piel  
hasta conseguir el brillo de oro.  
¡Oh Mendoza mía; para la sed,  
alivio, y gozo para el corazón!  
Una estrella pone luz en tu frente

y te acarician el rostro los vientos  
que bajan desde las altas montañas.  
Yo te veo crecer junto a la sombra  
que acuestan los blanco picos del Andes (*SI*, p. 65).

Por otra parte, se advierte la estrecha relación que se entabla entre el poeta y el paisaje representado. En relación con esto Gustavo Zonana afirma que en la interrelación del hombre concreto con el “espacio, con otros y con lo radicalmente otro”, progresivamente se perfila el encuentro consigo mismo y agrega que “la reflexión y la acción de los sujetos se hallan así “compenetradas” con el universo de lo afectivo de la que dependen las disposiciones del sujeto en el mundo: una disposición afectiva de unión que se manifiesta en la expresión de confianza ante el mundo, de una relación de complementariedad yo - otro, de sentirse en su lugar, de proximidad con las cosas y consigo mismo; una disposición afectiva de separación que se manifiesta en la expresión de preocupación existencial, de apartamiento o rechazo del mundo, de inadaptación o desequilibrio.

De hecho en Nacarato se da la primera relación, una disposición afectiva de unión, de sentirse en su lugar, de proximidad con las cosas y consigo mismo, tal como se corrobora en las siguientes estrofas:

Tiene la lejanía  
de estos campos dormidos  
el profundo silencio  
de los nidos vacíos (*RA*, p. 7).  
[...]  
Caminos largos, anchos,  
serenos, sensitivos... (*RA*, p. 7).  
Por donde voy paseando  
tierno dolor antiguo,  
que tiene la dulzura  
de haberse florecido (*RA*, p. 7).  
[...]  
Yo voy recogiendo  
con suave sigilo,

la honda soledad  
que dan los caminos (RA, p. 8).

Mientras en *Rumor de acequia* dominan los poemas que señalan la íntima identidad que se da entre el paisaje y el yo lírico, quien describe trasladando, casi como en una hipálage implícita, sus sentimientos de soledad y tristeza, en *Canto vernáculo*, el poeta toma los núcleos temáticos que dan identidad a su terruño, dentro de los cuales, el paisaje, es un elemento más.

Esos núcleos temáticos son: en primer lugar, el canto propio de su tierra, que inicia, el libro con un poema homónimo dedicado al “roto” canto del gaucho:

Bajo luz de cielos amplios  
y sobre campos floridos,  
a la sombra de los ranchos  
y al pértigo del destino,  
roto va el canto del gaucho  
por entre zarzas perdido,  
dejando un eco doliente  
en cada punta de quisco. (CV, p. 5).

A partir de una anáfora que introduce cada una de las estrofas: “Voz de lírico fogón”, “Voz de churrascos y empanadas”, “Voz de lechuga en los montes”, “Voz de cueca y de malambo”, etc., va anotando, con hondo lirismo, todo el mundo de sugerencias, de costumbres, de hábitos que rodean esa voz gaucha: el mate que pasa de mano en mano, las comidas compartidas, -mazamorra, tortas fritas y tortas con chicharrones; los fenómenos naturales propio del suelo cuyano– “el viento cimarrón, loco, furioso y atrevido”-; la historia de sus “héroes” –“bravucones caudillos”- y también de la parte más lacerante de su historia –“voz de mazorca y tiranos [...] / -hondo dolor de la patria”- pero también del “héroe que flamea / en las estrofas del himno”; de sus bailes –la cueca, el malambo, el pericón, el cielito y la resbalosa. Voz, propia, sí, y, justamente, porque es propia es también “Voz recóndita de América”.



Esta voz que, como advierte el poeta, “ya nadie oye su queja” porque “hoy, otras son las canciones / que remeda falso estilo”, es la que él se propone rescatar del olvido

pero aquí, en mi corazón,  
le tengo labrado un nido  
donde habrá música eterna  
de guitarras y de trinos.

Así lo intenta y así lo logra en el resto de su libro, en el que el paisaje es el ámbito propio de ese gaucho “sin vincha ni chiripá/ apenas mal vestido” que se va perdiendo en el olvido: “Hacia el olvido se aleja / muy despacio, al trotecito”. Ese gaucho que une a nuestro hombre con el hombre americano, tal como acentuará en su próxima obra: “Sus ojos guarecen pampas / y un lejano recuerdo indio”.

Este paisaje ya no es solo el retrato de su alma sino que, si bien en su descripción se privilegian, en esa unidad cronotópica, los momentos de soledad, la referencia al mismo se encuentra nutrida ahora de cierta contemplación gozosa. Así se textualiza, por ejemplo, en “Emoción de Tupungato”, extenso poema en el que una vez que ha destacado los elementos que componen ese paisaje, tanto naturales –cielo, río, pájaros, árboles, montes, cordillera, etc., como los que se relacionan directamente con el hombre que lo habita -rancho, carretas-, el yo lírico manifiesta su penetración idílica con ese espacio descrito:

Aquí no tenemos prisa,  
la vida es claro remanso:  
vivir un día es lo mismo  
que vivir cien o mil años;  
no hay futuro ni pretérito,  
sino un eterno milagro;  
el presente que vivimos  
es provenir y pasado,  
y Dios se anuncia en nosotros  
con la dulzura de un canto;  
¡oh, beata quietud del valle,  
en éxtasis o encantado!

Yo me estaría la vida,  
cual un niño en su regazo (*SI*, p. 32).

Nacarato ha seleccionado subjetivamente, como afirma Cirlot (1992, pp. 347-350), un espacio específico: Tupungato. Las características peculiares de este espacio, informan al sujeto observador sobre su más íntima esencia. Su contemplación hace surgir en el observador, una interpretación “automática” e “inconsciente” que le revela su afinidad con él (Cirlot, 1992, p. 347). De este modo, desde la interioridad del sujeto lírico, se identifica ese espacio con el mismo Paraíso donde se vive gozosamente, en una atemporalidad en la que Dios se hace presente a través del canto.

Esta plenitud que el poeta experimenta a través de la contemplación del espacio de Tupungato se traslada, también, al resto del campo mendocino, tal como claramente queda textualizado en el poema “Gozo” en el que la contemplación del paisaje envuelve al poeta, también aquí, en un estado de éxtasis que lo lleva a sentirse “dueño” de ese espacio transitado:

Azul claridad  
en los altos cerros,  
y un éxtasis puro  
de suave silencio (*CV*, p. 75).  
[...]  
¡Oh!, qué inmenso gozo,  
cruzar el sendero  
a través del campo,  
sentirse su dueño (*CV*, p. 76).

A partir de esta concepción del espacio de Tupungato, en particular, y de Mendoza, en general, el yo lírico asocia otra idea, la de la infancia como ese tiempo vital que está en contacto directo con lo genuino, con lo originario, y que por eso despierta, en el “Yo” ya maduro, un sentimiento de nostalgia.

En el poema “Pájaro de oro” esta relación entre paisaje-infancia queda claramente plasmada. En primer lugar el sujeto lírico se sitúa en el espacio “En compañía de trinos / iba yo por el camino”-, y alude a su

estado de ánimo -“Asido a una pena vieja”-. Ahora bien, inserto en el paisaje, el sujeto lírico entabla una relación armoniosa con los elementos que lo componen: los pájaros, el agua “resonando en el bajío” con “su antigua voz de conseja” y “el alto sol” que “su alegría tributa al caminante”. Este modo de percibir el paisaje difiere substancialmente del textualizado en sus primeros libros ya que, en lugar de que el paisaje adquiriera la misma fisonomía espiritual de quien lo contempla -soledad, tristeza, pena- conserva sus características vitales de movimiento, de alegría, de voz que se alza desde la naturaleza. Este paisaje, ahora, contagia su espíritu vital al atribulado caminante cuya “pena claudicante/ por la senda se perdía” y le hace exclamar:

¿Dónde aquel pájaro de oro?  
 ¿Cúyo su trino sonoro?...  
 -Brisa, pena y divagar  
 como el agua se evadían.  
 La soledad discurría  
 infinito cantar (CV, p. 88).

El sentimiento de plenitud que el sujeto lírico logra experimentar en contacto con la naturaleza, lo retrotrae al tiempo de la infancia, que asume las mismas características del tiempo mítico originario del Paraíso:

Y mi alma, absorta, muda,  
 extasiada en la distancia  
 evocó: ¡Oh! La clara infancia,  
 sin penas, sombras ni dudas (CV, p. 88).

En los tres poemas aludidos: “Emoción de Tupungato”, “Gozo” y “El pájaro de oro”, aparece un claro campo semántico que alude al paisaje mendocino como un espacio paradisiaco cuya contemplación asume características de éxtasis y remonta al sujeto lírico al tiempo originario, al tiempo de la infancia.

Otro núcleo importante en este libro, y que apenas se vislumbra en *Pájaros heridos*, tiene como tema a la mujer. En general la mujer aparece como objeto (entendido como entidad) de observación o deseo, pero que no termina de configurar una relación plena con el sujeto lírico. En

“Luscinda” se describe a una joven que, en su trayecto a la casa de “misia Dominga”, “alegra el sendero / con luz de su risa”:

Toditas las tardes  
cuando el sol se ausenta,  
se la ve a Luscinda  
bajando la cuesta (CV, p. 61).

A partir de esta motivación visual, el yo lírico, describe metafóricamente a la joven. Es significativo cómo siempre las características femeninas son asimiladas a las del espacio: Luscinda “es brisa entre montes /y sol por las viñas”. Esta joven será el motivo que hará soñar al pastor que todos los días la observaba y cuya perspectiva se une a la del sujeto lírico en la descripción.

En el poema “Instantánea”, el sujeto lírico es ahora el observador. La joven que “vestía de rosa / como el duraznero” tiene “la noche en su pelo / la aurora en su cara, / y una luz de río / en su honda mirada”. Hacia el final del breve poema, la sonrisa de la joven despierta la emoción del sujeto lírico. Emoción de la que se hace eco el ámbito que los contiene:

Qué alegres quedamos  
el sendero y yo,  
el pájaro, el cielo,  
la acequia y la flor... (CV, p. 79).

Pero, tal como hemos señalado anteriormente, esta mujer es de alguna manera inalcanzable. En “Canción” la imagen de la flor de la tuna, le permite sugerir la imposibilidad de acceder al bien amado:

Como la flor de tuna  
es la que adoro yo:  
No has de acercarte a ella,  
Vidalita,  
sin que te piches, no (CV, p. 81).

En “Balada” el tema del amor no correspondido toma la forma del abandono. La amada se ha marchado sin siquiera avisarle:

Por el camino  
que siempre se alarga  
se fue sin decirme  
ni una palabra (CV, p. 85).

A continuación se suceden una serie de hipálages a través de las cuales el sujeto lírico atribuye al paisaje las emociones y sentimientos que le pertenecen a él: “Las flores [...] han que quedado tristes”; “Caminito triste / sin luz ni esperanza”. También es significativa la imagen reiterada del camino “que siempre se alarga” con que comienza y finaliza el poema. La idea de que el camino se alarga, además de vivificar un elemento natural, encierra la idea de que ese camino pone cada vez más distancia entre el sujeto lírico y su amada. Esta figura subraya la idea del amor como algo inalcanzable que es propia de la poesía de Nacarato, en la que el amor en su plenitud es el gran ausente y el que, en definitiva condena la sujeto lírico a la soledad, gran isotopía de la poética del autor mendocino:

Vendrá primavera  
con todas sus galas,  
y yo, andaré solo,  
como un fantasma,  
por el caminito  
que siempre se alarga (CV, p. 86).

## Conclusión

Con este recorrido por la obra poética de Vicente Nacarato podemos observar cómo en cada etapa, el poeta ahonda en distintos aspectos existenciales del sujeto lírico, desde la angustia al gozo y la esperanza – que tocan al ser humano universal-, en un lazo intrínsecamente unido al rescate del pasado mendocino y de su espacio con elementos que lo caracterizan como un lugar paradisiaco. Todo esto con un estilo que se adelanta a las vanguardias propiamente dichas sin dejar de imprimir su especial modo de decir.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

- NACARATO, V. (1927). *Pájaros heridos*. J. Samet editor, [s.f. si bien se sabe que fue publicado en 1927].
- (1931). *Carrousel de la noche*. Ed. El Inca.
- (1934). *Rumor de acequia*. Tall. Gráf. Pomponio.
- (1938). *Canto vernáculo*. D'Accurzio.
- (1942). *Sol indio*. Oeste.
- (1944). *Lo signos del silencio*. El Mensaje.

### Sobre el autor

- “Abrevar en las fuentes de nuestra propia vida” (1970), en Diario *Los Andes*, “Sección Letras”, 31 de mayo, 12.
- “Con nuestros escritores...”, (1970), en Diario *Los Andes*, 31 de mayo. Citado por Laura Norma Isgró (1985).
- Isgró, L. N. (1985). *El sentimiento nativo en la lírica de Vicente Nacarato*. Seminario de introducción a la investigación. Dirigido por Dra. Gloria Videla de Rivero, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo. (Inédito).
- Marín, M. (2014). Entrevista al poeta mendocino Jorge Ramponi. Edición crítica a cargo de Marta Marín (UNCuyo), en *Revista de Literaturas Modernas* 44, N° 2, jul.-dic, 153-167.
- Nacarato, N. (2005). Mi padre y yo, en *Vicente Nacarato*. Universidad Nacional de Cuyo Facultad de Filosofía y Letras. Col. Letras mendocinas, 9-22.
- Teórica y crítica
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- Luján Atienza, Á. L. (1999). *Cómo se comenta un poema*. Editorial Síntesis.
- Reis, C. (1982). Fundamentos y técnicas del análisis literario. Gredos, 125-132.
- Videla de Rivero, G. (2011). Dos direcciones de la vanguardia: poesía autónoma y cosmopolitismo, en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*. 3° ed. EDIUNC.
- Zonana, V. G. (2008). La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis, en *Signo & Señal* 19, UBA, Instituto de Lingüística. “Leer literatura. Contextos, lectores, prácticas”, 33-66.



## CAPÍTULO V

### AMÉRICO CALÍ, EL “BUSCADOR DE LA VERDAD”

DOLLY ISABEL SALES

0000-0001-9988-1239

[dsales64@gmail.com](mailto:dsales64@gmail.com)

*“Y este hombre que vestía de gris  
era el menos gris de todos los hombres”*

*Luis Ricardo Casnati (p.11)*

### **Introducción**

En el presente estudio, centramos nuestra atención en la figura de Américo Calí, no solo un gran poeta de nuestra tierra mendocina, sino un hombre que fue artesano de la cultura, un hombre de acción silenciosa pero eficaz en su tiempo y que nos dejó un gran legado literario y cultural. Un hombre cuyo nombre no puede pasar desapercibido en la historia de nuestra cultura.

Hasta ahora su obra no ha sido enfocada en su conjunto, es este el principal objetivo de este trabajo<sup>221</sup> a la vez que intentaremos volver a poner en luz a una insigne figura de nuestra historia cultural.

---

<sup>221</sup> El alcance del trabajo no abarca el análisis riguroso de las obras ya que la intención es dar cuenta de la valiosa producción literaria y cultural de Américo Calí. El análisis detallado queda pendiente para un futuro trabajo.



En primer lugar, presentaré su biografía basada, por una parte, en la cronología y datos de su vida publicados por sus hijas Silvia Calí (1993) y María Eugenia Calí (2004) porque considero que sus escritos son un valioso instrumento que permite ubicar rápidamente el trayecto vital del poeta y, por otra parte, en los aportes de Gloria Videla de Rivero (2000), cuando se refiere a la publicación de la revista *Égloga*, por él fundada y dirigida.

En segundo lugar, presentaré una semblanza del autor cimentada en la lectura de artículos de revistas, artículos y reseñas periodísticas, en la entrevista con su hija, la Profesora en Letras Silvia Calí, y también, en lo que trasunta su obra.

Por último, me centraré en la determinación de su poética extraída de la totalidad de sus libros -líricos y narrativos-, con la intención de realizar un recorrido por su producción que revele la unidad del conjunto.

La obra poética está compuesta por cinco libros: *Laurel de estío* (1946), *Coplas del amor en vano* (1960), *Capitán de ruiseñores* (1972), *Herencia de árbol* (1972) y *Cantares de la duda* (1981). La obra narrativa se ciñe a dos libros: *Días sin alba* (1943) y *El doble de Alejo Mora* (1964).

La finalidad no es agotar el análisis de los textos sino presentar un acercamiento a ellos desde una perspectiva crítica que permita iluminar y motivar su lectura.

## **Datos biográficos**

Abordar los principales acontecimientos de la vida Américo Calí permite observar, por una parte, cómo sus intereses principales estaban presentes desde su infancia y juventud: las letras, la docencia y un intenso sentido de justicia y verdad que lo llevó por el camino de las leyes. Y, por otra parte, su carácter generoso, afable, de una humildad extrema, y dueño de una sabiduría que aunaba lo popular con lo intelectual, que siempre donó y acrecentó con quienes lo rodearon.

El 3 de abril de 1910 nació en el Departamento de Rivadavia, Mendoza. Sus padres, Santiago Calí y Sara Scialó, eran inmigrantes sicilianos. De ellos aprendió, como primera lengua, el italiano y el dialecto siciliano. Recién comenzó a hablar el español cuando, ingresó a la escuela, ese

idioma que él cultivaría en sus poemas y lo llevaría a su máxima expresión.

Silvia Calí documenta la inclinación natural de su padre, la cual se manifestó tempranamente:

Américo Calí abrigó desde muy joven una gran inclinación por todo lo que significaba la cultura. Si bien vivió físicamente alejado de los medios literarios más importantes, estuvo siempre atento a ellos, sensible para reencontrarse ya fuera por la correspondencia, por la actualización bibliográfica o por la posibilidad del viaje allí donde una exhalación de cultura se advertía, allí donde la literatura parecía tener un centro de residencia (1993, p. 112).

Habiendo terminado la primaria en su tierra natal, en 1925 se asentó en la ciudad de Mendoza donde estudió en la Escuela Normal *Tomás Godoy Cruz* y egresó como Maestro en 1928. Al año siguiente comenzó a ejercer la docencia primaria para luego, dedicarse también a la enseñanza de la Literatura y el Castellano, como profesor del Colegio Martín Zapata.

Mientras tanto, estudiaba a distancia la carrera de abogacía en la Universidad Nacional de Córdoba. Se recibió en 1936 y once años después finaliza su tesis doctoral en Derecho y Ciencias Sociales. Ejerció las leyes con amor y esmero. El amor y el desinterés quedan reflejados en los recuerdos de sus hijas. Así lo expresa María Eugenia:

La de Américo Calí fue una existencia por sobre todo útil. Hubo quienes lo buscaron para recibir una palabra emanada de sus conocimientos; otros aprendieron de él la verdadera amistad cuando pudieron enterarse de su generosidad. Fueron muchos los que también se le aproximaron al encuentro de solución para algún problema jurídico, momento en el que supo dar siempre un consejo sagaz e inteligente pero desinteresado (2004, p. 11).

Calí ya había comenzado una intensa labor en el ámbito docente, cultural y social de nuestro territorio que no tendrá interrupción sino hasta su muerte repentina. En el ámbito de las Leyes fue cofundador la *Revista jurídica de Cuyo* además de colaborar en diarios y revistas provinciales y nacionales como *La Nación*, *Los Andes*, *La libertad*, *La quincena social*.

Hacia 1942 se casó con Juanita Ríos con quien tendrá a sus dos hijas: Silvia Irene, profesora en Letras y María Eugenia, escritora y estudiosa de idiomas. Ambas crecieron bajo su influencia amorosa hacia la lectura, los libros y la cultura.

En el ámbito de las Letras ya en 1937 fue premiado en el Segundo Salón del Poema Ilustrado Mendocino, junto con Enrique Ramponi, y en el Tercer Salón del Poema Ilustrado, organizado por la Biblioteca San Martín, la Academia de Bellas Artes y la Asociación La Peña, obtiene el primer premio con el poema "Romance del tesoro mal perdido". El mismo será publicado el año siguiente en el Diario *Los Andes* del 8 de setiembre. En 1943 apareció su primer libro de cuentos, *Días sin alba*, el cual fue traducido al italiano y al inglés.

Si bien su primer libro es de cuentos, se dedicó con alma y corazón, sobre todo, a la poesía. María Eugenia habla de las influencias que recibió tempranamente:

Desde muy joven se encaminó hacia la poesía clásica, sobre todo cuando un amigo de sus años adolescentes, Luis Karduner, le enseñó a escandir el verso. En ese tiempo fue también importante la amistad que lo unió a Serafín Ortega a través del que pudo conocer los cánones de la preceptiva literaria. Un poco más tarde, conoció a su amigo de siempre, a Reinaldo Bianchini, con el que compartiría diariamente charlas literarias para comentar sus lecturas y todo lo que acontecía en el mundo de la letras (2004, p. 7).

Ya en 1946, dio a luz su primer libro de poemas, *Laurel de estío*, cuya maestría le permite ganar la Faja de honor de la Sociedad Argentina de Escritores de Buenos Aires. Tenemos que esperar hasta el año 1960 para que se publique su tercer libro, segundo de poemas, *Coplas del amor en vano* y hasta 1964, año en que también salió de la imprenta *El doble de Alejo Mora*, su segundo y último libro de cuentos. En 1972, publicó *Herencia de Árbol* con sonetos y coplas que ahondan su sentido humanitario y creativo. Finalmente, en 1981 dio a luz el que será su último libro, *Cantares de la duda*, una apretada y prodigiosa síntesis de toda su poética.

El 22 de junio 1982, la muerte lo encuentra repentinamente, en plena labor. Tal como recuerda Silvia, había ido a tribunales a dejar unos

escritos y luego lo encontraron, ya sin vida, en su sillón de lectura. Decir que su partida dejó un hueco en nuestro ámbito cultural es, sin duda, verdadero, pero no preciso ya que su legado lo hace presente; su herencia cultural se hizo árbol de tal manera que la vida cultural de Mendoza no sería la misma sin la presencia trascendente de este gran escritor de nuestra patria chica.

### **Actividad en el ámbito cultural**

Ser inquieto y ávido por el saber trabajó incansablemente en el ámbito de la cultura de Mendoza con la misma humildad que lo caracterizaba, sin buscar ningún reconocimiento que no fuera el de su propia satisfacción. Por eso, tanto en la docencia, en la creación literaria como en las leyes y en la gestión en la Universidad, su labor siempre dejó huellas profundas:

Más allá de su batallar desde la docencia, tratando que los jóvenes ensancharan las puertas de la sensibilidad y más allá del hombre que brega por la cultura con fervor, encontramos el nombre de Américo Calí, naturalmente ligado, desde hace ya muchos años, a la poesía lírica.

Su quehacer ha trascendido las fronteras de nuestra provincia para ser reconocido entre los más destacados vates del país y su voz se mantiene firme pese a los años (*Los Andes*, 1982).

Un año muy significativo fue aquel en que fundó y dirigió la revista *Égloga*<sup>222</sup> en 1944 – “una de las devociones de su vida” dirá Casnati (1990, p. 16). Como afirma Silvia Calí, la revista surgió “con el entusiasmo joven, con la urgencia de trabajar, con tender lazos comunicativos con todos los que se empeñaban en una sola cosa, los que miraban hacia un mismo

---

<sup>222</sup> Ya desde el título (que se explicita indirectamente en un artículo de Lázaro Schallman sobre Lo eglógico en la poesía argentina<sup>40</sup>), la revista nos transmite una impresión de límpida tersura, de serena elegancia, de bucolismo y refinamiento, de fino regionalismo. Aunque los aires de la época contemporánea penetran la revista, se percibe una aspiración a cierto clasicismo, por encima de las modas y de lo transitorio. EN: Videla de Rivero, G. *Revistas culturales de Mendoza (1905-1907)*. Mendoza, EDIUNC, 2000, p. 59. En: [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/11920/revistas-culturales-de-mendoza-libro-completo.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/11920/revistas-culturales-de-mendoza-libro-completo.pdf).

horizonte: la búsqueda de la verdad y la belleza” (1993, p. 114). Por su parte, Gloria Videla de Rivero, señala que dicha revista nació, “por iniciativa y con la dirección de Américo Calí, cuando los escritores que llevaron adelante la *Revista Pámpano* consideraron que ésta había cumplido su ciclo” (2000, p. 55) y agrega:

Fue la de Calí una figura singular en las letras de Mendoza, poeta, bibliófilo, abogado, que proyectó parte de su pasión literaria en esta revista de nombre sonoro y pastoril. Égloga fue editada en la imprenta de Gildo D’Accurzio; aparecieron doce números, el primero, en noviembre de 1944; el N° 12, en setiembre-octubre de 1946, con frecuencia que tendió a ser bimestral: un número en 1944, seis en 1945 (algunos dobles), cuatro en 1946 (Videla de Rivero, 2000. p. 55).

La investigadora considera que las transcripciones de la *Poética* de Juan Marinello<sup>223</sup> que aparecen en la solapa del primer número expresan las búsquedas del mismo Calí: “la idea de una poesía pura, con el deseo de despojamiento de lo no poético [...]” (Videla de Rivero. 2000, p. 56). La revista -que solo duró dos años- representa, sin embargo, un invalorable aporte a la cultura de nuestra provincia. En ella colaboraron

Alejandro Santa María Conill, Américo Calí (a veces con el seudónimo de Flavio Donadel), Antonio Pagés Larraya, Emilio Carilla, Nicolás Cócaro, Luis Gorosito Heredia, Leoncio Gianello, Julio C. Vitali, Héctor René Lafleur, Romualdo Brughetti, Pablo Neruda, Manlio Lugaresi, Mario Binetti, Diego Pró, Alfredo Bufano, Vicente Nacarato, Juan Solano Luis, Guillermo Kabul (sic), Baldomcro y César Fernández

---

<sup>223</sup> “¿Puede ser la palabra valor poético? ¿Puede cristalizar, por su propia virtud de equivalencia —toda equivalencia es traducción— el momento inefable?”. “Hasta hoy se ha entrevistado lo lírico por rendijas indiscretas. Desde ahora lo lírico debe darse desnudo o no darse. Si no se logra la nudificación a costa de las palabras, será que no existen más que palabras”. “Lo poético ha de ser visto por el ojo de la palabra, por la hendidura de la voz. Y como lo poético es inefable —en el sentido raigal del vocablo— > el accidente de traducirlo comporta una traición”. “Se quiere hacer poesía de nuevas palabras, no de nuevas esencias que tiñan reciamente a la palabra sometida. La causa es tan evidente que apenas hay que aludirla. Muchos años de Melopeya han acostumbrado a los mejores oídos a lo externo de los versos” (Videla de Rivero, 2000. pp. 55-56).

Moreno, Antonio de Undurraga, Reinaldo Bianchini, Abelardo Arias”<sup>224</sup>.

También están presentes las colaboraciones, nada menos que de Julio Cortázar, Daniel Devoto y Juvencio Valle, entre otros (cf. Calí, M. E., 2004, p.8).

Cabe destacar, en este apartado, la conferencia con la que defendió sus tesis doctoral titulada *Corte nacional de casación* en la Universidad Nacional de Córdoba ya que lo hizo aunando su amor indiscutible por las leyes y las letras. El solo título de la defensa lo demuestra: *Martín Fierro ante el derecho penal*<sup>225</sup>. Al respecto Silvia Calí (2013)<sup>226</sup> comenta, en el prólogo a la tercera edición de esta conferencia transformada en libro:

En el momento de defender este trabajo investigativo –dada la condición del tema- era casi obligatorio que orientaría su preferencia por la materia literaria.

Así la elección de la figura de Martín Fierro no es casual. La literatura argentina fue para él un motivo de vida [...]

Su visión del gaucho estuvo siempre conformada por una mirada lírica. Lo respetó no solo como símbolo de argentinidad sino por su manera de ser y enfrentar la vida, por la constante disposición a la acción valiente, por las verdades fundamentales que salían de su lengua inculta y por el afán denodado de libertad y de justicia (p. 10).

A estas afirmaciones añade un juicio valorativo de la hija que recuerda la probidad de su padre: “Todo ello [las características de Martín Fierro]

---

<sup>224</sup> Esta nómina nos muestra la presencia de escritores mendocinos o afincados en Mendoza (Luis Gorosito Heredia, por ejemplo, sacerdote salesiano residente en la provincia) y testimonia a la vez la apertura o los contactos culturales con Buenos Aires (Lafleur, Fernández Moreno, etc.), con Chile (Neruda, Undurraga, Norberto Pinilla, Pedro Plonka, Luis Merino Reyes, Juvencio Valle...), con otras provincias argentinas (Antonio Esteban Agüero, Antonio de la Torre...). Se traducen o comentan, además, autores europeos (Videla de Rivero, 2000. pp. 56-57).

<sup>225</sup> Esta obra fue reeditada dos veces más, la última por Ediciones Culturales de Mendoza en el año 2013, está precedida por palabras de presentación del entonces gobernador Dr. Francisco Pérez, tituladas “Una obra original y vigente”.

idéntico a su esencia, en la que ahondaban el fervor por la creación poética y la equidad social, generando una unidad en extremo fiel” (Calí, S., 2013, p. 10).

El 8 de abril de 1942 fue fundada la Sociedad argentina de escritores en Mendoza. Calí fue su cofundador, al lado de Ricardo Tudela, Santa María Conill, Emilio Jofré... quienes fueron sus primeros presidente, secretario y tesorero, respectivamente. Hacia 1954, nuestro autor, asumirá la presidencia que durará tres períodos, entre 1954 y 1968. Sus integrantes solían compartir largas charlas en un café que quedaba en la calle San Martín, frente a la Compañía de Jesús:

Allí, los sábados, y durante muchos años, acudieron Ricardo Tudela, Juan Draghi Lucero, Santa María Conill, Vicente Nacarato, Reinaldo Bianchini, Alberto Cirigliano, Humberto Crimi, Américo Calí (Calí, S. 1993, p 115).

Estos encuentros de café son recordados por Casnati (1990, p. 17) quien, con un sentimiento de entrañable admiración, contrapone a Calí con Montaigne (quien se encerró a los treinta años para dedicarse a su pasión por el estudio y la lectura) y destaca, por el contrario, la necesidad de su poeta amigo de compartir sus hallazgos literarios a quienes se dirigía con avidez y fervor:

[...] todo debía leerlo, todo debía saberlo; [...] Calí necesitaba compartir sus hallazgos, sus admiraciones, sus sorpresas. Por eso el café y los contertulios de café, [...] un café cualquiera en una de las mudables esquinas de Mendoza, pero en donde se desparramaban los conocimientos, los deslumbramientos, el humor y la socarronería de Américo Calí, para provecho y deleite de cuantos tenían el privilegio de escucharlo.

Con su espíritu incansable, asume, en 1957 y por diez años, la Dirección del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Cuyo. Fueron años de intensa labor cultural en los que procuró acercar la Universidad al medio de una manera viva. Tal como aluden sus hijas Silvia y María Eugenia, “durante este extenso período se desarrollaron ciclos radiales y de cine, conferencias y publicaciones, jornadas y actos de difusión cultural y la posibilidad de contar con figuras nacionales y extranjeras” (1992).

De la misma fuente sabemos que, entre los visitantes argentinos estuvieron, Jorge Luis Borges acompañado por doña Leonor Acevedo de Borges, Ezequiel Martínez Estrada y su esposa Agustina, Manuel Gálvez y Delfina Bunge de Gálvez. Entre los extranjeros, Silvia destaca dos figuras que dejaron una huella, no solo en el ámbito social y universitario, sino en el de su propia casa, ellos son: Giuseppe Lanza del Vasto y Nicolás Guillén (Calí, S.1993, p. 115; Calí, M. E, 2004, p. 9 y 15).

En 1958, fue elegido Vicepresidente del Primer Congreso de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Cuyo, realizado en Chile, “viaje en el que pudo estrechar lazos de amistad con José Machado, hermano de Antonio” (Calí, M.E. 2004, p.15).

Entre tantas actividades -no se olvide que también ejercía su profesión de abogado- también dirigió uno de los primeros talleres literarios de Mendoza, el Grupo CETAL, tal como nos lo recuerda la poetisa María Eugenia.

Corona su vida pública cuando fue elegido miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras en 1981.

El 22 de junio de 1982, Cali dejó este mundo para siempre. Su hija Silvia lo rememora con sentidas palabras que son un homenaje para con su padre. Cito:

Falleció mi padre un 22 de junio de 1982. Su muerte fue intempestiva. Una afección cardíaca contraída no hacía mucho tiempo detuvo su hálito y su poesía. En ese momento trabajaba en tareas de la profesión. Sus lentes y lapicera dejaron marcada una página del Código Civil, más allá, como custodia de sus permanentes lecturas, una cuidada edición de *Platero y yo* y *El criminalista* de don Luis Jiménez de Asúa a quien admiró y leyó durante toda su vida (1993, p. 119).

Quedarán muchas anécdotas que contar y mucha sabiduría por compartir, pero lo que es seguro es que, una vez iniciado su trayecto por la vida, don Américo Calí, jurista y poeta, no dejó de aprender y de enseñar ni un solo segundo. Fue un verdadero maestro y lo sigue siendo hasta el día de hoy para quien quiera acercarse a su obra. Obra que trasunta un agudo y penetrante sentido humanitario de quien fuera, como



dice su hija Silvia, “un buceador de la verdad a través de la belleza” (1993, p. 119).

## **Semblanza**

En al ámbito cultural de Mendoza, Américo Calí fue “capitán” y “ruiseñor” como tantas veces se ha dicho tomando la metáfora del título de uno de sus libros. Capitán porque fue un incansable flâneur de sus calles, de su mundo cultural, de la vida misma y, sin proponérselo, lideraba a quienes lo acompañaban en la incansable búsqueda del saber y de la belleza. La cultura lo precede pero él fue uno de sus grandes cultores en las dos acepciones que la palabra tiene: como “cultivador” de ella y por el culto que le rendía. Su gran amigo, Ricardo Luis Casnati, los recuerda así en el homenaje que se le hiciera al escritor mendocino a un año de su muerte: “Américo Calí ya no es un bien familiar y, ni siquiera, un bien literario, sino patrimonio común de los mendocinos que en todos sus estamentos sensibles y cultos se disputan la gracia de su misericordia lírica. [...]” (1990, p. 16).

Por donde él pasaba dejaba su estela. Todos dicen que fue un trabajador incansable, es verdad, pero nadie puede serlo si no es un apasionado por lo que hace. Así lo señala Fernando Sabido Sánchez:

Américo Calí fue un ser feliz porque trabajaba veinte horas por día y amaba su trabajo, único remedio para llevar con estoicismo y sonrisa la pena del mundo. Se repartió en dos cariños y a ambos se dio entero, secreto de la esperanzada sabiduría (2012, en línea).

Fue hombre de leyes, Doctor en Derecho, oficio al que se entregó con una pasión similar al de la creación poética. Pero su corazón estaba unido de una manera tan estrecha a la poesía que este ámbito prevalece, sin duda sobre aquel. Tanto el ejercicio del Derecho como el de escritor están unidos por el mismo cuidado con el que hay que trabajar para elegir la palabra precisa y de este trabajo, de estas elecciones, depende el éxito de su efecto – jurídico, en un caso, estético, en el otro. Pero no es solo este aspecto el que da coherencia al desarrollo de estas actividades en la vida de Calí porque en él, el amor a la palabra se unía, estrechamente con su

alto sentido de probidad y generosidad sin límites, tal como lo recuerda su hija Silvia Calí<sup>227</sup>.

Es Casnati, nuevamente, quien nos abre una ventana a estas especiales características de nuestro autor. En cuanto a su generosidad literaria y cultural, el no menos afamado escritor mendocino afirmó:

Era magnánimo en sus juicios, y nunca mequinó auxilio, lírico a quienes se arrimaban a su consejo. Prohijó muchos poetas y a muchos sacó del pantano del mal gusto, del facilismo, de la inexperiencia, de la edulcoración enfermiza, del vocabulario zafio, de la ñoñería expresiva (1990, p. 20).

Su grandeza espiritual le permitía tanto reconocer el talento “y no lo cegaban, para proclamarlo, las disimilitudes de carácter o las diferencias ideológicas o de trato cotidiano merced a las cuales pudo haber chocado con este o aquel” (Casnati, 1990, p. 20), como “renunciar a cualquier ventaja a cambio de un grano de espíritu, y hacerlo con alegría” (Casnati, 1990, p. 22). De hecho, entre las anécdotas que incluye Casnati relata el caso de un hombre pobre a quien le había ganado un pleito. El hombre no podía pagarle y Calí saldó su deuda a cambio de que le cantara una *canzonetta* napolitana: “*Torna a Sorrento*” (cosa que sabía que su cliente hacía) y luego le extendió el recibo de cancelación (1990, p. 22).

A tal punto Calí era coherente y amante de la cultura y ajeno a la política, que, siendo amigo y medio protector de Eva Duarte cuando esta “era partiquina en los elencos de segunda categoría” (Casnati, 1990, p. 21), rechazó de llano las ofertas políticas que, siendo ya Eva Perón, ella le ofreciera, incluso el puesto de Gobernador.

Otro aspecto que marcó la vida de este peculiar escritor fue su fuerte vocación por la docencia. Fue maestro de primaria en la escuela Quintana, en cuyas aulas tuviera por alumno, en quinto grado, a Antonio Di Benedetto<sup>228</sup>. Los vericuetos de la vida... Ninguno de los dos, en ese entonces, podía reconocer el gran talento que los unía.

---

<sup>227</sup> Entrevista realizada el 5 de marzo de 2022. (La Profesora Silvia Calí, prefirió no ser grabada pero sí me permitió tomar notas de sus recuerdos y valiosos aportes).

<sup>228</sup> Aporte de la entrevista con Silvia Calí.

Luego fue docente de “Castellano” en la escuela secundaria “Martín Zapata” de la Universidad Nacional de Cuyo. Entre su desempeño como maestro y como profesor, cumplió 40 años en esta actividad. Su principal interés era contribuir a formar a los niños y jóvenes para sacarlos de la ignorancia, en algunos casos, para ayudarlos a crecer, en otros, y en todos, para potenciar sus cualidades intelectuales a través de la lectura y el conocimiento del idioma. Así se refiere a este hecho Silvia Calí:

Sus setenta y dos años de vida quedaron concertados en una vocación inquebrantable: la docencia, en un destino no siempre concedido a todos: el crear poesía, en una franca afición: el difundir cultura junto al ejercicio de una profesión llevada con lírico ministerio (1993, p.112).

Al inicio de este trabajo hemos señalado que Américo Calí se dedicó con equitativo entusiasmo a sus dos fuertes vocaciones, en el más estricto sentido literal de esta palabra: del lat. *vocatio, -onis* ‘acción de llamar’. Calí sintió ese doble llamado intrínsecamente, era parte de su ser. De hecho, trabajó, aunadamente, los dos ejes que constituían su identidad: Derecho y Belleza tal como él mismo lo afirma en el libro que recoge su defensa doctoral en la que, como hemos señalado, aplica el derecho penal al personaje de Martín Fierro:

Por ser aficionado a la Filosofía del Derecho -viva devoción que viene de lejanos días-, preparé unas páginas sobre *La sentencia como acto de belleza*, a través de las cuales pretendía sostener que, en último análisis, el acto de fijar el derecho de cada uno -*suum cuique tribuere*<sup>229</sup>- era una operación que participaba de un equilibrio de fondo estético (Calí, A. 2013, p. 21).

La extensión de aquella composición hizo que cambiara de tema: *Martín Fierro ante el derecho penal* - en sus palabras- “porque me permitía unir, sobre un solo pulso, una vena literaria con otra jurídica”. Está todo dicho. O no. Su humildad innata, le hace aclarar, innecesariamente una advertencia que su profesor y eminente penalista, el Dr. Marcelo Finzi, le hiciera, en italiano, al leer el ejemplar publicado:

---

<sup>229</sup> *Suum cuique tribuere*, lo que le corresponde.

Cuando publicada la disertación le envié un ejemplar al profesor Finzi, el sabio tratadista, ansioso de hacerme bien, en carta escrita en mi segundo idioma, me decía: “Forse lei dovrebbe intitolare questo suo lavoro Martín Fierro innanzi la legge penale, non ‘il diritto penale’, perché e molto ampio”. Y la verdad es que el ilustre autor de *I reari di falso* tenía razón, porque poner al hombre de Hernández ante el derecho penal era -es- muy excesivo, ya que valdría tanto como colocarlo ante la totalidad de la ciencia y no de su ley (Calí, A., 2013, p. 22).

Destaco esta anécdota porque me parece altamente ejemplificadora del talante de Américo Calí. Nunca habló de su grandeza pero sí dejó por escrito la mínima observación que se le hiciera a la defensa de su tesis. Este hecho, lejos de menoscabarlo lo enaltece en extremo, y lo hace ser un ejemplo para muchos que no toleran una mínima observación, aún de sus agudos maestros<sup>230</sup>.

No es un dato menor, recalcar esta mirada del poeta y abogado que armoniza en una, ambas ramas del saber. Se considera parte de aquellos instruidos en las leyes que han ahondado en la literatura para conocer desde ella las amargas y angustiantes vivencias existenciales: “Bien crecido es el número de obras artísticas y literarias donde hay problemas dignos de ser considerados por el derecho penal y la criminología” (Calí, A. 2013, p. 25), afirmación que argumenta inquebrantablemente<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> Basta recordar la excelente escena de la película “El cuento de las comadreja” (2019) dirigida, nada menos, que por Juan José Campanella e interpretada magistralmente por Marcos Mundstock, Luis Brandoni, Oscar Martínez y Clara Lago (quienes participan en la escena aludida) pero también por grandes actrices y actores como Graciela Borges, Nicolás Francella, entre otros. En la escena se plantea la soberbia de los jóvenes ante quienes declinan en la vida. (Cabe aclarar que entendemos en sentido amplio la palabra joven. No se trata tanto de la juventud referida la edad sino la inmadurez del intelecto, del juicio, de la sabiduría que no reconoce edades cronológicas).

<sup>231</sup> “Es que a veces los creadores de belleza han conseguido situaciones tan válidas para el ojo especialista que los versados en estas cosas de los delitos y las penas han decidido más de una incursión feliz por dramas, novelas y cuadros célebres donde la vida está presente con su amarga presión de realidad y angustia.

Los trabajos de esta índole remontan su origen a los mejores tiempos de la escuela positiva, hora en que la ciencia penal vio al delito no como una infracción a la ley sino

Por último, con el fin de corregir, alguna etiqueta de la cual no es merecedor – más allá de las ideas con las que consecuentemente comulgaba y era coherente en su vida- afirmaremos fehacientemente que Calí, no fue un hombre de la política (ya hemos señalado que rechazó ofertas tentadoras en la época del primer gobierno de Perón) pero sí era un hombre que buscaba y practicaba la *areté* griega: “un concepto que refleja la actitud de búsqueda de la virtud, heroísmo, nobleza, excelencia, que hacen sobresalir a determinados hombres para hacerlos inmortales porque luego su nombre es recordado con respeto y prestigio” (Medina Nuñez, I. 2011, p. 14).

Solo quienes lo conocieron, y son muchos, saben con cuánta ecuanimidad y humildad Calí llevó a cabo cada una de sus acciones. Esto ha permitido que uno de sus grandes amigos afirme categóricamente que “[...] nuestro poeta no era sectario, ni fanático, ni incondicional, ni intransigente. Podía ser abierto y tolerante, y la tolerancia, como nos enseña Ingenieros, es virtud suprema de los que piensan. Por eso es tan difícil en los mediocres” (Casnati, 1990, p.15).

Américo Calí no solo no es un “hombre mediocre” sino que es un hombre que enorgullece a su ciudad, a su nación y al mundo, por sus cualidades éticas tanto como por su valiosa obra, esa que lo ha trascendido y que nos permite recordarlo “con respeto y prestigio”

## **La poesía de Calí**

Sin intención de encasillar a un autor en una generación, podemos decir que por los temas y las formas, en poesía, Calí, reúne ciertas características que lo une a la generación del 40 en su vena neorromántica. En este sentido, observamos que se trata de una poesía “romántica en los temas, donde el sentimiento se expresa a través de un tono elegíaco y melancólico; y a su vez, es clásico en las formas, que vuelven a ser las tradicionales, reapareciendo con vigor las preferencias por el octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino y las estrofas del soneto y el romance” (cf. *Historia de la literatura argentina*, 1968-1976, T. III, p.

---

como un hecho natural, unido a una fatalidad biológica y mesológica de base causal-explicativa” (Calí, A. 2013, p. 25).

1163). Si bien es posible advertir la depuración de su estilo -enraizado en su anhelo de poner “un libro, una página o una frase en una sola palabra” tal como lo señala el epígrafe de Joubert que introduce su tercer poemario (*Cantar de Ruiseñores*)-, creemos que no se puede hablar de etapas de producción. Esto se debe a que, en su extenso itinerario poético, se advierte una contundente unidad tanto en la temática y una indudable maestría estilística. Esta se advierte en la elección y ajuste de los contenidos a metros clásicos: los de índole culta como el soneto, y los populares regionales como las coplas, cantares y romancillos.

Es dable señalar cómo la unidad de la obra creativa del escritor y jurista mendocino tiene como centro la subjetividad e interioridad del sujeto lírico. Calí ahonda en los temas trascendentes del ser humano en una escritura que se centra en el espacio de la interioridad y desde allí se proyecta al ámbito específico del paisaje mendocino. Esta característica hace que la obra de Américo Calí, fuertemente arraigada en su propia aldea, trascienda este ámbito específico para insertarse en el sistema literario nacional y universal.

Ciertamente, Luis Casnati fue el poeta y amigo que más lo conoció, o reconoció, en su contemporaneidad. En un artículo que publicara con motivo de celebrarse el día del escritor, homenajeó al poeta y narrador mendocino. Calí había sido nombrado miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras y titula su artículo “Américo Calí: ‘Sutileza de rabdomante’” (1981), palabra sustantiva que caracteriza al autor y a su producción. Calí fue, sin duda, un “zahorí”, es decir una “persona perspicaz y escudriñadora, que descubre o adivina fácilmente lo que otras personas piensan o sienten”<sup>232</sup> y lo transforma en poesía. Este quehacer estético le permite “reunir palabras bajo ciertas leyes y ciertos rigores con el objeto de conmover por la belleza o de lograr, por el estremecimiento del lenguaje, hitos para el hombre, en su marcha hacia arriba a través del dolor y a través de los siglos” (Casnati, 1992).

Sin duda, esto es lo que logra la poesía del “Capitán de ruiseñores”. Calí, no improvisa. Desde su primer libro poético hasta el último, se

---

<sup>232</sup> *Diccionario de la lengua española*. Edición del tricentenario. Actualización de 2021. En: <https://dle.rae.es>.

advierte la maestría del escritor, aquel que busca la palabra estética con hondo sentido, aquel que logra encasillarse a la forma y, paradójicamente, en ello encuentra la libertad:

Regreso a ti soneto de la norma,  
cárcel de libertad donde navego,  
para vencer al agua tuve el fuego  
y para hallarme en ti amé la forma (Calí, A. 1966, “Cárcel de libertad”,  
p. 13).

Toda su poesía es de alto valor literario y se ajusta a la forma cerrada y breve: sonetos, coplas, cantares, dísticos, romance: “a toda luz quiere sublimar el pensamiento a costa de síntesis, a apretarlo y ceñirlo y curtirlo para que caiga toda ramazón, todo péndulo accesorio, y quede la pura luz de la esencia. Es una vocación y puede ser una hazaña” (Casnati, 1992).

No podemos distinguir etapas ni un camino “in crescendo” en su creación poética. Es verdad que su último libro *Cantares de la duda* concentra en tercetos cuestionamientos existenciales universales pero, iniciar su trayecto de poeta con sonetos, ¿no es ya el resultado de un creador que, en silencio, ha recorrido un largo camino para poder llegar con soltura al manejo de esa afamada y compleja forma métrica? Efectivamente, así lo es. Sus propios libros son un testimonio irrefutable de que Calí fue un gran lector (de hecho, su renombrada biblioteca de cuarenta mil ejemplares, no fue solo un adorno o una manía de bibliófilo que lo hizo famoso, es, sin duda, su fuente de inspiración). Antonio Di Benedetto, en su escueta autobiografía, comienza diciendo: “He leído y he escrito. Más leo que escribo, como es natural, leo mejor que escribo” (Di Benedetto, A. 2015, p. 35). Me pregunto si este modo de relacionarse con la lectura y escritura no habrá sido absorbido por Di Benedetto, desde su infancia, con quien fuera su maestro de quinto grado.

No obstante, su último libro de poesía es considerado, por los críticos y comentaristas de su obra como el producto de su madurez expresiva. La siguiente cita da testimonio de esto y define claramente su valor literario:

*Cantares de la duda* expresión de síntesis y tensión lírica. A la perfección formal que le sirve de matriz (tres versos octosilábicos) Calí suma la limpidez del concepto y como si fuera poco, lo hace con

gracia. Sus interrogaciones tienen una honda raíz poética y producen una apertura de la conciencia desde el momento en que las palabras incitan tanto al pensamiento como a la sensibilidad -desde dos frentes-.

Su obra es concisa, rigurosa, estética y esencial, ya sea por el modo de formar las oraciones, ya por la entonación lírica o porque están enderezadas a una quietud emotiva que va de la perplejidad a la duda y de esta a la resignación, esa dolida resignación, que nos dejan las cosas fundamentales porque no acceden a entregarnos su secreto<sup>233</sup>.

Al referirse a su obra poética, su hija, Eugenia, precisa cómo su padre, sostenía que era necesario poseer el don del canto para un mejor logro de la creación poética, además de ser lector de buena poesía “como quien adiestra el oído a la buena música”, para luego, “vencer la forma” (Calí, M.E., 2004, p. 19). Estos pasos, son una explicitación de su poética. El poema, para nuestro autor, es fruto de un largo camino, de un intenso ahondamiento y absorción de buenas lecturas, de abundante reflexión y de vida concentrada. Tal vez esa sea la razón de que exista un considerable lapso temporal entre la publicación de cada libro.

## Poética

El amor a la palabra poética, la importancia de la musicalidad del poema, la búsqueda incansable de la verdad, el dolor como fuente de inspiración y el esfuerzo, que siente como vano, por encontrar la palabra y la melodía precisa, marcan toda la poética de Américo Calí. Veremos cronológicamente en sus libros la persistente presencia de estas temáticas.

## Palabra y melodía

Américo Calí fue un enamorado de la palabra con la que se identifica totalmente- Así lo evidencia la siguiente estrofa de uno de los sonetos de *Laurel de estío*, libro que consta de cinco partes subtituladas: “Memorias”, “Mínimo intermedio”, “Aire de coplas”, “Retornos” “Lamentación final”:

---

<sup>233</sup> Cf. “Américo Calí, un oficio que es un modo de vida”. En: *Los Andes*. 28 de marzo de 1982.



Este soy yo: al fin palabra sola,  
ni espada, ni lujuria, ni dinero;  
acaso un viejo andar de jardinero  
dividido entre luna y amapola (Calí, A. 1946, p. 69).

Pero no es cualquier palabra sino la palabra buscada y trabajada que se convierte en poesía. Es a ella a quien dedica muchos de sus versos, es sobre ella que se cuestiona, es ella la que impone la forma, la medida, la cárcel que logra dominar y se transforma en pura libertad. Es a través de ella, que los más profundos sentimientos, transformados en palabra, se exorcizan aunque el sujeto lírico sienta la imposibilidad de lograr la perfección:

Jamás hallé la justa melodía  
que le adeudo al dolor que me acompaña,  
la que nombre la fe, la que no daña  
al cielo humilde de la vida mía.

Y nunca la hallaré, por más que un día  
una trémula voz que habló sin saña  
me dijo: Toda herida se restaña  
sangrando el cuerpo de la poesía.

Oh esencia, oh dolor, dolor mezquino,  
aquí te dejo el fruto de mi trino  
que es la pobre canción que más quería.

Y solo, entre los muros del tedio  
fresca la rosa, indiferente el predio,  
cansado de la noche espero el día (Calí, A. 1946, “Jamás hallé la justa melodía”, p. 33).

Siendo el dolor su principal fuente de inspiración, el sujeto lírico padece la desazón de la imposibilidad de hallar la justa melodía e interpela al dolor a quien califica de mezquino, porque ni aún “sangrando el cuerpo en poesía” logra encontrar la palabra precisa, la poesía acabada.

Entonces, inserto en una oscuridad solitaria y silenciosa “cansado de la noche esper[a] el día”: “Juro que tiene sentido / poeta es aquél que sabe / traducir lo traducido” (Calí, A. 1966, Tercetillo XXXII, p. 23).

La insistencia del sentimiento doloroso como elemento indispensable para que surja el poema se ve desde sus primeras creaciones pero se perpetúa a lo largo de toda su producción poética. Así se textualiza, por ejemplo, en *Laurel de estío*:

Si tanto el corazón no me doliera,  
ni me dañasen los rosales tanto,  
mi canto dejaría de ser canto,  
ardido canto de leal hoguera (Calí, A. 1946, “Cruz de la vocación”, p. 15).

En la solapa de *Coplas del amor en vano* (1960), libro subdividido en seis partes tituladas: “Coplas del amor en vano”; “Coplas de la esperanza”; “Coplas del vengador”; “Coplas del sin consuelo”; “La copla última” y “Coplas con muerte”, Calí nos entrega una bella y acertada definición del género, la copla, esa estrofa que nace del pueblo “para darle permanencia a las voces del alma”:

Uno de los géneros más apropiados para confesarse es la copla. En la breve caja de sus treinta y dos sílabas prosódicas caben con la misma holgura el amor, el odio, la admiración o el desprecio. Si bien mínimo hecho formal, es además, suceso de enorme fondo humano, siempre que su recitado valga por una verdad del corazón; es decir, por una verdad indiscutible, al menos entre los seres capaces de visitar el sentimiento. Si no acontece así. No habrá copla.

[...] La copla siempre es intimidad de vida. El que la dice pierde su secreto. Y si entra a rodar prestamente como una moneda loca, no es por indiscreta, sino porque su misión es acompañar y prevenir a los hombres, dejándoles cuanto hay en ella de amor o de saber absoluto. [...] Mirando en el tiempo, hay coplas que parten y no regresan. Otras vuelven con el aire a cualquier mañana de vida, y ya pertenecen a cada uno, [...]. Esas -las que un día retornan- están destinadas a formar parte de la memoria del corazón.

Continúa distinguiendo la copla anónima de la culta, a la cual se suman las de este poemario. Pero aclara, categóricamente que “no se trata de dos

géneros separados, sino de dos lenguajes diferentes: humilde el uno, ceñido y bien reglado el otro; pero sinceros los dos, a prueba de la sangre”.

Siendo un libro dedicado al amor, ese sentimiento aparece fuertemente unido al dolor:

## XII

Qué pena la pena mía,  
después de todo qué triste,  
ver que tú no eres quien eres,  
sino que eres la que fuiste (Calí, A. 1960, “Coplas del vengador”, p. 41).

*Capitán de ruiseñores*, libro subdividido en seis partes: “Si subes dirán que subes”; “Todo el tiempo que hoy pasó”; “Capitán de ruiseñores”; “Si cuento lo que no olvido”; “Daré en mi gobierno fiel”; “Si me leíste apurado”, está compuesto por tercetillos: estrofas de tres versos de arte menor con rima consonante. La elección de esta forma (y no del terceto con versos endecasílabos) se condice con la intención del autor de condensar el todo en la menor expresión. En él se condensa la misma idea del dolor, esta vez unido, en los siguientes versos, al sentimiento de melancolía o a la idea de poder modelar la “arena”, el poema, siempre que perdure el dolor, como se textualiza en el tercetillo VI de la cuarta parte:

## VI

Para que dure la arena  
mejor que cernirle el viento  
es mezclarla con mi pena (Calí, A. 1966, “Si cuento lo que no olvido”, p. 49).

*Herencia de árbol*, su cuarto libro, está compuesto por cinco apartados: “La voz que vuelve”; “Espíritu de las cosas”; “Vecindad de la tierra”; “Momentos”; “La voz que sigue”. En los tres primeros la forma de composición es el soneto mientras que en los dos últimos aparecen cuartetos y tercetillos. Todas formas de condensación de la palabra poética. Respecto al dolor unido al origen de la poesía el siguiente soneto es muy elocuente. De alguna manera, para Calí, el poema textualizado es la forma de plasmar lo que es imposible decir. Esto me recuerda el ensayo

de Pedro Salinas<sup>234</sup> en el que defiende, citando unos versos de *El mercader de Venecia* de Shakespeare, la posibilidad de expresar con palabras lo que no se puede decir con ellas, lo inefable, tal como manifiesta, poéticamente, nuestro autor en el siguiente soneto, en el que dolor y creación vuelven a estar consubstancialmente unidos:

Origen

Sé que naces, poema, porque dueles,  
nada que no fue lágrima es pasado-  
ya lo saben mi frente y mi costado  
y lo sabrán tus alas cuando vueles.

La sangre que remonta tus niveles  
es sangre que sobre mí ha girado;  
la sangre del testigo desvelado  
que soñó con espigas y laureles.

Cifra de amor, poema enamorado,  
tu origen fue un consuelo nunca hallado  
para que sin consuelo te consueles.

Bien lo saben mi frente y mi costado,  
nada que no fue lágrima es pasado,  
yo que sé que naciste porque dueles (Calí, A. 1972, p. 25)

Es *Cantares de la duda*, su último libro de poesía. Está dividido en cinco partes: “Ya lo sé verdad desnuda”; “Podré algún día elegir”; “Esta duda no

---

<sup>234</sup> Pedro Salinas. “‘Señora, usted me ha despojado de todas las palabras. / Solamente mi sangre habla a usted en mis venas’. Es decir, la visión de la hermosura le ha hecho perder el habla; lo que en él habla desde dentro es el ardor de su sangre en las venas. Todo está muy bien, pero hay una circunstancia que no debemos olvidar, y es que el personaje nos cuenta que no tiene palabras por medio de las palabras, y solo porque las tienen sabemos que no las tiene”. En: “El hombre se posee en la medida que posee su lengua”, en *El defensor*. Madrid, Alianza, 1967. Y en: <https://www.ecotec.edu.ec>

es reciente”; “Los secretos tienen nidos”; “Cuando pase mi agonía”. Este libro es un conjunto de páginas que recogen sus cuestionamientos, desde los más simples a lo más complejos. Este poemario refleja su “curiosidad de niño”, condición indispensable del poeta, tal como queda plasmado en el epígrafe de Browning<sup>235</sup> que antecede a la textualización de sus poemas y es, en definitiva, la clave de lectura de cada verso de Calí. La última parte de este poemario, está compuesta por una solo tercetillo. En él se condensa, sin duda, toda su relación con la creación poética que hemos venido viendo en sus libros anteriores. Lo que era certeza en los anteriores, se convierte en duda existencial en sus últimos versos: “Cuando pase mi agonía / ¿quedará viva en mi pulso / mi fiebre de poesía?” (Calí, A., 1981, “Cuando pase mi agonía”, p. 57).

Muchos otras son los temas que profundiza nuestro escritor en su poemas. Muchos aspectos se transformas en poesía en su pluma: el tiempo, la vida y la muerte, el amor, la verdad y la belleza como búsqueda constante, la familia, el paisaje mendocino, los objetos. La extensión de este trabajo me impide desarrollarlos en profundidad, pero valga como muestra este soneto de *Herencia de árbol* en el que de alguna manera, se cristalizan la mayoría de estos temas:

A un vaso de agua

Cristal el agua y de cristal el vaso,  
 unidad de color indiferente,  
 yo vi por tu pupila transparente  
 la luz de la mañana y del ocaso.

¿Quién me sabría revelar el trazo  
 donde nace el cristal o el agua miente?  
 línea de la verdad, pura y ausente,  
 perdida en el secreto de un abrazo.

---

<sup>235</sup> Robert Browning. “Poetas son los hombres que / tienen curiosidades de niños”. Citado por Calí, A. 1981, p. 12.

Semilla de hontanar, eres hondura  
porque me haces pensar en la hermosura  
de la montaña donde fuiste nieve.

Lujo que no conoce la riqueza,  
vaso de agua o cristal que nunca empieza,  
mi sed ve tu belleza y no te bebe (Calí, A., 1981, p. 49)

## La narrativa

En relación con su obra narrativa, Calí sale de los cánones de la generación del 40 para acercarse a la llamada generación intermedia. Tal como se señala en la *Historia de la literatura argentina*, dicha generación recluta a escritores nacidos, aproximadamente, entre 1905 y 1920, que han publicado sus libros entre 1940 y 1950. Son escritores que no están unidos por “un lenguaje generacional común, ni un caudillo generacional que haya influido en todos, ni un suceso generacional -pese a la importancia de la revolución del 30- que los haya marcado indeleblemente a todos” (*Historia de la Literatura Argentina*, 1968/76, p. 1201). Estas características “no marcadas”, podemos decir, son propias de los cuentos del escritor mendocino.

La narrativa de Américo Calí se ciñe a dos libros: *Días sin alba* (1943) y *El doble de Alejo Mora* (1964). Ambos son colecciones de cuentos que siguen los cánones tradicionales de la narración, porque -como dice Calí, tomando el discurso de Somerset Maugham: “un cuentista escribe siempre en la forma que le parece mejor, si no, escribiría de otro modo”<sup>236</sup>. Este enunciado no es casual sino que simplifica su poética narrativa.

Cuando publica su primer libro, *Días sin alba*, los hace a principio de la década del 40. Un momento en el que la narrativa estaba fuertemente marcada por los relatos fantásticos y policiales (Borges, por ejemplo) con una trama que ya anunciaba la “Nueva narrativa latinoamericana” con su prosa fragmentaria y tan peculiar. No es el caso de nuestro autor.

---

<sup>236</sup> Somerset Maugham, en *Últimos puntos de vista*. Citado por Américo Calí como epígrafe inicial de sus cuentos recogidos en Calí, A. 1964, p.5.

Calí era docente de alma, ejerció como maestro y profesor -tal como hemos señalado- pero “no es el hábito el que hace al monje”. Él lo era desde su más profundo ser. Enseñaba y aprendía de los niños y eso queda intensamente fijado en los cuentos de *Días sin Alba*. Todos sus libros están precedidos de epígrafes que representan su sentir más profundo en la voz de otro. Este no es la excepción. Una frase de Tagore prefija su propósito: “¡Oh!, tú, que hablas a los niños, sé fácil de palabra y hondo de corazón” (Calí, A. 1942, p. 7). Esto es lo que el lector encuentra en cada uno de los cuatro textos de este libro. Temas que, tal vez, han surgido de su experiencia docente o de la vida cotidiana. De este modo, percibimos, en un lenguaje llano, un contenido que revela un profundo conocimiento del alma humana. Así es presentado en el diario *La Nación* (*La Nación*, 15 de agosto de 1943) poco tiempo después de su publicación:

Con sencillez de lenguaje, sin atributos que empañen su claridad y su emoción comunicativa, estos cuentos señalan su mérito y su calidad literaria a través de una técnica segura y coincidente con su espíritu y de una intención humana y poética de singular jerarquía. Cuentos recios y amargos en su dolor sentido y en sus temas dramáticos, tienen un fondo de realidad muy viva [...]. Trazos de la vida común, los temas de *Días sin alba* están narrados con fidelidad, con observación aguda de caracteres y de psicología, con un ajustado y decoroso estilo, pero hay en todos estos cuentos [...] un clima poético que los hace más atractivos y más nobles. [...] Nítido espejo del dolor y de la angustia.

En “Miguelote” el narrador alerta el peligro de “etiquetar” a una persona -un niño, un alumno, en este caso-, sin conocer la verdadera razón que origina un comportamiento inesperado dentro de los cánones de la época. En “El maestro loco”, pone énfasis cómo, la inocencia y pureza de los niños, unido al sentimiento de vanidad herida, puede llevar, al adulto, a cometer un acto de injusticia. “Pantalones largos” pone al lector frente al dolor moral al que se ve expuesto un niño, huérfano de padre, a quien su madre hace responsable del sostenimiento de la casa. El niño se esfuerza, pero sus intentos son vanos porque la sociedad le niega una posibilidad de acrecentar, con esfuerzo, su salario y termina derrotado y solo. Finalmente, en “La mano muerta” presenta una aparente relación de amistad entre dos familias pero en cuya relación la

envidia penetra y carcome de tal manera que, en un final inesperado, se presenta la tragedia.

Al leer cada cuento, el lector se trasladará a espacios físicos y sociales que sentirán lejanos, propios de otra época que no es la actual, incluso, también, el tipo de relación que se establece entre los personajes no es la misma a la que estamos acostumbrados hoy pero, sin duda, la experiencia vital de males morales y sus consecuencias, que quedan impresos en el papel de Calí, no tienen tiempo, trascienden lo anecdótico para dejar en el lector el sello de lo imperecedero, con la intención didáctica de poner en luz el daño y estar prevenidos ante nuestras acciones.

Más de veinte años pasaron para que la pluma de nuestro autor volviera a la narrativa breve. *El doble de Alejo Mora* tal como señala María Eugenia son “cuentos sorprendentes por la imaginación desplegada y por la originalidad de su trama, limpios y resueltos en el uso del lenguaje, datos que hacen que Américo Calí sea considerado ya un valor dentro de tan riesgoso género” (Calí, M. E., 2004, p. 16).

Como en todos sus libros, el epígrafe introductorio de Somerset Maugham expone su posición ante el género que desarrolla. Dice así: “Un cuentista escribe siempre en la forma que le parece mejor, si no, escribiría de otro modo”<sup>237</sup>. De esta manera deja sentada su decidida posición frente a la escritura, que no se acerca, como hemos señalado, a los nuevos paradigmas que caracterizaron a la generación hispanoamericana de la década del 60. Más bien, la técnica narrativa, sigue aferrada al realismo, hecho que se evidencia en la trama, en la configuración de los personajes y escenarios pero marcado por un penetrante y agudo sondeo en la interioridad humana. Su vocación docente y didáctica aflora en su pluma, siempre.

El libro reúne once cuentos que se caracterizan por un estilo narrativo sencillo pero trabajado que se resuelve en un relato aparentemente directo, con la presencia de analepsis necesarias para la comprensión de la historia. Todos, están relatados por la voz de un narrador heterodiegético con focalización cero. Desde esa voz, el lector accede a los

---

<sup>237</sup> Somerset Maugham. En: “Últimos punto de vista”. Citado por Calí, A. 1964, p. 5.



intersticios del alma humana. Sin llegar a ser fantásticos en los cuentos ronda lo extraño, lo sorprendente e inesperado. Se advierte la influencia de Julio Cortázar, especialmente, en el aspecto de lo que Yurkievich llama “Fantástico psicológico”. En Calí, la penetración en la interioridad de los personajes, siempre termina mostrando la manera imprevista en la que cada uno se encuentra consigo mismo, casi, sin reconocerse.

El primer relato se titula “Lucía Bazán”, una empleada de correo que vendía estampillas y acaba de ser ascendida en el puesto de recepción de telegramas. Algunos telegramas de buenos augurios, dirigidos a una pareja que contraerá matrimonio, absorben su atención. Esto se debe a la cantidad de similitudes que advierte con los que fue su experiencia prematrimonial que culminó con un fracaso y su actual soledad. La inquietud que se apodera de su interior culminará con un *in crescendo* cuando se encuentre escribiendo una pensada advertencia dirigida a la joven de próximas nupcias, pero que, inesperadamente se dirige a sí misma.

En “El homenaje”, en cambio, se textualiza la falsa percepción que los personajes tienen de sí mismos. Los hermanos Rodas quieren demostrar su agradecimiento al moribundo Justo Vives quien les hiciera un gran favor en el pasado: “El buen hombre había hecho tanto por la suerte de cada uno de los Rodas que no señalarle -si se iba- un recuerdo de porte mayor hubiera sido algo más que una forma del olvido” (1964, p. 23). Sin embargo, nada les parece oportuno. Vive muere y ahora, no terminan por decidir cuál puede ser el homenaje, a todo le encuentran una excusa para no llevar a cabo la acción. No obstante, se muestran públicamente llevando su ataúd, y se sienten orgullosos por haber interpretado -sin poder comprobarlo- los deseos del difunto, mejor que cualquier otro. Vanidad, necedad y avaricia, son, en realidad los verdaderos protagonistas de este espléndido relato.

La trama de “El hombre de la escalera” oscila entre lo paródico y el humor negro. Retrata el sueño clásico de un matrimonio que lucha por tener la casa propia que le asegure a la familia “la dignidad en la hora de la vida y de la muerte” (1964, p. 41), tal como repetía la esposa incansablemente. Sin embargo, ella muere sin ver concretado su deseo. Este hecho hace que el esposo se afane por cumplir con la fallida aspiración de su difunta mujer. Finalmente comprará una casa digna y

pequeña. La trama plantea una incógnita sobre el proceder del hombre que se la pasa midiendo una escalera que conducía a su cuarto y lo hace llegar a la drástica conclusión: la casa no cumplía con una de las dos condiciones de las “invariables palabras” que escuchara durante toda su vida conyugal. Este hecho, hará que tome una decisión que lo someterá a vivir con la misma insatisfacción con que lo hizo antes. Inconformismo, sometimiento, falta de libertad de acción, son, en este caso, algunos de los rasgos destacados que pueden influir negativamente en la vida.

“Furio” retrata al hombre inseguro e inconformista, que luego de solucionar un problema estético, “la ausencia absoluta de los incisivos centrales superiores” (1964, p. 57), lo carcome la idea de que el buen trabajo del dentista se debiera a que los dientes eran repuestos de humanos y tal vez de una mujer. A pesar de que esta inquietud lo aqueja todo el tiempo, no se anima a compartir su incertidumbre. El desasosiego en el que se encuentra inmerso termina con su vida social, con sus sueños de conformar una familia y, en última instancia, consigo mismo: “Furio creció en soledad, y repentinamente sintió algo así como si el hombre que más se le parecía lo hubiese abandonado” (1964, p. 65). Es ese cuestionamiento infértil, rayano en la locura, lo que lo desestabiliza y vuelve precaria su existencia.

“Un hombre honrado” relata el cambio repentino de carácter que modifica la conducta del protagonista, Camilo Cerdán: “Entristecía, en efecto, que aquel hombre de palabra buena, de modales cultos y proverbial tolerancia, se hubiera tornado violento, desdeñoso y burlón, cuando no sarcástico” (1964, p. 70). La historia de profundo contenido psicológico, plantea externamente, en la conducta del personaje, la batalla interior que se había comenzado a librar desde que, en un viaje a Córdoba, donde se había alojado en un hotel, se ganó la confianza de los dueños y eso le permitió conocer el lugar donde se guardaban las joyas y hasta el mecanismo para abrir la caja fuerte. Al regresar, por un acto “involuntario” se había traído las llaves del hotel. Ese hecho, lo habilitaba a volver a Córdoba para robar pero, expresa en sus propias palabras, no lo hizo porque era “un hombre de moral acrisolada, como la de ninguno” (1964, p. 85). No es solo esta lucha interior del personaje lo que se refleja en sus actos sino que su “decisión” de mantener la honradez lo hace sentirse superior al resto. Es un cuento que, de modo sencillo, plasma los

vericuetos morales de una psicología atormentada y los efectos en el accionar personal y social del personaje.

En “La capitana”, una mujer viuda de un Capitán, casada en segundas nupcias. En el presente del relato, la acción focaliza cómo el sometimiento al que ella se había visto expuesta en su anterior matrimonio, se traslada al segundo. En este caso, ella será la encargada de que su nuevo marido siga respetando el modelo impuesto por el anterior.

Calí, denuncia una problemática femenina que está siendo puesta en luz, el sometimiento. Es llamativo, sin embargo, que el autor plantee cómo en sus segundas nupcias, es la mujer la que se vuelve dominante hasta el punto de menoscabar la figura masculina como el Capitán lo había hecho con ella. Quizás con este cuento, Calí, ya advertiera que la armonía entre ambos sexos, no se logra con la imposición de uno sobre el otro sino en un justo equilibrio.

“El aniversario” refiere la triste suerte de una joven que luego de medio año de casada queda viuda. Este hecho es el marco propicio para que el narrador focalice el pudor extremo y la relación de respeto y sentido de autoridad que existía entre padres e hijos. En el relato, las cuatro hermanas, reunidas en la casa “en un ambiente entre funerario y religioso” (1964, p. 101) recuerdan los últimos momentos antes de que se consumara el matrimonio. Al llegar al momento en que se aludiría al acto conyugal son interrumpidas enérgicamente por su padre que las manda a dormir. Entonces, obedientes, “las cuatro niñas se dispersaron. Todas llevaban colores subidos en la cara; pero, de todas, la más pequeña estaba roja que parecía una dalia” (1964, p. 111). Es un cuento que, refleja una sociedad adherida a cánones tradicionales de costumbres arraigadas.

No solo advertimos, en el desarrollo de este relato, el pudor social que, en el momento enmarcado, todavía se conservaba en el ambiente familiar y social, sino también, la delicadeza en la escritura de Calí, que logra insinuar, sugerir, sin mostrar, explícitamente el tema que era el centro de interés de la charla entre las hermanas.

“La sombra” es un título con significado ambivalente. Alude, por un lado, al hecho de que algunos personajes, movidos por la envidia, manchaban la honra del protagonista, Tulio Pleitel. El personaje gozaba socialmente de gran prestigio: “El más indiferente de los vecinos tenía

para él una palabra de afecto, cuando no de elogio, y los amigos lo proclamaban caballero de otra época” (1964, p. 115). Y por el otro a la presencia del remordimiento que aqueja a Tulio quien había engañado a Zoilo, manteniendo una aventura amorosa con su mujer, siendo él su mejor amigo y máximo defensor de su intachable prestigio. En un episodio en el que públicamente se lo desagradiaba, las palabras de Zoilo despiertan la conciencia acallada de Tulio: “Tulio es el más bueno. El más puro, el más virtuoso, el más sincero de todos” (1964, p. 120). El remordimiento lo perseguirá desde entonces, como una sombra hasta el punto de que su carácter se vuelve irritable y comienza a transferir su propio actuar a su mujer. Comienza a sospechar una imaginaria infidelidad que llega a un punto culminante que le hace preguntarse, reflexionar acerca de su actuación desviada fruto de su remordimiento, de su sombra.

El humor negro se hace presente en “La muerte en Villa Elena”. El hecho de que el antiguo cementerio estuviera ya saturado y se hubiera preparado el terreno para otro, pone a toda la población frente al temor de ser quienes estrenaran “el cementerio virgen” tal como le llamaban. La presencia de ese espacio, que es la última morada, genera gran inquietud en los habitantes de Villa Elena y un sentimiento de odio hacia quien había donado el terreno para tal fin.

Aunque todos coincidían que la nueva morada era necesaria, ninguno tenía una sílaba de gratitud para el gesto del donante, a quien, por otra parte, desde la habilitación de las obras, ya se le cargaba la culpa de las muertes venideras (1964, p. 136).

El hecho es que todo el pueblo, hasta el más ateo se vuelve fervoroso y asiste a Misa para rogar no ser ellos ni sus allegados los que estrenaran el recinto. Con maestría, Calí termina el cuento con una ironía punzante cuando el cementerio ya tiene su primera cruz. Al enterarse del trágico destino de quien perdiera su vida “todos los creyentes lloraban de gozo porque comprendieron que Dios, de alguna manera, también les había cumplido” (1964, p. 142).

En este relato, la agudeza perceptiva del escritor plantea, casi con sarcasmo y con dolorosa ironía, hasta dónde puede llegar el hombre que ha perdido de vista los valores humanos fundamentales hasta convertirlo,

prácticamente, en referente de la conocida sentencia latina usada por Plauto “*homo hominis lupus*”<sup>238</sup> “el hombre es lobo para el hombre”-tomada luego por el filósofo inglés del siglo XVIII Thomas Hobbes en su obra *El Leviatán* (1651) para referirse a que el estado natural de los hombres los conduce a una la lucha continua entre sí.

En una trama que se complejiza, “El doble de Alejo Mora” -que da nombre a la colección-, presenta la evolución –o involución- del personaje principal que parte del deseo de vender un terreno baldío vecino a su morada. En primer lugar, se observa la obsesión por deshacerse del terreno, luego termina comprándolo para revenderlo. Le salen ofertas pero Alejo pretende que quien lo adquiera debe ser digno de ese lugar y a la vez que lo que se construya revalorice su propia vivienda. Enceguecido, no escucha la voz razonable de su mujer. Finalmente, aparece el comprador esperado, el que cumplía con las condiciones fijadas por Alejo Mora. El terreno sería utilizado para la construcción de una sucursal del Banco Agrícola. Esto resguardaba, para el perturbado hombre, la “salud edilicia de su calle” (1964, p. 154). No obstante, su declinación comienza la pendiente final cuando, al observar con detalle la construcción del banco, comienza a imaginar cómo sería posible robarlo. Termina enajenado al punto de confundir su propia identidad con la de un verdadero ladrón de un banco de un pueblo vecino.

“El doble de Alejo Mora” advierte acerca de la forma en que un pequeño desequilibrio puede transformarse en una seria enfermedad psicológica. El personaje pierde su relación con el entorno, hay una desrealización de su propia percepción y de su propio ser. Quizás pueda ser una alegoría del proceso de creación, en el que al escritor se le manifiestan diferentes opciones pero no parará hasta dar con la apropiada. Muchas veces, una vez elegida, los límites entre realidad y ficción se desdibujan y confunden. Es un elemento, que anuncia rasgos de la literatura del *boom*.

“La casa de Pueblo Roca” Plasma las vivencias de un matrimonio que al jubilarse decide abandonar su casa donde habían convivido treinta

---

<sup>238</sup> Cfr. Plauto: *Asinaria* (parágrafo 495). En: <https://losapuntesdefilosofia.files.wordpress.com/p.17>.

años para estar cerca de la hija. Pero su nuevo hogar se presentará como un espacio hostil, un espacio que guarda memoria y la grita a través de sus muros o desde el mismo interior de los personajes:

De eso hablaban cuando la señora Rita insinuó la necesidad de encender la luz, porque había oído algo así como pedazos de voces turbias en la pieza.

[...]

Don Saulo quiso poner una frase de calma:

-Son tus nervios. ¿No te das cuenta?

Ella le recordó que la casa tenía memoria. Y además -agregó- esta vez las voces salen de aquí, de mis propios oídos y circulan por toda la habitación cual una serpentina negra y sonora (1964, pp. 168-169).

Con una clara influencia coratazariana o al menos, coincidencia, en este cuento es el espacio el personaje fundamental, el que cobra vida porque guarda memoria. Una memoria atormentadora que terminarán con la decisión de sus habitantes de las entrañas de la vivienda.

Distintos cuentos, historias diferentes, pero unidas todas por la idea de que el hombre puede autodestruirse a sí mismo cuando pone en el centro de su vida aspectos banales que no le permiten disfrutar de los bienes esenciales inherentes al ser humano.

Todos muestran cómo es posible por nimiedades perder el equilibrio interior y caer en la desmesura, que lleva a la soledad, a la locura o la compasión de los otros.

## **Conclusión**

Conozco lo que un eximio abogado, amante de las Letras, anclado en su saber y en la cultura, puede ofrecer a la sociedad. Conozco la elocuencia de su hablar, fundada en el ejercicio de su profesión pero enriquecida por sus innumerables lecturas y prodigiosa memoria. Conozco la atrapante elocuencia del que une a su amor por las leyes el amor por las letras, algo sorprendentemente común desde que ambas actividades se realizan.

Así imagino a Américo Calí. Todo lo que he leído de él, de diversas fuentes, coinciden en destacar su natural don de la palabra, su presencia e influencia en múltiples ámbitos de la cultura: la docencia, una de sus pasiones, su especial modo de ejercer las Leyes, el arte, las tertulias densas en contenido pero afables para quienes participaban en ellas. Los encuentros en los inolvidables cafés mendocinos de su época (siempre recordado por quienes lo frecuentaban). Tomar un café y compartir una charla, ¡tan propio de abogados y literatos!

Es dable señalar cómo la unidad de la obra creativa del escritor y jurista mendocino tiene como centro la subjetividad e interioridad del sujeto. Calí ahonda en los temas trascendentes del ser humano en una escritura que se centra en el espacio de la interioridad y desde allí se proyecta al ámbito específico del paisaje mendocino.

Esta característica hace que la obra de Américo Calí, fuertemente arraigada en su propia aldea, trascienda este ámbito específico para insertarse en el sistema literario nacional y universal.

Para concluir, podemos trasladar lo que Calí nos dice sobre la copla, a toda su obra literaria. Toda ella es confesión sincera de sentimientos, de intimidad, de una forma de ver y sentir la vida. Es también “suceso de hondo fondo humano”, “verdad del corazón”, “verdad indiscutible” para quien penetra “las honduras del sentimiento”. Quien no lo ha leído se lo pierde y quien lo lee, lo recuerda para siempre.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

- Calí, A. (1946). *Laurel de Estío*. El Ateneo.
- (1943). *Días sin alba*. Gleizer.
- (1948). *Martín Fierro ante el derecho penal*. Valerio Abeledo.
- (1960). *Coplas del amor en vano*. Donadel.
- (1964). *El doble de Alejo Mora*. Donadel.
- (1966). *Capitán de ruiseñores*. Donadel.
- (1972). *Herencia de árbol*. Donadel.
- (1981). *Cantares de la duda*. Donadel.
- (2013). Nota de la Segunda Edición, en *Martín Fierro ante el derecho penal*. Ediciones Culturales de Mendoza.

### De referencia

- Américo Calí, un oficio que es un modo de vida (1982), en *Los Andes*. 28 de marzo.
- Calí, M. E. (2004). Américo Calí (1910-1982), en Calí, A. *Poesías*. Facultad de Filosofía y Letras, pp. 7-10. Colección “Letras mendocinas”. En línea en <http://la5tapatonet.blogspot.com/2013/02/americo-cali-1910-1982.htm>
- Calí, S. (1993). Américo Calí: presencia cultural y poética de Mendoza, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 1*. Facultad de Filosofía y Letras, pp. 111-120.
- (2013). Prólogo, en Calí, A. *Martín Fierro ante el derecho penal*., Ediciones Culturales de Mendoza. Serie dorada.
- y Calí, M. E. (1992). Américo Calí. A diez años de la muerte de un escritor y bibliómano que dejó una profunda huella en la literatura de Mendoza, en *Diario Los Andes*. Domingo 21 de junio.
- Casnati, L. R. (1981). Día del escritor. Américo Calí: “sutileza de rabdomante”, en *Diario Mendoza*. 21 de junio.
- (1990). Homenaje al poeta Américo Calí (1910 – 1982), en *Voces mendocinas*. S.A.D.E. Sociedad Argentina de Escritores, filial Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, p. 16. (La coordinación, idea y selección del material fue responsabilidad de la escritora Ilma Valenzuela de Pérez. Secretaria de la Comisión Directiva).
- (1992). Américo Calí. A diez años de la muerte de un escritor y bibliómano que dejó una profunda huella en la literatura de Mendoza, en *Diario Los Andes*. Domingo 21 de junio.
- Di Benedetto, A. (2015). Autobiografía, en *Cuentos completos*, 4ªed. Adriana Hidalgo editora.
- Diccionario de la lengua española*. Edición del tricentenario. Actualización de 2021. EN: <https://dle.rae.es>.



- Historia de la literatura argentina* (1968/1976). Centro Editor de América Latina T. III.
- Medina Núñez, I. (2011). Significados de la política en la Grecia clásica, en *ESTUDIO. Utopía y Praxis Latinoamericana Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social* 52. Año 16, Enero-Marzo, 2011, p. 14. /
- [Reseña] (1943), en *La Nación*, 15 de agosto.
- Sabido Sánchez, F. (2012) En: [https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2012/05/6886-americo-cali.html#:~:text=Nacido%20en%20Rivadavia%20\(Argentina\)%2C,secreto%20de%20la%20esperanzada%20sabidur%C3%ADa](https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2012/05/6886-americo-cali.html#:~:text=Nacido%20en%20Rivadavia%20(Argentina)%2C,secreto%20de%20la%20esperanzada%20sabidur%C3%ADa). Editor: Fernando Sabido Sánchez, Domingo, 20 de mayo.
- Salinas, P. (1967). *El defensor*. Alianza. Y en: <https://www.ecotec.edu.ec/>
- Videla de Rivero, G. (2000). *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*. EDIUNC. En línea: <https://bdigital.uncu.edu.ar>.

## CAPÍTULO VI

### LA LÍRICA DE JUAN SOLANO LUIS: MUSICALIDAD Y SENTIMIENTO

MARTA ELENA CASTELLINO

0000-0001-7246-8452

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

*De dormir bajo el durazno  
tengo rosada la espalda,  
tengo rosada la voz  
y rosadas las palabras.*

*Juan Solano Luis. Ángelus y alondras (1943)*

### Introducción

Entre los socios fundadores de la por entonces “Filial Mendoza” de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) se registra la presencia de un nutrido grupo de escritores de San Rafael: Alfredo Bufano, que la presidió, Rafael Mauleón Castillo, auténtico promotor de cultura, Fausto Burgos que, si bien desde una posición más distante también participó y Juan Solano Luis, quien por entonces residía en el sur mendocino y ocupó, brevemente, un cargo en la comisión directiva de la entidad naciente.

La obra de este poeta puede leerse en consonancia con una voz rectora, la de Alfredo Bufano, en varios aspectos: en primer lugar su relación con España, por motivos biográficos principalmente, que permite advertir en sus versos el trasunto de los clásicos peninsulares, tanto como

de una tradición popular recreada por el popularismo y neopopularismo, lo que dicta una preferencia por metros tradicionales como el octosílabo de romances y coplas; pero también, y en relación con esto, la diversidad formal que lo lleva a emplear otros metros prestigiados por el Modernismo, como endecasílabos y alejandrinos; finalmente, una temática que vincula y “aquerencia” las reminiscencias españolas con las vivencias propias, en una peculiar síntesis que constituye otro ejemplo más del sencillismo regionalista de cuño posmodernista en nuestras letras provinciales.

### **Semblanza**

No tenemos demasiados datos biográficos de este poeta. En las fuentes consultadas se lo da como nacido en San Rafael y Víctor Gustavo Zonana consigna como fecha el año 1914; sabemos, sí, que era descendiente de españoles y que en 1942 no contaba aún 30 años. Cursó sus estudios primarios en esta ciudad y se recibió de maestro en la Escuela Normal. Por el testimonio de Luis Ricardo Casnati, recogido por Dolly Lucero (1999-2000), conocemos que falleció alrededor de 1965. En efecto, en la solapa de uno de sus libros (*De avena o pájaros*, 1965), Casnati afirma: “Esta solapa iba a ser escrita por Juan Solano, pero Juan Solano acaba de morir” (1981, [s.p.]).

El mismo Casnati nos brinda otros interesantes testimonios ya que él, al igual que Solano, “asistió a las clases de gramática castellana y literatura que dictara, en la Escuela Normal Mixta de San Rafael, Alfredo Bufano. Si bien lo hicieron en distintos cursos -Solano ya próximo a terminar su carrera de maestro y Casnati en los primeros años de su estudio- se conocieron y se sabían allegados al maestro” (1981, [s.p.]).

El maestro es, claramente, Alfredo Bufano, al que Solano Luis dedica su primer libro: “A mi maestro, Don Alfredo Bufano, filialmente”. Este libro es *Ángelus y alondras* y fue editado en 1943 en Buenos Aires, por la Comisión Nacional de Cultura, ya que obtuvo el Premio Iniciación otorgado por esa misma comisión en 1942.

Precisamente ese es el dato que nos ayuda a suponer su nacimiento a fines de la década del 10, o quizás muy a principios del 20, porque el premio en cuestión estaba exclusivamente destinado a “autores inéditos

menores de 30 años”, tal como se declara en una nota que abre el volumen. Se aclara también que el jurado estuvo integrado por prestigiosos poetas: Fermín Estrella Gutiérrez, Juan Oscar Ponferrada y Luis Cané.

Acerca también de este reconocimiento obtenido, recurrimos al testimonio de Casnati, citado por Dolly Lucero; en efecto, el poeta recuerda que un día “Alfredo Bufano llegó a dictar su clase emocionado y eufórico y dijo a sus alumnos que había recibido noticias de Buenos Aires y que quería compartirlas con ellos. Le habían comunicado que el Ministerio de Educación, a través de su Secretaría de Cultura, había otorgado el Premio de Iniciación [...] y el galardonado era Juan Solano Luis, alumno del establecimiento” (Casnati, 1981, [s.p.]).

Imaginamos la emoción del maestro ante este logro temprano de su discípulo. Acerca de este magisterio nos informa la dedicatoria, y por sobre todo, la misma obra de Solano Luis. Y encontramos además un testimonio indirecto, erróneo en parte, de Francisco Gandolfo. Preguntado este por sus inicios literarios, responde que “Cuando terminaba el período de la milicia, uno de los músicos de la banda del regimiento me presentó a un poeta que vivía en San Rafael, porque me hacía falta alguien que me orientara. El poeta se llamaba Juan Solano Luis y acababa de ganar un premio en Buenos Aires. A la vez este muchacho tenía un maestro, que era Rafael Bufano [sic]” (entrevista de Osvaldo Aguirre, en *Bazar americano*).

A continuación, el entrevistado declara que Solano lo inició en la lectura de los clásicos españoles: “Solano me empezó a dar lecturas, sobre todo de poetas españoles: tenía una colección de libros bastante notable para mí, y como era maestro tenía todo ordenado y estudiado [...]. Me orientó sobre todo con la poesía española y los derivados” (ídem). Los autores en cuestión eran aquellos cuyas huellas también pueden verse en la poesía de Solano: Antonio Machado, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez...

Esa preferencia por la lírica peninsular está ligada a los orígenes españoles de Juan Solano. Precisamente, Dolly Lucero titula su artículo sobre este poeta aludiendo a “su añoranza española” y escribe que había nacido “probablemente en un hogar de labriegos españoles, donde la lengua se conservaría con la fuerza y la pureza que puede preservar la

distancia de otros centros difusores y que pervive en los ámbitos campesinos por la necesidad inmediata de nombrar las cosas cotidianas y los elementos del vivir próximos, así como [...] las consejas y [...] el canto” (Lucero, 1999-2000, p. 177).

Precisamente, este tono castizo es una de las características salientes de la obra de Solano, junto con el delicado lirismo y la musicalidad de sus versos. Acerca de su relación con la música (además de la factura de sus propios versos) también tenemos algunos datos indirectos, así por ejemplo, el hecho de que Inocencio Aguado Aguirre puso música al poema de Juan Solano Luis “Himno a Sarmiento” en el Cincuentenario de su fallecimiento, por pedido del Consejo General de Educación de San Juan.

Además, en la *Revista de Folklore 85* (disponible en el Archivo Histórico de Revistas, formato digital, dedicada en forma no exclusiva pero preponderante a la música folklórica, figura una reseña de su segundo libro poético: *Los caramillos*, con dedicatoria a Arturo Marasso y editado por Colombo en 1963; en este comentario del libro se destaca el mérito de hacer presente un mundo de inocencia original, relacionado con el laboreo de la tierra, y con un suave tono elegíaco (luego volveremos sobre esto, al analizar su obra).

Sobre la vida de Solano apuntaremos aquí, para terminar esta semblanza, los mínimos datos de que disponemos: según Dolly Lucero, “se conoce su dedicación a la docencia. Nos consta su paso por la Inspección Seccional de Escuelas Nacionales como Inspector Seccional” (Lucero, 1999-2000, p. 176). Sabemos asimismo que en los últimos años de su vida se radicó en Buenos Aires, donde desempeñó un alto cargo en la Editorial EUDEBA.

Otro dato indirecto, pero que podría darnos razón de su escasa producción, de su silencio creador, de su ostracismo, nos lo suministra Alfredo Bufano cuando, en su carácter de Presidente de SADE y en una carta dirigida al secretario de la entidad, Alejandro Santa María Conill, le comenta acerca del reemplazo de Solano por Mauleón en el cargo de Prosecretario: “me parece muy acertada [...] Está bien. Solano se ha ido muy lejos y yo apenas lo veo muy de mes en mes” (carta fechada el 2 de junio de 1944).

En su homenaje, una plazoleta de San Rafael lleva su nombre y sobre todo, permanece incólume su obra, que merece ser difundida y revisitada como oasis de paz y sentimiento, tal como afirma Dolly Lucero: “la voz de Solano Luis hecha de pensamiento y emoción, de música y gravedad, conlleva un sentido moral y una actitud estética que no merecen ser olvidados por sus comprovincianos” (Lucero, 1999-2000, p. 187).

### Su obra poética

Su trayectoria poética registra un prolongado hiato, si consideramos que Juan Solano Luis publicó dos libros de poemas: *Ángelus y Alondras* (1943) y *Los caramillos* (1963). El primero está dividido en cinco secciones, compuestas por un número variable de poemas, escritos en versos octosílabos en diversas combinaciones, aunque con tendencia a la cuarteta con rima asonante en los pares. Los títulos de las secciones son ilustrativos del contenido del volumen todo: la primera es “Primavera y alba”; la segunda se presenta subdividida a su vez en cuatro apartados: I. “Del pueblo” (diez poemas), “Primavera” (diez poemas); “Pausa” (diez poemas) y “Otoño” (nueve poemas). La tercera parte es un “Interludio de coplas” que comprende cinco textos; la cuarta, bajo el título genérico de “Poemas” incluye nueve composiciones y la última sección, denominada “Huerto festivo”, también nueve. El volumen lleva una dedicatoria “a mi maestro, D. ALFREDO BUFANO, filialmente” y en la nota que lo precede, el Secretario de la Comisión, Homero Guglielmini justifica sus méritos en estos términos: “Su verso sencillo trae hacia nosotros un poco del aroma rural del campo argentino”.

El segundo libro es *Los caramillos* y está compuesto por tres apartados que incluyen un número variable de composiciones, titulados respectivamente “Canto inicial”, un extenso poema en cuartetas eneasílabas; “De la andanza” y “Del campo”, que contienen poemas en metros muy variados, tanto de arte menor como mayor. Fue publicado veinte años más tarde que el primero, en 1963, por Colombo (Buenos Aires). El volumen está dedicado a Arturo Marasso, como ya se dijo. En la reseña aparecida en la revista *Folklore* 85 leemos la siguiente caracterización general del libro, que no difiere demasiado de lo que podría decirse del primero: “En esta obra se nos presenta un mundo en un barajamiento inesperado –la poesía es siempre sorpresa- y se nos exige

para nuestro acceso a él un tipo de inocencia semejante al de la infancia. Cierta candor es indispensable para atrevernos a interpretar la mayoría de estos poemas, candor del ser primitivo que acuerda su vivencia a las imágenes mágicas” (p. 5).

Como decíamos, tal caracterización es aplicable en general a ambos libros, aun cuando se encuentran distanciados en el tiempo, e ignoramos si hubo otras publicaciones siquiera parciales en el intervalo que media entre ellos. En rigor, no conocemos tampoco, como manifiesta Dolly Lucero, las causas de ese largo paréntesis, “lo que supone una esporadicidad de labor y acaso una desilusión lírica cuyas causas no atinamos a comprender. Algo como lo de Enrique Banchs” (Casnati, 1981, [s. p.]).

### ***Los diversos magisterios líricos***

La referencia a Banchs puede significar algo más que una vinculación ocasional y en cierto modo externa a la obra misma, para incitarnos a buscar entre ambos poetas, quizás a través de la mediación de Bufano, un parentesco espiritual, en consonancia con el cauce posmodernista vigente en nuestras letras por entonces. No tenemos referencias concretas que nos permitan avalar esta suposición, solo lo que la palabra poética en sí misma nos transmite y, por supuesto, la relativa cercanía temporal que los hace partícipes de un mismo movimiento literario<sup>239</sup>.

En tren de buscar coincidencias textuales entre la obra de ambos poetas –Banchs y Solano- podríamos encontrarlas en algún poema, como aquel en que el sanrafaelino erige al grillo como motivo de su verso: “Y

---

<sup>239</sup> En rigor, Enrique Banchs pertenece a la denominada “Generación de 1910”, vale decir, la que escribe en las primeras décadas del siglo XX y en la que se pone de manifiesto ya un modernismo más depurado y desretorizado, lo que puede denominarse postmodernismo. En general se nota en los escritores de esta generación “un renovado interés por lo circundante, cierto rechazo de los exotismos decorativos [...] un menor interés en el alarde expresivo” (Orgambide y Yahni, 1970, p. 69). De todos modos, la lírica de Banchs se singulariza por su acercamiento al más puro clasicismo español y a los cancioneros tradicionales de la Edad Media, en un “contacto vivo con las fuentes que nutren su canto y a las cuales revitaliza de modo personal” (Orgambide y Yahni, 1970, pp. 69-70).

canto al grillo sonoro / que en la cuevita más secreta / suena en frágil sistro de oro / en alabanza del poeta” (1963, p. 9).

Igualmente, en la presencia reiterada del agua como modelo del propio canto, que aparece tanto en Banchs como en Bufano: recordemos que el primero formula su reflexión metapoética y la expresa bajo el título de “Estética de la copa de agua”. De mismo modo Bufano parangona reiteradamente su propio canto con el agua serena y fresca, al igual que otras realidades de la vida. Y Solano le canta con igual tono reflexivo: “No toda el agua que corre / llega su tiempo a la mar, / que hay agüita que se muere / en medio del arenal” (1943, p. 51).

También en la obra de Solano Luis es un tono castizo el que predomina, con escasos acentos regionales todavía (lo que advertimos es la preferencia por el nombre genérico en la mención de los accidentes geográficos o la flora y la fauna, sin que aflore el riquísimo conocimiento que exhibe Bufano, por ejemplo, en la referencia al entorno lugareño). Por el contrario, las referencias al mar, “-Vente conmigo a la mar. / Vente conmigo a la sierra”, o al “Camino de Santiago” parecen ubicar más bien su poesía, en algunos momentos, a una gran distancia tanto espacial como temporal, de San Rafael; del mismo modo, la selección del vocabulario permite establecer una relación con poetas españoles como Machado o Lorca.

Dolly Lucero, en el único estudio que conocemos sobre su primer libro, titulado “Juan Solano Luis y su añoranza española” (*Piedra y Canto 6*) se pregunta “¿Puede el trasplante de unos seres a otras tierras tomar voz en la expresión artística de sus descendientes? Si la respuesta es afirmativa, nos explicaríamos mejor la obra poética del sanrafaelino Juan Solano Luis” (1999-2000, p. 175). Así, se pone de relieve una característica esencial de la obra de Solano, que trasunta las gustosas lecturas de poetas españoles como Antonio Machado, Federico García Lorca y Juan Ramón Jiménez, entre otros. Con la lectura de los dos primeros se consustanció del popularismo y neopopularismo, dos corrientes estéticas de la lírica hispánica de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Por popularismo entendemos el renovado interés por el tesoro de la poesía tradicional española, tal como se pone de manifiesto en la obra de los hermanos Antonio y Manuel Machado; el neopopularismo, por su parte,



es el retorno a las fuentes de la poesía popular, pero sin renunciar a ninguna de las conquistas de la nueva lírica, imperativo que rige la mayoría de las obras de Federico García Lorca, como el *Romancero Gitano* (Cf. Siebenmann, 1973).

Este interés se traduce, primeramente, en la preferencia por el metro octosílabo de romances y coplas en variadas combinaciones. Así, en la poesía de Solano encontramos versos octosílabos en distribución variable, aunque con tendencia a la cuarteta, con rima asonante en los pares, vale decir, la métrica más popular en la lírica hispánica; también recurre a otros metros tradicionales como el hexasílabo y heptasílabo, con lo que su poesía adquiere un tono muy castizo.

La estética de Solano Luis puede inscribirse, al igual que la de su maestro Bufano, en los cauces del postmodernismo, en ese acercamiento a lo popular ya mencionado y en la búsqueda de una lírica depurada y “sencilla” para expresar las cosas cotidianas de la vida y del paisaje. Al respecto, podemos señalar que los acentos regionales son relativamente escasos en los poemas, mientras que la selección del vocabulario permite más bien establecer una relación con poetas españoles, como los ya mencionados Machado o Lorca. El tono es asimismo levemente arcaizante, como se advierte en la siguiente estrofa: “Me dijo que se marchaba / a sus pinares remotos / con venados y monteros” (1943, p. 14).

Así por ejemplo, es difícil no pensar en los verso de Machado “Guitarra del mesón / que hoy sueñas jota [...]”, al leer estos de Solano, bajo el título de “Guitarras”:

Guitarras de los mesones  
 [...]
   
Sois como esas hembras tristes
   
que comen, huelgan y beben
   
y no salen a la calle
   
porque las silba la gente (1943, p. 41).

Son muy ilustrativas al respecto las apreciaciones de Dolly Lucero, quien menciona como ejemplo la inclinación al cultivo de la copla “como expresión de la poesía cercana al pueblo” por parte de Solano, que lo lleva a estructurar la segunda parte de su primer libro con el título de

“Intermedio de coplas”, que a su vez se subdivide en “Altas soledades”; “Cantarcillos”; “Nuevos cantarcillos”; “Cantares” y “Briznas”. Además, agrega Lucero:

Sin duda, el autor de *Ángelus y alondras* tuvo como modelo la poesía “total e integral” de Antonio Machado, según la definición de Federico de Onís “caracterizada por su pobreza de elementos perecederos y su limitación a los humanos y eternos”. Podemos también recordar con el crítico “la identificación del hombre y su obra” y la de un axioma de permanente “sencillez, notas que pueden adscribirse a su lejano discípulo argentino (1999-2000, p. 184).

Por otra parte, ecos lorquianos resuenan en versos como los que siguen: “El agua vendrá sonando / las nueve flautas azules / y en la grillería los grillos / sonarán tiernos laúdes” (1943, p. 17). El poema “El árbol”, particularmente, sin que haya coincidencias textuales estrictas, recuerda el tono del poeta andaluz que –sabemos- influyó en esta generación a través de sus búsquedas neopopularistas:

Un corro de lenguas verdes  
que aguarda y saluda el canto.

Una nodriza de sombra  
que vive en vela, aguardando.

El viejo grillo y la araña  
que borda en los altos ramos.

Las dulces aves y el nido  
con los huevecillos blancos (1943, p. 18).

Se trata, en todo caso, de una naturaleza transfigurada, con un aura de vieja leyenda o de cuento infantil, las “consejas” mencionadas por Dolly Lucero: “Todas las Hadas Madrinan / y un par de iniciales tiernas / que sube buscando pájaros” (1943, p. 19).

Esa atmósfera se continúa en otro poema que también trae reminiscencias del “Romance de Preciosa y el aire”, del *Romancero Gitano*:

La niña se fue cantando  
por la orilla de la tarde,  
el desnudo pie en el agua  
y la voz, viva, en el aire.

Los cazadores la vieron  
dando el rodeo del valle  
con su aderezo de amapolas,  
de alba, de nieve y de sangre.

El humo la iba siguiendo  
como un manso mastín grande [...] (1943, p. 21).

También podrían encontrarse similitudes con la depurada lírica juanramoniana en la vivencia de esa naturaleza transida de sentimiento que se describe, por ejemplo, en el siguiente poema:

Despertaban las rosas  
y callaban los pájaros,  
-oh tarde azul, remota-.  
Prendían las luciérnagas  
sus tímidas farolas  
y en la florida paz  
de tu jardín en sombra  
el agua enternecía  
lo puro de la hora (1943, p. 39).

Estas innegables coincidencias textuales no van en desmedro de la calidad de la lírica de Solano Luis, solo muestran el aprendizaje realizado con los más destacados exponentes de la lírica hispánica contemporánea, que irá luego decantando hacia una voz más propia y personal, aunque sin desmentir nunca sus orígenes.

En cuanto a las reminiscencias literarias que vinculan a Solano Luis y Bufano, y que nos permiten ver la constancia de esta relación, aparecen en general en toda su lírica y en varios aspectos que luego remos señalando, como son la religiosidad, el sentimiento de la naturaleza, etc. Si

buscamos coincidencias concretas, las tenemos, por ejemplo en el poema “El cielo de los simples”, de *Los caramillos*, cuya imaginería religiosa de ángeles y vírgenes recuerda la escena pintada por el maestro en el “Romance de la Anunciación”, de *Los collados eternos*, especialmente en la estrofa que dice “Los ángeles alados como airones / roturan las campiñas, las abreven, / y las Vírgenes charlan en los huertos / torciendo los vellones de las ruecas” (1963, p. 92).

En la reseña sobre *Los caramillos* se apunta también que “En ‘Imágenes del huerto’ aparece cuajada la voz entrañable de Bufano por la gracia de Solano Luis: ‘Un no sé qué de aldeana / fresca, jovial, limpia y sana / tiente en la roja manzana’” (p. 5).

Es notoria asimismo la comunidad de sentimientos en ese sentido casi místico que ambos otorgan a la naturaleza, como vía de acceso al Creador: “Y que [...] los grandes campos muertos / muestren un día, en alabanza, / la flor y el fruto de los huertos / de nuestra fe y nuestra esperanza” (1963, p. 11).

En todo caso, lo que une la lírica de ambos autores es su preferencia posmodernista por los motivos cotidianos y próximos y por la expresión sentimental, depurada y sencilla a la vez que profunda.

### ***Poeta del campo y de lo cotidiano***

La ambientación predominante en los poemas de Solano Luis es bucólica y tranquila, transida de suave emoción: “Se abren mis manos en flor / y mis dedos como ramas, / se mueven buscando enjambres, / tiemblan si el pájaro canta” (1943, p. 14).; precisamente, en la breve reseña de *Los caramillos*, aparecida en la revista *Folklore* 85, ya mencionada, se lee el siguiente juicio: “De cierta manera, Juan Solano Luis parece emprender con su poesía una vuelta a la romantización de la naturaleza despersonalizada por la técnica del hombre actual” (p. 5). Se trata de una atmósfera transida de recogimiento, de suave religiosidad: “Crece el tremor del Ángelus y el campanario llena / la soledad difusa con su son mortecino” (1963, p. 43).

La reseña del segundo libro de Solano Luis, reiteradamente mencionada, destaca como una de las características generales “el estilo

‘espiritual’ de estos poemas que tienden a un estado de ‘silencio’ entre el alma y el misterio del cosmos” (p. 5). Sea la comunión con el universo, sea el franciscanismo que podemos considerar como heredado de Bufano, se trata de un ambiente bucólico y plácido recreado por la palabra del poeta:

El silencio es tan dulce que parece que de él  
van brotando en la tarde profunda las abejas.  
Que si lo cruzas, lento, se te llenan de miel  
los surcos milagrosos de las heridas viejas (1963, p. 79).

Vemos así cómo el poeta alcanza la paz y la serenidad en comunión con la naturaleza, maestra del propio canto; manifiesta su compenetración con esa paz agreste, por ejemplo en un poema que –por su métrica y su temática- recuerda el de Bufano: “Esta es mi simple vida”; así, Solano manifiesta: “Amo la paz sencilla del huerto provinciano / con parras, con frutales y con rosas donde el grano / madura [...]” (1943, p. 87).

Se trata de una naturaleza en la que las estaciones del año (primavera, otoño...) adquieren un valor simbólico, transfigurada por la emoción del yo lírico. Como emblema invernal aparece la nieve que “en los pinos / pone una austral remembranza” (1963, p. 9). El ambiente se tiñe de melancolía y se hace propicio al ensueño: “Va a nevar. El paisaje detrás de los cristales / madura, gris, un sueño. Es junio. Los gorriones / sacan sus cabecitas [...]” (1963, p. 43).

Y es frecuente también la alusión a la primavera con su connotación tradicional de “vida que renace” y de “tiempo de amor”, aunque a veces se tiñe de una leve melancolía que brota de la conciencia del paso del tiempo:

Conozco tu florecer,  
primavera:  
¿o esta rama en flor no era  
la que yo buscaba ayer?

Pero en tu mirada airosa  
no hay la ventura de ayer  
ni en tus labios florecer  
se ha visto la viva rosa.

Yo sé tu pena, mujer.  
Tu pena es la pena mía:  
recuerdos, melancolía  
del ayer (1943, pp. 29-30).

El verano, por su parte, llega con su promesa de opimas cosechas y el poeta celebra “el emparrado de pámpanos caudales / con tórtolas, racimos, abejas y zorzales. // El emparrado ameno de reglada sombra [...] / Y celebro el racimo maduro, almibarado [...]” (1943, pp. 104-105).

Llama la atención, en *Los caramillos*, la sección titulada “Los meses del año”, un conjunto de composiciones brevísimas, con aire de coplas, que inician con un pie quebrado con el nombre del mes, al que luego se personifica aludiendo a las actividades que en él se desarrollan: “Febrero / es bebedor de pichanga, / juerguista y carnalero [...]” (1963, p. 55). Asoma así un aire juguetón, festivo, escaso en general en la poesía de Solano Luis, que en general discurren en una atmósfera más bien melancólica.

Esa actitud de buscar en la naturaleza (intemporalizada, evadida del tiempo) un refugio, es la constante que une los dos polos de la trayectoria poética de Solano; tanto en uno como en otro libro se destacan similares recursos en la presentación de la escena: ante todo, la captación inmediata de la realidad en sus aspectos esenciales: “El estival vigor del toro / y la profunda viña roja, / y el verde álamo sonoro” (1963, p. 7).

Se trata de una naturaleza presentada en visiones impresionistas, captada con la plenitud de los sentidos: “El agua enciende hogueras / bajo los mimbres de oro. // En los carrizos tañen / sus flautas los chingolos” (1943, p. 44), con gran cromatismo: “Rojos, cárdenos, gualdas lucientes y amarillos / los ramajes del huerto lloran con la llovizna” (1963, p. 43). Como recurso de estilo prevalece la personificación: es tal la quietud que reina en el ambiente, que los seres inanimados parecen cobrar vida, como en “Alba llovida”:

Lucen siete colores los tréboles llovidos  
en cada perla de agua que resume una aurora.  
Un sol rosado y grande ingenuamente dora

El húmedo verdor de los campos floridos” (1963, p. 67).

Es un paisaje gustado en la plenitud de los sentidos: “La brisa huele ¿a qué huele? / Huele a alverjares y acacias, / a toronjiles despiertos / y a hinojos cuajados de agua” (1943, p. 18). Precisamente las imágenes olfativas permiten crear escenas impregnadas de suave remembranza: “Quema la estufa trozos de leña campesina. / El humo azul sahúma ya la casa / y un limpio olor a ampo, a hierbas y resina / nace del fulgor rojo que adorna cada brasa” (1963, pp. 43-44).

A través de recursos como el polisíndeton, se ofrece una sumatoria de los elementos que componen el universo del poeta, los motivos de su canto:

Canto los huertos anchurosos [...]  
y el río paterno que trabaja [...]  
y el sol, el sol, el sol sangriento [...]  
y el mediodía solar  
y canto el día campesino [...]  
Canto la lluvia que apacigua  
el caldeado viento esquivo  
y el buche azul de la chirigua [...]  
y canto al grillo más sonoro [...] (1963, pp. 8-9).

Los caminos, por su parte, inscriben en el paisaje la metáfora de la vida que fluye, además de brindar una nota de dinamismo al paisaje, a través de la personificación con que se los presenta:

Así de otoño a otoño florecen los caminos,  
que van entre las hierbas bajo las tibias frondas  
de sauces o de ceibos, de tipas o de espinos,  
a orillas de un río claro de verdes aguas hondas (1963, p. 16).

Si bien hay acentos de autenticidad y notas regionales en algunos poemas, en otros se trata más bien de un paisaje convencional, literario en su bucolismo; impresión reforzada por la referencia al poeta latino autor de las *Églogas* y las *Geórgicas*: “Concierta la calandria su virgiliano albugue / y el campanario dice la bendición del alba” (1963, p. 67).

En ese paisaje no es demasiado notoria la presencia humana; solo algunas siluetas de labriegos, apenas delineadas, en una visión general, de conjunto: “la ruda gente de labranza / que hace su pan en limpia artesa / y su puchero y su esperanza / y la alegría de mi mesa” (1963, p. 7). Son apenas un motivo para que, siguiendo su caminar, el poeta describa el paisaje que van atravesando:

Van descubriendo prados, repechando laderas;  
tocando tremedales y húmedas cañadas;  
atravesando llanos de verdes sementeras  
y herbales con florcitas azules y moradas (1963, p. 16).

A través de la sinécdoque se resalta su función esencial en la vida: el cultivo de la tierra. Por ello se destacan “Estas manos rugosas, sufridas, patriarcales” que

conocen solamente las faenas rurales.  
Desgajar de las vides los racimos con hojas,  
laborar, cosechar, desgranar las panojas.  
Heñir el amasijo, sacar la humeante hornada,  
componer los arreos, las vasijas, la azada (1963, p. 17).

En las “Liras del buen labrador” se hace un elogio del labriego junto con la descripción minuciosa de las faenas campesinas; precisamente, en este extenso poema, a cada estrofa le corresponde el desarrollo de una tarea: “Protege los canales”; “Limpia de ramazones”; “Levanta sus tomates”; “Al seto fronterizo / confina los rosales corredores”... siempre haciendo gala de su condición de hombre ahorrador y precavido: “Y si la piedra arrasa / con la siembra [...] / no quedará su casa / de provisiones vacía, / que el mal año con tino prevenía” (1963, p. 53).

También es significativo el extenso poema en cuartetos alejandrinos titulado “Elegía del labrador que murió en el surco”, en el que –a través de los términos de comparación elegidos, se hace patente su compenetración con la tierra en que vive y trabaja: “Era como los chopos, como los abedules, / su fortaleza simple y buena como el pan”, tanto que

Murió labrando; cayó sobre la gleba!  
Al alentar su yunta se le quebró la voz!



Oh su cabeza ornada por una rama nueva!

Grillos, decidle al campo que lo ha llamado Dios (1963, p. 70).

Igualmente, los pareados alejandrinos de “Manos de paz”, a través en primer lugar de la enumeración de verbos en infinitivo, sirven para dar una completa enumeración de labores campesinas: “desgajar”; “laborar”; “cosechar”... También se recurre a verbos conjugados con la finalidad de brindar una imagen de la totalidad de una existencia relacionada con el cultivo de la tierra:

Trenzan estos de mimbre, esquilan las corderas,  
talan los carrizales y ajustan las paseras.

Encalan las paredes, revocan los hostigos,  
Agavillan las hierbas maduras y los trigos.

Curan las bestias, ablandan las coyundas,  
Mondan frutos, legumbres; o remueven profundas

bateas de orejones o trojes de simiente,  
o enjagan los honrados sudores de la frente (1963, pp. 77-78).

No faltan en los poemas de Solano Luis las referencias a los dolores que acechan a los campesinos, por ejemplo en el poema “Tormenta”, en el que la descripción del meteoro sirve también a la exposición de creencias populares:

Caminan los labriegos, afanosos  
cubren con las esteras los almacigos  
y hacen cruces de sal sobre la tierra  
“porque si piedra trae pase de largo”.

Hay quien clava cuchillos en los postes  
con la punta hacia el nubló y ha trazado  
tres signos de ceniza: “Por el Padre,  
por el Hijo y el Espíritu Santo”.

Quien no sabe rezar a cada trueno  
susurra: “Santa Bárbara, libradnos” (1963, p. 84).

También en los alejandrinos pareados “Oración del labriego”, con ritmo de letanía, el poeta da cuenta de la religiosidad inherente al hombre campesino: “¡De las celestes iras protégenos, Señor! / ¡Somos los buenos hijos de Isidro Labrador!” (1963, p. 59). Es una religiosidad con ciertas notas de superstición, porque “Si chirria una zumaya sobre la alta techumbre / la abuela se persigna con infantil temblor / y alzando la mirada llena de amor y lumbre / murmura suavemente: ‘¡Protégenos, Señor!’” (1943, p. 90).

A veces la imagen se particulariza en la presentación de un oficio, como en el poema “Este molino”, en el que el deíctico actualiza también el retrato del molinero, quien “con su apacible yunta de bueyes colorados / llevaba en carretones las garbas a la trilla” (1963, p. 35). De este personaje se hace un retrato bastante detallado, particularizado en su vestimenta: “Al alba los domingos cantando se iba a misa / con su bastón brillante de rica empuñadura. / De pana era su traje. De seda su camisa” (1963, p. 35). Y también se da cuenta de sus prendas morales: “Si halló algún pordiosero su puerta en el camino / siempre la encontró el pobre de par en par abierta” (1963, p. 36).

Igualmente, puede retratarse en ocasiones alguna figura indudablemente fruto de la experiencia del escritor, como “Emil, el carpintero”, un “hombre múltiple y noble”, que desempeña diversos oficios, por lo que se hace encomio de su laboriosidad:

Lo conocí cantando en primavera,  
y luego, al discurrir las estaciones,  
siempre lo vi en su banco de madera  
[...]  
Suele encolar guitarras,  
labrar finos bastones  
o injertar de tres suertes en las parras (1963, p. 27).

Se trata, en algún caso, de poemas narrativos –“De esta sencilla historia / hace ya muchos años [...]”- en los que se engarzan anécdotas sencillas, como el citado de “Emil...”, que sigue: “Dice que nuestra vida es simple y

pasa / y con tranquilo acento / de gravedad extraña / cuenta su viejo cuento” (1963, p. 28).

Se destacan en todo los casos los valores familiares: “En la casa del pobre donde el frío suscita / en torno del rasero una reunión feliz / y en el rescoldo tibio que mientras se marchita / devuelve en blancos copos los granos de maíz” (1963, p. 44), a la vez que el esfuerzo en el laboreo de la tierra: “Las frescas sembradoras irán por la brezna / y en los mojados surcos [...] / caerán, gruesas y amargas, las gotas de la frente, / el canto del boyero y el grano de simiente” (1943, pp. 92-93).

Si bien Solano manifiesta conocimiento de las faenas campesinas, mantiene una cierta distancia; es más bien un testigo, y esa distancia es la que le permite, por ejemplo, retratar a esos labriegos con una mirada objetiva aunque no desprovista de afecto:

Unos huelen a membrillo;

otros a poma o camuesa.

Vienen con sombreros altos

y trajes de pana recia,

pluma riza en la solapa

y alguna flor en la oreja

[...]

Tan simple es su corazón

como los sueños que sueñan

y como nunca hacen daño

duermen con la puerta abierta (1943, pp. 88-89).

Junto a los labriegos, aparecen los pastores, como en “Rebaños”: “Suena la alegre esquila del campanil sonoro. / El río baja y lueñe es un camino de oro. // Detrás, en sus caballos, con ponchos de colores, / silbando, lentamente se alejan los pastores” (1943, p. 96).

Además de los personajes relacionados con las faenas campesinas, también es reiterada (en el primer libro, sobre todo), la presencia ingenua de una “niña”, como extraída de un cuento, como vimos anteriormente al referirnos a la relación con Lorca. También se vislumbra esa “novia nueva” que describe el poeta en estos términos: “Morenita como yo, / de alhelí tiene los labios / y de albahaca el corazón” (1943), y con la que se

desposará en setiembre. Pero en general los personajes nos resultan ajenos, como esos peregrinos “con báculo y chamarra”; o las mozas “con zuecos de madera, / largos faldones, batas coloradas”...

Los animales mencionados evocan igualmente las faenas campesinas: “Loa bueyes con esquilonos / llegan con la noche al agua. / La luna, dura, en los ojos; / la noche, tibia, en las ancas” (1943, p. 20).

Los pueblos son esos villorios tranquilos, arcaicos, con un aire español a favor del léxico con que el poeta los presenta: “pueblecillos sembrados de rapaces / entre tapiados huertos con tordos y palomas, / por pardas callejuelas que aroman los agraces, por las suaves crestas mullidas de las lomas [...]” (1963, p. 16).

En general nos resultan ajenos, como extraídos de alguna estampa española, con sus “Cortijos blancos de encarnadas tejas /.../ entre el humillo azul de del valle en donde / [...] van a sus idos las cornejas / y silban los pardillos en los setos” (1963, p. 35).

El poeta se detiene en la descripción de un viejo pueblo, que podría evocar los recreados por la lírica de Azorín, Unamuno o Machado (cf. Lucero, 1999-2000), en el que destaca una “iglesuca / con una alegre torrecilla blanca” y su “placeta con caminos crujientes de hojarasca”; con “casonas con rejas, encañados y campánulas; / su gran farola antigua en una esquina; / su mesón con arrieros y guitarras” (1943, p. 27).

Una presencia destacada en estos pequeños poblados es la iglesia, aunque se trate de una “Iglesia abandonada”, que da pie a la presentación de una imagen transida de melancolía, a la pintura de costumbres en trance desaparición:

Abuelas rezadoras  
 guiaban los rosarios,  
 abuelos campesinos  
 oraban por sus campos,  
 y enjambres de doncellas  
 premiaban con sus cánticos  
 los dones del Señor (1963, p. 38).

La evocación de la iglesia sirve a la presentación de un tiempo pasado, idílico, suerte de Edad de Oro dignificada por el trabajo agrícola: “Por entonces la muela / quebraba mucho grano, / el agua verde urgía /.../ y yuntas madrugueras /.../ tranquilas removían / la entraña de los campos” (1963, p. 39).

Mención aparte merece el cementerio: “cuatro muros, / cruces de hierro, cupulillas blancas, / el son del río que lo arrulla al paso/ y las quietas lechuzas en las tapias” (1943, p. 26). A pesar de lo tétrico del ambiente, el poeta se esmera por incluir –a modo de contraste- imágenes de vida y de religioso conformismo: “En los mausoleos / Santa María velando / entre varas de romero /.../ Por la cruz de hierro / trepan las campánulas” (1963, p. 22). La vida se exploya a través de notas lugareñas, con algo de rima infantil a favor de verso corto: “A la verde sombra / del verde pimiento / cantan los chingolos, / cantan los jilgueros / y en la almacería /rezan las lechuzas / un ave maría” (1963, p. 22). La descripción, de algún modo, aún remembranzas extranjeras con un aire lugareño, a través de la imagen del camino que conduce al camposanto y que parece evocar el de la Villa 25 de Mayo: “Entre una puerta y otra / el caminito de plátanos / y al remate del camino / el cementerio aldeano” (1963, p. 22).

Este espacio sirve también a la presentación del tópico de la inevitabilidad de la muerte, con un tono epigramático: “Y más temprano o más tarde, / quieran o no, todos van / una vez por esta calle” (1963, p. 21). También en la alusión al fin de esas existencias sencillas que el poeta contempla hay un eco machadiano: “cuando mueren lo hacen / sencillamente y no dejan / de su paso más recuerdo / que n montoncillo de arena / con alguna cruz de forja / con su coronita nueva” (1943, p. 89).

Las costumbres que se evocan tienen también un dejo extranjero, por ejemplo cuando las mozas “hacen la fiesta de la primavera / de espliego y trigo en hierba coronadas” (1963, p. 29). También se desgranar lo que podríamos denominar “miniaturas costumbristas” que nos permiten asomarnos a la vida sencilla y campesina retratada a través de los mínimos enseres domésticos; así, vemos “La gran cocina que se ahúma, / y la faz sana del caldero, / y el fresco filtro de manzana, y el grave canto del caldero” (1963, p. 6). Se nos da también la descripción de los enseres sencillos que vemos, por ejemplo, “En la cocina: “Cuando en la mesa

rústica / la cena se termina / y están los platos limpios y ordenado el vazar [sic] [...]” (1943, p. 90).

Todas estas realidades sencillas y amadas infunden en el ánimo del poeta algo así como un sentimiento de fraternidad universal y la necesidad de exhortar a sus semejantes a gozar de ellas, tal como se advierte en el poema que abre la segunda sección del libro *Los caramillos*, construido a partir de la repetición paralelística de verbos en imperativo que abren cada estrofa:

Salud, hermanos, en la tierra,  
en el trabajo y en la voz;  
los de los llanos y las sierras  
[...]

Amad la lluvia, el surco, el río  
[...]

Bebed en paz el rojo vino  
[...]  
y el dulce sorbo cristalino  
del agua clara del venero.  
[...]

Honrad el culto primitivo  
y la Cruz del Sur.  
[...]

Tended la mano sembradora [...] (1963, pp. 10-11).

### ***El motivo del canto y la figura del poeta***

En ese ámbito, el motivo poético del canto aparece entonado en la cuerda de un sencillismo regionalista al modo de Bufano: “Por sus callejas de murados huertos, / enamorada de la tierra parda, anduvo mi canción de primavera / sembrando el silencio de palabras” (1943, p. 26).

En el poema titulado “Retiro”, el poeta se retrata a sí mismo como alguien que desprecia lo mundano y ama, en cambio, las cosas simples que son motivo de su canto:

Salpica el musgo en flor las tapias, en mi andanza  
descubro cada día algún milagro vivo  
y mientras nuevamente me visto de esperanza  
en mi encalado huerto que da a la calle escribo (1943, p. 26).

En esta “arte poética” que formula el creador mendocino se destaca la invitación a la modestia, que formula en un tono epigramático, y la consideración del ejercicio poético como un aprendizaje así como una alusión implícita a sus preferencias por el verso medido: “Mides aún con los dedos / y ya te llamas poeta. / ¡Despacito, compañero!” (1943, p. 79).

Alude también al fondo sentimental de su canto: “Mal aprendiz todavía / ¿La emoción? Eso es más hondo / de lo que tú te imaginas” (1943, p. 79). Proclama el apego al sentido literal, a la expresión clara y sencilla (significativamente, en relación con el agua): “Nunca olvides las palabras; / que en la prosa y en el verso / al agua la llaman agua” (1943, p. 79)

### ***Los grandes temas universales en un entorno regional***

Podríamos mencionar como uno de los más destacados, el tema de soledad. En efecto: tanto la escritura como la lectura, a la que se dedica gustosamente el poeta, son ejercicios de recogimiento interior y aislamiento:

Estoy en mi alcoba solo  
con mis libros y mis sueños.  
La lluvia canta en las ramas  
de los árboles del huerto  
[...]  
Sordo a la pena que nace  
doblo una página y leo (1943, p. 38).

La temática de la soledad se relaciona con el tópico literario del *beatus ille*, del mismo modo que en Bufano:

Y es mi soledad clara cual la del campanario  
blanco donde ya brillan las negras golondrinas  
y hay algo que en mi pecho susurra: “Solitario,  
en flor está el profundo sendero que aminas” (1943, p. 27).

Ese recogimiento, ese silencio interior, permite gozar aún más las maravillas de la naturaleza (que no otra cosa es el mentado “franciscanismo” que hermana a ambos poetas: Bufano y Solano Luis) y que lleva ambos poetas a confraternizar con las cosas creadas en la alabanza del Creador:

Esta noche es más dulce que las de abril, más bella:  
más puro el aire manso que el gajo en flor aroma,  
más luminoso el claro destello de la estrella,  
más melodioso el canto de amor de la paloma (1943, p. 28).

Se advierte así en la poesía de Solano una religiosidad que, sin ser dogmática, inunda el corazón de paz, en tanto el principal atributo de Dios es la bondad que se transmite a todo lo creado: “Vi que Dios es bueno, / que es buena la tierra / y que a todas partes / los caminos llevan” (1943, p. 37). Al respecto, comenta Dolly Lucero que este libro ya “desde su título nos habla de un mundo religioso y de excelencia, que el poeta decide recrear con su voz solariega. El ‘Ángelus’ es una oración cristiana tradicional designada como el *ángelus domini*, que los fieles rezan para conmemorar el anuncio del ángel a la Virgen María y la encarnación del verbo” (1999-2000, p. 177).

La conformidad con el propio destino es fuente de consuelo y sereno recogimiento:

Todos llevamos un agua  
desnuda en el corazón.

Unos un agua gloriosa  
de luz, de música y sol.

Otros un agua serena  
de la que ha bebido Dios (1943, pp. 34-35).



Los versos transmiten en general sentimientos de paz y una suave melancolía por el paso del tiempo y la cercanía de la muerte, pero siempre en un tono menor: “La vida se va yendo / –claro arroyuelo tenue-/ y la ilusión aún anda / por sus países lueños” (1943, p. 38).

El apartado titulado “Altas soledades”, de la segunda sección de *Ángelus y alondras*, está compuesto en gran parte por estrofas de cuatro versos que podríamos denominar “coplas” por antonomasia, es decir, cantares monoestróficos, en los que prevalece el tono reflexivo y campean tópicos como el presentimiento de la muerte y la recurrencia a la imaginería tradicional para presentarla: “La muerte viene cantando, / trae sobre el hombro la hoz. / La muerte viene cantando: / yo ha he sentido su voz” (1943, p. 52); determina al ser humano: “La triste amiga de las hondas cuencas / corta el hilo sutil que nos movía” (1943, p. 52), y ante ella, el único refugio es la vida honrada: “Bueno es tenerlo presente: / escoge el mejor camino / por todos se va a la muerte” (1943, p. 53).

La muerte presentida aparece en la poesía de Solano, si no idealizada como en Bufano, sí con una apariencia estilizada: “y tú, mujer sombría, / te asomas a mi puerta / con tu ramito rojo / de adelfas y verbenas. / Ya sé lo que tú quieres / pero aún no es tiempo: espera” (1943, pp. 38-39).

Se trata, en todo caso, de una realidad inexorable que alcanza a todo lo creado:

Cuando el otoño pase  
por tu jardín risueño  
dejando entre las rosas  
sus tristes oros viejos,  
sabrás que todo muere [...] (1943, p. 40).

Pero aun cuando el poeta reflexiones sobre cuestiones muy graves, lo hace en un tono ligero, sin dramatismos; se advierte, sí una suave melancolía o una especie de tedio: “Lo mismo de ayer, lo mismo / de mañana: / mi tristeza / vagando por el camino” (1943, p. 69), aunque con esperanza: “Corazón, a tu ventana / la primavera que esperas / dicen que llega mañana” (1943, p. 70).

Es clara la imagen del hombre como *homo viator*, la vida como camino:

Cachorro del monte:  
 los caminos largos  
 que enjoya el otoño  
 te están aguardando.

Corazón, andando (1943, p. 42).

Este camino de la vida exige ante todo prudencia: “Una voz me grita: ¡corre! / otra voz me grita: ¡espera! / y el corazón desconfía / hasta del sueño que sueña” (1943, p. 54). Por eso recomienda: “Si vas por camino malo / no vaciles en volverte, / que Dios re dará una mano” (1943, p. 77). Se expresa así un sentido cristiano de la vida: “Ten siempre la puerta abierta / y pan para el peregrino / que Dios va de puerta en puerta” (1943, p. 78).

Es un ideal de vida estoico el que parece propiciar el poeta, y en esa *áurea mediocritatis* desempeñan importante papel las virtudes cardinales, como la prudencia: “Esperanza, corazón / note metas en la danza. ( Sigue en tu oscuro rincón” (1943, p. 54). O la templanza y moderación: “Aligera tu bolsa caminante. / El pedazo de pan y el agua clara ( sobran para vivir [...]” (1963, p. 55). También la generosidad: “Haz la limosna. / Tanto aligeras el alma ( como alivianas la bolsa” (1963, p. 56).

Este conjunto de coplas es muy interesante porque parecen seguir los cánones de los cancioneros tradicionales, según la clasificación hecha, por ejemplo por Juan Alfonso Carrizo, en la exposición de un tema tan frecuentado por los poetas cultos y populares, como es el del amor. Así, por ejemplo, la manifestación de amor eterno: “En la puerta de tu casa / de oro pusiera un letrero / que diría: ‘El amor pasa; / yo, sin embargo, te quiero’” (1963, p. 58)<sup>240</sup>.

También canta el poeta a los efectos del amor: “Una vez dije una copla: / la dije en mala ocasión. / Inoportunas son a veces / las cosas del corazón”

---

<sup>240</sup> En relación con el uso de la copla, Lucero destaca “su apego a los contenidos de lo tradicional hispánico, que lo inclinarían a cultivar la copla como expresión de la poesía cercana al pueblo, donde se condensan las cualidades esenciales del sentimiento y del conocimiento colectivo” (1999-2000, p. 184).

(1943, p. 59); hace el encarecimiento de la mujer amada y le dirige palabras de amor con el mismo tono del poeta popular: “Me gustas mucho en tu puerta, / mucho más en tu ventana, / pero más me gustarías / en el patio de tu casa” (1943, p. 62).

El amor perdido genera nostalgia: “La tragedia del querer. / Morir un ciento de veces; / luego, volver a nacer” /1943, p. 72).

No faltan en la poesía de Solano las “quejas y reproches” de los cancioneros tradicionales: “Que mi novia anda de novia / con otro, dice la gente. / Malhaya la habladoría y aquella que la consiente” (1943, p. 57). Tampoco falta la expresión de los cantos que en los cancioneros tradicionales suelen llamarse “de hombría y jactancia, como aquel que comienza “Por ahí / anda diciendo la gente / que estás loquita por mí [...]” (1943, p. 61). Y también “Me tengo por muy hombre / pero si juego / suertes de enamorado, / siempre recelo” (1943, p. 67).

Igualmente se refiere a la pérdida del amor:

Con el amor que se marcha  
se suele perder el tino.  
Curar mal de amores quieren  
con los humores del vino  
y hasta hay quien llega a rodar  
sin nombre por el camino (1943, p. 60).

Surgen así las quejas y el reproche: “Mujer que mude de novio / como sierpe de camisa: / velas para San Antonio; / larga habrá la soltería” (1943, p. 62). Y las penas y el desconsuelo consecuentes:

Con hilillos de sueño  
mis penas bordo,  
como borda la noche  
con hebras de oro (1943, p. 63).

Surge el desdén consecuente: “¡Cómo llorarás, serrana, / la vez que escuches tu copla / sonando en otra ventana” (1943, p. 65). Suele asimismo expresarse con humor e ironía: “Una mujer me engañó, / dos mujeres me engañaron. / La tercera pagará: / con la tercera me caso” (1943, p. 65).

Otra consecuencia del amor contrariado es el vacío del alma que late en coplas como la siguiente: “Muerto estoy. / Sin un amor ni una pena, / voy y no sé adónde voy” (1843, p. 66). O bien, la conformidad: “Esta penita de amor / llena de flores mi vida; / donde le arranco una flor / brota una rama florida” (1943, p. 66). Es recurrente la comparación entre las penas de amor y las flores, otro tópico de la poesía popular: “¡Ay, las penitas de amor! / ¡Pasan, buscamos la herida/ y encontramos una flor!” (1943, p. 65).

También alcanzan un tono cercano a lo popular ciertos símiles referidos a la mujer: “La mujer y la pólvora / son de cuidado. / Ni muy cerca del fuego / ni en lo mojado” (1943, p. 63).

Se trata de una poesía muy rítmica, a lo que contribuye el recurso al estribillo y a otros modos típicos de la lírica tradicional, como diferentes tipos de reiteraciones y paralelismos: “Ella en la frente azahar. / Yo en la solapa cedrón” (1943, p. 15) y también otros recursos del plano fónico, como la aliteración, y la presencia de numerosas imágenes auditivas.

### ***Conclusión: la expresión poética***

A lo largo de la exposición de algunas características generales de la poesía de Solano Luis y la reseña de los temas que aborda, inevitablemente hemos mencionado los principales recursos de su estilo, porque estos se subordinan a una mejor expresión de aquellos. Igualmente, hemos señalado que –dentro la unidad de expresión que se advierte en la obra publicada del autor sanrafaelino- se pueden distinguir poemas casi puramente descriptivos, paisajísticos, y otros que reflexionan más bien sobre temas humanos universales, pero sin que falte en ellos a menudo la referencia a un paisaje concreto, que aflora a través de símiles, de modos de decir, etc.

Por ello, hemos destacado –en relación con el primer grupo de poemas- la visión impresionista, a base de oraciones unimembres, que hacen a la captación inmediata del entorno mendocino, en la línea de un sencillismo regionalista iniciado por Alfredo Bufano:

Camino del pueblo.  
Tarde de domingo.

Las viñas rojas  
y el sauce amarillo.

En el chopo, aún verde,  
la flauta del mirlo.

Abril. ¡Humo blanco  
en los negros pinos! (1943, p. 43).

Como advertimos, se trata de un paisaje captado con la totalidad de los sentidos: “El agua enciende las hogueras / bajo los mimbres de oro. // En los carrizales tañen / sus flautas los chingolos” (1943, p. 44). Resalta el cromatismo de algunas descripciones, del mismo modo que en la poesía de Bufano: “Un serojo más duro cae de las finas ramas / de las acacias rubias, y en las rojizas cercas / por no quedarse solas mueren las rosas blancas” (1943, p. 47).

Abundan las imágenes auditivas: “Mediodía de cristal. / La sombra de los laureles / ampara el pico del tordo / y su músicas enciende. // La cigarra en los olivos / suena parche y flauta [...] / Gárrula la acequia canta” (1943, pp. 103-104).

Incluso la rispidez del paisaje se traduce en efectos fónicos, a través de la aliteración de sonidos ásperos (recurso también utilizado por Bufano, por ejemplo en el soneto titulado “Galvana”); así Solano Luis:

El silbo de los pájaros y la endulzada nota  
de un grillo en celo arrullan. El sol está que raja.  
Se oye un mortero [...] que lentamente maja.  
La vida es tan profunda que casi no se nota (1943, p. 99).

No falta tampoco el adjetivo que va el matiz afectivo a lo presentado. , dado que “[l]a morosa observación de su ámbito natural le permitía al poeta enhebrar imágenes y pensamientos que acercaban realidades heterogéneas para formar un todo lleno de sentido” (Lucero, 1999-2000, p. 179). Así, encontramos descripciones teñidas de notas espirituales: “¡Colinas de sombra / en medio del humo! / La quietud se ahonda. // Sobre los almiarés / las lechuzas lloran” (1943, p. 46).

En esa paz bucólica, como decimos, la presencia humana es escasa, y los elementos naturales asumen una “vida” propia a través de las personificaciones y animizaciones: “El agua y el sauce charlan / y brisa y rumor se besan” (1943, p. 43).

También son frecuentes los paralelismos, que con frecuencia tratan de traducir la sensación de un *cosmos*, es decir, un todo ordenado en el que cada objeto creado ocupa su lugar:

Los barcos y el agua azul.

Los rebaños y la hierba.

-Las playas con caracolas.

-Los ríos con cañaveras (1943, p. 20).

Esta vivencia de cósmica armonía puede relacionarse con el sentimiento religioso que impregna la lírica de Solano. Como señala Dolly Lucero, esta “tiene una relación genética con el entorno y también un vínculo espiritual con el mundo circundante. Mediante su arte el poeta copia una realidad del mundo que lo rodea. Trasfunde esa realidad en su obra” (1999-2000, p. 180).

La investigadora citada señala asimismo el “mimetismo con lo hispánico peninsular”, aspecto que ya hemos relacionado en la referencia a los poetas que ofician como “maestros” de su canto (Lorca, Machado...). Y esta nota es especialmente visible en el lenguaje poético, “teñido de un sabor fuertemente españolizante que lo lleva a trasponer paisaje y lenguaje para recorrer [...] un acento muy peninsular en el aire y vocablos. Funde nuestro entorno rural con el campo español y nuestro hablar con el vocabulario arcaico del labriego de más allá del mar” (Casnati, 1981, [s.p.]).

Respecto de la lengua de Juan Solano Luis, y en referencia a ese tono castizo reiteradamente aludido, en parte por sus orígenes étnicos, Dolly Lucero manifiesta también que

El lenguaje poético indudablemente se enriquece y amplía, pero no deja de ser un artificio frente a la lengua hablada en el sur de nuestra provincia, aunque sí creemos pudo ser natural en el ambiente

familiar que rodeaba al joven escritor, cuya inspiración creadora la encontraba en su entorno rural [...]

Sola maneja con soltura un lenguaje poético donde conviven sin fisuras lo imaginario y lo real, los momentos meramente nominativos o descriptivos del paisaje, con personificaciones de ninfas o de dioses de sabor clásico (1999-2000, p. 178).

Del mismo modo, conviven en su verso modos de decir peninsulares (como la preferencia de ciertos diminutivos como “iglesuca”<sup>241</sup>), cultismos y arcaísmos (como el adjetivo “lueño”, que comparte con Bufano), con la creación léxica, neologismos o formas poco usuales: “Volvió a sonar en la tarde / la bronca cuerna del río /.../ Se prendieron las hogueras / de rastrojos sequizos” (1943, p. 45).

En cuanto al segundo grupo de poemas, de tono más reflexivo, encontramos como recursos destacados las interrogaciones retóricas que inquieren sobre el sentido de la vida: “Primavera: / ¿cuándo llegaste y por dónde? / ¡Si el corazón lo supiera!” (1943, p. 69).

Igualmente es notoria la recurrencia a proverbios y frases hechas, para expresar sus reflexiones: “No me juzgues por el ceño, / el ademán o la voz. / La procesión va por dentro” (1943, p. 64). Y también “Mocito que vas de juerga, / ¿no ves que la vida pasa /.../ ¿o hará falta que te griten / que la muerte ronda cerca?” (1943, p. 75).

La poesía adquiere así un tono admonitorio, a partir de verbos en imperativo u oraciones exhortativas: “Bueno será que callemos / mucho de lo que sabemos” (1943, p. 75).

Como síntesis de su destreza formal, podemos citar el juicio de Dolly Lucero: “La variada gama de ejemplos corrobora la múltiple combinación de versos y estrofas que el autor utilizaba. Comprobamos que manejaba con fluidez el hexasílabo, el heptasílabo, el octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino, en múltiples combinaciones estróficas: pareados, cuartetos,

---

<sup>241</sup> Casnati manifiesta al respecto que “[...] lo español lo tenía Solano profundamente instalado en sus venas por su origen ancestral, por la tradición oral de su familia, que, supongo, harían una religión de lo bético, y por el amor que en lo literario, infundió Bufano en todos sus alumnos sensibles” (cit. por Lucero, 1999-2000, p. 178).

redondillas, romances, sonetos [...]” (1999-2000, p. 186). Todo ello da soporte a la expresión de un mundo poético a la vez sencillo y profundo, esencializado en unos pocos elementos significativos, como esa “alondra” que da título a su primer volumen y que como recuerda Lucero “simboliza en sí la unión de lo terrestre y de lo celeste. Su vuelo en la clara mañana evoca el ardor de la edad juvenil, el fervor, la alegría manifiesta de la vida [...] es también la imagen del trabajador y del labriego [...] Es el ave del buen augurio”. Y concluye apuntando que Bachelard “considera a la alondra como el signo de una sublimación por la excelencia” (Lucero, 1999-2000, p. 178). Toda una metáfora de la vida y la obra del propio poeta.



## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Fuentes**

Solano Luis, J. (1943). *Ángelus y alondras*. Comisión Nacional de Cultura.

---- (1963). *Los caramillos*. Colombo.

### **Crítica**

Casnati, L. R. (1981). *Poesía y poetas del viejo San Rafael*. Inca [s. p.].

Gandolfo, F. Entrevista de Osvaldo Aguirre, en *Bazar americano*, disponible en [http://www.bazaramericano.com/media/cajas/gandolfo/gandolfo\\_enrevista.htm](http://www.bazaramericano.com/media/cajas/gandolfo/gandolfo_enrevista.htm)

Lucero, D. (1999-2000), Juan Solano Luis y su añoranza española, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza 6*, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Editorial dela Facultad de Filosofía y Letras, 175-189.

Orgambide, P. y Yahni, R. (1970). *Enciclopedia de la Literatura Argentina*. Sudamericana.

[Reseña de *Los caramillos*] (1965), en *Revista de Folklore 85*, disponible en el Archivo Histórico de Revistas, formato digital: <https://ahira.com.ar/>.

Siebenmann, G. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Gredos.

## CAPÍTULO VII

### RAFAEL MAULEÓN CASTILLO POETA, NARRADOR Y PROMOTOR CULTURAL

MARTA ELENA CASTELLINO

0000-0001-7246-8452

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

#### **Introducción: Rafael Mauleón Castillo, un hombre “puente”**

*“Rafael Mauleón Castillo es, en América, lo que podríamos llamar un hombre puente; y lo es porque ha logrado vincular con su labor de las ‘Brigadas Líricas’ solitarias islas de emoción en un maravilloso continente de poesía”.*

*T. Mieses Burgos. 1/10/49 - Santo Domingo*

En este capítulo, además de analizar su obra poética, trataré de transmitir algo del talante espiritual de este hombre jovial, verdadero promotor intelectual, capaz de llevar a cabo empresas culturales tan meritorias (e increíbles) como esas *Brigadas Líricas*, a las que luego me referiré. Fue un verdadero “militante” de la cultura, no solo en su San Rafael (elegido lugar de residencia) sino de toda la provincia, a través de su participación, junto con Alfredo Bufano, en los momentos fundacionales de la filial mendocina de SADE (Sociedad Argentina de Escritores).

El calificativo de “puente” se debe a su capacidad para unir espacios diferentes, para aunar esfuerzos, y dar lugar a la difusión de la obra de otros poetas, aun postergando la edición de la propia, lo que habla de una innegable generosidad que refrendan todas las empresas culturales por él acometidas. Propició y realizó conferencias, y facilitó la llegada a San Rafael de destacados valores de la ciencia y de la cultura del país y del mundo:

Así en América del Norte como en Europa o en Asia se sabe que desde una ciudad argentina que se llama San Rafael de Mendoza, un poeta edita cuadernos de poesía, libros, plaquetas, exposiciones de arte y mantiene una correspondencia copiosa con los hombres de letras de todo el mundo, para un intercambio de ideales [Documento inédito suministrado por la familia Mauleón, sin datos de fecha ni autor].

También supo tender lazos entre la labor de los plásticos y los escritores (lo que podría considerarse como un rasgo epocal, como vimos) y de ello dan cuenta asimismo las ediciones de sus propias obras. En tal sentido, en otro documento inédito suministrado por la familia Mauleón, titulado “Datos biográficos de Rafael Mauleón Castillo” y que contiene importantes datos del escritor, leemos que

Viajó a Chile, Brasil, Montevideo y Europa, llevando numerosos trabajos de grabadores mendocinos, en su afán de romper fronteras para el arte lugareño, crear nuevos vínculos y mostrar el progreso alcanzado por la provincia en esta materia en los principales centros de arte [s. f., s. p.].

Luis Ricardo Casnati, en *Poesía y poetas del viejo San Rafael*, destaca el valor que tuvo para la cultura de San Rafael: durante cuarenta años “fue como el tábano de Sócrates, que volaba y picaba para que la ciudad no se durmiera. Trajo conferenciantes, pergeñó ateneos, cumplió recitales y fue miembro de cuanta sociedad con propósitos de cultura se levantara aquí” (documento mecanografiado, (1981, [s. p.]).

De tal modo hemos intentado definir el perfil de este hombre, sencillo y humilde, cordial y profundo en sus sentimientos y gran amigo, que relegó sus posibilidades y bienes personales de su familia para entregarse vocacionalmente a una obra relevante de construcción y difusión de

cultura, en función de una férrea convicción en las posibilidades del arte y una auténtica voluntad constructiva.

## Semblanza

*“Evoco en estas páginas, conmovido por un turbión de recuerdos, la vida más profunda y entrañable de un auténtico creador de cultura del Oeste argentino. No había nacido en Mendoza, pero se consubstanció tan adentro de su ser con nuestra tierra, que hoy es más mendocino que muchos de los que se vanaglorian de serlo”.*

**Ricardo Tudela** (en Mauleón Castillo, 1990, *Poemas y Testimonios*)

Rafael Mauleón Castillo, como señala Tudela, había nacido el 14 de enero de 1902, de padre portorriqueño y madre española y puede decirse que “esta alianza de sangres le dieron la tonalidad, el ímpetu imaginativo, la gracia explosiva y el libre desenfado en la comunicación con sus semejantes” (documento mecanografiado inédito). Su niñez y adolescencia transcurrieron en Córdoba; en esa provincia realizó sus estudios primarios y secundarios y también conoció a Carlos Washington Lencinas, con el que entabló una amistad que motivó su traslado a Mendoza. En 1929<sup>242</sup> se radicó en San Rafael con el cargo de Director del Hospital Schestakow, pero su desempeño en él fue breve, ya que el asesinato de Lencinas (acaecido el 10 de noviembre de 1929) le puso fin a los pocos meses.

Sin embargo permaneció en el departamento sureño y allí formó su familia. Auténtico autodidacta, atraído por la poesía y el arte, aquí comienza a escribir sus versos y se vincula con el medio cultural local, en el que desarrolló asimismo una intensa labor, que incluye la creación, el 20 de marzo de 1948, del Museo de Bellas Artes. Se concreta así “la aspiración de dotar a San Rafael de una institución para el fomento de las Artes Plásticas” (H.B. de Vázquez). Las primeras donaciones para el Museo fueron realizadas por Julio Aguirre y su esposa, Elvira Bombal Villanueva;

---

<sup>242</sup> En las fuentes consultadas existe una disparidad de fechas, ya que la familia, por ejemplo, afirma que este traslado se produjo en 1926.

así comenzó a reunirse un valioso caudal artístico que contiene pinturas, dibujos, grabados y acuarelas, recibidos en los “Premios Adquisición” de los Salones de Primavera, donaciones del Fondo Nacional de las Artes y de particulares. Su patrimonio incluye obras de Raquel Fornier, Juan Carlos Castagnino, Benito Quinquela Martín, Antonio Berni, Norah Bores, Horacio Butler, Fidel de Lucía, Víctor Delhez... entre otros prestigiosos artistas.

Durante años, el Museo fomentó las vocaciones artísticas a través de la organización de diversos salones: Juveniles, del Poema Ilustrado, *Tout Petit*, de Primavera... Estos salones se realizaban anualmente durante el mes de setiembre y en ellos participaban pintores y escultores de todo el país. Se realizaban numerosas exposiciones y funcionaba un Taller de Arte “Rafael Mauleón Castillo”, que recibía alumnos sin límite de edad. Mauleón Castillo fue un animador incansable de todas estas actividades. En la actualidad, el museo ha pasado a denominarse Museo “Omar Reina”.

Para acercarnos a lo que era la vida intelectual, artística y literaria de San Rafael por aquellos tiempos, podemos recordar que allí coincidían entonces varios de los más grandes escritores que prestigian nuestras letras, como Alfredo Bufano, Fausto Burgos, Tudela, ligado por distintas razones al medio sanrafaelino, o el mismo Mauleón. Todos ellos participaron en empresas culturales de envergadura, como la creación de la filial Mendoza de SADE (Sociedad Argentina de Escritores). Sabemos, por una carta de Alfredo Bufano, que en junio de 1944 Mauleón ya desempeñaba el cargo de Pro-tesorero, en reemplazo del también residente en San Rafael, Juan Solano Luis.

Precisamente, en la correspondencia mantenida entre Alejandro Santa María Conill y otros socios fundadores, figuran algunas misivas de Mauleón Castillo, en la que el residente en San Rafael se presenta a sí mismo como trabajador incansable de la cultura; así, en la carta fechada el 13 de enero de 1942, dice “Me dirá que este ‘sordo’ no tiene nada que hacer. Se equivoca, tengo hoy una buena fagina [*sic*] que se repetirá mañana y continuará siempre”. Entre las tareas que enumera a continuación figura “un trabajo inmenso en la Biblioteca (en la mía se prestan los libros, y es la más grandecita del contorno”. Fue también director de la Biblioteca Mariano Moreno, fundada en 1919. El Centro Argentino y su biblioteca, según testimonio brindado por sus hijos, le

permitieron centralizar un hacer que con el correr del tiempo sería fecundísimo, y que puso a San Rafael en contacto con la cultura universal y a la vez, hacer conocer San Rafael en el mundo entero (luego volveremos sobre ello).

Igualmente se contó Mauleón Castillo entre quienes dirigieron otro fecundo foco de cultura: la Universidad Popular de San Rafael. En 1928, con Francisco Gallardo, editó un semanario humorístico llamado *La Púa*, que tuvo una existencia efímera; en 1931, con José Parada Juanto, lanzó varias ediciones de *Cuyo – Buenos Aires*, su “hazaña inicial, el punto de partida de sus empresas poéticas y culturales”, como la llama Ricardo Tudela (en Mauleón Castillo, 1990, p. 8). Y agrega Tudela

Es imposible prescindir de esa revista en cuanto anhelamos pulsar el brioso y significativo movimiento de renovación del Oeste argentino. En sus páginas, encendidas y audaces, circula como un torrencioso río el pujante dinamismo de quienes dieron otra voz a la literatura cuyana (en Mauleón Castillo, 1990, p. 8).

En 1938 editó la revista *Mástil*, y dos años antes, en 1936 iniciará su magna obra, las *Brigadas Líricas*, serie de cuadernos en los que, en sucesivas ediciones artesanales, dio a conocer a autores americanos, europeos y locales (sobre ello volveremos en otro apartado). Fue corresponsal de los diarios *La Palabra* y *La Libertad*, de Mendoza, y también de *La Nación* y *Noticias Gráficas*, de Buenos Aires. Presidió asimismo la Comisión Municipal de Cultura y se desempeñó como Delegado para la Zona Sur de la Dirección Provincial de Cultura de Mendoza

Paralelamente a estas acciones de promoción cultural llevó a cabo su propia labor de creación, que incluye los siguientes títulos: *El linyera* (poesía); *Cánticos de vigilia* (poesía); *Los días oscuros de César Rivero* (novela); *Las búsquedas* (poesía); *Las coplas y sus coplas*; *Raíz y ala* (poesía); *España en la sangre*; *Albricias de la patria* y *Una campana vegetal llamando* (poesía). Ha quedado inédita su novela *La luna contra el muro*.

El Consejo del Escritor le otorgó en 1962 el premio “Álvaro Melián Lafinur”, por su labor artística. En noviembre de 1966 se le rindió un expresivo homenaje, el de “un pueblo al que se le sumaron los más altos valores del intelecto y de las artes [...] para un hombre de tierra adentro,

sencillo y humilde, cordial, profundo en sus sentimientos y gran amigo” (documento inédito suministrado por la familia).

Murió el 29 de octubre de 1968<sup>243</sup>, rodeado del cariño de los suyos y de toda la población de San Rafael.

### **El contexto cultural sanrafaelino**

*“San Rafael está creciendo. La hace grande su gente, los que levantaron los cimientos, los que bregaron por su crecimiento [...] San Rafael, nuestro pueblo que crece y vive al ritmo del tiempo”*

[Documento mecanografiado, sin indicación de fecha ni autor]

En el texto previamente citado, redactado desde el punto de vista de “nosotros, los nietos de los primeros pobladores” se esboza un panorama cultural muy interesante, quizás el primer intento de dar una mirada panorámica sobre un momento de la historia cultural de San Rafael y se destaca, precisamente, la labor llevada a cabo en primer lugar por Rafael Mauleón Castillo.

En el documento referido, el autor o la autora destaca el papel desempeñado por las instituciones educativas y culturales del medio: la escuela primaria y secundaria, las bibliotecas públicas “y aquellos centros donde lo primordial y sustancial fue la cultura, por medio del libro, de las conferencias, de los recitales, de las exposiciones, de las revistas, de los diarios y periódicos” (documento citado, [s. p.]). Y en todos estos aspectos, como ya vimos, la labor de Mauleón fue señera, aunque se basó en algunos aportes previos.

Por ejemplo, se menciona como primer intento cultural sanrafaelino, la creación de una biblioteca para los socios de la “Unión Agrícola Comercial e Industrial de la Colonia Francesa”, en el año 1896 y que pronto hizo extensivo el préstamo de libros –gracias a la generosidad de los socios- a toda la comunidad. Esa fue la primera biblioteca pública de

---

<sup>243</sup> Existen discrepancias en cuanto al año, pues Cattarossi y otras fuentes consignan “1967” pero la familia afirma que fue en 1968.

San Rafael y gran parte de su fondo bibliográfico inicial fue donado por el Comandante Salas<sup>244</sup>.

Estas primigenias inquietudes culturales continuaron en el año 1903, cuando comienza a consolidarse la vida del pueblo que ha pasado de Colonia Francesa a Villa de San Rafael (recordemos que la primera fundación se radicó en las cercanías del Fuerte de San Rafael, cerca del río Diamante, en la hoy denominada “Villa 25 de Mayo”). El avance cultural se relaciona con la figura de Augusto Marcó del Pont, considerado el primer historiador sanrafaelino, quien –a pesar de haber nacido en Salta en 1870- “sienta sus reales en el pueblo (la Colonia Francesa), para ser más exactos en el puente de Calicanto, donde abre una escuela particular y comienza la formación de una biblioteca pública (luego la Biblioteca Popular Sarmiento)”. Además, al ver que había muy pocas escuelas abrió una en su escribanía. Él ya tenía mucha experiencia como maestro. La escuela se denominó “San Luis” y pasaron por sus aulas muchos jóvenes que luego serían respetables ciudadanos. Es autor de una serie de libros históricos: *Historia del Sud mendocino*; *El paso de los Andes por la Expedición auxiliar del Sur* y *San Rafael en la gesta sanmartiniana* entre otros.

Dentro del panorama cultural sanrafaelino en las primeras décadas del siglo XX también debe mencionarse la labor periodística que llevaron adelante por entonces Diez Martín, Diego Rivadaneira, Gustavo Vitrá, Gastón de Thuisy y los doctores Schestakow y Herman, cuyos artículos contribuía al desarrollo cultural de la pujante población.

Entre 1903 y 1919 se fundan en San Rafael las Sociedades Española e Italiana. La segunda fue fundada en 1916, por obra de un pintor y decorador especializado en flores, Antonio Schiavoni, que se dedicó a dar clases de pintura y dibujo; entre los alumnos figuran, entre otros, Elena Catullo de Burgos (esposa del escritor), Emiliano Quirós, Juan Pi (que

---

<sup>244</sup> Militar, nacido en Salta. En 1872 llegó a San Rafael y adquirió tierras en la zona denominada hoy “El Fortín”, para dedicarlas al cultivo de alfalfa. Poco después Salas hizo construir el canal que lleva su nombre. Participó en la Conquista del Desierto y luego se radicó definitivamente en San Rafael, donde tuvo activa participación en la vida de la comunidad naciente: la enorme casona que construyó fue durante años centro de actividades y reuniones. Murió en 1895.



desarrolló también una importante labor como fotógrafo), García Morillo, Juan Saez...

Surgen algunas bibliotecas privadas como la “Cervantes”. En 1919 se funda la Biblioteca Pública “Mariano Moreno”, dependiente entonces del Centro Recreativo Argentino, a la que Marcó del Pont traspasa el capital bibliográfico de la Biblioteca Popular por él fundada. Luego, la ímproba tarea de quien era secretario y luego director (Mauleón Castillo), hizo posible con los años la fundación del Museo de Bellas Artes.

Esta Biblioteca “Mariano Moreno” y el Museo de Bellas Artes de San Rafael serán un foco de cultura en el departamento sureño. En la Biblioteca se dio lugar a las letras, al teatro leído, a la danza... llegando a contar con un importante fondo bibliográfico. En cuanto al Museo, fundado por Mauleón Castillo el 20 de marzo de 1948, logró reunir también un valioso caudal artístico.

En relación con las artes plásticas, en uno de los documentos inéditos que hemos consultado, se refiere con la vividez de un testigo presencial lo que podría considerarse el comienzo de esta historia que culminaría con la creación del Museo de Bellas Artes, al hablar del interés, la curiosidad y el alborozo despertados por la primera exposición artística realizada en San Rafael en 1918:

[...] en un local de calle Mitre esquina Alem, sector Este, se inauguraba una exposición de cuadros, auténticos óleos. Fue la primera exposición de arte que se realizaba en la pequeña villa solariega. El pintor se llamaba Romualdo Brughetti [...] Venía de Buenos Aires [...] Se iniciaba una historia que a lo largo de los años permitirá ir llenando las grandes páginas de la cultura sanrafaelina. La inolvidable historia de las artes en San Rafael había comenzado a correr.

Se van sucediendo las exposiciones y salones de arte, y ya en 1950, Luis Nicolás Scalise lanza una iniciativa que tuvo general aceptación: reunir a los artistas dispersos y fundar la Sociedad Fernando Fader. Se realiza el Primer Salón de Artes Plásticas del Sur mendocino, con la participación de

los pintores Arnedillo<sup>245</sup> y Arentsen<sup>246</sup>, entre otros. Como otros plásticos destacados pueden mencionarse Omar Reina<sup>247</sup>, cuyo nombre lleva en la actualidad el Museo, o Raúl Capitani<sup>248</sup>, entre muchos más.

---

<sup>245</sup> Félix Arnedillo había nacido en Pamplona, España, en 1899, pero se radicó en San Rafael, donde llevó a cabo la mayor parte de su obra. Sus pinturas al óleo representan paisajes de San Rafael, flores, retratos y figuras. “Sus planos y colores, lejos de la mecánica y de la irrealidad, dan su tono de poesía y sostienen, en la minuciosidad de la línea, el propósito expresivo [...] Los cielos sanrafaelinos y las barrancas diamantinas le han entregado, en vigilia de fuego, sus misterios y su plástica totalidad” (documento mecanografiado).

<sup>246</sup> Entre las temáticas predilectas de Roberto Arentsen figura el paisaje: “Busca el memento, la luz, especial. El agua, el cielo, el árbol, la montaña o la figura fugaz integrante indivisible de la tierra agreste o ya dominada por el hombre y por la reja” (documento inédito). En 1949 realiza su primera exposición individual en el Museo de Bellas Artes de San Rafael y a partir de allí participa en muestras individuales y colectivas y desarrolla clases de acuarela. Obtuvo varios premios en certámenes nacionales.

<sup>247</sup> Omar Reina nació en Guaymallén, Mendoza, el 11 de junio de 1928. A los diez años ganó una beca para estudiar pintura y dibujo en la Academia Provincial de Bellas Artes, durante dos años. Posteriormente ingresó a la Escuela Superior de Artes Plásticas de la recién fundada Universidad Nacional de Cuyo, de la que egresó en 1954. Estudió dibujo con Sergio Sergi y Roberto Cascarini; grabado y dibujo con Víctor Delhez; pintura con Roberto Azzoni y escultura con Lorenzo Domínguez. Inició sus actividades artísticas exponiendo en muestras colectivas, salones nacionales y provinciales. Ha obtenido importantes distinciones y premios y sus obras figuran en museos de todo el país y también en el de Linares, Chile. Desde 1957 se radicó en San Rafael y participó como jurado de los Salones de Primavera de San Rafael y Mendoza. Además ejerció la docencia en relación con su especialidad. Fue Director-profesor de la Academia Particular de Pintura, creada por la Sra. Hortensia de Vázquez en 1954 y dirigió los cursos de dibujo y pintura de la Academia Municipal de Artes Plásticas de San Rafael hasta 1965. Fue asimismo profesor de Educación Plástica en el Colegio Nacional y en la Escuela Normal (Fuente: documento inédito).

<sup>248</sup> Raúl Capitani nació el 10 de mayo de 1941 en Mendoza. Estudió dibujo, pintura y grabado en la Escuela Superior de Artes Plásticas de la UNCuyo, con Julio Suárez Marzal, Sergio Sergi y Zdrako Ducmelic. Realizó numerosas exposiciones en todo el país y participó en numerosos salones regionales y nacionales y muestras colectivas, en las que recibió varios premios en dibujo, pintura y grabado. También ha participado en muestras internacionales en México, Italia, Chile, Estados Unidos, España e Israel. Sus obras se encuentran en importantes museos nacionales y extranjeros. El Director del

Luego fue el grupo “El Fortín”, nacido en 1952, el que programó estudios, trabajos, exposiciones, conferencias, charlas y exposiciones de arte en los barrios y en otros departamentos.

En el ámbito educativo, podemos destacar que en 1916 se había creado la Escuela Normal de Preceptores; además, van arribando a San Rafael hombres que fomentaron el desarrollo cultural del departamento, como Alfredo Bufano, Fausto Burgos, y artistas plásticos como Antonio Bermúdez Franco. Nace asimismo el Centro de Estudios Pedagógicos y “se crea un clima magnífico en el terreno musical, en virtud del impulso que [...] le dan los esposos Bufano” (documento mecanografiado). En este ámbito, puede mencionarse la creación del primer coro a capella local y la realización de importantes recitales en el Club Español. Nace asimismo la primera revista de arte, crítica y literatura, denominada *Cuyo Buenos Aires*, que ya mencionamos, con la dirección de Mauleón y José Parada Juanto.

A la Escuela Normal de Maestros se suma la Universidad Popular de San Rafael que nuclea a destacadas figuras del medio y permite el arribo de otras, de relieve nacional, tanto en el ámbito de la literatura como de la plástica o la historia, como Gregorio Fingerman, Julio César Raffo de la Reta o Nicasio Delhez, por citar solo algunos nombres. También fueron surgiendo nuevas escuelas, institutos secundarios públicos y privados tanto en la capital departamental como en los distritos. Surge, finalmente, el Instituto de Música, Arte y Cultura Popular, dependiente de la Municipalidad de San Rafael, que brindaba la oportunidad de aprender dibujo, danza, cerámica y otras expresiones artísticas.

Sobre este rico cañamazo intelectual se dibuja la labor creadora de destacados escritores, entre los que figuran Alfredo Bufano, Fausto Burgos o Juan Solano Luis, a los que ya nos hemos referido en páginas anteriores, tanto en este como en tomos anteriores. Y, por supuesto, Rafael Mauleón

---

Museo Günter Haupt dijo en la presentación de una muestra suya: “Sus trabajos, de formato realista, ponen de relieve las sombras de la sociedad sin concesiones. Sus grabados demuestran una gran técnica y están llenos de tensión y dinámica. Resulta evidente lo que el artista pretende expresar con alteraciones de claro y oscuro. Repartido en suaves toques ha utilizado el artista el color en los trabajos expuestos [...]” (citado en el documento inédito que manejamos).

Castillo. Pero antes de explorar su propia obra de creación, daremos una mirada a ese emprendimiento cultural tan ambicioso y logrado como fueron los cuadernos de poesía en los que reunió a autores representativos de cada una de las repúblicas americanas y también de Europa.

### **Las Brigadas Líricas**

*“Rafael Mauleón Castillo y ‘Brigadas Líricas’, son una misma alma y un mismo fervor. Llamada de alto fuego encendida en el itinerario de la poesía de América, es el camino que une y la brújula que orienta”*

**Antonio Vázquez. Mendoza, 1948**

Al comienzo nos referíamos a Rafael Mauleón Castillo como un “hombre puente”, citando una breve esquela del escritor dominicano Franklin Mieses Burgos, fechada el 1 de octubre de 1949, y que figura en un cuaderno propiedad de la familia Mauleón (agradezco nuevamente a “Pampi” y “Tori”, hijos del poeta, que me permitieron acceder recientemente a esta documentación invaluable).

El poeta peruano Luis Nieto Castillo, radicado nuevamente en su país luego de varios años de exilio en Chile, manifestó siempre sus ideales de unidad latinoamericana, y celebra con estas palabras la empresa del sanrafaelino Mauleón Castillo:

No creo que haya intelectual o cenáculo literario en estas tierras de los Libertadores, que desconozcan la generosa y eficiente labor que desarrolla Mauleón Castillo.

Desde hace años, unos 16 ó 15, está empeñado en librar una tenaz y heroica batalla por la cultura, a la vez que trata afanosamente de acercar, de tender un puente de amistad, ente los poetas jóvenes de este continente [...]

Cuando regresé del destierro, y viviendo yo en el Cuzco [...] me llegó de sorpresa, gratamente repentina, una esquela de Rafael Mauleón. Ignoro por qué vericuetos de la amistad, por qué senderos especiales de la comprensión intelectual, supo mi paradero. Lo cierto es que desde entonces, con reiterada y exquisita solicitud por parte de

él, con imperdonables silencios de mi parte, hemos vuelto por los viejos caminos que conducen hacia una nueva expresión de solidaridad intelectual de América (en Mauleón Castillo, 1990, p. 86).

En un sentido similar se expresa Guillermo de Torre, cuando manifiesta, en breve nota fechada en Buenos Aires en 1948, que el escritor radicado en San Rafael: “es uno de los pocos espíritus que poseen la conciencia total de América. Esta excepción se produce naturalmente, no en ninguna capital, sino en la íntima ciudad de San Rafael [...] el ancho circuito de sus ‘Brigadas Líricas’ [...] supera los Andes, vence las fronteras y son testimonio de una voluntad americana” (documento de puño y letra, en poder de la familia Mauleón).

También Antonio de la Torre, en su *Itinerario poético cuyano* (1980), lo reconoce como “alentador del movimiento artístico de San Rafael” y lo llama “antena cordial de las novedades artísticas de Europa y América” (p. 86). Finalmente, su coterráneo Abelardo Arias lo alaba en estos términos: “Bien está que en estos tiempos de miedo, de sometimiento y de vasallaje del espíritu, existan hombres como Rafael Mauleón Castillo, en quienes la pasión por la libertad se une a la acción insobornable. ‘Brigadas Líricas’ es el instrumento con que fraternalmente extiende a América esta actitud fundamental”. La nota está fechada en 1949 y tiene la misma procedencia de las anteriores.

Entonces, cabe preguntarse: ¿qué fueron las “Brigadas Líricas”, tan elogiadas por escritores de fuste como los citados? La respuesta comenzamos a encontrarla en las palabras de Gloria Videla de Rivero (2000), quien en *Revistas Culturales de Mendoza (1905-1997)*, en la entrada correspondiente a “*Brigadas Líricas; Cuadernos de América y Europa* (San Rafael, Mendoza)” expresa que se trató de una empresa editorial que alentó, entre 1936 y 1964, ese auténtico promotor cultural que fue Mauleón (2000, p. 101).

Tal empresa consistió en la publicación, primero anualmente y luego con una frecuencia irregular, de una selección de autores de dos continentes, aunque preferentemente americanos. De hecho, hay solo tres europeos, tal como se deduce del pie de imprenta de *Non sanno d'essere*

*morti* (1955), edición bilingüe del poeta Vittorio Sereni<sup>249</sup>: el libro en cuestión “é il secondo di una serie di Quaderni dedicati alla poesia europea”. Los otros volúmenes de autores no americanos son el de René Char<sup>250</sup>, *Choix de poèmes* (Francia, 1953) y *Tiempo de amor*, de Lucio Ballesteros Jaime<sup>251</sup> (España, 1957).

---

<sup>249</sup> Vittorio Sereni (1913-1983). Poeta y traductor italiano nacido en Luino, junto al lago Mayor, considerado como uno de los mejores poetas italianos de su época. En 1940 y después de casarse, fue a Grecia como militar, al mismo tiempo que se publicaba su primer libro, *Frontera*. Desde Grecia, el regimiento en el que servía fue transferido a Sicilia, donde el poeta fue capturado por los norteamericanos en 1943. Pasó por diversos campos de concentración en África septentrional, Orán, Casablanca, Sainte Barbe du Thelat, Sidi Chamani y de esta experiencia surgió su segundo libro, *Diario de Argelia*, que fue publicado en 1947. El libro lo hizo famoso en Italia. Posteriormente fueron apareciendo *Los entornos inmediatos*, *Los instrumentos humanos*, *Trabajos en curso*, *El sábado alemán* y *Estrella variable*, que recibió el premio Viareggio de poesía en 1982. Cf <https://www.epdlp.com/escritor.php?id=11014> .

<sup>250</sup> René Char. Poeta francés nacido en Isle-sur-Sorgue, en 1907. Pertenece a lo que podría llamarse segunda generación surrealista iniciada en 1929, coincidiendo con la primera crisis señalada por el segundo manifiesto de Breton aparecido ese año. En 1934, debido a su afán de perfección formal, se alejó paulatinamente del movimiento surrealista. Durante la ocupación de Francia por los alemanes, se destacó como capitán de maquis en la resistencia, y allí aprendió, según él mismo dice, "a amar ferozmente a sus semejantes". De esta experiencia en la lucha clandestina surgió su gran obra poética *Páginas de Hypnos*. Es uno de los poetas cuya fama ha crecido rápidamente en los últimos años. Elogiado ampliamente por la crítica, es considerado como uno de los máximos poetas de Francia. Falleció en 1988.

<sup>251</sup> Lucio Ballesteros Jaime (1906-2008). Poeta y periodista español, nacido en la localidad valenciana de Utiel, aunque se trasladó a la capital siendo muy joven. Con veinticinco años formó parte como *ninot* en una de las fallas del Mercado de Colón. Mantuvo una buena relación con artistas y escritores valencianos de la segunda República, pero no fue sino a los cuarenta años que se dedicó a escribir con asiduidad. Era colaborador habitual de *La Hoja del Lunes*. Falleció en Valencia. Publicó los siguientes libros de poesía: *Aún. Libro de amor y poesía* (1940); *Poemas del alba* (1942); *Tiempo feliz. Poemas de infancia* (1943); *Abril en los labios* (1944); *Toda la vida* (1944); *Otros vienen detrás* (1949); *Horas de oficina* (1950); *El aire dormido en la rama* (1951); *Hablo del sueño* (1952); *Cantos fundamentales* (1954); *canciones a mar y río* (1960); *Cantares* (1963); *Canciones* (1964); *25 sonetos asonantes* (1967); *37 décimas* (1967); *Los sueños y otros poemas* (1969) y *Poemas de infancia* (1972).

El resto de las publicaciones es un auténtico rosario de integración continental: las “Irradiaciones Poéticas de Brigadas Líricas” (primera parte de la publicación), están integradas por catorce números, a saber: N° 1 *Congo* (1936), poemas de Vachel Lindsay<sup>252</sup> (Estados Unidos de Norteamérica); N° 2 *Festival de agua y viento* (1936), de Benjamín Morgado<sup>253</sup> (Chile) que –como aclara Videla de Rivero son “poemas representativos del “runrunismo chileno”; N° 3 *El aire unánime* (1937), de Cipriano Santiago Vitureira<sup>254</sup> (Uruguay); N° 4 *Diapasón* (1939), de Carmen

---

<sup>252</sup> Vachel Lindsay (Springfield, 1879 - 1931). Poeta estadounidense cuya obra influyó en la poesía de su país, dotándola de nuevos ritmos orales y musicales y popularizándola a través de lecturas públicas. Pasó tres años en el Colegio de Hiram, en Ohio, y posteriormente estudió arte en Chicago y en la ciudad de Nueva York. Comenzó a recitar públicamente sus poemas muy temprano, durante sus viajes por el país, a la manera de un trovador. En 1913 la revista *Poetry* publicó una de sus composiciones, acerca del fundador del Ejército de Salvación. En adelante continuaría con esta línea patriótica, dedicando versos a personajes conocidos de la vida norteamericana protagonistas de cultos y causas sociales, como Johnny Appleseed, John Peter Altgeld y Alexander Campbell. Entre sus libros más destacados se cuentan: *Rhymes To Be Traded for Bread* (1912), *General William Booth Enters into Heaven* (1913), *The Congo and Other Poems* (1914) y *The Chinese Nightingale* (1917). Su obra, como la de W. Whitman, se sustentó en el versículo, influyendo en poetas posteriores, como A. Ginsberg, por su tono cercano al salmo, al cántico y a la respiración oral. Es una lírica vigorosa, fuerte, que sin embargo conserva una melodía hablada, que se basa en el poder de las imágenes. También fue un precursor de la poesía acompañada por el jazz, por su ritmo y lectura sincopada y dramatizada. Cf. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lindsay.htm>.

<sup>253</sup> Benjamín Morgado (1909-2000): escritor chileno de estética vanguardista dentro de lo que se denominó el runrunismo, aunque abandonó pronto esta tendencia literaria. Se dedicó sobre todo al teatro, llegando a tener su propia compañía dramática. Son numerosas las obras que escribió. Poesía: *Cascada silenciosa* (1926), *Esquinas* (1927), *Estaciones equivocadas* (1929), *Festival de agua y viento* (1936), *La noche del naufrago* (1973). Obras dramáticas: *El hombre del brazo encogido* (1936), *Trébol de cuatro hojas* (1938), *El prestamista de honras* (1939), *Nace una mujer* (1940), *La sombra viene del mar* (1943), *Tempestad sin sollozos* (1945), *Te querré toda la vida* (1946), *Hoy comienza el olvido* (1954), *Todavía la niebla* (1959), *Estoy enamorado de ti* (1963), *Alguien viene de lejos* (1964), *La maestra era pobre* (1976).

<sup>254</sup> Cipriano Santiago Vitureira (1907-1977): poeta y ensayista uruguayo. Entre sus obras figuran *Arte simple* (1937); *La siega del musgo*; *Poemas* (1927); *Libro de pausas* (1934); *Océano*; *Poemas sobre la tragedia de España* (1943) y *Sentido humanista de la pintura brasileña* (1947).

Alicia Cadilla<sup>255</sup> (Puerto Rico); N° 5 *La canción herida* (1944), de Luis Nieto Miranda<sup>256</sup> (Perú); N° 6 *Bahía del amor* (1946), de Enrique Castellanos<sup>257</sup> (Venezuela); N° 7 *Presencia* (1947), de Ramón Guirao<sup>258</sup> (Cuba); N° 8

---

<sup>255</sup> Carmen Alicia Cadilla (1908-1994): poetisa puertorriqueña, nacida en Arecibo en 1908. Autora de una producción lírica que, por su hondura y brillantez, ha sido traducida a los principales idiomas del mundo, está considerada como una de las grandes voces de la poesía femenina puertorriqueña del siglo XX, junto con Julia de Burgos y Clara Lair. Además, en compañía de estas dos autoras se ha distinguido también por su encendida defensa de la promoción de la mujer en la isla antillana. Fue además una intelectual influyente. Se dio a conocer como escritora cuando publicó en la revista *Puerto Rico Ilustrado*. Ganó el primer premio en el Certamen del Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos, concedido en Nueva York en 1966. Destacó como miembro de la Sociedad de Mujeres Periodistas de Puerto Rico y de la Sociedad de Autores Puertorriqueños. Fue una de las voces más representativas del neorromanticismo de la década de 1930. Entre sus poemarios se destacan: *Canciones en flauta blanca* (1931), *Litoral del sueño* (1937), *Ala y ancla* (1940), *Alfabeto del sueño* (1956) y *Entre el silencio y Dios* (1966).

<sup>256</sup> Luis Nieto Miranda (1910-1997): nació en Sicuani, provincia de Canchis, Cusco. Es una de las figuras principales de la literatura peruana contemporánea. Su poesía refleja su pasión por la vida y la política, y es una de las más expresivas y vibrantes dentro de la literatura latinoamericana del siglo XX. Varios de sus libros fueron publicados en diferentes países americanos, en los años de su destierro (de 1932 a 1940): *Poemas perversos* y *Puños en alto* (La Paz, Bolivia, 1932); *Poemas de barricada y de combate* (Iquique, Chile, 1938), además del publicado en Mendoza. Estando en Chile, tras su paso por La Paz, Bolivia, entabló amistad con Pablo Neruda, y en casa de este también conoció al poeta cubano Nicolás Guillén.

<sup>257</sup> Enrique Castellanos: poeta y ensayista, es autor de *Bolívar, el hombre que se fue a caballo* (1921); *El infierno y el hombre*; *Poemas* (1964); *La Generación del 18 en la poética venezolana* (1966); *Borradores perdidos* (1970).

<sup>258</sup> Ramón Guirao (1908-1949): nació el 11 de octubre de 1908, en Pinar del Río (Cuba), y falleció el 17 de abril de 1949. Destacó como poeta, y fue uno de los primeros en escribir poesía sobre el tema negro. Una de sus primeras obras negristas fue *Bongó* (1934). Sus primeros escritos datan de 1928, cuando publicó para el *Diario de La Marina* el poema "La bailadora de rumba". Otras obras con las que destacó el autor fueron *Poemas negros* y *Órbita de la poesía afrocubana*. Dejó inéditos los poemarios *Cuadrante* y *Seguro secreto*. Como periodista, Guirao colaboró con las siguientes publicaciones: *Revista Avance*, *Alerta*, *La Prensa*, *Orbe*, *Carteles*, *Social*, *Línea*, *Revista Bimestre Cubana*, *Bohemia*, *Espuela de Plata*, *Verbum* y *Orígenes*. En 1937, llegó a jefe de redacción de la revista *Grafos* gracias a que ganó el premio nacional de ensayo de tema cubano del Concurso de



*Presencia de los días* (1948), de Franklin Mieses Burgos<sup>259</sup> (Santo Domingo); N° 9 *Esa negra Fuló y otros poemas* (1949), de Jorge de Lima<sup>260</sup>

la Secretaría de Educación. Fue también fue uno de los fundadores de la Sociedad de Estudios Afrocubanos.

<sup>259</sup> Franklin Mieses Burgos (1907–1976): nació y murió en la ciudad de Santo Domingo; fue autor de una breve e intensa producción poética. Resalta por su exactitud en la técnica, su profundo lirismo y conceptos filosóficos de tinte existencial. Mieses Burgos fue uno de los iniciadores del movimiento literario en su país llamado "Poesía Sorprendida". Se determina por el acendrado surrealismo y por su posición antidictatorial contra el gobierno del dictador Rafael Trujillo. Podemos citar, entre sus múltiples obras poéticas, cronológicamente, las siguientes: *Torre de voces* (1929–1936), *Trópico íntimo* (1930–1946), *Propiedad del recuerdo* (1940–1942), *Clima de eternidad* (1944), *12 sonetos y una canción a la rosa* (1945 – 1947), *Seis cantos para una sola muerte* (1947–1948), *El ángel destruido* (1950–1952) y *Al oído de Dios* (1954–1960). Cultivó formas tradicionales, modernistas y posmodernistas. Sus textos eran sumamente elaborados y complejos, a la vez que extremadamente musicales. Este poeta era capaz de entrar en el constreñimiento de la métrica, empleando normas clásicas, a la vez que destacar de igual manera, en el estilo contemporáneo vanguardista. Franklin Mieses Burgos acuñaba metáforas sorprendentes hasta llegar a lo audaz; que iba del colorido sensual hasta temas con substrato onírico, psíquico y surrealista. Pero sobre todo ello, sobresale su proclividad a describir el trópico: Sol, vegetación exuberante y mar (Fuente: <http://www.los-poetas.com/n/biofrank.htm>. Consultado el 11 de marzo 2022).

<sup>260</sup> Jorge De Lima (1893- 1953): nació el 23 de abril de 1893 en União (Alagoas). Cursó estudios de humanidades en Maceió y medicina en Salvador y en Río de Janeiro, donde ejerció la profesión. Fue profesor de literatura en la Universidad de Brasil y ocupó el cargo de concejal en el ayuntamiento del antiguo distrito federal. Su interés por las artes plásticas se manifestó en cuadros y fotomontajes. Autor representativo de las tendencias contemporáneas de la literatura brasileña, fue importante su contacto con el modernismo nacionalista, de las décadas de 1920 y 1930, principalmente con el Grupo Regionalista de Recife, en el que figuraban Gilberto Freyre, Lins do Rêgo y Olivio Montenegro. Converso a una forma moderna de catolicismo, de signo apocalíptico. Fundamentalmente lírico, con raíces en la propia afectividad, registra ritmos folclóricos, notas pintorescas y glosas de autores clásicos. Da inicio a su obra como autor de sonetos neoparnasianos. Recibió el título de "Príncipe de los poetas de Alagoas" por sus *XIV Alexandrinos*, entre los cuales destaca "O acendedor de lampião". Murió en Río de Janeiro el 15 de noviembre de 1953 Autor de 14 libros de poesía, escritos entre 1914 (*XIV Alexandrinos*) y 1952 (*Castro Alves, Vidinha*). Destacan *Anunciação* y *Encontro de Mira-Coeli*, así como los *Poemas negros*. En 1939, se publicó en Río de Janeiro una edición castellana de sus *Poemas* y en 1949, en Argentina, *Esa negra Fuló y otros poemas*. Autor también de cinco novelas y siete ensayos. Entre las primeras deben citarse *A mulher obscura* y *Calunga* y los ensayos *A vida de São Francisco de Assis* y la *Vida de Santo*

(Brasil); N° 10 *Suite de amor, angustia y soledad* (1951), de Claribel Alegría<sup>261</sup> (El Salvador); N° 11 *Cielo de poesía* (1952), de Oscar Echeverry Mejía<sup>262</sup> (Colombia); N° 12 *Zona en territorio del alba* (1953), de Eunice

*Antônio*. Dejó inéditos textos de teatro (*A Filha da Mãe d'Água*, *Ulisses*, *As mãos*) y un argumento cinematográfico (*Os retirantes*). Fuente: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/1545/Jorge%20de%20Lima>

<sup>261</sup> Claribel Alegría: nació Nicaragua, en 1924. Cuando tenía nueve meses, la familia de Alegría se mudó de Estelí a Santa Ana en el oeste de El Salvador. Su padre, Daniel Alegría, médico de profesión, era de origen nicaragüense y su madre, Ana María Vides, era salvadoreña. Anastasio Somoza forzó a la familia al exilio. En 1943, Claribel Alegría viajó a los Estados Unidos para estudiar en la universidad. Asistió a George Washington University y recibió su B.A. en filosofía y letras. Cuando estaba en los Estados Unidos en 1947, se casó con Darwin J. Flakoll, Tuvieron tres hijas (Maya y las mellizas Patricia y Karen) y un hijo, Erick, con quienes vivieron en México, Santiago de Chile (donde recibieron sendas becas de la estadounidense Fundación Catherwood, 1954), Buenos Aires, Montevideo, París, Palma de Mallorca y Nicaragua, su lugar de residencia desde septiembre de 1979. Su compenetración intelectual y como pareja fue tan fuerte que más de alguna vez firmaron algunos de sus escritos conjuntos como "Claribud". Claribel y "Bud" tradujeron del inglés *Cien poemas* de Robert Graves (Barcelona, Lumen), quien era su vecino en Deià, en la isla española de Palma de Mallorca. Mantuvieron amistad estrecha con altas figuras de la literatura latinoamericana, como Juan Rulfo, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Mario Benedetti. De este último escritor fueron editores de *Blood pact and other stories* (Willimantic, Cubstone Press, 1997). Bautizada con su alias literario por el intelectual mexicano José Vasconcelos, fue amiga del polígrafo mexicano Alfonso Reyes y discípula del poeta español Juan Ramón Jiménez. En 1948, Claribel Alegría publicó su primer libro de poesía; *Anillo de Silencio*. A lo largo de su larga carrera literaria ha publicado poesía, novela, ensayo y traducciones. El listado incluye los siguientes títulos: *Suite de amor, angustia y soledad* (1950); *Vigilias* (1953); *Acuario* (1955); *Huésped de mi tiempo* (1961); *Vía única* (1965); *Aprendizaje* (1970); *Pagaré a cobrar y otros poemas* (1973); *Sobrevivo* (1978); *Suma y sigue* (1981); *Flores del volcán* (1982); *Poesía viva* (1983); *Y este poema río* (1988). Socia honoraria del Ateneo Americano (Washington D. C., enero de 1950), retornó a las ciudades de Santa Ana y San Salvador en julio de 1962. Un mes más tarde, el jueves 16 de agosto, ofreció un recital poético en el Paraninfo de la Universidad de El Salvador. Murió el 25 de enero de 2018. En: <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/19593>.

<sup>262</sup> Óscar Echeverry Mejía: poeta, académico de la lengua, diplomático, columnista de prensa escrita con incursiones en la radio, periodista de varios medios colombiano. Nació el 15 de mayo de 1918 en Ibagué (Colombia) y falleció el 11 de diciembre de 2005 en Cali (Colombia). Inició su vida literaria a los 17 años en el periódico *El Diario*, de Pereira. Usaba el seudónimo "Sergio", y recomendaba a sus amigos y conocidos que le llamaran simplemente como poeta, que era la mejor forma en que le gustaba ser

Odio<sup>263</sup> (Costa Rica); N° 13 *Dos poemas* (1955), de Wilberto Cantón<sup>264</sup> (México); N° 14 *Día vegetal* (1961), de Romelia Alarcón Folgar<sup>265</sup>

llamado. Recibió varias distinciones, entre otras el diploma como “Maestro de Poesía”, otorgado en Valparaíso (Chile). Entre sus publicaciones se cuentan: *Muerte: sueño sellado: poemas 1942-1992*, *Destino de la voz* y *Las Cuatro Estaciones*.

<sup>263</sup> Eunice Odio Infante (1919-1974): poetisa, ensayista, prosista y traductora costarricense. A lo largo de su vida, publicó tres poemarios: *Los elementos terrestres* (1948), *Zona en territorio del alba* (1953) y *El tránsito de fuego* (1959); el primero de ellos galardonado en Guatemala, por el Certamen Permanente Centroamericano 15 de septiembre. Su obra fue un testimonio de su peregrinaje sobre esta tierra, que culminaría en el altar de su autosacrificio un 23 de marzo de 1974. Eunice Odio fue una autodidacta y una ciudadana del mundo; su búsqueda raigal trascendió las fronteras territoriales, las formalidades políticas o estéticas. Se nutrió del torrente de la literatura universal, para cultivar su identidad en sí misma, en la poesía que manaba de su propio ser. Odio se caracterizó por su ausente identificación con una nacionalidad, grupo literario o facción política. Alienó su ser en el poder del arte: en la *poiesis* misma; razón que justifica la poca atención –e, incluso, la exclusión– ante los poetas y prosistas de talante subversivo de la primera mitad de siglo XX. Opuesta a la mirada crítica de autores comprometidos con los movimientos armados de mediados del siglo, Odio volcó su atención a las revueltas del espíritu humano. En vez de emplear el artificio literario para exhibir las injusticias sociales y aspiraciones políticas de los pueblos, ella se valió de la creación literaria para desentrañar la complejidad del ser y la lengua. Su obra se concentra en el acto de autoconciencia del lenguaje: del acto libre, vivo, sensual, y desprovisto de toda sombra científica que cosifica el idioma. “De ahí su denodado afán en liberar a la palabra de todo tipo de vasallaje y promoverla en su autonomía”. O como bien lo apunta José Ricardo Chaves, la trascendencia de la escritura odiana radica en la renovación de la lengua, en la recreación del lenguaje poético. [...] De hecho, ella empieza a escribir en toda esta etapa posterior al modernismo, inicio de las vanguardias. Y entonces, puede uno encontrar en ella toda una serie de elementos propios de época, de los [años] veintes, treintas, pero al mismo tiempo, Eunice no se reduce a una escritura vanguardista [...] sino que posee también una percepción visionaria enorme, que le da un nivel metafísico [...] en este sentido logra crear una mitología poética, semejante a la de William Blake (cf. T. Pleitez Vela, 2012, pp. 237-264).

<sup>264</sup> Wilberto Cantón: falleció en México, el 5 de marzo de 1979. Dramaturgo, ensayista, narrador y poeta. Estudió Derecho en la UNAM. Becado por el Gobierno de Francia, se especializó en la Facultad de Letras y en la Escuela de Profesores de Francés para el Extranjero en la Universidad de La Sorbona. Fue jefe de información y director del Departamento Editorial de la UNAM; subdirector de la Escuela de Teatro, jefe de Prensa y Relaciones Públicas, jefe de Difusión y jefe de los departamentos de Teatro y Literatura del INBA; director del programa de televisión “La Hora de Bellas Artes”; director de *Cuadernos de Bellas Artes*. Entre 1945 y 1970 puso en escena: *Saber morir*,

(Guatemala) y, sin número, *Fuera de periplo; (Albricias de la patria)*, de Rafael Leonardo Barros<sup>266</sup> (Argentina).

Con los cinco números de la segunda etapa, denominada “Radicaciones Poéticas”, ingresa la poesía mendocina en la colección pues aparecen, con el N° 1, *Las búsquedas* (1952), de Rafael Mauleón Castillo; y, con el N° 5, *El ser particular* (1960), de Beatriz Menges Francois<sup>267</sup>. El N° 2 es *Nostálgico*

*Escuela de cortesanos, Pecado mortal, Tan cerca del cielo, Murió por la patria y Unas migajas de felicidad.* Colaboró en *Espiga, México y la Universidad, Cuadernos de Bellas Artes, Excelsior, Novedades y El Nacional.* Recibió el Premio Juan Ruiz de Alarcón, 1963, por *Nosotros somos Dios*; el Premio del Primer Festival de Teatro Latino y de la Asociación de Críticos Latinos en Nueva York, 1970, por *Los malditos*, la Medalla Yucatán, 1971, por su trayectoria literaria; el Premio del I Concurso de Teatro Nacional de Cultura de los Trabajadores, 1979, por *Retrato de mi padre* y el Premio Nacional de Teatro Mexicali, 1979, por *La República*. Fuente: *catálogo bibliográfico de la literatura en México*. En línea: <http://www.elem.mx/autor/datos/2170>.

<sup>265</sup> Romelia Alarcón Folgar (1900-1971): poeta, narradora y periodista guatemalteca y una de las figuras más destacadas de la poesía guatemalteca del siglo XX. Como periodista, Romelia Alarcón Folgar destacó de forma notable en la prensa y la radio de su país. Fue directora de las publicaciones periódicas *Revista Minuto* y *Revista Panamericana*, y dirigió también los programas radiofónicos *Mensajera de la Tarde* y *Radio Revista Cultural*. Además de su vertiente como poeta, Romelia Alarcón Folgar escribió relatos, algunos de los cuales se publicaron inicialmente en los periódicos y revistas con los que colaboraba aunque, con el tiempo, la autora los recopiló en bajo los títulos de *El gusano de luz, Cuentos de la abuelita, Sin brújula* o *El vendedor de trinos*. La producción poética de Romelia Alarcón Folgar es, sin duda, lo más selecto de su obra. Sus poemas tuvieron muy buena acogida entre los lectores de habla hispana, dentro y fuera de Guatemala. Entre sus poemarios, destaca *Día vegetal* (1958), de una enorme originalidad tanto por su expresión como por un depurado tono coloquial que ahonda en el desgarró y la angustia. Otras obras poéticas relevantes son: *Llamaradas* (1938), *Clima verde* (1944), *Isla de novilunios* (1954), *Viento de colores* (1957), *Vigilia blanca* (1959) *Claridad* (1961), *Poemas de la vida sencilla* (1963), *Plataforma de cristal* (1964), *Pasos sobre la yerba* (1966), *Casa de pájaros* (1967), *Tránsito terrestre* (1970), *Tiempo inmóvil* (1972) y *Más allá de la voz* (1976). Tanto por su extensión como por su calidad, la obra poética de Romelia Alarcón Folgar la sitúa entre las voces poéticas más innovadoras de Hispanoamérica, por su lenguaje llano, directo y coloquial.

<sup>266</sup> No hemos encontrado otros datos de este autor.

<sup>267</sup> Beatriz Menges Francois: poeta y fonoaudióloga, nacida en Buenos Aires, pero radicada en Mendoza desde 1957. Su obra publicada incluye los siguientes títulos: *El ser particular*, publicado por Brigadas Líricas, con prólogo de Graciela de Sola y *Morador de*

*Sur* (Cuba, 1952), de Alberto Baeza Flores<sup>268</sup> y se reitera algún nombre ya publicado anteriormente, como el de Enrique Castellanos, que bajo el N° 4 edita *Júbilo en la montaña* (Venezuela). Con el N° 3 se incluye el *Canto Nacional* (1958), de Juan Carlos Díaz Usandivaras<sup>269</sup> (Argentina).

---

*la tierra*, que obtuvo en 1971 el Gran Premio Provincial de Poesía. Además figura en la antología *50 Años de Poesía en Mendoza* (1972) y en *Reencuentro* (1985), ambas compilaciones de Mario Ballarío.

<sup>268</sup> Alberto Baeza Flores: destacado poeta, ensayista y periodista chileno que junto a Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, constituye el triángulo de mayor apertura poética de la generación chilena de 1938. Nació en Santiago de Chile, en el año 1914. Casado con la cubana Elsa Pacheco Reyes, al frente de una delegación del Gobierno del Frente Popular, llegó a Cuba, de donde no partiría hasta mediada la década de los sesenta. En La Habana se vinculó al grupo *Orígenes*, y participó con Lezama Lima y Gastón Baquero en el aliciente de las primeras revistas literarias de esa generación de poetas cubanos: dirigió y editó la *Revista Acento. En la provincia con la cultura*. Al mismo tiempo, en República Dominicana habría de ser el motor impulsor del más importante movimiento poético dominicano, junto a poetas como Franklin Mieses Burgo, Manuel Rueda y Freddy Gatón Arce. Vinculado políticamente a la socialdemocracia latinoamericana, dirigió la Escuela Interamericana de Educación Democrática en Costa Rica. Junto a Enrique Tierno Galván, fundó la revista *Nueva Sociedad*. Viajó extensamente por América, Europa y Extremo Oriente. Su repudio al golpe de Estado de Pinochet le impidió regresar a Chile. Antes de fijar su residencia en Estados Unidos, vivió varios años en Madrid en compañía de su hija, la cantante Elsa Baeza. Murió en Miami en 1998. Entre sus obras figuran *Experiencia de sueño y destino* (1937); *Corazón cotidiano* (1954); *El mundo como reino* (1967); *Poemas escritos sobre la tierra de Israel* (1973); *Evolución de poesía costarricense* (1978); *Guitarra chilena* (1981); *Soledad íntima* (1984) y *Las dos orillas* (1991). Fuente: [http://www.ecured.cu/Alberto\\_Baeza\\_Flores#S.C3.ADntesis\\_biogr.C3.A1fica](http://www.ecured.cu/Alberto_Baeza_Flores#S.C3.ADntesis_biogr.C3.A1fica)

<sup>269</sup> Julio Carlos Díaz Usandivaras: nació el 11 de setiembre de 1888, en la Estancia “Las lilas”, propiedad de su padre. Hijo de Carlos Díaz, narrador y de L. Usandivaras, hija de Mariano, un colaborador directo del General San Martín. Su abuelo fue José Javier Díaz, primer gobernador electo de Córdoba. A la edad de veinte años marcha a Buenos Aires y no volverá a residir en Córdoba. Fue un gran cultivador de la poesía payadoresca y campera de raigambre argentina, a la que conoció desde niño. Dominaba con maestría la décima. Fundó y dirigió la revista *Nativa* entre 1924 y 1949. Falleció en Buenos Aires el 16 de setiembre de 1962. Ha publicado *La musa triste* (1917); *Agreste* (1917); *Espejos nativos* (1921); *Jazmín del país* (1923); *La flor de mi campo* (1926); *Alma de la tierra. Cuentos, relatos, evocaciones, descripciones* (1926); *Garúa* (1931); *Palo santo. Prosas nativas* (1933); *Talar* (1935); *El libro de las décimas* (1946); *Tiempo de balada* (1951); *Folklore argentino. Folklore y tradición. Antología Argentina*. Selección y notas de J. C. Díaz Usandivaras (1953) y *El canto nacional* (1958). Fundó la revista *Nativa*, V.1 (1924)-

Con la publicación de estos autores, la colección alcanzó una merecida repercusión continental, tal como se advierte, por ejemplo, en las palabras del poeta peruano Luis Nieto, cuando recuerda:

Las primeras referencias que tuve de Mauleón fueron las que me proporcionó en Santiago de Chile, allá por 1934, mi fraternal amigo, el escritor y poeta antofagastino Andrés Sabella Gálvez. Por ese entonces, circulaba en el grupo de escritores jóvenes que habíamos organizado Sabella, Carlos Poblete y yo, el primer Cuaderno Lírico editado por Mauleón Castillo, que se titulaba *Congo* y llevaba la firma del poeta norteamericano Vachel Lindsay. Luego supimos de la aparición de *Festival de agua y viento* del chileno Benjamín Morgado, poeta “runrunista”. Y parece que después, una hermosa entrega del excelente poeta uruguayo Cipriano Santiago Vitoreira, *El aire unánime*, que no llegué a conocer (en Mauleón Castillo, 1990, p. 86).

Al margen de la imprecisión de fechas (sabemos que la primera publicación de las *Brigadas...* está fechada en 1936) es un testimonio muy válido de un activo partícipe en el movimiento cultural hispanoamericano de la época.

En el mismo sentido se expresa una reseña aparecida en *AIAPE (Órgano por la defensa de la cultura)*, publicación de la agrupación de intelectuales, artistas y periodistas (enero-marzo 1940 AÑO IV. N° 30), con motivo de la publicación de *Diapasón*, de la poetisa portorriqueña Carmen Alicia Cadilla: “Animadas por el espíritu de un generoso luchador, Rafael Mauleón Castillo, aparecen en San Rafael, Mendoza, las ediciones Brigadas líricas que eligen un poeta de cada país de América para imprimir una selección de sus obras y lograr así una verdadera voz coral del continente”.

Junto al empeño de Mauleón Castillo, Luis Nieto menciona a “algunos artistas e intelectuales y más de una institución de cultura que, valorando los propósitos de esta noble cruzada, han brindado su mecenazgo ejemplar” (en Mauleón Castillo, 1990, p. 86). De esta manera se cumplía

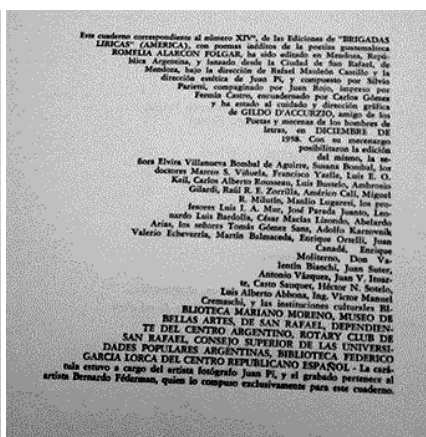
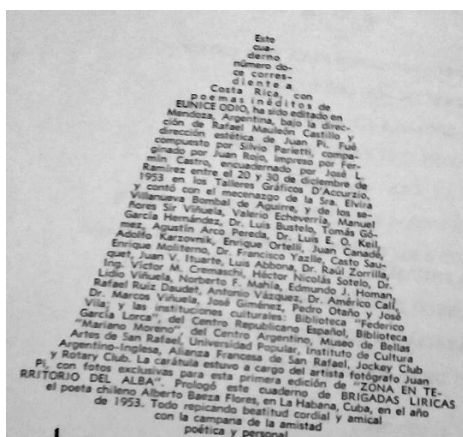
---

V.16 (1939; revista mensual ilustrada (cf. <https://archivos.cedinci.org/index.php/san-rafael-mendoza-argentina>). Fuente: <https://ffyh.unc.edu.ar/biblioteca/escritores-de-cordoba/>

con los propósitos expresados por el autor y transcritos por Gloria Videla de Rivero:

[...] cubrir sus plazas con los mejores poemas de los poetas nuevos. Sin preocupaciones de capilla. Sin más compromiso que con la poesía. Por encima de todas las fronteras políticas o espirituales. Todos los poemas serán originales. Un criterio amplio inspirará su requerimiento. Brigadas Líricas solo quiere la batalla de la cultura por la aproximación de los poetas (2000, p. 101).

Los autores escogidos responden, como vemos, a un cuidadoso proceso de selección, en el cual Mauleón Castillo no vaciló en recurrir a quienes consideraba autoridades en la materia. Así lo pone de relieve el testimonio de Alberto Baeza Flores: “En 1953, mi amigo el poeta argentino, Rafael Mauleón Castillo, me pidió le seleccionara para sus ‘Brigadas Líricas’, editadas en Mendoza, San Rafael, Argentina, la zona centroamericana. Debía ser un poeta de cada país, para representarlo. Eunice Odio, ya muy vinculada a El Salvador y Guatemala, era, entonces, la mejor voz lírica centroamericana, la más original. Le pedí que representara a Costa Rica y ella dijo que sí, y así figura en “Brigadas Líricas” [...]” (1974, p. 38).



También preocupó al editor la gráfica de cada publicación, que era compaginada, amorosa y artesanalmente, por toda la familia. En tal

sentido debe señalarse que el Director estético fue Juan Pi<sup>270</sup>, autor de las ilustraciones de tapa, y Gildo D'Accurzio fue el Asesor técnico. Algunos cuadernos llevan grabados de Bernardo Federman<sup>271</sup>, por ejemplo. Pero el propio Mauleón se encargó de diseñar los pies de imprenta que asumen formas variadas y diferentes en cada volumen, a modo de caligrama. En el caligrama<sup>272</sup>, como sabemos, se da la fusión de dos sistemas expresivos: la

---

<sup>270</sup> “Jean Eugene Pi, ese era su verdadero nombre, nació en Ginebra, Suiza, el 19 de febrero de 1875. Era hijo del cónsul español en esa ciudad, don Baldomero Pi, cuya esposa, Stephanie, era de origen francés. El apellido Pi es de origen catalán. Tuvo dos hermanas mayores, Marie y Alphonsine. Sus padres lo enviaron a los mejores colegios de Suiza, pero no le gustaba estudiar y era bastante rebelde, aunque hablaba correctamente siete idiomas. El abuelo lo llevó a trabajar con él en una fábrica de corchos. Cierta día le llegó al abuelo un pedido de muestras de corchos desde la ciudad de Rosario y como no respondían el envío de las muestras y el negocio prometía ser muy importante, decidió enviar al nieto para que lo concretara. Juan se vino a la Argentina en el año 1896, pero vendió las muestras para vivir. Le comunicó al abuelo que no tenía dinero para viajar y este le envió el billete para que se fuera, pero lo vendió y el dinero se lo gastó; tres billetes le mandaron y los tres los vendió, hasta que ya no le enviaron más. Viajó al Chaco y fue hachero, luego vivió en Buenos Aires y fue fotógrafo. Fue allí donde comenzó su pasión por la fotografía” (M.E. Izuel, en M. Moreno Macías, 2019. Juan Pi: El fotógrafo que se enamoró de San Rafael, en *Divergente*, 21 feb).

<sup>271</sup> Artista plástico nacido en 1900 y radicado en Mendoza, donde realizó su primera exposición en 1931. Estudió en la Academia de Bellas Artes y se especializó en grabado, actividad en la que tuvo destacados éxitos, y ha ilustrado con sus xilografías numerosos libros: *Salmos*, de Serafín Ortega; *Cánticos de vigilia*, de Rafael Mauleón Castillo; *La vida oscura de César Rivero*, del mismo autor; *Alejandro Aguado*, de Luis Kardúner, entre otras. Ha expuesto también en varias ciudades del país. Se radicó en San Rafael en 1940 y participó en salones en Rosario, La Plata, Córdoba, y otras ciudades del país, así como en Bogotá, Santiago de Chile y Johannesburgo. Obtuvo varios premios destacados, como el “Gobernador de Mendoza”, el Segundo Premio de Grabado en el Salón Primavera de la Sociedad Hebreaica (1942) y el Primer Premio en el Concurso “Almafuerte” (La Plata, 1954). Realizó el Monumento a la Madre, obra que le fue encargada por el Rotary Club de San Rafael para el Instituto de Rehabilitación del inválido y Lucha contra la parálisis infantil.

<sup>272</sup> La palabra “caligrama” nace de la fusión de otras dos: *ideograma* (signo gráfico que representa un concepto, no formado por signos rearticulables, como ocurre con las palabras) y *cali* (del adjetivo griego καλός que hace referencia a la escritura bella, artística). Ha recibido también el nombre de “poema figurativo” o “poema dibujo”. Son famosos los *Caligrammes* (1913-1916) de Guillaume Apollinaire.



palabra y la imagen, con el propósito de formar una figura que intenta reproducir el contenido del poema, y así, la tipografía se arregla o configura de tal manera que crea una especie de imagen visual.

Es cierto que en el caso de estos cuadernos no podríamos hablar propiamente de “caligramas”, en tanto la relación entre imagen y palabras es más bien arbitraria, pero igualmente constituye una interesante búsqueda artística, que habla de esa proximidad que en la vida y en la obra de Mauleón tuvieron literatura y plástica. Con la creciente difusión y aceptación que fue ganando internacionalmente la poesía concreta, la fusión de poesía y artes plásticas tuvo un protagonismo sin precedentes en las décadas del sesenta y el setenta del siglo recién pasado.

Además, con el sello de Brigadas Líricas se publicaron algunos libros, entre ellos *Claridad*, de Romelia Alarcón Folgar (1961) y *Abeja mínima*, de Raquel Zipris (1961). De este modo, los cuadernos propiciados por Mauleón se proyectaron desde San Rafael al mundo, y a la vez, trajeron, de un modo simbólico, la poesía del mundo al epicentro cultural de San Rafael.

### **Mauleón Castillo poeta: anábasis y catábasis**

Acabamos de referirnos a las *Brigadas Líricas* que fueron, en cierto modo, la *opera magna* de Rafael Mauleón Castillo, en tanto absorbieron gran parte de sus afanes, su tiempo y sus recursos, en pos de dar difusión a la poesía de otras latitudes. Tan loable propósito se cumplió, efectivamente. Pero esta generosidad del editor, que solventaba parte de los gastos con su propio bolsillo, ha conspirado quizás contra la publicación de su propia obra, compuesta por los siguientes títulos: *Cánticos de vigilia* (1943, poemas); *Los días oscuros de César Rivero* (1943, narrativa); *Las búsquedas* (1951, poesía); *Raíz y ala* (1952, poesía); *El arco de Augusto* (1959, cuentos); *Caminos del arte* (1959, prosa); *Una campana vegetal llamando* (1966, poesía) y *Poemas y testimonios* (edición póstuma de 1990, con prólogo de Ricardo Tudela).

A través de la lectura de su obra poética se constata la existencia de dos movimientos que tensionan su palabra y la impregnan de sentido. Podría referirme a ellos como “anábasis” y “catábasis”, aprovechando la

sugerencia del título de una obra de Saint John Perse (1887-1975) que aparece citada en el epígrafe de una composición de *Una campana vegetal llamando*: “Aquel que marcha sobre la tierra al encuentro de grandes lugares herbosos”. El texto pertenece precisamente a *Anábasis* (1940), una de las obras del poeta nacido en la isla de Saint Leger-les-Feuilles (Antillas francesas), “un lugar de encuentro de civilizaciones: americana, europea, africana, asiática” (José Emilio Pacheco).

La experiencia vital del poeta antillano es significativa, ya que muy joven se alejó de su tierra natal y no regresó nunca a ella, “pero la presencia del Caribe y el sentimiento de orfandad y exilio por haber perdido un mundo que fue el suyo lo acompañaron siempre”. Su *Anábasis* ha sido considerada por la crítica como un canto “que representa a toda la humanidad en su permanente exilio autoconsciente, y que el poeta en realidad ya no puede cantar porque su alma está rota o perdida”, aunque anhela el encuentro con lo inefable, “la fundación de una ciudad nueva, de una poesía nueva” (Antonio Fernández, 2020).

Precisamente, el término “anábasis” refiere a un movimiento ascensional, mientras que su opuesto, “catábasis”, significa la acción de descender: puede ser el *descensus ad inferos* común a los héroes desde la antigüedad más remota (Orfeo, Gilgamesh, etc.), pero también puede ser utilizado en psicología como sinónimo de depresión, “pues la vieja melancolía no es, en el fondo, más que un descenso al abismo” (*Diccionario español de Términos Literarios Internacionales*, 2015). Podríamos considerar entonces que estos dos términos griegos designan dos movimientos del alma, uno eufórico y otro disfórico, uno de ascenso y otro de descenso.

He prolongado la cita, porque este es el “mecanismo compositivo” que creo advertir en la obra de Mauleón Castillo, presente –en mayor o menor medida– en todos sus libros poéticos. Creo que un repaso somero de cada uno de ellos ilustra esta afirmación y nos permitirá adentrarnos en la palabra y en el alma del poeta.

### ***Cánticos de vigilia***

Este volumen, dedicado a Sixto Martelli, de puño y letra: “A S. C: Martelli, escritor y amigo, estos crecidos fervores y mi amistad, Hoy, 11-

11-43. S. R.”, está ilustrado con xilografías de Bernardo Federman y fue impreso por Butti, en San Rafael. En el pie de imprenta figura la siguiente leyenda: “Todo bajo el signo /de / Pampa y Toro / mis hijos”.

Formalmente no existe uniformidad, aunque sí algunos metros predominantes: versos decasílabos con rima asonante en los pares; cuartetos endecasílabos con rima consonante en los pares; estrofas de seis versos endecasílabos sin rima; cuartetos alejandrinos... Se trata en todo caso de versos muy rítmicos, a favor de variados recursos del plano fónico que el poeta emplea. Respecto de esta libertad compositiva, que se da igualmente en los otros libros del poeta, podemos recordar las palabras de Ricardo Tudela:

Cuando se quiere encontrar los caminos y las fuentes de un poeta como Mauleón Castillo, piensa uno en lo desmesurado. Por sobre todo ama la libertad. Y ese instinto lo lleva a prescindir en su canto de preceptivas, cánones y exigencias formales. Canta con la entraña henchida de sueños, angustias, perplejidades [...] (Tudela en Mauleón Castillo, 1990, p.8).

Casi todos los poemas contienen epígrafes que son, en su mayoría, verdaderos índices de predilecciones literarias, además de guardar alguna relación (a veces no muy evidente) con el sentir expresado en la composición a la que anteceden. Así, el primer poema, “Canción de las frentes unidas”, se inicia con una cita de *El Korán*: “Y aquellos que unieron sus frentes / no sufrirán más tormentos, / no sufrirán más crueldades” (1943, p. 7). Pero en general predominan las citas de autores españoles: románticos, como Bécquer; noventayochistas como Unamuno; Machado, Juan Ramón Giménez [sic], Federico García Lorca... También se registran epígrafes de Pablo Neruda, Jules Supervielle, Rilke y Alberto Hidalgo.

Quiero detenerme en el caso de los poemas puestos de algún modo bajo el patrocinio de Machado y Lorca, porque ellos nos permiten apreciar el modo en que este escritor sanrafaelino tan rico en lecturas como fue Mauleón asimila todos esos incentivos culturales; en sus poemas se advierte –más que la voluntaria semejanza con el poeta evocado- la intención de asimilar lo universal en lo regional, a través, por ejemplo de la trasmutación del paisaje “leído”, en un entorno próximo y mendocino,

pero que puede guardar con el otro alguna semejanza afectiva; así en “Cántico de los labriegos”, como epígrafe, leemos una cita de Machado “Es la parda encina / y el yermo de piedra. / Cuando el sol tramonta, / el río despierta” (1943, p. 30).

En el poema de Mauleón, los elementos de la estepa castellana se transforman en “calcinadas vegas opulentas”, y el agua es “torrentosa y clara [...] en túnel pegajoso y frío” (1943, p. 31), aunque persiste la exaltación de la labor humana como agente modificador del medio y creador de riqueza: “Y acepta la raíz que bien le nutre / y el médano desolado y fuerte, / el círculo de agua donde hunde / los órganos deshechos en la faena” (1943, p. 32).

Y en el “Cántico de los arrieros”, con epígrafe de Lorca: “Jorobados y nocturnos / por donde animan ordenan / silencios de goma oscura / y miedos de fina arena”, que presenta –en el caso del español– la torva y temida presencia de la Guardia Civil española, lo que subsiste es la estampa ecuestre de esas figuras sufridas que son los arrieros cordilleranos: “Arriero de altitudes, arriero de los páramos, / ser de constelaciones y de aridez andante /.../ Hermano de la estrella diluida en el espacio / señor de la frontera y de la huella inerte” (1943, p. 35), distintas en la valoración afectiva, pero igualmente oscuras, solitarias y aguerridas.

Desde el punto de vista del sentimiento, ya desde este su primer libro se vislumbran las dos tensiones mencionadas, en tanto en él la sugerencia musical del título general, reiterada en los diversos poemas (“Cántico”, “Canción”, “Cantata”...), no desmiente el dolor del yo lírico agobiado por un pasado de “siniestros otoños perdidos” (1943, p. 7): “voy al mar del recuerdo / y mi hiedra / me da sombras, arena y cielo, / una flor de desvelos y angustia” (1943, p. 7).

En este primer poemario prima la temática amorosa, con toda la imaginería tradicional: “pechos” / “nido”; “boca de miel” y otros términos asociados a la lírica amorosa: lirios, rosas, nardos... pero lo que en algunos poemas es la alegría de un presente compartido, se trueca en otros en desánimo ante la deseada e imposible fusión con el ser amado; “Como quisiera ahora yo tenerte / caída como un árbol en el pecho, / cubriéndome mis manos tus cabellos / llenándome mi boca con tus besos”

(1943, p. 12). La reiteración de “todo” resalta la magnitud de la pérdida: “Todo se une ahora, todo, todo, / a los distantes sueños ya yacentes” (1943, p. 11).

En ese mundo de evocaciones mora la angustia: “Voy al mar del recuerdo / y en mí la hiedra / me da sombras, arenas y cielo, / una flor de desvelos” (1943, p. 7). Y esa preeminencia del recuerdo se marca en el poema con la reiteración del adverbio “todavía” y por el campo semántico que reitera la adjetivación: “Todavía ha quedado en mi camino / como algo que es eterno y es perenne / las voces de cristal que en mis oídos / dejaste deslizarse suavemente” (1943, p. 11).

El amor se asocia a la caducidad de la naturaleza que agoniza con el otoño, del mismo modo que el estado de ánimo el poeta que se funde con el entorno: “Mis días que son crepusculares” (1943, p. 11), o se asimila a elementos de la naturaleza, a veces en imágenes muy originales, al modo de “el corazón en sombra ya maduro / manantial de amor que está agotado” (1943, p. 12).

De todos modos, el movimiento contrario del ánimo al que ya hemos aludido aflora en efusiones como la siguiente: “Cómo decir que el día me crece de venturas/ y me cae como un ángel en el centro del pecho, / y por los corredores de espesas alegrías / la vida me está ardiendo entre el humo del cielo” (1943, 19). El poeta encuentra su refugio en la corporalidad de la amada, en “el color de tus manos / y los lirios que caen en tus ojos” (1943, 7).

En muchos poemas de este libro que en cierto modo podríamos considerar “dialógico” aparece un “tú”, más o menos diluido, hecho uno con la naturaleza, siempre punto de referencia para los estados de ánimo del poeta: “Por entre los tenues anuncios de tus voces / me festeja este aire en la piel y en el rostro / y la silueta blanca de pájaros de amores / me alcanza el rubio trigo de tus largos cabellos” (1943, p. 19).

La asimilación de las vivencias con los elementos naturales o con objetos es procedimiento constante en la lírica de Mauleón y da como fruto sugerentes imágenes como “el clavel que me crece en la duda” o “la campana partida en sollozos”.

Como otros recursos significativos pueden mencionarse la tendencia a la enumeración o, cuanto menos a la suma de dos adjetivos y el frecuente uso de deícticos que actualizan la situación:

Aquí ofreciendo en medio de la noche  
entre sombras quemadas como insectos,  
sin color ni pasión en las mejillas  
y la llama creciendo en mis rincones.  
Lento me canta el hueco y está mi tacto  
levantando su cielo de granito (1943, p. 15).

### ***Las búsquedas***

Este volumen lleva como indicación “1° Radicación Poética / de Brigadas Líricas – 1951” y tiene un epígrafe general de Juan Ramón Jiménez: “Oh ser de luz, que es todo y solo luz / luz vividora y luz vivificante”. Está compuesto por dos secciones, según el índice: “Las búsquedas” y “Radicaciones líricas”. Predomina el verso libre, aunque también encontramos heptasílabos y endecasílabos sin rima, distribuidos en series de número variable. En la segunda sección encontramos también algunas cuartetos heptasilábicas con rima consonante, variable en cada estrofa, lo que habla de un intento de no ceñirse en ningún caso a una métrica rigurosa, pero sin abandonar del todo la concepción clásica del verso medido y rimado. No hay paginación.

El primer poema, escrito en una combinación de versos largos y cortos (predominantemente heptasílabos), oficia a modo de prólogo poético que plantea un tono general de angustia, en el extremo inferior de la polaridad ya mencionada: “¡Un dolor desluciendo! / Quemándome la sangre. / Un vínculo de sombras, / tanto lastre en los labios” (1951). Plantea asimismo la temática que sugiere el título, la búsqueda de un “Amor imposible, inefable”, en la que sentido de duración, de continuidad temporal, está dado por el uso de gerundios: “reclamando”, “llamando”...

En consonancia con el título del volumen, que es también el de la primera de las dos secciones que lo componen, como ya se dijo, el yo lírico se auto define como peregrino en perpetuo caminar (del mismo modo que Saint John Perse) hacia algo que se presiente como absoluto –“y sin

embargo andaba, / suave como una sombra, / por caminos de llanto"- y que se busca desde el dolor: "No tuve primaveras. Ni un corazón amigo. / Las búsquedas, y su paso, tras una grave luna. / Qué insondable misterio"; "Buscaba [...] / sostenidos paisajes. / La más antigua rosa, cúspide de granito". Repárese en el oxímoron del último verso, en el que la rosa alude a la fragilidad y al reino vegetal, mientras que el granito remite a lo mineral y perdurable, y que, en relación con la temática temporal constante en la poesía de Mauleón, podría leerse como el contraste entre perduración y caducidad paradójicamente resueltos.

Es permanente la idea de búsqueda; búsqueda minuciosa, desesperada: "escudriñaba todo"; desesperanzada: "la búsqueda era vana. La realidad perdida"; "Una bruñida pátina laceraba el paisaje, / la vida comprendía- que iba a la deriva / no quedaba ninguna ribera de venturas"; a veces sin clara idea de su destino.

Como novedad respecto del volumen anterior podría considerarse la aparición de una serie de términos con connotaciones religiosas: "Amor", "gracia perdida", "insondable misterio"; ángeles de la muerte"... La misma idea sugieren las imágenes enaltecidas del objeto de búsqueda: "imperiales sonidos"; "encendidas escalas" y, en general, el ansia de totalidad que se expresa: "Buscaba quemarme entero"; "llenar las silenciosas cumbres de mi alma". En todo caso, se busca el encuentro con otro: "Que se llene el espacio desierto de las manos / con las grávidas voces, los lípidos espejos / de todas las miradas". También en relación con la esfera de lo religioso, podemos mencionar el neologismo "luzbélicos" que connota a "desprecios".

La simbología religiosa se hace explícita en la creación de una atmósfera casi apocalíptica: "gemir agónico constante; / mientras escriben nombres en la arena / y yacen en los páramos los niños", de padecer cósmico: "me envuelven las alas y los vientos / que escriben en mis manos epitafios"; y, sobre todo, en alusiones al martirio de Cristo, como por ejemplo: "quemándome el vinagre la garganta"; "¿por qué estoy soportando las espinas". Pero la trasmutación poética de las espinas en "ardiente plomo sometido" análoga el martirio de Cristo con las heridas de toda violencia, quizás el padecer de la guerra: "llevando en el pecho los puñales / que abrirán hondos cauces a la sangre".

Puede ser un sacrificio fructífero, como el de Cristo –“panal de angustias florecido”-, pero en general prevalece el desánimo: “por qué pueblan las manos tanta sangre / por qué rumbos de espejos galopando, / me crecen en los dedos / raíces de jacintos encendidos” y “este oscuro dolor ciñendo el alma”.

Se da un permanente contrapunto entre lo que se tiene y lo que se anhela: “Un halo de sonrisas poner al abandono”; “el fanal de amarguras envolverlo con la música”. Se trata de una búsqueda minuciosa, por momentos desesperada, en la que desfilan imágenes oníricas, de pesadilla, que incluyen isotopías mortuorias o de connotación religiosa: “Ángeles de la muerte / hiriéndome en el pecho con sus clavos ardientes / y dejando en la boca / los salobres suspiros, / el musgo de la noche /y el árbol que ha caído”.

La muerte, al decir de Ricardo Tudela, es presencia constante en la vida de Mauleón, quien “vivía estremecido por una especie de premonición de la proximidad de su muerte. Docenas de veces me hizo esa confidencia”. Y deplora que “no se haya expresado al respecto también en su poesía. Hay atisbos simbólicos, pero no dialogó abiertamente con el ángel entristecido que le visitaba de tanto en tanto” (en Mauleón Castillo, 1990, p. 8)<sup>273</sup>. En el mismo sentido se explaya Francisca García Orell de Ballarini: “Mauleón presentía la esencia de la muerte pero no por ello la encara de pronto y la interroga. Si bien en sus versos hay un asomo de angustia ante la culminación de la existencia, no hay un verdadero enfrentamiento. La muerte es la finitud de los sueños por realizar, es el viento de la tarde [...] Luego el dolor metafísico lleva al hombre a la aceptación del más allá” (en Mauleón Castillo, 1990, p. 12).

Sin embargo, creemos encontrar esta temática en su lírica, por ejemplo en la imaginería sepulcral –“rostros húmedos como la muerte”-, asociada con el fracaso de las ansias del yo lírico –“vacío horizonte / donde el alba no existe”-, que se explaya en más de un poema, a veces en un lenguaje críptico:

---

<sup>273</sup> Agrega Tudela: “Lo curioso es que este hombre sobornaba el sentimiento de la muerte y sus secretas melancolías con un pujante humorismo. Tal vez del otro lado del humor escondía sus lágrimas” (en Mauleón Castillo, 1990, p. 8).



Ángeles de la muerte  
[...] subiendo,  
a la nube más alta.  
Pararon un instante  
la ansiedad de su marcha,  
del fondo de nieblas  
-laberinto de estrellas-  
una voz que se exalta...  
y son estalactitas  
por la voz destrozada,  
que viene por los ríos:  
aquellos cuatro ríos.  
que el Supremo creara.

Son esos “ángeles de la muerte hiriéndome en el pecho / con sus clavos ardientes / y dejando en la boca / los salobres suspiros / el musgo de la noche / y el árbol que ha caído”.

La imposibilidad de recuperar el pasado se expresa a nivel estilístico a través de la abundancia de interrogaciones retóricas: “¿Cómo engarzar la dicha? / ¿Cómo volver de nuevo, a aquello que antes fuera?”. Pero la respuesta del mismo poeta es tajante. “Imposible”. Y también: “Ya la luz que buscaba, el sendero más claro / no lo hallaría nunca”. En otro poema, las interrogaciones plantean el cuestionamiento vital del yo lírico, a través de la reiteración del sintagma “¿Por qué?” al comienzo de varias estrofas: “¿Por qué estoy de rodillas frente al muro?”; “¿Por qué estoy soportando las espinas?”; “¿Por qué pueblan las manos tanta sangre?”; “¿Por qué esta amargura?”; “¿Por qué estoy esta noche como un gajo / cayéndome en las huellas de agonía?”.

Y las estrofas que no comienzan con el sintagma interrogativo, lo hacen con exclamaciones que, con similar tono angustiado, revelan las penurias del yo lírico: “¡Qué innumerables surcos, qué silbidos, / qué discurrir de penas y de nieblas, / qué contorsión de manos peregrinas / y ese golpear, intenso sobre el pecho”.

En otros poemas se explaya la isotopía temporal, siempre con una idea de privación y carencia: “Del viejo calendario, se desprendieron todos / los

días y los años. / Y aquella luz inmensa / que alimentó mi espera, / fue como una sombría flor que cae en Otoño”. O bien, esta temática adquiere la apariencia de una vieja estampa del pasado en el que sitúa el yo lírico en su permanente búsqueda: “Buscaba / por los patios que cubrieron aromos / las hojas más ocultas –perfume enmascarado- / derruidos aljibes quemados de salitre, / deshechos abanicos, polvorientas repisas”. Solo la caducidad de las cosas responde al anhelo del poeta: “Cristales ya sucios por el tiempo, / desgarradas chalinas, destruidos relojes”. El paso del tiempo se marca tanto en las cosas como en los seres: “pálidas presencias / que vestían lejanas las horas del recuerdo”.

Esa angustia del yo lírico se expresa a través de isotopías temporales, como vimos, pero adquiere también una dimensión espacial, que transmite la idea de frío y abandono: “Me inclinaba en la nieve, / de este sur desolado. / Naufragaba en las ruinas de tantas soledades. / Austral indiferencia / antártica amargura”. Pero la referencia al frío alcanza un matiz espiritual: “palideces deshielo de amistades”. También juega el poeta con la sugerencia melancólica de algunos colores, como el violeta.

Esa fusión entre paisaje y natural y humano, otro recurso constante en la poesía de Mauleón se hace presente en varios poemas, en versos como estos: “Por calles misteriosas y arboladas, / acequias en parejas van corriendo / por una y otra mano desolada. / Y gusto ver la noche con luceros / y gusto ver la luna sobre el agua, / el alba que cae sobre las siembras”. Son esas “calles desoladas”; “calles misteriosas, desoladas”, que recorre el yo lírico como un paseante de las “noches con sus párpados cerrados”, esa figura del “flaneur” habitual en la poesía de Baudelaire, por citar solo un ejemplo:

Nadie conoce tanto la aventura  
de las sombras envueltas en plegarias,  
y la espesa neblina en los caminos.  
Yo soy un habitante de las calles  
lejanas de las luces y del ruido,  
las calles sin historia y sin latir.

Recorrido que se extiende hasta el amanecer: “Yo descubrí en las calles los misterios / del gallo que destroza con su canto / el pecho fraternal del nuevo día”. La isotopía del viaje se reitera en versos como los siguientes:

“Una bruñida pátina laceraba el paisaje, / la vida –comprendía- que iba a la deriva / no quedaba ninguna ribera de venturas”.

Los versos dibujan a menudo un paisaje genérico pero transfigurado por la emoción del poeta: “arroyo de ansias”; “surco inmenso de semillas sonoras”; sin embargo, en otros casos se puede leer, como al trasluz, referencias al espacio auténticamente contemplado.

Pero esa búsqueda se hace raíz en la segunda parte del libro, titulada precisamente “Radicaciones”, en la que el tono afirmativo habla de esa comunión con la naturaleza que constituye una, aunque sea precaria, respuesta: “La voz como una rama / que cimbra con el viento / y trae la sangre clara / y trae los pensamientos” con que parece anticiparse el tono del siguiente poemario, *Raíz y ala* (1952), del que nos ocuparemos a continuación.

Se dibuja así la figura del Hijo Pródigo (o también la del hombre que sueña con un tesoro, en el cuento de Borges) que finalmente encuentra la respuesta a sus afanes en su propia casa, en lo próximo y cotidiano. García Orell de Ballarini manifiesta al respecto:

Por eso necesita hundirse en la tierra para enraizarse en ella. Debe convertirse en raíz para abrazarse a la tierra generosa, donde las acacias, cuando las aprieta el crepúsculo, destilan un aroma más denso [...] Porque es tierra bendita que alberga el agua y corre por su ser. Al ser raíz, vivifica y se mantiene erguida en medio de las tormentas. Necesita con su savia de versos, que son como su sangre, llevar vida poética a todos los ámbitos [...] (en Mauleón Castillo, 1990, p. 13).

Se produce así un pasajero intervalo de júbilo (el otro extremo, la anábasis), con “las sienas despejadas. / Redimidas las horas, / jubiloso buscaba, / el eco de las luces de sombras despejadas”, que abreva en el pasado: “la vida por las calles oscuras del recuerdo, / flotando en los jardines, / en los arroyos lentos”...

Y así como en la primera sección el uso de gerundios remitía a la constancia del dolor, en esta segunda parte permiten afirmar la persistencia de sentimientos afirmativos: “danzando entre las brisas”; “Creciendo como llama / ahogándose en la arena / con hálitos de juncos”; “rumiando lo que nade / y lo que ha muerto”...

Entonces surge el canto, como una voz “sutil llena de paz”; una voz que “se ahueca en sentimientos, / la gracia y la sonrisa quemándose en el vértigo”. La referencia tiene su correlato estilístico en la exhortación al lector, de tono afirmativo: “Escucha, esta es la voz [...] la voz como una rama / que cimbra con el viento / y trae la sangre” clara / y trae los pensamientos” y también la presencia de significativas imágenes auditivas que intentan reproducir desde la música inefable hasta el son más mínimo y prosaico de “la música del grillo, que se rompe en las sombras / y cubre todo el ámbito de ausencia y pasados”.

Como otra característica general de este poemario y, en general de toda la lírica de Mauleón, podemos señalar que es constante la simbiosis entre lo material y lo espiritual, lo tangible y lo incorpóreo, a veces en formulaciones que pueden resultar oximorónicas: “las voces del humo. / Sus acentos de roca”. Esa tendencia al oxímoron se relaciona precisamente con la imposibilidad de expresar relaciones contradictorias que el alma percibe en el misterio del universo: “frente a la luz, ardiente, tenebrosa”.

### ***Raíz y ala***

*En el Valle ya estoy pleno de vida  
pleno de soledad y de rocío,  
acantilada el alma con la piedra  
reclamando quietud ávidamente*

***Rafael Mauleón Castillo Raíz y Ala (1952)***

*Raíz y ala* (1952) es el tercer poemario de Rafael Mauleón Castillo y nos permite seguir delineando su perfil poético, con algunos matices nuevos. Se trata de un conjunto de catorce poemas, algunos de ellos divididos en secciones (“Tres palabras al mar”, que consta de tres partes o el “Canto General”, de cinco), pero en general son composiciones breves, escritas en una medida uniforme de cuartetos endecasílabos, sin rima.

A pesar de sus reducidas dimensiones (o a favor de ellas) es un auténtico *poemario*, en el sentido de la unidad constructiva que pone de relieve tanto la temática presentada como los modos constructivos que el

poeta emplea, además de la reiteración de los términos del título, “Raíz” y “Ala”, que al aparecer al interior de varios poemas, hablan de la trabazón del volumen y de su concepción como un todo.

En general, podemos decir que estas composiciones brotan de una actitud contemplativa que se pone de manifiesto, por ejemplo, en la reiteración del sintagma: “Contemplo, sí, contemplo” u otras expresiones análogas, que hablan de la posición del poeta en comunión con el entorno: “Estoy aquí en altas soledades / redonda soledad huella perfecta” (1952, p. 18).

La mirada se remansa en la naturaleza, la próxima y agreste de un paisaje ríspido o bien la presencia, en cierto modo exótica para un montañés, del mar. En relación con el entorno evocado, al que la mención de la acequia y de ciertas especies vegetales hace entrañablemente próximo, destaca la mirada enaltecida del poeta, capaz de elevar las realidades cotidianas a la categoría de símbolo que permite expresar sus inquietudes constantes: el paso del tiempo, la naturaleza dual (felicidad y tristeza) del amor, el canto...

Es, en todo caso, un paisaje espiritualizado, que espeja el alma del contemplador, con un sentido casi místico: “Estoy aquí toda mi frente clara / en una misa de palabras trucas / oficiando mi ruego [...]” (1952, p. 18). Incluso la referencia a los sentimientos se hace tangible a través de la relación con elementos naturales: “Época de dolor clavel inerte” (1952, p. 19), como es recurso reiterado en la poesía de Mauleón.

En relación con los dos movimientos del alma (anábasis y catábasis) que detectamos en la poesía del sanrafaelino (reiteradamente aludidos), a este libro corresponde más bien el tono afirmativo de quien encuentra en la naturaleza un consuelo ante los sinsabores; de allí el sentido del título, glosado en los siguientes versos: “Por este conseguido bosque claro / eterno corazón todo entregado, / regreso hacia los años ya perdidos / creciente en la Raíz, gloria del Ala” (1952, p. 20):

Dejo todo mi cuerpo, sí, mi cuerpo,  
quebrándose en la gracia de la rama,  
quemándose en vigilia de cristales  
perdido y sometido a su secreto.

Por esta maravilla de silencios  
 por esta soledad hoy alcanzada,  
 al fondo tan intenso y tan dormido  
 yo tengo doble cielo, sí, en el alma (1952, p. 19).

El sentido de afirmación que advertimos en este poemario se expresa a nivel textual por la reiteración en distintos poemas de sintagmas que tienen como eje significativo el adverbio de afirmación “sí”: “Consigno, sí, consigo”; “Contemplo, sí, contemplo”; “la rosa, sí, la rosa”; “tu hueco abrieron, sí, mis blandas manos”; “toda presencia, sí, plena en la copa / verde pulido ya, gran Primavera”; “El río luminoso todo hondura, / Encierra, sí, la muerte de una estrella, / la noche, sí, la noche roza el agua” y muchos ejemplos más.

Ese mecanismo constructivo del poema (la reiteración de “sí”) se condice con el significado único de una poética que busca afianzarse en unos pocos elementos naturales esencializados y elevados a una inmensa dimensión significativa por el valor que les otorga el recuerdo: “Memoria, sí, memoria ya cuajando. / Espejo de recuerdo ya dormido / [...] El agua, sí, el agua, y una llama / El tiempo, sí, el tiempo y el espacio (1952, p. 22).

También, en relación con esa presencia de la temporalidad asociada con las estaciones del año, que en libros anteriores ha aparecido cristalizada en el otoño o en el frío del invierno, aquí se presenta como “primavera”<sup>274</sup>, con su implícita idea de renacimiento, que permite al poeta ese movimiento vertical hacia la altura, y setiembre, la renacida primavera, emblematizando el resurgir del ser: “el triunfo gritado, altisonante / destapada Raíz de primavera” (1952, p. 29):

---

<sup>274</sup> Francisca García Orell comenta respecto al sentido simbólico (en relación con el título del poemario) que adquieren las estaciones en la lírica de Mauleón: “De las estaciones del año tiene preferencia por el verano y la primavera. Verano enero que se exalta en su piel. Es el mes en el que vio la vida. Enero lujurioso de frutas y de vides. De flores en las tardes, de ángeles de agua que se esparcen en los plantíos. Es la celebración de la luz [...] Enero es la luz cegadora de la naturaleza sanrafaelina [...] Es el triunfo de la raíz [...] Julio y el invierno. ¡Es tan viejo y lleno de ataúdes, de cenizas, congojas, desamparo! Es tan oscuro que se adhiere a la muerte con hiedra. Julio con sus flores de hielo parece haber dormido el alma poética, puesto que su canto ha perdido la dulce hechicería. La savia se ha detenido, la raíz quedó seca” (en Mauleón Castillo, p. 15).

Elévote en mis brazos cierro en ellos,  
afirmaciones, sueños, primavera,  
salúdote en jazmines astros puros  
fecúndote en mi sangre nuevo día (1952, p. 7).

El autor se erige así en hacedor y dueño de un cosmos nacido del dolor y hecho ahora realidad sensible por la magia de la palabra poética, creado a partir de sugerentes imágenes, como en el poema “Nísperos”, erigidos en objetos espirituales, casi un símbolo: “Un níspero de luz, música toda, / desesperante verde, arpón del alba, / inminencia de aurora, palio puro / incógnito vigía del lucero” (1952, p. 9).

Del mismo modo, el silencio es el ámbito propicio para la creación: “Y espero en el silencio muertas horas / palabras melodiosas nunca halladas” (1952, p. 20), porque en él, en su mutismo productivo se entierra la raíz de todo sueño, de todo logro, al que el ser retorna: “Por esto que me sube vastamente / del pozo tumultuoso de mi alma, / consigo, sí, consigo la hermosura / del álamo en el sol, brizna en el agua (1952, p. 20).

Sin embargo, la angustia aflora aún en poemas como “Antiguo corazón” que hablan de carencia y de privación, con su consecuente cuota de dolor incluso corporal: “flor mutilada y mutilado busto, / luz de los ojos sin color ya muerto”; “seno perdido, cercenado seno, / boca sin voces, paladar quemado”; “carnes abiertas, cuerpo tembloroso” (1952, p. 21).

Y en la rueda de las estaciones sucede el invierno, julio, contrapuesto a la primavera: “invierno con todos sus quebrantos / con sepultadas flores en el hielo, / y es el agua dormida que ha perdido / la dulce hechicería de su canto” (1952, p. 35). Es también la piedra, otra presencia ineludible en el sentir del hombre comarcano: “la alabada soledad que entrega / con su tangible desnudez la piedra” (1952, p. 36).

Como poema síntesis podría citarse el “Canto general”, “confesión hecha a todos, al mundo entero. La identificación con las cosas de la naturaleza” (García Orell de Ballarini, en Mauleón. 1990, p. 14) en el que el árbol se erige en símbolo del poeta afincado en su territorio de residencia, “aferrado a los soles y las albas / en el timón de luces de sus días” (1952, p. 23). El itinerario vital del poeta se análoga con la culminación de las cosechas: “girasol repetido que refleja / madurez del olivo, de las vides”

(1952, p. 24), porque el laboreo de la tierra es también sinónimo de dolor y de esfuerzo antes de rendir su fruto elevado. Y en este sentido puede parangonarse con la obra del poeta: “Drama de soledad y desventura [...] / Navegación de la palabra clara, / Indivisa Raíz, Ala y lucero” (1952, p. 23).

Los términos del título, reiterados en varios poemas, que enuncian realidades naturales en cierto modo antitéticas si las pensamos como extremos de un movimiento vertical, ascendente, adquieren una dimensión trascendental con el agregado de un tercero, que remite al ámbito de lo celeste: el lucero que sugiere un ideal alcanzado: “Suelta voz de la noche temerosa, voluntad de la aurora que deviene /en el verde perfil de las estrellas” (1952, p. 23).

Hablamos de poema síntesis porque reúne varios motivos presentes en la poesía de Mauleón, además de un sentido de afirmación dado por la reiteración de “Estamos aquí”: idea del peregrinar humano en un mundo a menudo hostil (“[...] este laberinto, ante este muro”), la dimensión religiosa (“ángeles de piedra”, “Salmos”; “rituales y plegarias”, “Eucaristía”, “catedral”), el canto como expresión de los dolores profundos del alma pero también de los misterios del mundo (“la Elegía [...] / sustentando palabras inefables”)... Y también la dimensión gozosa de encuentro con la naturaleza:

Reverbera en el valle y en las ramas  
 El milagro en los labios y en los ríos,  
 en los claros junquillos, cortaderas,  
 el inmóvil chañar, huérfana hierba.  
 Voy de asombro en asombro por el valle  
 Polvo, espinas, olores y las yemas,  
 brumas, montes, cenizas y esqueletos  
 [...]  
 Es el centro total, el privilegio  
 Manantial de querubes amarillos (1952, p. 27).

Se trata de un poemario de versificación regular, clásico, aunque con un aire vanguardista en ciertas imágenes herméticas que intentan dar cuenta del gran laboratorio de la naturaleza, eterna fuente de creación, como el agua que es fuente de vida: “La ola trae el alga, sí, el alga, /



engéndrase la ola en otra ola, / mandrágora de sueños lacerados, / sabores de dolor, allí se agostan” (1952, p. 17).

### ***Una campana vegetal llamando***

Este libro fue editado en San Rafael en 1966, con el sello de Radicaciones poéticos de Brigadas Líricas e incluye un dibujo de Omar Reina que reproduce la fisonomía de Mauleón. Está dedicado a “Angélica, Sandra Angélica, Rafael Leonardo, Stella Maris”, con la aclaración: “Esposa hijos”<sup>275</sup> y una sentida declaración: “Todo lo que puede darse en emociones se da, y aquí lo doy plenamente” (recordemos ese trasfondo emocional de la poesía de Mauleón, puesto de relieve, por ejemplo, por García Orell de Ballarini). El volumen no tiene paginación

Predomina el verso libre, aunque también encontramos en alguna ocasión cuartetos endecasílabos con rima asonante.

Quizás sea este el poemario en que más claramente se ponen de manifiesto los dos movimientos opuestos del alma que hemos caracterizado como “anábasis” y “catábasis”. Por ejemplo, en el poema “Una campana vegetal llamando”, a pesar de la exaltación de la naturaleza vegetal (otra característica de la poesía de Mauleón), hay una sugerencia luctuosa que aparece casi como un subtexto, a partir de un campo semántico evocado por palabras y expresiones como “espectral y estricta / noche de los desiertos, parques y jardines”; “llanto”; “arcángel de cardos con su lumbre / retenida en el sepulcro todo”; “las hojas” que “caen silenciosas y heridas”; “silencio”; “cautivos lirios”.... Existe un permanente e implícito contraste entre esas sugeridas imágenes mortuorias –“llanto de la hierba en los jacintos”, incluso oximorónicas –“cautivos lirios jubilosos”- y “una campana pregonando vida”.

En cuanto a las referencias a la naturaleza, no parecen corresponder a un paisaje auténticamente contemplado: “lirios”, “rosas”, “jacintos”, “juncos”, “trebolares”, salvo en la última estrofa:

En este silencio de acuchilladas cumbres, llama,

---

<sup>275</sup> El poemario anterior está dedicado solo a los dos mayores, porque la última hija nació varios años después.

una campana toda,  
de nieves y de vientos,  
con esa persistencia  
vegetal y encendida,  
que un desplomar de siglos  
en el Valle se encierra.

La referencia al “Valle” se esclarece con la imagen que acompaña el poema, cuyo pie indica “Los Molles”.

Como en la mayoría de los poemas de Mauleón, hay gran cantidad de imágenes auditivas que se condicen con el título del poema y, a la vez, se contraponen con el silencio de las hojas que caen: “canto que disgregan las hojas cuando caen / silenciosas y heridas”.

Una campana vegetal llamando [...]  
Una campana vegetal convoca [...]  
Una campana pregonando vida [...]  
Una campana vegetal labrando [...]  
Una campana toda  
en el viento buscando,  
y en la lluvia sintiendo [...].

Se destaca, como es reiterado procedimiento en la poesía de Mauleón, el uso del gerundio que actualiza la situación y la prolonga.

El ritmo de canción se refuerza por la repetición anafórica de sintagmas equivalentes al comienzo de muchos grupos de versos en los diferentes poemas; por ejemplo, en “Cuatro corceles en la noche”: “¡Ah cuatro corceles locos [...]”; “Ah estos gritos”; “¡Ah qué agónicas huellas!”; ¡Ah... de pronto!”. O, en otra de las composiciones: “¡Dejadme serenamente andar [...]!”; “Dejadme en las confluencias / de la raíz y el ala / de mi canto”; “¡Dejadme [...] en estas alamedas!”.

Estas reiteraciones anafóricas adquieren el carácter de “suma” de los elementos que componen el horizonte de experiencias del yo lírico y a la vez enuncian temáticas constantes en su poesía: la naturaleza, el paso del tiempo, el presentimiento del fin:

¡La llovizna sin rumbo, cayendo en nuestro patio.

Y mi pulso,  
y mis hiedras,  
y los viejos relojes detenidos  
en la penitencia ensimismada de la sangre!

La significación a través de símbolos, si bien no está ausente en los poemarios anteriores, adquiere mayor relevancia en este libro. Podemos mencionar, por ejemplo, el caballo, figura pletórica de resonancias literarias. En primer lugar, el epígrafe del poema “Cuatro corceles...” pertenece a Lugones, y no podemos menos de recordar el valor simbólico que el caballo tiene en *Las montañas del oro*, del poeta cordobés, como emblema del esfuerzo, del acicate por alcanzar el ideal.

En el caso del poeta sanrafaelino, más bien son una presencia amenazante: “En los paneles de la tierra / están de nuevo absortos, / madurados de impaciencia, estos negros corceles del espanto”.

Pero además, los “*cuatro corceles*” evocan reminiscencias apocalípticas, en esa atmósfera de caos universal que parecen evocar los versos de Mauleón: “¡Ah y vuelan con cuidadoso paso / estrangulando el tiempo, / estos sobrevivientes caballos. También puede verse una referencia a la destrucción total o, al menos, a su presentimiento, en los versos siguientes: “Y los oscuros rumores vuelven, / camellones adentro, / el paso / helado, profundo, desmadejado / de los negros corceles”.

En un sentido más general, podemos señalar la sugerencia de muerte que evocan estos “cuatro corceles locos, / desdichados”; “esta amapola triste / y corceles piafantes”; Estos “negros corceles del espanto”; “negros / relucientes y acharolados corceles”; estos “negros corceles”... Representan igualmente el vértigo de los días que corren hacia la muerte: “Siento que se vienen / en la noche, / con un brutal estrépito de abanicos, / de vientos y tempestades”.

Como ya dijimos, las isotopías temporales son constantes en la poesía de Mauleón; encontramos las siguientes alusiones: “este número / y el recurrir de los días”; “viejos relojes detenidos”; “Ah y vuelan / con cuidadoso paso / estrangulando el tiempo, / estos sobrevivientes caballos”; “afuera transcurren los días”. La fugacidad de los días y las cosas es tópico reiterado:

¡Ah, afuera,  
transcurren los días,  
y el corazón no canta.  
Y la voz se ha apagado,  
y hay un grande silencio, un silencio de sima  
de esponsales fúnebres.

Ante tanta desolación, surge la súplica del yo lírico:

Quisiera que del centro de esta tarde  
compungida y olorosa a cedrones,  
quebrada de olivos,  
alguien me tendiera las manos [...]

Si bien lo que se añora es un contacto humano, no menos cierto es que la naturaleza, que ofrece el marco, aparece una vez como fuente de consuelo en la lírica de Mauleón. Vemos aparecer así un esbozo estilizado del paisaje local:

Dejadme que estas alamedas  
que se alzan con fervor de cielo,  
de cielos vendimiales,  
yo le dé esta fiebre,  
y le dé estos cauces inaugurados,  
estos cuatro corceles que de pronto  
han entrado en la espesura de mi noche.

Es como si el dolor del poeta debiera asociarse al sufrimiento de la tierra, a esos “temblosos barbechos, doloridos sarmientos”, en pos de un sacrificio fecundo: “Este suelo, / maduro de promesas, / y el sacrificio del zarcillo y del pámpano”, para que “estas lentas / emociones de la vid, / cifren los más amantes zumos”. De allí las frecuentes comparaciones con elementos del reino vegetal: “como si fuera árbol”; “como una rosa o como un nardo”...

El entorno que rodea al yo lírico se ha hecho explícito –como ya se dijo a través de la ilustración que sitúa el momento de la escritura de varios textos en Los Molles. Igualmente lo señala el título de uno de los poemas, con el deíctico que destaca la inmediatez de la vivencia: “Aquí en el valle”.

Esta composición tiene un epígrafe de Saint John-Perse: “Aquel que marcha sobre la tierra al encuentro de grandes lugares herbosos”, que reitera la imagen del hombre como *homo viator*, en perpetuo movimiento... algo así como ese “desterrado de la perfección” de que hablaba Marechal.

Es un paisaje presidido por el sol “saliendo de su túmulo de piedra / ángulo del milagro”; “dejando su lápida de piedra”. No es ya el paisaje cultivado del oasis sino la serena desolación de la piedra montañesa, presidida por el sol “como un doncel de fuego”, en el poema homónimo, que lleva un epígrafe de Gabriela Mistral: “Sol de los Incas / sol de los Mayas, / maduro sol americano”.

El sol se erige así en símbolo en cierto modo contrapuesto al de los “negros corceles”, en una oposición que en primer lugar sugiere la del día y la noche, pero que también alude a esos dos movimientos del alma ya aludidos. En tal sentido, prevalece ahora el tono jubiloso, con imágenes que encierran connotaciones positivas, como “cipreses bendecidos de sándalo”. La acción del soles benéfica: “desde lo alto, cual una mano, / [...] acaricia la piedra y la bendice”.

Ante este espectáculo, el hombre, erigido en testigo del mundo que renace –“Yo he visto el tremolar de la mañana”; “Yo he visto el despertar de la alborada / [...] / el misterio del día que se abre”- prorrumpe en exclamaciones de júbilo, en comunión con la naturaleza: “Y he visto entre la luz y el claro viento / el gozoso espigar sobre las cumbres / y el secreto unánime del surco”. Y la conclusión, con signo positivo: “He visto todo, todo lo que anima”. En relación con la sugerencia del epígrafe, asume igualmente la potestad de un *amauta*, sabio de saberes antiguos: “Todo el saber de la montaña tengo”.

Es la única sabiduría posible, la de la naturaleza perenne que redime al hombre de su conciencia de ser un pasajero del tiempo (sentimiento de la temporalidad reiteradamente aludido en nuestra aproximación a la lírica del poeta sanrafaelino:

Este soñar, soñar con otros días  
en que pueda sentirme madurado,  
en que pueda sentirme sin temores

con el Alma desnuda ante el Paisaje.

Es destacable el uso de las mayúsculas, que tiene un sentido esencializador, así como de afirmación de la acción del yo lírico, erigido en centro del universo. En este sentido operan las enumeraciones caóticas que se desgranán en diversos poemas, para dar cuenta de ese mundo surgido por imperativo de la voz poética: “Bálsamo, gozo total, piedra alta, / inmaculada afirmación de lo perdurable, / infinita grandeza, / siempre viva del alma”.

El Bien es de por sí difusivo y cordial y crea un sentir de fraternidad universal: “Pórtico para que pasen / todos, todos, / los que ansían un mundo de vivos, ardientes / trizados colores”. De paso, señalemos que algunos colores, como el blanco, adquieren en la lírica de Mauleón un valor simbólico, en este caso como expresión de pureza renacida: “Todo el milagro de los nardos / y los vellones de las nieve, en la plenitud de las manos”.

De este desborde efusivo brotan significativas, cuando no enigmáticas, imágenes: “llamas de azabache” y también sinestesias como “musicales sombras” y también efectos descriptivos notables, de raíz impresionista, para intentar la captación de los efectos de la luz, por ejemplo, los reflejos del sol poniente sobre las piedras, como “relicarios de luz”. Es destacable también el uso de verbos con efecto descriptivo, con análoga intención: “Los colores / que en la tarde se disuelven, rompen, destrozan / como un fusil ardiente, estas cumbres”.

Se introduce así un nuevo elemento con valor simbólico, cuya importancia en la constitución del horizonte significante de la poesía mendocina se potencia si pensamos en la *opera magna* de Jorge E. Ramponi: *Piedra infinita*. En este caso, el poeta expresa sus “ansias / de alcanzar el secreto, la voz y el sueño / de esta piedra milenaria”. La piedra, en su vastedad y silencio, encierra

Todo lo que aquí es hechicería,  
 lo que aquí es por instantes orfandad,  
 es la gravedad dl silencio persistente,  
 es áncora, desvelando cuencas, sombras, arcillas,  
 mundo propicio a la Gloria del Alma.

Puede leerse una connotación religiosa en esa anhelada comunidad con la naturaleza que es un “ritual” de “ojos redimidos”. También en la hermosa imagen “breviario del cielo”, que aparece en el poema siguiente, puede verse como la posibilidad de encontrar a Dios en la naturaleza. Pero no se trata de un franciscanismo al modo de otros poetas como Bufano, sino un reclamo más agónico, en cierto modo panteísta, para que la naturaleza revele sus secretos a esa hora incierta del crepúsculo. Es un instante supremo, casi de éxtasis:

En la tarde,  
en estas latitudes, alcázar del prodigio,  
de la luna y la nieve, el viento, el firmamento,  
de la quietud y la paz del alma.

Tal compenetración, tal revelación, como vemos, tiene un momento propicio, y es la tarde. Esta impresión se potencia en otro de los poemas medulares en la constitución de sentido de este libro, titulado precisamente “La tarde sobre el valle”.

La situación de escritura nuevamente parece aludir a un momento particular vivido por el yo biográfico, una experiencia vital del hombre Mauleón, de profunda comunión con la naturaleza vivida en determinadas circunstancias espacio temporales, que el poeta dota de un sentido particular. Ese es el sentido del repetido deíctico “aquí” que cumple la función de señalar, de individualizar. Del mismo modo opera, la reiteración anafórica que con leves variantes encabeza las series de un número variable de versos “¡A la tarde!”; “En la tarde”.

Este momento de día se presenta como el instante propicio para la creación, para el canto, a modo de un eco más en la sinfonía de la naturaleza. De ahí el epígrafe de Saint John Perse que precede el poema, que da voz al anhelo del poeta: “Dejadme solo en la tarde desdoblamiento de colores” (reiteramos una vez más el influjo que la lectura de Saint John Perse parece haber ejercido sobre el mendocino).

Luego de esa experiencia vital de renacimiento, de redención, se abre para el hablante lírico una nueva dimensión vital, la del futuro, el poema titulado “De este sueño a otro sueño”, en el que el poeta confiesa: “De este sueño a otro sueño, / yo he rescatado todo, las cosas que he amado / y las

que ya he perdido”. Este tránsito en cierto modo se análoga al de Cristo: padecimiento, sacrificio, muerte, resurrección... El poeta ha renacido luego de los dolores y se encuentra en condiciones de elevar su canto: “hoy diré mis verdades, / evocaré vigilias / y la palabra toda que ahora se incorpora”.

Lo etéreo atraviesa el poema, en consonancia con la atmósfera onírica que anuncia el título: “levísimo de vientos y aletear de palomas” y la mirada del poeta se hace adánica para atisbar un mundo nuevo, recién creado por la magia de la contemplación:

De este sueño a otro sueño,  
hay un fulgor extraño,  
hay una rosa extraña,  
hay una luz dormida.  
Y todo me parece tan desnudo, inocente,  
y tan inesperado como este bosque todo  
que a mi costado tengo.

En esa suerte de recapitulación vital sugerida por el título del poema (“De un sueño a otro...”) se produce algo así como una revisión y reapropiación de todo lo vivido, en un retorno a la inocencia de los primeros años: “vuelvo a ubicarme, / de pie en el proscenio de mi lejana infancia”:

De este sueño a otro sueño,  
me voy en esta tarde de fenecido Enero  
por amplios laberintos, por luminosos túneles,  
sin ya temblor por nada e imaginando toda  
la plenitud que llega, presente y venturosa,  
de un sueño al otro sueño.

Ese tránsito del ser (si pudiéramos leer el libro todo como un itinerario) encuentra arraigo –siquiera precario- en esa “Zona de luz” que menta el poema siguiente, construido nuevamente con un mecanismo compositivo reiterado en la lírica de Mauleón, que encabeza muchos de los grupos de versos que lo componen con sintagmas equivalentes, en este caso “En esta región que habito”; “En esta zona toda”; “En este acantilado, en esta piedra toda”... , espacio singularizado –nuevamente- por la



presencia del deíctico, que refuerza la idea de un momento crucial en el mundo espiritual del y lírico, experimentado con todos los sentidos corpóreos:

En esta región que habito,  
donde el color me llena,  
y el viento como un grito las pupilas ha herido.

En esta zona toda que mi piel ha quemado [...]  
Entre esta yerba joven  
que aún cubre la nieve,  
he asomado mis ojos en un profundo pozo,  
en esta tarde extraña de espectrales paredes.

Surge así un antiquísimo tópico literario, el *beatus ille*, para expresar de modo cabal la sabiduría adquirida: “¡Cuántas desesperanzas se han deshecho, / y cuántas cosas de la ciudad se han muerto!”. Entonces surge la exaltación de la naturaleza: “En la tarde, / en estas latitudes, alcázar del prodigio, / de la luna y la nieve, el viento, el firmamento, / de la quietud y la paz del alma”.

Ha sido necesaria esa recapitulación vital, suerte de “examen de conciencia”, para reconocerse en la profundidad de su ser desnudo, partir del reflejo en un agua que es a la vez, dato de un paisaje malargüino reiteradamente sugerido: “el profundo espejo / de esta Niña Encantada, / donde naufraga el llanto”:

He visto sobre el agua mi rostro reflejarse,  
y he visto en este rostro,  
la sensación de hastío,  
la sensación de un alma que llama lentamente  
en todos los portales.

Es destacable también el empleo de los tiempos verbales: el perfecto simple, que parece aludir a un punto crucial del tiempo, al igual que el perfecto, que parece prolongar su efecto en el actualidad... y también la introducción, en los últimos poemas, de una nueva dimensión temporal: el futuro, a modo de promesa: “hoy diré mis verdades, / evocaré vigiliass / y la palabra toda que ahora se incorpora”.

En “La noche sobre el valle” (título del poema siguiente), se cierra el periplo vital del yo lírico que ha recorrido un doble itinerario, de descenso y ascenso, anábasis y catábasis, en una experiencia vital muy profunda, en diálogo cada vez más notorio con un “Tú” trascendente. Ha sido necesario un retorno a la inocencia de los primeros años: “vuelvo a ubicarme, / de pie en el proscenio de mi lejana infancia”.

De esta experiencia que dan cuenta tanto el contenido como los recursos estilísticos al que el poeta recurre, que son pocos y reiterados: paralelismo y anáforas que refuerzan el valor rítmico del texto, imágenes sugerentes con una connotación más espiritual que material, animizaciones, comparaciones con vegetales u otros elementos de la naturaleza (“como si fuera un árbol”; “como una rosa o un nardo”), antítesis (por ejemplo, “día” / “noche”) que dan cuenta de los extremos opuestos de gozo y dolor en que se debate el alma del poeta, las anáforas y paralelismos, el empleo de deícticos, las enumeraciones caóticas que representan la riqueza del mundo surgido por el imperativo de la voz poética: “Bálsamo, gozo total, piedra alta, / inmaculada afirmación de lo perdurable”, la acumulación de verbos con sentido descriptivo (“Los colores / que en la tarde se disuelven, rompen, destrozan como un fusil ardiente, estas cumbres”) y el recurso a la potencia significativa del símbolo, en composiciones en las que prevalece el verso libre, como medio para la expresión libre del pensamiento.

## Conclusión

García Orell de Ballarini cita indirectamente las palabras del poeta y la referencia vale como corolario de lo que veníamos diciendo:

Si la poesía, decía, es una esencia pura, un milagro, el alma del poeta volcándose en ella, dándonos el entero misterio, no necesita de modelos prefabricados. La verdadera poesía es [en] la que prevalecen las emociones. Siempre he escrito emocionalmente y jamás me he detenido [a] pensar que tras de mí, está los puntillosos lectores y algunos enfoliados críticos que desechan lo emocional que es el más alto propósito y la verdadera razón de escribir (en Mauleón Castillo, 1990, p.13).

Ese fondo emocional que el poeta revela en sus libros poéticos nos habla de un hombre en cierto modo agónico, que se debate entre pulsiones opuestas y contradictorias, movimientos eufóricos y disfóricos que cada uno de los poemarios reitera en mayor o menor medida, pero que alcanzan el fin anhelado, la respuesta en última instancia religiosa, en la contemplación de paisajes entrañables prestos a revelarles el Misterio.

Además, Mauleón es un poeta diestro, que elige libremente el cauce expresivo en el que volcar sus emociones, recurriendo tanto al verso libre como a metros más clásicos, según lo expresado. Es también un hombre de profundas, variadas y meditadas lecturas, de la que dan cuenta, sin ir más lejos, los epígrafes que coloca a muchos de sus poemas. Entre esas proximidades literarias figura en un lugar destacado, la de Saint John Perse.

Reflexionando sobre la obra del poeta caribeño y, en general, sobre el acto de conocimiento propiamente poético, Antonio Fernández Díez manifiesta: “la esencia de la poesía como un movimiento elevado hacia el exterior que, en mi opinión, recuerda la salida de la caverna platónica, el único ascenso o la única anábasis que literalmente en realidad importa” (2020/21, p. 348). Este sentido es plenamente aplicable, como vimos, a la lírica de Mauleón, si bien –siempre en comparación con el poeta antillano, la suya es más bien una épica individual, que no alcanza la resonancia cósmica de la *Anábasis*, por ejemplo, sino que enraíza en la realidad próxima y cotidiana.

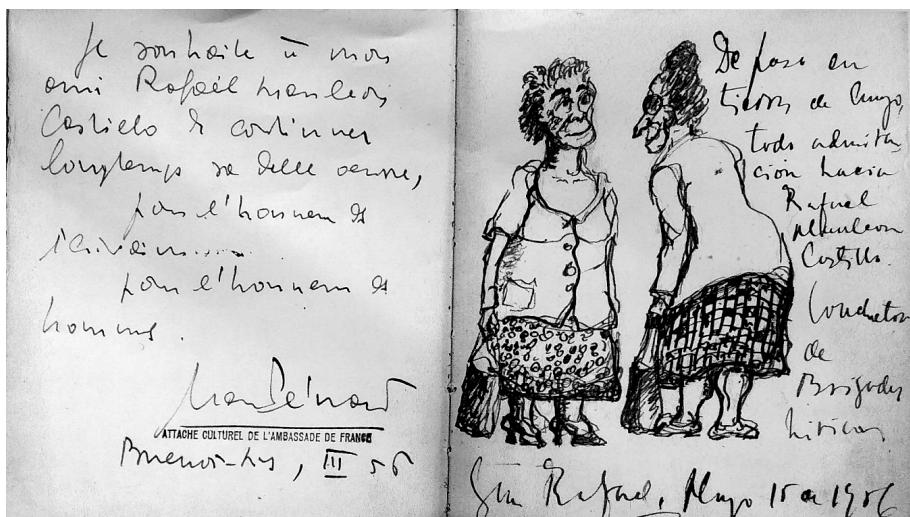
Es que Rafael Mauleón Castillo no desdice su condición de hombre de “tierra adentro”: a pesar de haber nacido en Buenos Aires, su afincamiento en San Rafael fue un acto consciente y una decisión vital plenamente asumida y fundante. Pero no por ello renunció a su condición de ciudadano de la cultura universal, a través de las constantes vinculaciones que entabló, de modo epistolar cuando no directo, con escritores de otras latitudes y que cuajaron en sus magníficos *Cuadernos de Poesía*, las *Brigadas Líricas* que erigieron a la ciudad sureña en un auténtico meridiano intelectual.

De la generosidad que puso de manifiesto en los distintos emprendimientos culturales a que dedicó su vida, y que incluyen también una fructífera relación con las artes plásticas, como es la creación del

Museo de Bellas Artes de San Rafael (por citar solo un ejemplo), dan testimonio quienes lo conocieron, y su recuerdo perdura. Así, leemos en un artículo aparecido en el semanario departamental *Hoy San Rafael*, en el Suplemento “Historias, Personajes y Leyendas de San Rafael”, el 11 de diciembre 2016, la siguiente semblanza:

Vivía en San Rafael un lírico que del altruismo y el afán por el bien ajeno hizo una norma de existencia.

Quien haya palpado la vida interior de este filántropo literario, podrá decir al evocarlo: “Grato y melancólico es su recuerdo. Descuidó su talento y notable poder creador, olvidándose a sí mismo”.



Igualmente significativos resultan asimismo los testimonios estampados en una libreta por una serie de distinguidas amistades literarias con las que el poeta se cruzó a lo largo de su vida, y que tienen un denominador común: el respeto y la admiración por este auténtico promotor de cultura. Entre estos apuntes hay uno que resulta curioso, no tanto por el hecho de estar escrito en francés, sino por el dibujo que lo acompaña. Se trata de una caricatura y, en su convivencia con el elogio entrañable, termina de delinear el retrato de este hombre jovial, en quien el presentimiento de muerte no desdice un “pujante humorismo” (Tudela en Mauleón Castillo. 1990, p. 9).

Valga como corolario, la evocación emocionada que Ricardo Tudela hace del sanrafelino (por adopción):

Al releer hoy sus libros, cuando el hombre carnal ha desaparecido, se desnuda libremente su criatura poética [...] En vida el poeta, por influjo de su enorme necesidad de acción, se había creado un alma precipitada, un tiempo alrededor suyo casi enloquecido. Su dinámica le arrastraba; tiempo y vida le resultaron escasos para orientar, planear, incitar y hacer. Ahora es claro que sus verdaderos momentos interiores, los de su alma y su corazón, cuajaron en estos enrevesados climas y estas voces complejas de su poesía. Su acento escondido es el del amo: el de mujer, el de la naturaleza comarcana, el de la simplicidad de los seres lugareños, el entrañable de la familia, el del Misterio universal.

En la última afirmación que Tudela estampa al hacer su reseña temática de la poesía de Mauleón puede verse implícita la dimensión religiosa que –junto con la aguda conciencia de la temporalidad que tiñe de angustia el tránsito del hombre por el mundo– constituyen meridianos significativos fundamentales de su obra, que discurre un itinerario único a través de los diversos volúmenes que la constituyen: referencias internas, semejantes recursos y procedimientos constructivos reiterados y, por sobre todo, la constancia de ciertos temas son prenda de esta unidad significante que singulariza la poesía de Rafael Mauleón Castillo.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

Mauleón Castillo, R. (1943). *Cánticos de vigilia*. Butti.

---- (1951). *Las búsquedas*. Brigadas Líricas.

---- (1952). *Raíz y ala*. Payén.

---- (1966). *Una campana vegetal llamando*. Best.

---- (1990). *Poemas y testimonios*. Ediciones Culturales de Mendoza.

### Crítica

AAVV (1990). Testimonios, en Mauleón Castillo, R., ed. cit., 81-84.

Baeza Flores, A. [Sobre Brigadas Líricas], cit. por Tania Pleitez Vela (2012), Arraigo onírico. Tras la pista de la joven Eunice Odio, en *Cuadernos Intercambio 10*, año 9, 237-264.

Bustos de Vázquez, H. [s. f.]. Museo de Bellas Artes, [s. e.].

Casnati, L. (1981). *Poesía y poetas del viejo San Rafael*, [s. p.]

De la Torre, A. (1980). *Itinerario poético cuyano*. Dirección General de Cultura de San Juan.

*Diccionario español de Términos Literarios Internacionales* (2015).

*Documentos mecanografiados* [s. a., s. f.].

Fernández Díez, A. (2020/21). Reseña de Saint-John Perse, *Anábasis*, en *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales 27*, 348-351.

García Orell de Ballarini, O. (1990), Un canto de amor con matices de recuerdo, en Mauleón Castillo, R., ed. cit., 11-17.

Izuel, M.E. (2019). Juan Pi: El fotógrafo que se enamoró de San Rafael, en M. Moreno Macías, en *Divergente*, 21 feb

Nieto, L. (1990). Rafael Mauleón Castillo y sus “Brigadas Líricas”, en Mauleón Castillo, R., ed. cit., 85-86.

Pleitez Vela, T. (2012). Arraigo onírico. Tras la pista de la joven Eunice Odio, en *Cuadernos Intercambio 10*, año 9, 237-264.

Perse, S. J. (1949). *Anábasis*, *Revista de la Universidad Nacional (1944 - 1992)*, 14 (14), 59–79, recuperado a partir de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/13756>.

[Sobre Alberto Baeza Flores], en [www.ecured.cu/Alberto\\_Baeza\\_Flores#S.C3.ADntesis\\_biogr.C3.A1fica](http://www.ecured.cu/Alberto_Baeza_Flores#S.C3.ADntesis_biogr.C3.A1fica). Consultado el 29 de abril de 2022.

[Sobre Claribel Alegría], en <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/19593>. Consultado el 12 de marzo de 2022.

[Sobre Franklin Mieses Vargas], en <http://www.los-poetas.com/n/biofrank.htm>. Consultado el 11 de marzo 2022.

- [Sobre Jorge de Lima], en <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/1545/Jorge%20de%20Lima>. Consultado el 12 de marzo de 2022.
- [Sobre Julio Carlos Díaz Usandivaras], cf. [archivos.cedinci.org/index.php/san-rafael-mendoza-argentina](http://archivos.cedinci.org/index.php/san-rafael-mendoza-argentina)). Fuente: [www.ffyh.unc.edu.ar/biblioteca/escritores-de-cordoba](http://www.ffyh.unc.edu.ar/biblioteca/escritores-de-cordoba). Consultado el 12 de marzo de 2022.
- [Sobre Vachel Lindsay], en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lindsay.htm>. Consultado el 11 de marzo de 2022.
- [Sobre Vittorio Sereni], en <https://www.epdlp.com/escritor.php?id=11014>. Consultado el 11 de marzo de 2022.
- [Sobre Wilberto cantón], en <http://www.elem.mx/autor/datos/2170>. Consultado el 11 de marzo de 2022.
- Tudela, R. (1990). El rostro poético de Mauleón Castillo, en Mauleón Castillo, R., ed. cit., 7-10.
- Vázquez, A. (1990). Palabras para un recuerdo sin olvido, en Mauleón Castillo, R., ed. cit., 89-90.
- Videla de Rivero, G. (2000). *Revistas Culturales de Mendoza (1905-1997)*. EDIUNC.

## CAPÍTULO VIII

### ANTONIO VÁZQUEZ, MILITANTE DEL REGIONALISMO

MARTA ELENA CASTELLINO

0000-0001-7246-8452

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

*¡Esta es mi voz antigua,  
mi sangre enamorada.  
Torrente que no puedo contener,  
y que, aprisionándolo,  
se escapa.*

*Antonio Vázquez. Imán de olvido (1956)*

### Introducción

El movimiento regionalista en Mendoza se afianzó a partir de una activa colaboración de diferentes hacedores culturales. Así por ejemplo, SADE Mendoza (Sociedad Argentina de Escritores), según los textos existentes en torno a su fundación y primeros tiempos, surge de la mancomunada labor de literatos e historiadores, si bien pronto es dable advertir discrepancias entre ellos. Más fecunda aún fue la colaboración entre escritores y artistas plásticos, por ejemplo en la creación de revista culturales o en la ilustración de volúmenes de poesía patrocinados, muchos de ellos, por la generosidad del editor Gildo D'Accurzio<sup>276</sup>.

---

<sup>276</sup> “Entre 1937 y 1966, los mejores poetas, los más destacados protagonistas de las letras mendocinas pudieron expresarse en nuestra comunidad gracias a su esfuerzo y a la



Un ejemplo de esta comunidad de intereses y de fecunda colaboración entre las artes con un sentido de afirmación regional, es Antonio Vázquez (1915 - 1984), quien reúne –de algún modo- ambos perfiles.

## Semblanza

Antonio Vázquez había nacido en Capital Federal pero a los 20 años se radicó en Mendoza, donde culminó su formación artística y encontró el cauce para su labor creadora; estudió en la Universidad Nacional de Cuyo, donde en 1952 asistió a ciclos de cultura americanista, y se dedicó a la plástica en la Academia Provincial de Bellas Artes, donde estudió escultura, dibujo con Juan José Cardona, Vicente Lahir Estrella y Fidel de Lucía, y estética e historia del arte con Ricardo Tudela, Irineo Fernando Cruz y José de España.

Estos conocimientos fueron posteriormente volcados en diversas publicaciones. Desde 1935 fue asiduo colaborador de revistas y diarios locales (*La Libertad*, *La Palabra...*), nacionales y extranjeros, en los que publicó ensayos, poesías y crítica literaria y de arte. Atento a las letras comarcanas, publicó una serie de artículos titulada “Presencia de poesía”; en ella se ocupó de varios de sus coetáneos: Amílcar Urbano Sosa, Juan Coletti, Ana Selva Martí...:

Igualmente organizó varios ciclos sobre cultura de Mendoza que se transmitieron por Radio Nacional y Radio de Cuyo. En una interesante nota aparecida en el ya desaparecido diario *Mendoza* el 5 de setiembre de 1979 se detallaba uno de estos ciclos ideados por Vázquez y titulado “Perfiles en la noche”, destacando su intención de profundizar en la vida y en la obra de escritores, poetas, pintores, actores, directores de ballet, coreógrafos y músicos mendocinos destacados. Las emisiones radiales se realizaban los días martes a las 23 por Radio Nacional Mendoza, con la voz de Rafael Rodríguez; en cuanto al contenido “Veinte artistas fueron

---

ofrenda sencilla y plena de su bella tarea de artesano gráfico [...] El patrimonio editorial consiste en 1500 títulos, entre novelas, poesías, ensayos y libros científicos. Más de 500 monografías y folletos. Todos llevan el logo de su Imprenta y el recuerdo plasmado en la memoria de quienes lo conocieron, vinculados por una empresa común” (Hernández Manson, 1991, p. 18).

delineados por el verbo florido de Vázquez en un primer ciclo que incluyó de preferencia a pintores del medio. Iniciado el segundo, se hizo referencia a Fidel Roig Matons y a la poetisa Graciela Cali de Molinelli y [...] al escultor Lorenzo Domínguez”.

Se anuncia igualmente que en audiciones futuras se trazarán semblanzas de Julio Perceval, Antonio Fernández Pérez, Juan Draghi Lucero, Víctor Delhez, la coreógrafa Elina Molina Estrella, Roberto Rosas, Rosalía Flichman y Alfonso Sola González. El programa se cerraría en noviembre con un comentario acerca del pintor y grabador Bernardo Federman, el actor y director Rafael Rodríguez, José Alaminos, pintor y grabador, y el poeta Juan Solano Luis. Anteriormente, según apunta Josefina Bustamante en “Elegía a un poeta ausente” (1984), se había emitido entre el 2 de marzo y el 4 de mayo de 1977 otro programa radial titulado “Testimonios poéticos de Mendoza” (comentarios y apuntes sobre cuarenta poetas desde 1920 a la actualidad).

En cuanto a su obra literaria, en 1948 Vázquez obtuvo una mención en el Concurso Municipal de Literatura con un volumen titulado *Treinta días en retorno* (1948), aparecido dos años antes con dibujos de Julio Suárez Marzal. Dos años después, en un certamen similar, su libro *La isla momentánea* (1950) recibió el segundo premio. En 1956 apareció su tercera publicación, *Imán de olvido*, con ilustraciones de Alberto Rampone. Todas estas obras fueron impresas por Gildo D’Accurzio. En el campo del ensayo se destacan sus trabajos sobre “Lenguaje del arte nuevo”; “Nuevo sentido de la crítica” y “Tiempo, color y espíritu en la pintura de Roberto Azzoni”. También publicó en 1974 una conferencia, “Anatomía espiritual de un soñador”, sobre la poesía de Ricardo Tudela. Su novela *Desdoblamiento* permanece inédita, aunque se han publicado algunos capítulos en diversas revistas. En nota publicada en el diario *Mendoza* el 19 de octubre de 1980, el autor menciona también un libro de prosa poética: *Los días sin nombre*, inédito, al igual que los ensayos de *Esencia o religión de la poesía*.

Fue asimismo autor de varios argumentos de ballet, entre otros “A la oración”, sobre música de Juan Agustín Estrada y coreografía de Elina Molina Estrella, que se presentó en la sala Pleytel de París; “Circolandia”, con música de Kavalevski y coreografía de Molina Estrella, estrenado en el Teatro Independencia; “El espantapájaros”, con coreografía de Carola

Antuña y escenografía de Carlos Alonso; “La luna en las manos” y “El libro encantado”, ambos con coreografía de Antuña.

Integró diversas asociaciones culturales, como el Instituto Argentino de Cultura Histórica y la Federación Internacional de Sociedades Científicas de París, a partir de 1975. Fue secretario del Círculo de Periodistas de Mendoza.

### **Vázquez en el contexto literario mendocino**

Herederero de la “voluntad de región” presente en la literatura mendocina desde las primeras décadas del siglo XX, en la entrevista mencionada Antonio Vázquez señala como una de sus preocupaciones fundamentales “decir cosas de Mendoza, de sus valores y el reconocimiento por lo que en el campo de la creatividad se hace. Es importante [...] recordar nombres, mencionar obras”. Eso lo llevó a esbozar una historia de la pintura en Mendoza que no llegó a publicarse, concebida como “una forma de hacer justicia y cumplir en algo aquella indicación de Ricardo Rojas en su Historia de la Literatura Argentina”: vale decir, el llamamiento a constituir el mapa estético del país con el aporte de todas las regiones y no solo la metropolitana.

Acerca de su participación en grupos literarios, Vázquez declara haber alentado varias agrupaciones literarias, aunque advierte que muchas veces “sectarismos de diversa índole, ya políticos, ya de capilla o de moda, etc. terminan por aislar a los autores”. Destaca como una iniciativa muy valorable la creación de la Sociedad Mendocina de Escritores, “que sirvió para que dejáramos de ser sucursal de Buenos Aires y permitía, entonces, incluirnos en una Federación nacional pero con voz propia. De aquí el reconocimiento que corresponde hacer con respecto a la SADE actual cuya actividad está signada por la amplitud y jerarquía de sus reuniones, como también la valorización local de sus concursos” (Vázquez, 1980)

El talante espiritual manifiesto en su poesía coincide con el de la Generación del 40, en el depurado lirismo de la enunciación; en el sentimiento de melancolía ante la caducidad inherente a la condición humana; en su fina captación –transfigurada– del entorno regional; en su nostalgia permanente por el tiempo ido, lo que impregna sus páginas de una suave entonación elegíaca y en el valor atribuido al canto como

esencia del ser, muchas veces en relación con el mito órfico. Todos sus libros están compuestos por prosas poemáticas en las que, al decir de Vicente Nacarato (1957), “se ensambla lo lírico y lo sentimental en ajustado ritmo que asume, a veces, la configuración del verso”. Además, como otra nota epocal, puede señalarse la preferencia excluyente por el cauce formal del poema en prosa.

### **El poema en prosa en las letras mendocinas**

Este instrumento expresivo –el del “poema en prosa”– adviene con el Modernismo en la lírica hispánica, si bien sus antecedentes pueden remontarse los poemas en prosa franceses de la primera mitad del XIX como articulación y génesis que precede al impulso genérico dado por Baudelaire.

Según definición de Díaz Plaja (1956), “Denominamos *poema en prosa* toda entidad que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso”

Cynthia Peña (2003) en “Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica” señala que “gracias a la aparición de obras francesas como *Gaspard de la Nuit* (1842), de Aloysius Bertrand y de *Le Spleen de París* (1968), de Charles Baudelaire, surgió la inquietud de los poetas modernistas de combinar prosa y verso en sus creaciones, partiendo del criterio de considerar ambos mecanismos como igualmente capaces de transmitir un estado de ánimo” (p. 34). Sin embargo, “la verdadera emancipación del lenguaje literario” no se da hasta la vanguardia (p. 35).

En su estudio sobre el poema en prosa anterior a Baudelaire, Pierre Moreau (1969, pp. 6-8) plantea una tríada definitoria: ritmo, estilo, inspiración. Como características de esta forma literaria pueden mencionarse la concisión temática, la brevedad, una anécdota inconexa, con preeminencia del estado de ánimo del hablante. En algunos casos, el elemento irónico es destacable. El mayor peligro del poema en prosa en cuanto forma autónoma de expresión literaria es el sesgo a lo narrativo (cf. Jiménez Arribas, 2003, p. 127)

Esta especie literaria en las letras mendocinas es estudiada por Víctor Gustavo Zonana (2013) en “Manifestaciones del poema en prosa en la lírica mendocina: notas sobre *El jardín secreto* de Evar Méndez (en Marta Elena Castellino (dir.) *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*, Tomo II, pp. 135-146) y también en un trabajo del presente volumen en el que aborda la obra de Ricardo Tudela. Por nuestra parte, también hacemos referencia a esta forma poemática en el capítulo dedicado a Sixto Martelli. Zonana, desde la perspectiva del *pacto lírico* de Rodríguez (2003) señala como distintivo del poema en prosa la puesta en relieve de una experiencia afectiva (p. 137) y recuerda el énfasis dado por Baudelaire, uno de los antecedentes del género, a la musicalidad

En cuanto a los recursos estilístico, se destaca el uso de repeticiones o reiteraciones para lograr un efecto rítmico en la prosa, el uso de elipsis y encadenamientos paratácticos (Pereira, 2004, citado por Zonana, p. 138) y también la “amalgama del impulso lírico con andaduras de tipo narrativo, descriptivo o reflexivo” (Millán Alba, 1994, p. 11, citado por Zonana, p. 138).

## **La obra poética de Antonio Vázquez**

### ***Caracterización general***

Como ya se dijo, la obra poética de Vázquez está compuesta por tres libros en los que es dable advertir similares características formales y temáticas, aunque con algunas leves variantes, como es por ejemplo una factura más cercana a la prosa en el segundo de ellos, con una mayor densidad de la anécdota en algunos textos, y una tendencia más cercana al verso en el último, por la recurrencia al versículo y a una acentuación del ritmo (dada por una serie de recursos que luego analizaremos) en varios poemas.

Además, y en relación con la forma expresiva que el poeta emplea, podemos encontrar muchas de las notas que caracterizan el poema en prosa, tanto en lo temático como en lo estilístico. En primer lugar, la aspiración (señalada por Zonana) de poner de relieve un contenido de tipo afectivo antes que narrativo, se materializa en la configuración de lo que podríamos llamar un yo lírico “deseante”. Esta actitud se hace notoria

sobre todo en el último de los libros, junto con el uso ya mencionado de versículos, que se inician todos con un sintagma clave:

¡Quisiera cruzar la frontera del imaginario viaje adivinado!  
Quisiera cruzar el límite en colores del dolor. Quisiera cruzar la  
pausa, la dicha, el cantar de los árboles y la duda.  
Quisiera cruzar la muda serenidad de lo pasado, el límite del presente  
y el futuro que presiento.  
¡Quisiera cruzar la melancolía! ¡Quisiera cruzar la frontera de mi  
tiempo, cruzar la frontera de mi geografía!  
¡Quisiera cruzar, con aire marinero, tu olvido desbordado de  
montañas y de soledad!” (1956, p. 21).

Este deseo nace, ante todo, de la carencia ontológica y aspira a la totalidad, de allí el dinamismo constructivo de los textos: “¡Si pudiéramos recuperar el tiempo perdido!”[...] ¡Si fuera posible volver a mirar el paisaje!” (1947, p. 14), la selección léxica, con la reiteración casi obsesiva del sustantivo “todo”: “Todo se está yendo como la arena y el tiempo entre los dedos” (1951, p. 16); “Todo vivía para tenerla”; “Todo me vio pasar del brazo de la ausencia” (1951, p. 17) y, en general, los recursos de estilo empleados por el poeta. Esa totalidad se refiere tanto a lo que efectivamente rodea al poeta: “¡Todo está en espera y preguntando! Los álamos, los pámpanos, el trigo!” (1856, p. 9). Tiene también una connotación temporal: “¡Todo está hecho de nostalgia, con un presente que maduró de olvido!” (1956, p. 12); “Todo está quieto, apenas sacudido por ráfagas que ondulan las espigas y parece que algo queda, pasa o ha crecido” (1956, p. 27).

El empleo del reiterado término “todo” (ya señalado) atañe tanto a aspectos positivos –“Todo me alienta a mirar y a buscar lo que adivino [...] Todo lo tengo en fruto florecido” (1956, p. 43). como negativos: “Todo está poblado de angustia esta mañana [...] Todo se ha quedado sin vida esta mañana” (1947, p. 37); pero también “Todo tiene una razón que intuyo” (1951, p. 11).

Las palabras con que se abre el primer libro de Vázquez instalan primaria y definitivamente ese sentido de carencia, de privación, dado por los prefijos “in” y “des” y la preposición “sin”: “La evocación en

soledad *sin* destino abre su ruta al corazón dormido. *Deshabitado en tensión. Inabarcable. Indefinida ausencia dormida*” (1947, p. 9. El resaltado es mío). En consecuencia, el yo lírico se modaliza en actitud de búsqueda, como se dijo.

Así, el poeta se debate entre lo inmortal y lo finito; entre lo ilimitado y lo recortado, las prisiones de diverso tipo; entre las ataduras físicas y la libertad del pensamiento: “Estas cuatro paredes que circunscriben toda mi acción física, no pueden detener el pensamiento ni la voz. En esta limitada soledad, el silbato de un tren anuncia su partida” (1951, p. 7).

Esa limitación del yo lírico tiene que ver con varios aspectos que definen la temática de todos los volúmenes: cercanía / lejanía del ser amado; la fugacidad del tiempo y otras carencias ontológicas de la condición humana; la paradoja de la palabra poética que se debate entre la imposibilidad y la revelación del misterio y, finalmente la vivencia de un mundo de dos planos – real / supra real- que se intersectan permanente. Como se ve, estos temas se relacionan con ese talante cuarentista ya mencionado, que tiene también en el paisaje de infancia recuperado por el recuerdo su escenario de privilegio.

Si bien en algunas de estas prosas poéticas se advierte una cierta tendencia a la narratividad, el sentimiento que se expresa a través de interrogaciones y exclamaciones envuelve la anécdota en esa sentimentalidad que es consustancial al poema en prosa: “Heladas cubrieron los viñedos. Manos campesinas inmóviles. Desolación vive el paisaje. Todo está poblado de angustia esta mañana” (1947, p. 37).

Del mismo modo se advierte la tendencia del hablante lírico a interrogarse sobre cuestiones metafísicas o a manifestar su ansia de infinito, en un impulso cercano al del poeta posromántico: “Quisiera abarcar la distancia que de su evasión existe a lo infinito, y no encuentro una medida que pueda valorar mis fuerzas para alcanzarla, para saber si mi voz, mi espíritu y el ansia que me ahueca, podrían detenerla” (1947, pp. 43-44); “¡Como he soñado estas noches sin fronteras!” (1947, p. 26). Y también: “¿Quién llora estas lágrimas duras, sin ojos, sin rostro y sin ternura...?” (1956, p. 25).

Este recurso se extrema en el último de los libros publicados por Vázquez, que exterioriza un mayor acercamiento a la lírica y un

abandono de la anécdota, que se insinúa fragmentaria, inconexa, dejando de lado la tendencia a narrar que es visible, como se dijo, en volúmenes anteriores y recurriendo al empleo del estribillo para lograr un ritmo más acentuado y propio de la poesía:

Y si todo fuera siempre así...!

Tranquilo el viento, solitaria la llanura, límpido el cielo.

...Si todo fuera siempre así...!

Sereno el clima que habita en el paisaje, midiendo del tiempo su distancia al escalar, sin asombro, el mundo sin palabras!

Si todo fuera siempre así...! (1956, pp. 41-42).

En este último libro se advierte asimismo una mayor tendencia al lenguaje metafórico con una asertividad que pretende dibujar un mundo a la medida del sentimiento del poeta: “El olvido es el amor que cambió de rumbo en su viaje” (1956, p. 53). También son significativas las antítesis y el oxímoron que plasman una realidad a menudo desconcertante: “Volviendo como siempre, de quererla encontrar y de haber ido [...]” (1956, p. 9); “Y están adheridas a mi piel, las formas de su cuerpo y la ausente presencia de sus manos” (1956, p. 55).

## **Temas**

### **Cercanía / lejanía del ser amado**

“El amor no se vive con un sentido de plenitud; por el contrario, se percibe como una carencia: “Mientras que mi soledad, como si te hubiera perdido, transida por la angustia, cargada con ese imán de olvido” (1956, p. 16); “Todo me vio pasar del brazo de la ausencia” (1951, p. 17). Predominan los sentimientos negativos, dolor, soledad...: “Presiento que no estás. Vuelvo sin saber nada y pienso que los días agigantan la imagen, porque en tu alma hay un dolor que espera” (1956, p. 16).

En consecuencia, se pone de manifiesto la impotencia del yo lírico –“no puedo decir su nombre ni revelar su imagen” (1947, p. 9)- que es tanto



búsqueda o añoranza de un ser amado como anhelo de totalidad: “¡Si pudiera aprehenderlo y retenerlo todo!” (1947, p. 10).

El amor es más bien un presentimiento que una presencia real, ese “tú” que evoca el poeta: “Como si estuvieras cerca y te mirara desde lejos”. Esta amada inasible es, de algún modo, Eurídice perdida, a quien el poeta ve “danzar en el recuerdo, con la cabellera agitada, sueltas las manos y el cuerpo como escapado de contenida gracia en vuelo”, o dormida sobre el césped luego de su danza (1947, p. 17). Luego volveremos sobre el mito de Orfeo en relación con la obra de Vázquez.

En esa evocación de la amada ausente hay también una cierta reminiscencia de otra mítica figura mítica, la de Ariadna: “Sigo el laberinto sinuoso de sus hilos [...] Camino a su encuentro. Nada ha sido en vano” (1947, p. 29). La mujer constituye la clave, el “hilo” que permite encontrar la salida, “cruzar la frontera del imaginado viaje adivinado”: “La siento como si tuviera la luna en la manos, como una lámpara, como un itinerario. Como si la viera, pero lejos! Síntesis de un laberinto, cuya clave en silencio espero” (1956, p. 19).

La idealidad del sentimiento amoroso es tal que “Perduran en los años las cosas que no solo fueron materia, sino espíritu”. Del mismo modo “¡Qué importa la palabra, si toda su presencia está en mi pensamiento y no falta a la cita cuando la invoca mi recuerdo!” (1951, p. 18).

### **Carencias ontológicas del ser humano**

La existencia humana se percibe como un derrotero incierto, sujeto a múltiples limitaciones, entre las cuales, la de la finitud es una de las principales: “Todo tiene aire de adiós [...] Todo como el olvido, pesado como plomo [...] Todo de noche y como de adiós vestido [...] Todo en colores bajos...” (1956, p. 33).

En relación con ese sentimiento de carencia ya enunciado, advertimos que prevalece en general el tono reflexivo y la desesperanza: “Y partimos cada día. ¡Qué lejos quedamos. La vida lejos. Todo distante. A veces inmóviles en el mediodía de los años. Otras, como adelantándonos en lo infinito, hacia la meta de la muerte” (1951, p. 21).

Entre sus temáticas preferidas se encuentra, entonces, el sentimiento de soledad, de tedio, de vida no vivida en plenitud, “sin clavar las uñas en lo profundo” (1947, p. 13); y la nostalgia de un amor ausente, junto con la recurrente imagen del hombre como viajero “porfiado penitente voluntario” (1947, p. 21)-: “Solo sé que voy por un itinerario que nace de espera y despedidas “ (1956, p. 9); “Caminos de la vida que tienen como el paisaje, su color, su brillo, su esperanza y su tristeza” (1951, p. 11). Este tópico se hace en ocasiones patente a través de la imagen del tren: “Imagino la línea de sus rieles, las estaciones que dejará a su paso. Desde la ventanilla contemplaré las emociones del que parte y del que llega” (1951, p. 7).

De todos modos, ese yo deseante se muestra feliz en la búsqueda: “¡Qué bello es perseguir ilusiones porque todas hacen mirar el horizonte y acercar lo más lejano” (1951, p. 31); “Hay una respuesta que escapa entre los hilos de la red que voy tejiendo con todo lo imposible” (1956, p. 31).

### **Fugacidad del tiempo**

El anhelo de totalidad se tiende hacia el pasado y el futuro, de allí la importancia que la vivencia temporal alcanza en la obra de Vázquez. Esa dimensión anhelante que modaliza al yo lírico en relación con el sentimiento amoroso, se expresa fundamentalmente en relación con la vivencia temporal: “¡Si se pudiera detener el tiempo, detener el clima que puebla esta isla momentánea, caminar con los brazos caídos, sin hacer nada, como olvidado de nosotros mismos, sin pasado!” (1951, p. 41). Notemos en la cita el sentido que adquiere el nombre del segundo de los libros de Vázquez, esa “isla momentánea” que habla de transitoriedad. Esa condición mudable del mundo lo torna objeto predilecto del yo lírico: “Ahora que lo tengo todo, menos el momento que ya es historia, latiendo en el tiempo en claridad de cielo y lugar de olvido” (1956, p. 41).

En hombre se presenta así como un *homo viator*, tópico de larga tradición literaria: “Reclamo de partir más lejos, hacia esa lejanía que no es de distancia, sino de angustia acumulada en el pecho” (1951, p. 47). Es un itinerario envuelto en incertidumbre: “Llego no sé de qué distancia ni de dónde” (1956, p. 9), plagado de contradicciones: “Solo sé que voy por un

itinerario que nace de espera y despedida” (1956, p. 9); “Quedo en filo de ser y no ser” (1956, p. 11).

Este desplazamiento se da tanto en el espacio como en el tiempo; asistimos así a frecuentes reversiones del tópico del *fugit irreparabile tempus*, que da razón del título del segundo volumen de Vázquez: *La isla momentánea*, transido de angustia por el sentimiento de fugacidad inherente a la condición humana: “Esto me da la medida de cómo se me va escapando el tiempo entre los dedos, igual que en los años primeros jugando con la arena sin poder detener las horas” (1951: 15). Así se va dibujando la figura de un yo lírico desterrado de un tiempo pretérito y feliz, en medio de un paisaje inequívocamente mendocino: “Ahora estoy con la tristeza de siempre, en este pasar por las horas sin tregua. Pero aquí, en estas calles que tienen otro lenguaje, otro matiz de voz, y donde el color de los álamos y su altura, me acercan su imagen lejana e imposible” (1951, p. 39).

Estas prosas poéticas se explayan asimismo en la evocación de un tiempo pasado, feliz: “Eran los veinte años. La juventud. El alma se rendía. El encuentro fugaz. Todo aquello está grabado en el tiempo, sin palabras y a cada instante las imágenes serán nuevas” (1947, p. 35)

A pesar de todo, el poeta encuentra en el paisaje la posibilidad de renacer, de reencontrarse con la inocencia perdida: “Mañana que tiene el color de cosas nuevas [...] Los ojos están limpios y como la mañana, el corazón es nuevo. Habita el regreso en las cosas que miro” (1947, p. 29)

La consideración de la infancia como un tiempo de prístina inocencia se condice con el talante espiritual del cuarenta, del mismo modo que podemos encontrar reminiscencias de la figura tutelar de Orfeo, tan cara a los poetas del 40, el héroe tracio<sup>277</sup> poeta inspirado que tañía tan

---

<sup>277</sup> Como destaca Gustavo Zonana (2020): “El mito de Orfeo penetra en los poderes cósmicos de la música, el amor y la muerte (García Gual; Hernández de la Fuente, 2015, p. 9). La figura del vate posee un valor excepcional ya que, como señala Francisco Molina, representa al [...] poeta – músico portador de civilización, quizá con un valor paradigmático y un relieve como no se encuentra otro en las mitologías de los demás pueblos indoeuropeos’ (1997: 291). De acuerdo con las fuentes griegas, su arte no es épico ni lírico sino cosmogónico. Por esta razón, su poder se despliega sobre la

admirablemente la lira que fascinaba a hombres y animales y, en general, a toda la naturaleza con el poder de su música. El episodio más conocido de su leyenda es su descenso al Hades, popularizado por Virgilio: enamorado apasionadamente de la ninfa Eurídice, la desposó. Un día en que la niña huía de la persecución de Aristeo, fue picada por una serpiente y murió. Orfeo descendió a los infiernos y mediante la magia de su música, conmovió a los dioses infernales y obtuvo que amada le fuera devuelta, con la única condición de que el poeta marchara delante de Eurídice y que no se volviera a mirarla hasta haber traspasado el recinto infernal. Orfeo no pudo resistir su amor, volvió la cabeza y por segunda vez la perdió.

La pervivencia de este mito en la poesía de Vázquez se advierte, en tanto el poeta debe volver atrás para recuperar lo perdido: “Algo ha quedado suspendido en el tiempo esperándome y ya nada me detiene, voy a su encuentro” (1947, p. 18). Sin embargo, como en el mito, el retorno del poeta no es feliz.

Así, la idea del viaje aludida anteriormente, que es tanto en el espacio como en el tiempo, asume un significado particular: “Mañana estaré al pie de los álamos, en camino en que he de encontrarla, por todo esto que ahora nos une, sin vernos, sin palparnos” (1951, p. 8).

La relación con el mito órfico se advierte también en la referencia a un poeta que parece surgir de las profundidades infernales, solo para perder al objeto de su búsqueda: “Cuando la luz tropieza en mi frente, ya no está. Ha pasado el instante fugaz y quedo impotente, sin poder brindarle mis manos ni la mostrarle la escondida emoción que estoy viviendo” (1947, p. 23).

### **La paradoja de la palabra poética**

La poesía es un meridiano semántico importante en los textos de Vázquez, aunque se presenta como objeto de contradicciones: “Las

---

naturaleza, los hombres y los dioses y entre ellos oficia de mediador (Molina, 1997, pp. 297-303)”.

palabras no dicen nada ¡Oh ríos de la imaginación y del silencio!” (1951, p. 35).

En ocasiones llega a ser una presencia viva y actuante, que incluso precede al poeta: “He pensado que la poesía tiende sus andas por el espacio y puebla los espíritus como un eco en esta vida nuestra” (1951, p. 11). Por eso el poeta puede hablar de “fáustica poesía” (1947, p. 13), aludiendo quizás a su carácter mágico, de desmesura.

La poesía es algo que preexiste y busca encarnarse, aunque de por sí es inmensurable: “Un alma puebla el ámbito, un alma sin medida, sin dimensión abarcable por las manos, por los ojos o por la razón. Y esa multiplicada imagen que lo rodea todo, está presente junto a la íntima voz, a nuestra vibración total, que es pan y espíritu de la poesía” (1951, p. 12).

Pero cuando se trata de encarnar en el propio canto esa armonía universal, el yo lírico se lamenta ante la imposibilidad de pronunciar la palabra fundante. “no puedo decir su nombre ni revelar su imagen” (1947, p. 9). Es una búsqueda constante: “Las calles y los árboles me interrogan como nunca lo hicieron y no sé qué responder. Había una alegría de vivir, de confundir la sangre y el aliento en otras venas y volcar esa emoción en palabras; en palabras nuevas” (1947, p. 39).

Su decir es simplemente un “eco” que lo condena a una soledad reforzada: “soledad sin encuentro”: “estas líneas llevan a una voz distante, pero su esencia será el latir de quien busca encontrar en su eco, esa hermosa realidad que es la espera” (1951, p. 11).

El valor del canto, de la poesía, que hace Vázquez puede leerse también en clave órfica, en tanto para el poeta es don divino, revelación graciosa que recibe: “¡Qué distinta verdad es la poesía! Nace más allá de donde alcanzan los sentidos, más allá de la fuerza y más allá de la voluntad. Donde comienza Dios y los insondable” (1951, p. 37).

Se expresa asimismo la limitación del lenguaje para dar real carnadura a esas imágenes reveladoras: “las palabras solas no dicen la altitud ni la razón del sueño” (Vázquez, 1951); o bien: “Me está quedando sin ti solo un lenguaje sin palabras” (1956, p. 13).

Dentro de la misma tradición órfica podemos incluir la clave pitagórica visible en la alusión a número y destino: “¡Cuánto es el peso de lo inmaterial y de la incógnita. Cuánto he de aprender a descifrar los números que integra mi destino y esta ola encrespada que azota aquellos días infinitos” (1956, p. 31). Resuena aquí un eco de las doctrinas de Pitágoras, filósofo griego (580-497 AJC) que desarrolló la doctrina de la transmigración de las almas sobre una base palingenésica (la idea de todos los seres son hijos de la madre tierra). Tomaba del orfismo<sup>278</sup> ciertos elementos conceptuales y formales, por ejemplo la consabida concepción dualística de la naturaleza humana, o sea, que el hombre se compone de una parte divina –el alma- y una parte pecaminosa –el cuerpo, prisión del alma, de modo que es preciso rescatarla mediante el ascetismo y la purificación, pero también mediante el perfeccionamiento moral a través de la adquisición del saber. De ahí que el destino que corresponde a cada

---

<sup>278</sup> El orfismo fue un culto místico. Dichos cultos provenían de Oriente y contenían una religiosidad distinta de la oficial. Entre otras cosas los seguidores de este culto creían en la reencarnación, de donde Pitágoras tomó la idea. Por otra parte, “según Aristóteles, los pitagóricos fueron los primeros que se dedicaron a las matemáticas y que las hicieron avanzar, y nutridos por ellas, creyeron que los principios de estas serían los principios de todas las cosas que son. Y puesto que en las matemáticas los números son por propia naturaleza los principios primeros, precisamente en los números ellos pensaban ver — más que en el fuego, en la tierra y en el agua— muchas semejanzas con las cosas que son y que se generan...; y además, porque veían que las notas y los acordes musicales consistían en números; y finalmente porque todas las demás cosas, en toda la realidad, les parecían estar hechas a imagen de los números y que los números fuesen lo primero en toda la realidad, pensaron que los elementos del número fuesen los elementos de todas las cosas y que todo el universo fuese armonía y número.

Así, los seguidores de Pitágoras establecieron que la realidad está basada en los números. El *logos* que todo lo ordena no es como el de los filósofos de la *physis*. Se dieron cuenta de que todas las cosas de la naturaleza guardan relaciones numéricas entre sí: el año, las estaciones, los meses, los días, etc. También los ciclos biológicos, la música y otros tantos fenómenos. Pero el número para los pitagóricos no era una mera cifra, esa idea abstracta que nosotros utilizamos para calcular, sino una cosa real.

No es menos cierto que los pitagóricos, eufóricos por el descubrimiento del número, lo aplicaron más allá de lo razonable, atribuyendo números a las virtudes, por ejemplo. Por interesantes que puedan ser los descubrimientos pitagóricos el número tenía para ellos un objetivo ulterior: la práctica de un determinado estilo de vida y la purificación del alma con la intención de liberarla del cuerpo” En: “Pitágoras y el orfismo”.

uno en la transmigración o reencarnación sucesiva del alma dependa del camino que se lleva en la existencia terrenal.

Una sugestión afin flota en la poesía de Vázquez ante la posibilidad de renacer, de reencontrarse con la inocencia perdida, cuando exclama: “Mañana que tiene color de cosas nuevas [...] No es tarde. Los ojos están limpios y como la mañana, el corazón es nuevo. Habita el regreso en las cosas que miro” (1947, p. 29).

Dentro del cuerpo doctrinario derivado de las enseñanzas de Pitágoras –el pitagorismo– el número es el fundamento o *arjé* de las cosas, según lo probarían el orden y la regularidad de la mecánica celeste. Como tal, como esencia, el número es a un mismo tiempo arquetipo simbólico y sustancia. Todo es reductible a número y la existencia de números pares e impares y también parimpares (formados por la adición de la unidad a los anteriores). De allí el dualismo que es inherente a la unidad, base de la doctrina de los contrarios: finito e infinito, derecha e izquierda, móvil e inmóvil, luz y tinieblas, bien y mal...

En relación con ese “yo deseante” que dibujan los poemas de Vázquez, con ese anhelo de totalidad ya reiteradamente mencionado, el canto se propone como la única posibilidad de aprehensión de la totalidad, de allí la reiteración del posesivo “mío” en relación con los objetos creados por el poeta: “Alentaba mi espíritu el pensar que era mío todo cuanto había forjado mi imaginación y mi lirismo. Mío todo cuanto de ella aflucía [...] Mío el caudal de poesía que ofrendaba su espíritu” (1951, p. 31).

Es, finalmente, la mejor oportunidad para superar las limitaciones ontológicas del ser humano: “¡Qué distinta verdad es la poesía! Nace más allá de donde alcanzan los sentidos, más allá de la fuerza y más allá de la voluntad, Donde comienza Dios y lo insondable” (1951, p. 35).

### **Un mundo de dos dimensiones**

Hay otro campo semántico que se va configurando en los textos de Antonio Vázquez de la mano del arcano poético y tiene que ver con el misterio, con lo supra real y con el mundo de las imágenes oníricas, “la substancia impalpable de mis sueños” (1947, p. 9). Aparecen igualmente referencias al misterio: “Noches cargadas de sueños que me hacen

adivinar un mundo ignorado” (1947, p. 25), poblado de “seres inasibles” (1947, p. 25).

Esta idea de lo inasible, de lo incorpóreo y misteriosos se asocia en ocasiones al tema de la poesía, como se anticipó: “Imagen lejana [...] ese mundo que forman las imágenes de la poesía recostada, mirando pasar las nubes éntrelos álamos tejiendo con lentitud” (1951, p. 12).

Se insinúa asimismo la dualidad de cuño platónico entre materia y espíritu, y la preeminencia de este último: “Perduran en los años las cosas que no solo fueron materia, sino espíritu” (1951, p. 32). En una atmósfera similar a la de “El cuervo” de Edgar Allan Poe –noche, soledad, tic tac del reloj...- la imaginación recuerda a la amada: “[...] toda su presencia está en mi poesía y no falta a la cita cuando la invoca mi recuerdo” (1951, p. 33).

También se insiste en el poder revelador del sueño y consecuentemente, la valoración de la noche y la creación de un mundo onírico: “Noches cargadas de sueños me hacen adivinar un mundo ignorado” (1947, p. 25). El sueño tiene un poder revelador y se consustancia con la poesía: “Imagen lejana; siempre estaré en ese mundo que forman las imágenes de la poesía, recostado, mirando pasar las nubes entre los álamos” (1951, p. 12). A menudo las imágenes oníricas asumen características que podrían calificarse de surrealistas: “Pero vendrán las voces, las campanas, el aire y la nostalgia en caballos con crines despeinadas, quebrando el ámbito dormido! (1956, p. 13).

### **Sentimiento particular de la naturaleza**

La valoración del paisaje regional en la poesía de Vázquez se sustenta en la perennidad de los elementos naturales frente a lo mudable de la condición humana: “Paisaje dilatado de permanente primavera consustanciado de tiempo permanente [...] Paisaje eterno con alada gracia” (1947, p. 33). Prevalece una mirada romántica, que amalgama la naturaleza con el estado de ánimo del contemplador, que se superpone a lo efectivamente observado: “El otoño cruza los días y va dorando los caminos. Tiene una luminosa gama en gris por las tardes. La espera en el corazón crece y se vuelven a ella los días en verde de montaña” (1947, p. 27).



Las menciones al entorno mendocino son claras: “Atmósfera de Zonda”; “la montaña, los cerros y el hilo de agua”; “pampa de chañares, de soledad, de espera”; los álamos que “son una sucesión de formas que nos van acompañando al costado del corazón, mientras los ojos se pierden en el laberinto de las huellas que se engarzan en la serranía” (1951, p. 12)...

Este nuevo regionalismo de Vázquez supera lo meramente paisajista en una internalización de las percepciones sensoriales, en consonancia con la evolución poética que adviene con el 40<sup>279</sup>: “Todo ha quedado sin vida esta mañana. Detenido el camino, el agua, la montaña. Surcos resquebrajados, senos huecos, vida petrificada, sueños muertos” (1947, p. 37). Se trata siempre de un paisaje espiritualizado, aun el que tiene acentos regionales: “Los molles, los algarrobos milenarios, la quietud y esta sensación de estar cerca de Dios, alcanzando con las manos el cielo y el misterio” (1951, p. 35).

Así, en el segundo libro la contemplación de la naturaleza con algunos acentos regionales parece acentuarse, pero es siempre una naturaleza claramente al servicio de la interioridad, de las emociones del yo lírico: “Los álamos con su sucesión de formas que nos van acompañando al costado del corazón” (1951, p. 12); “Y entonces el marco de la naturaleza hace contorno a la tela que vamos pintando con los colores de la emoción, con el impulso que nos provoca el espíritu” (1951, pp. 29-30).

---

<sup>279</sup> Recordemos, por ejemplo el emblemático manifiesto de los poetas del grupo *La Carpa*, que afirmaban: “Los autores de estos poemas hemos nacido y residimos en el Norte de la República Argentina pero no tenemos ningún mensaje regionalista que transmitir, como no sea nuestro amor por este retazo de país donde el paisaje alcanza sus más altas galas y en el cual el hombre identifica su sed de libertad con la razón misma de vivir.

Se está aquí en más cercano contacto con la tierra, con las tradiciones y el pasado, elementos auténticamente poéticos que no son responsables de las secreciones de cierto nativismo mezquino que encubre su prosa con el injerto de giros regionales y de palabras aborígenes. Por ello proclamamos nuestro absoluto divorcio con esa floración de ‘poetas folkloristas’ que ensucian las expresiones del arte y del saber popular utilizándolos de ingredientes supletorios de su impotencia lírica “, en el prólogo a la *Muestra colectiva de poemas*, especie de manifiesto del grupo publicado en 1944. Cf. Martínez Zucardi (2010).

La citas podrían multiplicarse, pero todas conducen a un mismo fin: plantear esa entrañable unidad entre el contemplador y lo contemplado: “Es un día para abrazar ese acontecer que miramos en perspectiva, remontando paisajes que no se desdibujarán más porque en ellos han quedado las imágenes que el entusiasmo pintó con su color en lo íntimo del alma” (1951, p. 30).

En esa relación hombre / paisaje la correspondencia está dada por la capacidad del pensamiento de incluir en sí lo ilimitado o lo vital del universo y así acoger en sí los cuatro elementos, como ilusión de totalidad: “Tiene el cielo suspendida la estrella, el surco en su seno la raíz prendida y mi pensamiento su imagen dilatada, como la nieve, el agua y el aire”

El paisaje se relaciona insistentemente con la idea de un amor perdido: “Los cerros, el viento y la sequía, me hicieron penar muchas veces en los hilos de dolor que hice nacer en ti [...] Mientras que mi soledad, como si te hubiera perdido, transita por la angustia, cargada con ese imán de olvido” (1956, p. 15).

La respuesta que busca el yo lírico no se encuentra en la ciudad: “He caminado por las calles de la gran ciudad, tratando de abrazar su dinamismo y su absorbente danza inaprensible” (1951, p. 139). Se pone de manifiesto igualmente, a partir de la *contradictio in terminis* “abrazar / inaprensible”, la paradoja de la existencia humana.

### ***Lengua y estilo***

Decíamos que la modalización básica de estos textos es la del deseo, y esa actitud lírica fundamental se traduce en efusiones dadas por el frecuente uso de signos de exclamación: “¡Ah, si alguna vez la palabra pudiera decirte lo que siento! ¡Si alguna vez pudiera decir cómo estás atada para siempre a mi recuerdo!” (1947, p. 26).

En la poesía de Vázquez, los ocasionales énfasis están dados también por el uso de algunas mayúsculas esencializadoras, por ejemplo para ese “recuerdo de cuatro puntas”, para esos “cuatro gritos libres echados a volar desesperadamente: ESPERA – ANGUSTIA – PASIÓN – SU NOMBRE” (1951, p. 13), que resumen el itinerario amoroso. Otro recurso de énfasis que se prodiga en el tercer volumen es el uso de negritas.

Por su parte, las interrogaciones retóricas refuerzan las ideas de búsqueda y de aspiración a la totalidad que constituyen el tono fundamental de la poesía de Vázquez: “¿Qué dimensión te abarca te abarca indefinidamente, que nada de lo que fue es cierto?” (1956, p. 49). Igualmente, algunas de estas interrogaciones reelaboran el tópico literario del *ubi sunt*, aunque inquietan por lo pasajero de las cosas que se pierden: “¿Dónde van estas nubes que lentamente pasan? [...] ¿Dónde van los pensamientos?” (1947, p. 43).

Vemos igualmente que los conjuntos temáticos enunciados anteriormente encuentran su correlato estilístico; así por ejemplo, la idea de totalidad reiteradamente aludida se refuerza a través del polisíndeton: “y su nombre era el aire y el despertar de las cosas y la sangre y el sol y todo como una canción de colores” (1951, p. 14).

Advertimos también en las obras de Vázquez la tendencia a la utilización de construcciones sin verbo que tienden a esencializar la vivencia y perpetuarla en una visión sin tiempo: “Hojas, sucesión de imágenes en recuperación” (1947, p. 14).

Esto nos brinda una visión impresionista del paisaje, como es característico de los poemas en prosa, siempre teñida por los estados afectivos del hablante lírico: “La soledad dibuja los caminos, el paisaje, la montaña, los cerros y el hilo de agua que irá humedeciendo el arroyo seco” (1951, p. 8). En la mayoría de los ejemplos que podríamos citar es notoria esa gradación que cada vez más tiene a lo espiritual: “Detenido el camino, el agua, la sangre, la montaña. Surcos resquebrajados, senos huecos, vida petrificada, sueños muertos” (1947, p. 37). Esa connotación negativa de lo observado que sugiere la cita anterior, solo puede ser salvada por la idealidad de los sueños:

Fue un diciembre de sequía, distante en el tiempo, con trigales imaginarios, cuando no llovía, que miraba el campo desolado y esperanzado sonreía...

¿Qué o quién me enseñó a soñar, mi tránsito sorprendido... (1956, p. 48).

Debido a esta preferencia por una adjetivación más bien de tipo espiritual, las prosas poéticas de Vázquez no prodigan las imágenes

sensoriales; sin embargo, podemos encontrar algunos ejemplos de notable cromatismo: “¡Todo bulle en color de oro, en laderas de verde humedecido, en limpio azul con blancos escoltado!” (1956, p. 47).

En la poesía de Vázquez prevalecen los recursos destinados a crear un efecto rítmico, consustancial al poema en prosa: los paralelismos y también el recurso a la repetición rítmica a la vez que de intensificación temática, a través de la acumulación de adjetivos: “Noches cargadas de sueños [...] Noches inconclusas, infinitas [...] noches de misterio, deshabitadas, solas, prendidas al suelo [...] cruzadas por flechas” (1947, p. 25).

También son frecuentes las reiteraciones sinonímicas intensificadorias del sentido: “¡Qué lejos quedamos! La vida lejos, Todo distante” (1951, p. 21). Y también la enumeración: “Una sed en la tierra, en los árboles, en el andar pesado y lento de los animales” (1951, p. 23). Dentro de las figuras de pensamiento asociadas con la reiteración encontramos también las enumeraciones caóticas, reúnen lo material y lo inmaterial, lo concreto y lo abstracto

En cambio, no es habitual el recurso a otros tropos, como las comparaciones; encontramos escasas pero muy significativas metáforas, por ejemplo: “laberinto de las huellas que se engarzan en la lejanía” (1951, p. 12).

Si bien la metaforización no es uno de los recursos más empleados por el poeta, que prefiere más bien otras figuras de pensamiento, sí podemos encontrar algunas imágenes inéditas, originales: “la lengua serpenteante del camino que devora distancias” (1947, p. 19). En todo caso, lo que destaca es la animización recurrente y continuada de las cosas creadas por el hombre o de los elementos naturales: “El aire lleva en su loca carrera, atmósfera de Zonda pegada a sus crines” (1947, p. 19); o las personificaciones, como esta de la noche: “¡La noche de un vestido que era noche, el cabello negro, las manos enguantadas y los labios quietos!” (1956, p. 33). O los “Senos turgentes de los surcos” (1947, p. 29) o los. “Días que se han quedado dormidos, que nacieron y crecieron a su semejanza” (1947, p. 27).

También encontramos la referencia de carácter simbólico a flores y frutas, en una polaridad que atañe a lo masculino y a lo femenino: “Rosa

reventada en colores, granada abierta en campo de batalla. Ella junto a la rosa y yo a mi granada, abrazado a la espera” (1947, p. 21).

Igualmente podría encorarse un sentido simbólico en el empleo reiterado del “oro”, aunque sin perder de vista la referencia primera del texto a la cosecha, como nota paisajística: “Esta sangre de oro que ha brotado en los campos, tiene el ansia y el canto del arado [...] Y hay una paz que fue dolor en la semilla, en el brote y en los días” (1956, p. 27).

Son muy frecuentes las antítesis que refuerzan en ocasiones la idea de carencia: “¡Qué trance el tenerla tan cerca y sentirla tan lejos!” (1947, p. 23); “No sé si he nacido con la vida o con la muerte! (1956: 49). También sirven para contrastar la idea de la perennidad de la naturaleza frente a lo transitorio de la existencia humana: “Paisaje dilatado de permanente primavera, transubstanciado de tiempo permanente” (1947, p. 33). Esta figura puede constituirse también en paradojas, al modo de “la rosa sin rosa del olvido” (1956, p. 25) o “Amor sin amor, rosa sin rosa, algo que no es pero que ha sido” (1956, p. 35).

Del mismo modo, las antítesis hacen a la sugerencia el sentido dual de la existencia humana: “La tristeza y la alegría están siempre en el camino” (1951, p. 24); “Todo tendrá la placidez de lo perdido o el verdor de la esperanza” (1951, p. 48). En general, además de ser un recurso que contribuye a dar un sentido constructivo del verso, adquieren un profundo valor conceptual en elación con varias de las temáticas enunciadas: “Como si estuvieras cerca y te mirara desde lejos” (1956, p. 19).

Tomando finalmente en consideración el plano morfológico y morfosintáctico, puede observarse que la escasez de la anécdota, la disminución de la narratividad, dicta la abundancia de sustantivos y sobre todo de adjetivos, a la vez que limita la presencia de verbos conjugados, y cuando estos aparecen, están más bien en modo subjuntivo, que puede ser considerado el modo del deseo. También en cuanto a las formas verbales empleadas, destaca el uso del gerundio que alude –en su aspecto durativo- a la idea de una temporalidad irreversible: “cómo se me va escapando el tiempo entre los dedos, igual que en los años primeros jugando con la arena sin poder detener las horas” (1951, p. 15).

## Conclusión

La “militancia” de Vázquez en relación con el regionalismo que se acentúa en las letras mendocinas a partir de los años 20 tiene que ver sobre todo con su defensa programática de un concepto integrador de la literatura nacional y también con su actividad de gestor cultural: animador de varios ciclos sobre cultura de Mendoza que se transmitieron por Radio Nacional y Radio de Cuyo y autor de artículos periodísticos, siempre con el propósito de difundir a literatos y plásticos locales.

Su obra literaria, compuesta por los siguientes libros: *30 días en retorno* (1947); *La isla momentánea* (1951) e *Imán de olvido* (1956) refleja en gran medida lo que podríamos denominar el talante espiritual de la Generación del 40, en el depurado lirismo de la enunciación; en el sentimiento de melancolía ante la caducidad inherente a la condición humana; en su fina captación –transfigurada– del entorno regional; en su nostalgia permanente por el tiempo ido, lo que impregna sus páginas de una suave entonación elegíaca y en el valor atribuido al canto como esencia del ser, muchas veces en relación con el mito órfico.

De allí las temáticas que hemos enunciado como más evidentes en su poesía, como son el amor vivido generalmente con un sentido de pérdida, la preocupación por las limitaciones inherentes a la condición humana, entre las que se destaca el estar sujeta a una temporalidad irreversible, la presencia de un paisaje espiritualizado y, finalmente, el tema del “canto”, la palabra poética y sus connotaciones musicales pero también “mágicas”. Además, como otra nota epocal, puede señalarse la preferencia excluyente por el cauce formal del poema en prosa.

Precisamente, la adhesión a esta forma poética se traduce en un lirismo esencial en el que todo el yo lírico se modaliza en una aspiración de totalidad. Esta actitud fundamental dicta también los recursos de estilo, tanto en el plano fónico (empleos de repeticiones, paralelismos... para lograr el ritmo de la prosa) como en el plano semántico. Y se manifiesta, sobre todo en lo que podríamos denominar un lenguaje hipotético, que da cuenta de esa dimensión anhelante: “Habría que adivinar la dimensión fugaz que abarca esta inaprensible voz que amanece en la primavera de los días” (1951, pp. 15-16); “Todo se está yendo como la arena y el tiempo entre los dedos” (1951, p. 16).

Como se dijo a propósito del poema en prosa en general, la anécdota se presenta más bien desvaída si no inexistente; y dentro de esa concepción general cobran particular valor las descripciones: “Es uno de esos días en que la naturaleza vierte en su color y en la atmósfera, su emoción más pura. Un gris azulado cubre el cielo y el paisaje tiene una nota de melancolía y el alma aprehende esta belleza insubstanciada de las cosas íntimas. Hoy corre por lo inmóvil del tiempo, un río de hallazgos que el alma hace suyos, y se van descubriendo las sonoridades como voces ocultas en la luz de los días brillantes” (1951, p. 29).

Considerada en su conjunto, la obra literaria de Antonio Vázquez constituye un proyecto estético que se configura como un todo unitario, a pesar de las diferencias mínimas que pueden apuntarse entre cada uno de los libros y responde a una poética depurada, en la que el sentimiento y la voluntad regional constituyen dos pilares fundamentales.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

Vázquez, A. (1947). *30 días en retorno*; Con dibujos de Julio Suárez Marzal. D'Accurzio, Cuadernos Emeté.

---- (1951). *La isla momentánea*; Con dibujos de Julio Suárez Marzal. D'Accurzio.

---- (1956). *Imán de olvido*; Con dibujos de Alberto Rampone. D'Accurzio.

### General

Díaz-Plaja, G. (1956). *El poema en prosa en España; Estudio crítico y antología*. Gili.

Hernández Manson, C. (1991). *Semblanza de un editor Don Gildo D'Accurzio*. Ediciones Culturales de Mendoza.

Jiménez Arribas, C. (2003), Estudios sobre el poema en prosa.

Martínez Zucardi, S. (2010) Posiciones y polémicas en la literatura del Noroeste argentino. El grupo *La Carpa* y la conciencia poética en la región, en *Anclajes XIV*, diciembre, 145-163.

Millán Alba, José (1994). Algunos aspectos del poema en prosa y las categorías del lirismo contemporáneo, en Laferga, F. (Ed.). *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Promociones y Publicaciones Universitarias 11, 29-36 (citado por Zonana, p. 138).

Moreau, P. (1969). *La tradition française du poème en prose avant Baudelaire*. Archives des lettres modernes.

Peña, C. (2003). Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica, en *A Journal of the Cefiro Graduate Student Organization*, spring, 34.

Pereira, M. E. (2004). Une forme 'excentrée d'un excentrique': le poème en prose de Pierre Mac Orlan", en *Formas breves 2*, 145-158 (citado por Zonana, p. 138).

Pitágoras y el orfismo. En <https://eukeniacebal.net/historia-de-la-filosofa/2014/9/21/pitgoras-y-el-orfismo>. Consultado el 25 de abril 2021.

Rodríguez, A. (2003). *Le pacte lyrique. Configuration discursive e instruction affective*. Pierre Mardaga.

Zonana, V. G. (2013). Manifestaciones del poema en prosa en la lírica "mendocina": notas sobre *El jardín secreto* de Evar Méndez", en Castellino, M. E. (Dir.) *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*, Tomo II, 135-146.

---- (2020). El mito de Orfeo en la poesía de Graciela Maturo: *Canto de Eurídice* (1966), en *Revista de Estudios Clásicos 49*, julio – diciembre, 121-158.

Sobre el autor y su contexto

Antonio Vázquez; Silenciosa labor para la cultura regional (1980), en *Diario Mendoza*, 19 de octubre.

Autores Cuyanos; Antonio Vázquez (1975), en *Diario Los Andes*, 30 de noviembre.



Bustamante, J. (1984). Elegía a un poeta ausente, en Diario *Mendoza*, 8 de julio.

Falleció el poeta y crítico Antonio Vázquez (1984), en Diario *Los Andes*, 5 de julio.

Nacarato, V. (1957). La literatura en Mendoza, en Diario *Los Andes*, domingo 20 de octubre.

Radio; Antonio Vázquez: apología de los protagonistas del arte (1979), en Diario *Mendoza*, 5 de setiembre.

## CAPÍTULO IX

### JORGE ENRIQUE RAMPONI: POESÍA, SIN LÍMITES NI CAOS

MARTA MARÍN

ORCID: 0000-0003-4639-487X

[martamarin@live.com.ar](mailto:martamarin@live.com.ar)

*“Murmuro mi consigna sagrada:  
‘todo es posible, todo es posible, el corazón lo sabe’”.*

J. E. Ramponi. “Corsario de tinieblas”.

#### **Acerca de su biografía**

La obra de Jorge Enrique Ramponi constituye un episodio fundamental de la lírica mendocina pero su significación trasciende el marco provincial y se proyecta en el espacio de la literatura nacional por la originalidad que presenta.

Muy pocos son los datos que se tienen de su infancia y juventud<sup>280</sup>. Nació el 21 de agosto de 1907, en Lunlunta, distrito del departamento de Maipú en la provincia de Mendoza. La localidad se encuentra al margen del río Mendoza y es una zona vitivinícola y frutihortícola. Este paisaje, pleno de sol, de serranía y de quietud influyó en el poeta desde muy temprana edad. En una carta dirigida a Juan Pinto, en noviembre de 1962,

---

<sup>280</sup> Los datos biográficos que se ofrecen en este apartado están extraídos de documentos (manuscritos, acta de casamiento y acta de defunción), archivados en el Fondo Ramponi que se encuentra en el CELIM (Centro de Estudios de Literatura de Mendoza) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo. También, un importante estudio biográfico sobre el autor pertenece a la Doctora Gloria Videla de Rivero (1997-1998), citado en la bibliografía.

manifestaba: “tuve una infancia saturada de efluvios vegetales: vides, durazneros, nogales, cosas que nunca olvido”<sup>281</sup>.

Su padre, Ángel Ramponi, era un agricultor, hijo de italianos. Había nacido en Santa Fe el 1 de enero de 1872 y falleció en Mendoza el 12 de setiembre de 1927. Su madre, Herminia Morales, nació en San Juan el 25 de abril de 1884 y falleció en Mendoza el 19 de marzo de 1930. Fue una mujer muy reconocida por su labor docente, tanto es así que una escuela del departamento de Guaymallén lleva su nombre<sup>282</sup>.

El matrimonio tuvo otros hijos: Miguel Ángel, María Herminia y Eduardo. Miguel Ángel nació en 1905 y falleció en setiembre de 1959. También ocupó un lugar relevante en la docencia mendocina. Fue Inspector, Secretario General e interinamente Director General de Escuelas. A modo de homenaje, una calle de Guaymallén tiene la denominación de: “Maestro Miguel Ángel Ramponi”. De los otros dos hermanos no se tienen datos.

Jorge Enrique también se destacó en la docencia. En 1930 fue maestro en la Escuela de Apicultura. Desde 1933 ocupó el cargo de secretario-regente en la Academia Provincial de Bellas Artes hasta 1948 fecha en la que fue nombrado director del establecimiento. Fue empleado en distintas oficinas de servicios en la Municipalidad de Guaymallén.

El 23 de mayo de 1944 se casó<sup>283</sup> con Rosa Stilerman<sup>284</sup>, nacida en Rusia, en Kobryn, el 10 de julio de 1914. Era hija de David Stilerman y Ana

---

<sup>281</sup> Esta carta manuscrita, también integra el Fondo Bibliográfico Ramponi aludido en la nota anterior.

<sup>282</sup> La escuela está ubicada en Villa Nueva, Guaymallén. Se inició como Escuela Técnica regional -Anexo Femenino, y la clase inaugural se dictó el 30 de octubre de 1944. Al año siguiente quedó unida a la Escuela del Hogar y Artes Femeninas N° 3 de San José. Así, se modificó su plan de estudios para dar respuesta a la necesidad de dar un oficio a la mujer. El 4 de agosto de 1955, la escuela recibió el nombre que lleva actualmente como homenaje a Herminia Morales de Ramponi.

<sup>283</sup> Según el acta de matrimonio, al momento del casamiento Ramponi tenía treinta y seis años y Rosa veintinueve. Los testigos de casamiento fueron Raúl Marchevsky y Jaime Stilerman.

Antopolsky. Fue profesora de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. Falleció en Mendoza el 12 de setiembre de 1995. En una nota escrita a mano y en papel borrador Rosa afirma:

Profundo estado de stress, muy ansiosa. Imposibilidad de enfrentar sola la calle, inseguridad. Espanto frente a la soledad. Imposible quedarme sola en la casa, aunque tan solo [...] 1/2 hora (soy viuda sin hijos).

Soy pintora con cierto renombre nacional. Inhibición total para enfrentar la pintura. Claridad intelectual. Muy lectora. No puedo concentrarme en ninguna lectura. Permanente lucha contra la idea del S. Artrosis. Imposibilidad de pintar sin la cual no es posible vivir. Temor a la soledad (vivo sola, soy viuda). Olvido nombre de cosas y personas<sup>285</sup>.

Ramponi inició su labor muy joven. El impulso por escribir, por expresar sus sentimientos lo había percibido alrededor de los 11 ó 12 años. Creció entre lecturas de clásicos y modernos. Tuvo una importante labor en el ámbito cultural de Mendoza y Buenos Aires. Fue jurado en numerosos concursos municipales y provinciales de literatura y de plástica. Fue amigo y compañero de muchos artistas mendocinos de reconocido mérito como Fidel De Lucía y Antonio Bravo. Escribió sobre algunos de ellos, como por ejemplo Roberto Azzoni, Hernán Abal, Mariano Pagés. Brindó conferencias en distintos ámbitos: en el Círculo de la Prensa en Buenos Aires, en el Aula Magna de la Universidad Nacional de Cuyo, en el Instituto de Literaturas Modernas, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad, y también en la Sociedad Argentina de Escritores.

Realizó estudios secundarios en la Escuela Normal de Bachillerato “República de Chile” (Departamento de Rivadavia). Su educación posterior

---

<sup>284</sup> “Rosa admiraba profundamente a su marido como creador. A su vez, Ramponi consideraba que su mujer era una de las más grandes pintoras argentinas, relegada – como él mismo- por su vida en provincia” (Videla de Rivero, 1997-1998, p. 144).

<sup>285</sup> La nota se encuentra archivada en la carpeta “Biografía de Ramponi” en el Fondo Bibliográfico mencionado *supra*.

fue asistemática, con lecturas de todo tipo de poesía (románticos, postrománticos, simbolistas, modernistas, postmodernistas, vanguardistas... hispanoamericanos y españoles, sobre todo de la Generación del 27. Leyó a Góngora, Rimbaud, Lubicz Milosz, Lugones, Herrera y Reissig, Supervielle, Rilke, Valery, García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Emerson...

Como recuerda Gloria Videla de Rivero

A los catorce años comenzó a escribir poesía. Muy joven se inició también como periodista en el diario La Palabra, fundado en 1916. En 1928 publica *Preludios líricos* e integra el grupo “Megáfono” que, liderado por Ricardo Tudela y con la activa participación de Vicente Nacarato, Emilio Antonio Abril y otros, se propuso introducir los movimientos poéticos de vanguardia en Mendoza. Ramponi participa con algunos poemas en la antología que testimonia parte de la producción literaria de este grupo, titulada *Megáfono; un film de la literatura mendocina de hoy* (1997-1998, p. 138).

También enumera Videla de Rivero las publicaciones nacionales y provinciales en las que participó: colaboró, entre otras, en las siguientes revistas: *La Quincena Social; Revista de Artes, Literatura, Teatro, Crítica, Mundo Social, Sport, Modas y Variedades* (1919-1957), dirigida por Leonardo Napolitano; *Antena; Revista de la Nueva Generación* (1930), dirigida por Emilio Antonio Abril, de orientación vanguardista; *Cuyo-Buenos Aires; Miraje Intelectual Suramericano. Volante Mensual de Literatura, Arte, Crítica* (1931-1932), que apareció en San Rafael, dirigida por José Parada Juantos; *Huarpe; Revista Mensual de Literatura* (1930), que fue suplemento de la *Revista Mendocina de Ciencias Naturales y Pedagógicas; Oeste; Boletín de Poesía* (1935-1937), creada y dirigida por Ricardo Tudela; *Pámpano* (1943-1944), dirigida por Abelardo Vázquez; *Versión* (1958- 1966), dirigida por Félix Della Paolera (N° 1), por Alberto Rodríguez (N° 2) y por Manuela Mur (Nos 3 al 5); *Azor* (1959-1961), dirigida por Graciela de Sola y Elena Jankarik (cf. 1997-1998, p. 140).

El autor tuvo conciencia del reconocimiento y valoración como poeta a nivel nacional. Pero se sintió incomprendido. Se inició en él un proceso de enfermedad, de autoexigencia, fobia, obsesión y quizás hasta depresión. En los últimos años de su vida, se automarginó, no participó de reuniones sociales, recibía en su casa de Godoy Cruz solo a unos pocos amigos y

algunos jóvenes poetas admiradores que vieron en él la figura del maestro; tal es el caso de Pedro Orgambide y Hugo Acevedo. En una carta de enero de 1956, Acevedo lo caracterizaba como un “solo y solitario”, soledad que se irá profundizando con los años. Dice de él:

Nunca viajó ni callejeó, ni frecuentó cafés, ni auspició empresas en su pro. No estableció martes literarios, no dictó sus memorias ni puso plintos públicos a sus hallazgos; no entregó al periodismo su correspondencia con autores famosos y entre los juicios que sus libros particularmente *Piedra Infinita* merecieron de algunos de ellos<sup>286</sup>.

Hugo Acevedo afirma que Ramponi padeció por no tener el reconocimiento anhelado. Lo creía capaz de acceder a un tiempo mítico, hablaba de la “responsabilidad” del poeta frente a la gestación del poema, de su “amor” manifestado en el proceso creador, de la admiración profunda que los jóvenes poetas tenían por él y la consideración de un ser como un dios o un sacerdote.

Jorge Enrique Ramponi falleció el 2 de noviembre de 1977 a los 70 años a las 17:30 horas en su casa de la calle Belgrano, según consta en el acta de defunción, firmada por el doctor Ángel Blumberg. La causa de su muerte fue insuficiencia respiratoria.

En el acto de inhumación de los restos habló Américo Calí y allí lo caracterizó con las siguientes notas:

La piedra habló y cantó y elevó su coro duro bajo la luz de mando de este singular pastor, de este montañés de su casa, tan sedentario y tan solitario al que tal vez su autorreclusión le dio la fuerza necesaria para su destino de lenguaraz de traductor de lo intraducible.

Dueño de una compleja personalidad, tenía como costumbre escribir en lo que él llamaba estado de canto.

En el diario *La Nación* del 8 de enero de 1978, Thomas Simpson, escribió una nota que se llama “Adiós a Ramponi”. Allí menciona la presencia del búho en la casa del poeta, en el jardín de frutales<sup>287</sup>. Destaca

---

<sup>286</sup> Acevedo, H. (1985, p. 62).

<sup>287</sup> Thomas Simpson relata que en ocasión de una visita a Mendoza, cuando era muy joven, se alojó en casa del poeta, en una pequeña habitación que daba a los fondos de la

también que: "era difícil quererlo aunque siempre lo he admirado". Lo describe como orador, y afirma: "no se conversaba con él porque con su tono de voz directamente parecía que recitaba salmos".

Ramponi sintió ser autor de periferia, sobre todo en los últimos años de su vida. El autor explicita en un manuscrito,<sup>288</sup> su origen de poeta que no ha nacido en el centro, su origen de poeta de provincia. Se advierte así cómo nacer en una región americana indeterminada incide y legitima directamente la profesión de poeta:

Haber nacido en un lugar de América, no es condición que pueda abdicarse sin menos cabo de la autenticidad del hombre y su expresión verdadera. La región, el paisaje físico y espiritual, la tierra y el hombre, todos los elementos que se conjugan y determinan su temple, su carácter, su temperatura vital, no pueden dejar de gravitar sobre el escritor, consciente o inconscientemente<sup>289</sup>.

La región y sobre todo el paisaje impregnaron conscientemente buena parte de su obra y su personalidad.

### **Antecedentes de la obra**

Hasta el momento, los estudios sobre Ramponi profundizan tanto en aspectos biográficos como en elementos simbólicos de su poesía, en su idea de la experiencia poética, en su filiación posromántica. Cabe destacar en este sentido los trabajos realizados por la doctora Gloria Videla de

---

casa. A medianoche, en medio de la oscuridad total, lo sobresaltaron dos ojos fosforescentes e inmóviles: eran los de un búho que poseía Ramponi. "El relato es significativo –comenta Gloria Videla de Rivero (1997-1998, p. 142)- porque para el poeta, el pájaro tenía un valor simbólico, representaba su misión: mirar en la oscuridad, bucear en el silencio nocturno". Además, dice Simpson, existía un cierto parecido físico entre el ave y el poeta. La aproximación simbólica se hace explícita en *Los límites y el caos*, donde Ramponi presenta al búho como ejecutor de un culto sombrío y al poeta, como mártir y oficiante de su liturgia poética.

<sup>288</sup> El documento parece haber sido elaborado por el autor a pedido de alguien. Se encuentra guardado en el Fondo Ramponi en la carpeta "Biografía de Ramponi".

<sup>289</sup> El manuscrito se encuentra archivado en el Fondo Ramponi, en la carpeta: "Reflexiones".

Rivero (1997-1998). La investigadora rescata aspectos biográficos del autor, su relación con otros poetas como Ricardo Tudela y Vicente Nacarato, con quienes integró el grupo *Megáfono*, su participación en instituciones culturales de la provincia como la Academia de Bellas Artes, la Academia Cuyana de Cultura, la Sociedad Argentina de Escritores, filial Mendoza, entre otras. También destaca la colaboración de Ramponi en revistas culturales provinciales como *La Quincena Social* (1919-1957), en la *Revista Mendocina de Ciencias Naturales y Pedagógicas* (1930), en *Oeste* (1935-1937), en *Pámpano* (1943-1944), en *Versión* (1958-1966) por mencionar solo algunos ejemplos. Videla de Rivero (1994), (1999), (2000) destaca los puntos de contacto de *Piedra infinita* con *Alturas de Macchu Pichu*, de Pablo Neruda. Analiza la poética del autor a través de los tres poemas de *Corazón terrestre* publicados en el número uno de *Cuadernos del Oeste*. También ha examinado el simbolismo de la montaña andina en *Piedra infinita* (2000) y ha destacado la relación de Ramponi con grupos de poetas jóvenes sobre los que ejerció cierto magisterio, así como la vinculación con artistas plásticos de la provincia.

También Fabiana Varela (1994), ha estudiado la relación de Ramponi con la poesía de vanguardia en Mendoza a través del análisis del poema “Romance del ángel sagitario” de *Colores del júbilo*. La autora presenta una caracterización general del libro para luego ofrecer un examen de la estructura y los recursos que permiten vislumbrar las simientes poéticas de Ramponi.

Víctor Gustavo Zonana (1999-2000) ha analizado las estrategias de la predicación metafórica en *Colores del júbilo*. El investigador ofrece claves interpretativas que permiten la lectura de los poemas del volumen creados bajo la luz de la estética vanguardista y analiza los distintos planos (conceptual, gramatical, textual y retórico) de los enunciados metafóricos. Asimismo, Zonana (2003-2004) ha examinado la relación epistolar del autor mendocino con Daniel Devoto. En el artículo se muestra a Ramponi en su desempeño dentro del canon neorromántico de la década del 40. Además, se caracteriza a los interlocutores y se presenta a Daniel Devoto en el papel de mediador ya que le brinda a Ramponi un listado de personalidades para establecer los contactos y en consecuencia, la distribución de *Piedra infinita*. Esta relación de Ramponi con Daniel Devoto se constituye como una modalidad, una estrategia y una actitud



ramponiana para vincularse con el mundo, modalidad que se afianzará en los años posteriores con otros autores como Hugo Acevedo, Pedro Orgambide y sobre todo con Bernardo Canal Feijóo entre otros.

Por otra parte, *Piedra infinita* es considerada por la mayoría de los investigadores como la obra de madurez de Ramponi y por lo tanto es la más estudiada. Jaime Correas ofrece un estudio general introductorio a la edición de 1991, Adolfo de Nordenflycht (1994) se refiere al modo de composición de *Piedra infinita*. También se han dedicado a ella Ana Freidenberg de Villalba (1997) quien ubica a Ramponi como autor de la nueva lírica y Graciela Maturo (1983), quien cataloga al autor mendocino como “poeta cósmico”.

El estudio de la poética del autor, constituye una pieza hermenéutica clave en la interpretación de su universo imaginario. Sergio Hocevar (2003) transcribe un fragmento del credo poético de Ramponi, y permite así un acercamiento a las ideas del autor sobre la creación. Otras consideraciones sobre la poesía ramponiana o sobre su quehacer poético pueden encontrarse en artículos de Hugo Acevedo (1952-1955), Graciela Maturo (1983) y Gustavo Zonana (2005-2006). Estos estudios tienen como punto de partida las reflexiones teóricas de Ramponi sobre el hecho poético, reflexiones que se hallan explícitas en una serie de cartas, algunos artículos periodísticos y que se hacen evidentes en poemas de *Los límites y el caos*.

Graciela Maturo al caracterizar el surrealismo en la literatura argentina alude a Ramponi y afirma que:

Sus libros van demarcando un recorrido que, partiendo de juegos puramente verbales dentro de ciertos tonos esteticistas, avanza por la vía de una paulatina intensificación y depuración. El verbalismo de sus primeros poemas se mantiene, sin embargo, constituyendo una constante de toda su expresión (1967, p. 93).

## La obra

Aunque breve, la obra éditada de Ramponi está compuesta por: *Preludios líricos*, publicado en 1928, *Colores del júbilo* en 1933, *Corazón terrestre* -

*Maroma de tránsito y espuma (Anticipaciones)* en 1935, *Piedra infinita* en 1942 y *Los límites y el caos*, en 1972.

Su primer libro, *Preludios líricos*, es en el que recoge versos de la adolescencia. Fue publicado por *La Quincena Social*. En el prólogo, Eduardo María de Ocampo, poeta y colaborador del diario *La Razón*, afirmaba:

Su excesiva juventud-cuenta con solo veinte años- no es obstáculo para que su imaginación dé forma a las sugerencias de su espíritu, fundiéndolas en el crisol de su ternura sutilísima. Él canta con la fe y la dulzura de sus pocos años, dice lo que han visto sus ojos asombrados en el peregrinaje de sus días y sus ensueños, expresa su alegría de vivir, su optimismo frente a la vida provinciana que despierta en su ser el encanto de lo sencillo y lo bueno<sup>290</sup>.

Durante 1928 formó parte de *Megáfono*, una revista oral de la nueva generación, que reunió a un grupo de escritores de la vanguardia provincial cuyos trabajos eran leídos por los autores desde un estrado y se transmitían por una emisora radial local. Entre los integrantes estaban Serafín Ortega, Vicente Nacarato y Ricardo Tudela. El primer número apareció el 8 de marzo de 1928. Distintas revistas de la época, de alcance provincial y nacional, como *La Palabra*, *La Gaceta del Sur*, *de Rosario*, *Directrices*, de Córdoba divulgaban los trabajos de los integrantes. El 22 de abril, y por un acuerdo entre sus miembros, apareció el tercer y último número. Sin embargo, esto no fue un final. Por la calidad de las colaboraciones en distintos ámbitos, el grupo logró en 1929 su máxima expresión con la publicación de un volumen titulado *Megáfono, un film de la literatura mendocina de hoy*. Apareció ilustrado por Alberto Ugalde Portela y Carlos Varas Gazzari y bajo la edición de Manuel Gléizer. Los autores que lo integraron fueron Emilio Antonio Abril, José Luis Dalla Torre, Vicente Nacarato, Serafín Ortega, Guillermo Petra Sierralta, Jorge Enrique Ramponi y Ricardo Setaro. En esta ocasión Ramponi colaboró con siete poemas.

---

<sup>290</sup> Esta cita está extraída de un recorte periodístico archivado en el Fondo Ramponi. No tiene datos de publicación.

En 1933 se publicó *Colores del júbilo*, obra muy elogiada por Pablo Neruda quien se encontraba de paso en la provincia. Alrededor de 1935, algunos integrantes de *Megáfono* (que ya se había disuelto totalmente pero cuyas inquietudes persistían), se reúnen para dar origen a *Oeste*, un boletín de poesía, del que se publicaron solo dos números. El primero apareció en setiembre de 1935 con el título: *Corazón terrestre-Maroma de tránsito y espuma (Anticipaciones)*, tal como lo denominara el mismo Ramponi por ser adelanto de dos libros suyos. Del primer libro mencionado publica tres poemas y del segundo, dos, uno de ellos es un fragmento. La edición incluye además dos poemas de *Colores del júbilo* ya que esta obra, según el editor de *Oeste*, no había tenido la repercusión esperada al momento de su publicación.

En 1942 llegó *Piedra infinita*, la obra de la consagración, la más abordada por la crítica desde los escritos hasta las conferencias brindadas sobre ella. Esta obra colocó a Jorge Enrique Ramponi entre los poetas reconocidos en Mendoza, en el país y también en Chile. La obra fue ilustrada por Roberto Azzoni y Julio Ruiz e impresa por Gildo D'Accurzio en una edición llamada "De amigos para amigos". En 1948 la obra fue reeditada por la editorial Botella al mar y tuvo ilustraciones de Spilimbergo. Mientras las publicaciones ocurrían, el autor brindaba numerosas conferencias ya que día a día ganaba en prestigio y reconocimiento. En 1945 fue invitado por el Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires para hablar sobre *Piedra Infinita*. Allí tuvo una gran repercusión ya que contó con la presencia de numerosos escritores.

Ya en Buenos Aires, también fue invitado por la SADE (Sociedad Argentina de Escritores), y en esta ocasión, leyó "Los oráculos del canto", como prólogo de su libro *El denodado* el cual vería la luz bajo el título de *Los límites y el caos*.

Pasaron muchos años desde *Piedra infinita* para que el último poemario del autor fuera publicado. En 1972 y tras innumerables tratativas, apareció el fruto de un largo sueño de Ramponi: *Los límites y el caos*. Durante los treinta años que transcurrieron entre la aparición de ambas obras, el autor mendocino, lleno de incertidumbres y dudas, elaboró a la vez, poemas y profundas reflexiones sobre la poesía y el quehacer del poeta. Sin embargo, tanto los aspectos inherentes a las

estrategias compositivas como su modo de inserción en el sistema de la lírica a través de los vínculos sociales, son aún poco conocidos.

Los estudios que se refieren a *Los límites y el caos* abordan diferentes aspectos que van desde una perspectiva general/externa del poemario (como la estructura de los poemas, la cantidad de versos, el formato del libro, por ejemplo), hasta aspectos particulares que funcionan como símbolos en los poemas. Guillermo Petra Sierralta, en 1973, apenas publicada la obra, ofrece una breve descripción externa del poemario para luego referirse a aspectos esenciales de la concepción poética ramponiana y justificar así su originalidad. Teresita Saguí, en 1983, realiza un panorama general del poemario abarcando concepciones, temas y símbolos recurrentes en el poeta mendocino. Personalmente he analizado uno de los textos del libro, “Corsario de tinieblas”. El trabajo hace referencia a los ejes metapoéticos del texto y su relación con un conjunto de cartas dirigidas al poeta y crítico Hugo Acevedo (2007). Finalmente, mi Tesis de maestría inédita, versa sobre los avatares editoriales de esta obra y el análisis de la correspondencia entre el autor y Bernardo Canal Feijóo.

Ramponi escribió numerosas reflexiones sobre el quehacer poético y sobre su concepción de ser poeta. Colaboró en distintas revistas literarias y culturales como *La quincena social*, *Antena*, *Revista de la Nueva Generación*, *Huarpe*, *Pámpano*, *Versión*, entre otras. También escribió para el Diario *La Nación*, mientras fue director Eduardo Mallea. Realizó importantes consideraciones teóricas que dio a conocer en su *Credo poético*, obra que se encuentra parcialmente publicada, como se mencionó anteriormente.

### **Acerca de *Los límites y el caos***

*“No sé si mi memoria  
es recuerdo o conjuro o si evoco un sagrado  
porvenir de silencio”.*

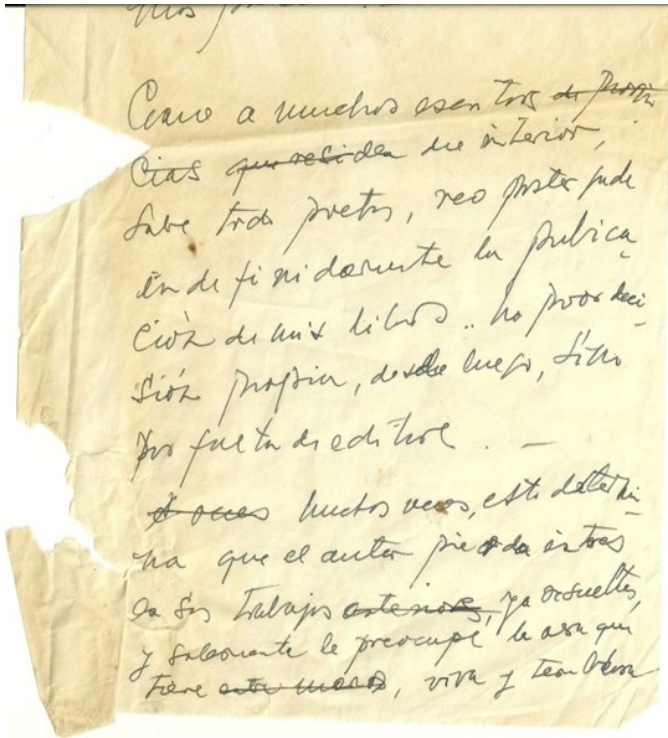
J. E. Ramponi. “Hereditad del hueso”.

Una mención especial merece esta obra de Ramponi. Su aparición demandó innumerables esfuerzos de reconocidos autores que gestionaron su publicación.

El 20 de octubre de 1959 apareció publicada en el diario *Los Andes* una nota titulada *El denodado*. En ella Ramponi expresa que sus últimos trabajos de poesía permanecen inéditos por la falta de una editorial importante en la provincia, por falta de editores decididos, los que terminan por hacerle perder el interés al autor, quien no puede dejar la obra sin publicar y queda trabado para seguir creando. Asegura que este hecho atenta contra la literatura nacional en favor de la extranjera, ya que los editores parecen elegir por la conveniencia económica. Siente que su obra, la que “tiene entre manos: el denodado” posiblemente termine en el olvido o en la indiferencia<sup>291</sup>. En la nota Ramponi explica que el libro consta de 24 cantos y cerca de 7000 versos que han surgido de la experiencia poética, una poesía que surge en un estado de revelación por lo que no podrá explicarse ni aprehenderse desde lo conceptual, que llega como una aventura que podría llamarse mítica, casi al límite del caos. Esta reflexión conducirá al proyecto que generará *Los límites y el caos*.

---

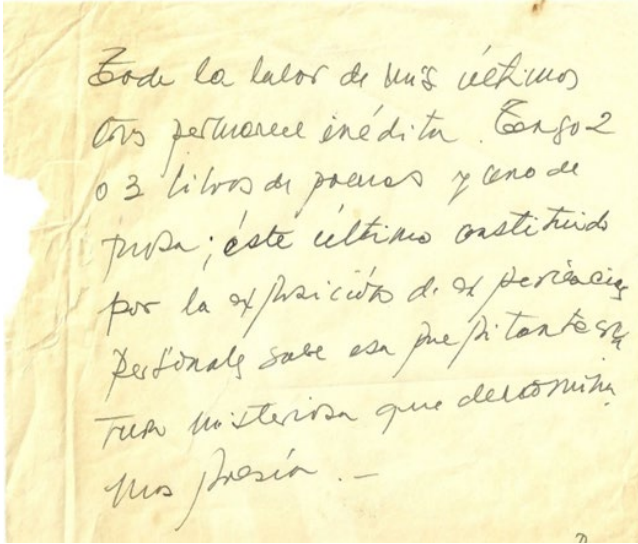
<sup>291</sup> El artículo apareció en el Diario *Los Andes* el 20 de octubre de 1959, p. 1. Está archivado en el Fondo Bibliográfico Ramponi.



El texto manuscrito expresa lo siguiente:

Como a muchos escritores de provincias que residen en el interior, sobre todo poetas, veo postergada indefinidamente la publicación de mis libros no por decisión propia desde luego sino por falta de editores.

Muchas veces esto determina que el autor pierda interés en sus trabajos anteriores, ya resueltos y solamente le preocupa la obra que tiene entre manos viva y también...



Y continúa:

Toda la labor de mis últimas obras permanece inédita. Tengo 2 o 3 libros de poemas y uno de prosa; este último constituido por la exposición de experiencias personales sobre esa palpitante criatura misteriosa que denominamos poesía.

Tras muchos años de preparación y de tratativas con diferentes editoriales nacionales, *El denodado*, denominación inicial del proyecto<sup>292</sup>, vio la luz con el nombre de *Los límites y el caos*. Para esta época el cambio de título señala el cambio de percepción del poeta sobre su propia poesía: el creador audaz, osado, intrépido ha encontrado en los versos su propio límite y más allá de ello, el caos. El libro, que lleva el título de uno de los poemas que lo integra, apareció publicado en 29 de diciembre de 1972 por la editorial Losada como parte de la colección de Poetas de Ayer y de Hoy. El formato de la colección facilitaba la colocación en mercados nacionales

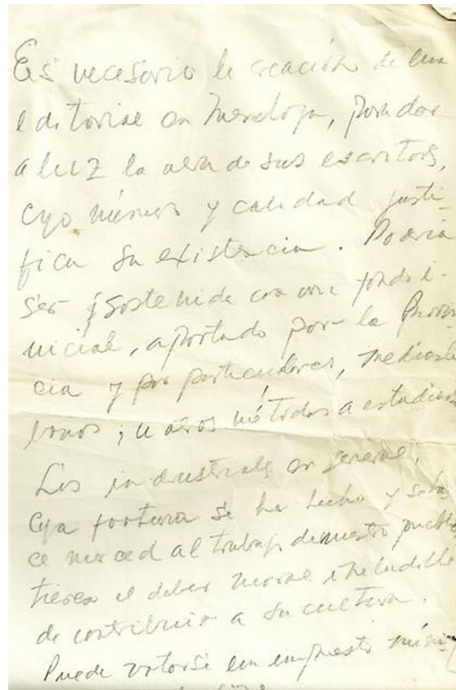
---

<sup>292</sup>Jaime Correas en su estudio sobre *Piedra infinita* afirma que: “luego de grandes dificultades pudo en 1972 publicar finalmente lo que había llamado durante años los ‘Cantos del denodado’, obra rumiada por largo tiempo. El nombre del volumen fue *Los límites y el caos* y apareció con el sello de Losada. [...] Hoy es casi inhallable en las librerías. Le edición le acarreo a Ramponi todo tipo de sinsabores” (1991, p. X).

e internacionales, porque era aparentemente pequeño ya que los márgenes en blanco a los costados se reducían considerablemente. Canal Feijóo, a cargo de esta empresa le avisó a Ramponi que:

[...] el tipo de letra sería cuerpo 10 blanca (o redonda) muy legible, que permite evitar muchas quebraduras de versos, cosa importante tratándose de una poesía como la suya de formidable marea elocutiva. No sé si estas explicaciones serán suficientes para usted. Losada significa el máximo de garantía posible en un momento en que ya no hay garantías para nada. Y es de suma necesidad que su MAGNO poema se desencadene sobre nuestro empobrecido y enflaquecido panorama.

Su negativa a publicar la obra en una editorial de la provincia, como sucedió con *Piedra Infinita* se relaciona con la necesidad de lograr un alcance mayor de difusión y conocimiento.





En el texto anterior puede leerse la justificación de la necesidad de una editorial mendocina debido a la cantidad de autores y textos que Ramponi considera de relevancia.

Para conseguir esta publicación, hicieron su intervención importantes personalidades de la cultura nacional, como Hugo Acevedo<sup>293</sup>. Fue discípulo de Ramponi y ocupó un lugar especial entre sus preferencias, compartían el amor y el respeto casi religioso por la poesía. Acevedo se había trasladado a Buenos Aires en 1955 y desde allí mantuvo a través de las cartas, su amistad y gratitud con su maestro. Esta amistad le abrió a Ramponi las puertas de Buenos Aires ya que Acevedo era parte del grupo de poetas jóvenes que se formaba espiritual y poéticamente a su lado, un joven reconocido que le daba al autor la posibilidad de acceder a otros espacios sin moverse de la provincia. Con esta estrategia podía superar el aislamiento al que por su personalidad se había sometido. Desde la Capital, Acevedo colaboró siempre con él a través de distintas publicaciones sobre su obra y su persona. Desde allí contribuyó con la edición de *Los límites y el caos* y actuó, además, como su incondicional promotor.

Pero fue Bernardo Canal Feijóo, quien a pesar de dificultades familiares, personales y hasta laborales, en un compromiso moral con el autor y con el proyecto y con su voluntad inquebrantable, quien perseveró durante muchos años, en los pasillos de las editoriales hasta lograrlo. No cedió frente a las dificultades y tras insistentes gestiones con Porrúa, con Sur, entre otras empresas editoriales, consiguió que el libro ingresara en una colección denominada *Poetas de ayer y de hoy* de la editorial Losada. Canal estaba convencido del valor de Ramponi como poeta y de su obra. Y ese convencimiento le permitió no claudicar frente a tantas dificultades. Fue perseverante en su misión y en la amistad, un verdadero aliado y gestor cultural en la relación con el poeta mendocino y con el poemario.

Uno de los principales motivos que demoró la edición fue la extensión del poemario ya que *Los Límites y el caos*, los casi cuatro mil versos que lo

---

<sup>293</sup> Hugo Acevedo fue poeta, ensayista y traductor. Nació en Mendoza el 10 de octubre de 1925.

componen, no encontraban caja editorial que los contuviera. Si además se tiene en cuenta la concepción personal del autor, la poesía como una escultura, como una pieza única, de ninguna manera habría permitido una edición acortada, o escorzada para gustar o entrar en los esquemas propuestos por las editoriales. A esto se le debe sumar el hecho de ser la obra de un autor poco adepto a lo social, de estilo más bien hermético, una obra que intenta nacer en un contexto social, político y económico muy complejo.

Es el mismo autor quien se refiere a ella porque es consciente de que no es sencilla y que no está destinada a un público masivo. Explica el camino del poeta y el título:

Sus características no son fáciles de definir. Se trata de cerca de 30 cantos. Algunos muy extensos. El poeta parte de un estado de angustia a la búsqueda de una luz perdida. Afronta todos los riesgos inherentes a una aventura por territorios desconocidos que debe ir plasmando en sus versos. Podría decirse, como lo expresa el profesor Zuleta Álvarez, que se trata de experiencia límite; más allá de ello el caos o la nada<sup>294</sup>.

No se publicó con 30 cantos como anuncia su autor. *Los límites y el caos* constituye una obra de 26 extensos poemas a los que el autor denomina cantos, organizados en cinco secciones. Las divisiones recibieron los siguientes nombres: “Los textos del mártir”, “Las herejías”, “Los oráculos”, “Los ritos”, “Las consumaciones”, títulos que anuncian, desde su simbología, la perspectiva abordada. Estas secciones no están marcadas en el interior de la obra con subtítulos. Los poemas se presentan en un camino continuo. Sí hay en ellos espacios en blanco, que marcan silencios de lectura. Predomina en los poemas un marcado hermetismo, un tono angustioso por la búsqueda exacta de la palabra poética.

Son escasos los trabajos de la crítica que se refieren a *Los límites y el caos*. El silencio sobre la obra no ha cambiado con el tiempo. Con respecto a la publicación definitiva en 1972 de *Los límites...*, Acevedo se quejaba por la falta de estudios, comentarios que se refirieran a la obra. Piensa

---

<sup>294</sup> Hoja mecanografiada referida en la nota 89.

que es un libro que hubiera deleitado a espíritus como Góngora o Quevedo. Dice: “nos ha dejado una obra monstruosa, en volumen y belleza, sin decirnos, sin siquiera insinuárnoslo, qué debemos hacer con ella” (1955).

Guillermo Petra Sierralta, recién aparecida la publicación, ofreció un breve artículo sobre el libro. Dice de la obra: “Losada ha dado este volumen de formato especial y de especial significación. Contiene más de 4500 versos, algunos hasta 27 sílabas, reunidos en cerca de 200 páginas” (1973, pp. 8-9).

El tema del libro es la configuración del poeta, cada poema es como un momento del camino hacia la búsqueda de la poesía.

Existen tres carpetas en el Fondo Ramponi que contienen borradores a mano y mecanografiados de los poemas que conforman este último libro. Hay distintos índices que ubican a los poemas en diferente orden. Una de esas carpetas contiene el índice que finalmente apareció publicado. Pueden observarse variadas correcciones hechas con lápiz, sobre los textos y sobre los títulos. Esto permite afirmar la obsesión del autor por la perfección de su poesía. Una de esas anotaciones anuncia que “Sabor aciago” será el prólogo. El poema ocupa el primer lugar en la obra publicada.

“Sabor aciago” apareció publicado completo en el diario *Mendoza* el 23 de febrero de 1973 con una importante foto de Ramponi, pero con un pequeño comentario sobre el libro. El título del poema marca el tono que inundará todo el libro. El presentimiento, la incertidumbre y la angustia por no poder alcanzar el objeto anhelado quedan presentados a partir desde este adjetivo inicial. A lo largo de veintitrés estrofas, el autor plantea la lucha trágica del poeta, quien se sumerge en un ámbito de oscuridad y soledad para acceder a la verdadera poesía. Las estrofas están organizadas con versos de diferente extensión, lo que contribuye al ritmo. En las tres primeras estrofas el sujeto lírico siente la dificultad para decir e inicia su itinerario, paso a paso, hacia un viaje inevitable:

Este óleo de congojas [...]
   
lega a mi corazón un instrumento hereje, templado en cóncavo
   
nefasto,

y me impele sin réplica, me impele  
grada a grada al patíbulo del canto en el rito del mártir (1972, p. 7).

Distintas condiciones tienen que darse en este sujeto condenado para percibir la palabra poética: debe ser de noche, padecer una situación de insomnio, de inquietud, por lo que no puede resolverse todavía, y el corazón debe oír la soledad. Es entonces cuando el instrumento del poeta, la palabra, aparece. Las imágenes iniciales de oscuridad varían ahora, es el momento en que la palabra poética se establece en un vergel. El tono es casi festivo, hay ritmo, hay danza, el corazón y el alma se encuentran. Este encuentro permitirá afirmar la teoría de Ramponi: “Las palabras solo son un puente que hay que cruzar con el corazón despierto entre signos extraños que soplan algo indescifrable”<sup>295</sup>.

Sin embargo aun frente al logro de la palabra poética, a la alegría instantánea del hallazgo sigue un angustioso cuestionamiento del sujeto lírico, quien se pregunta por el imposible. “Sabor aciago” presenta entonces desde el inicio del poemario, el simbolismo que predomina en todos los poemas que integran el volumen. El lector que intente reconstruir el itinerario del poeta para hallar el objeto poesía, deberá pactar con la simbología propuesta: un paisaje sin jardines, pero con presencia de mariposas, flores y capullos, néctar radiante, abejas sonámbulas. Deberá aceptar los abismos frontales, la piedra de tiniebla maciza, para acercarse a un espacio sin límites, sin forma ni tiempo.

Según Bernardo Canal Feijóo (1973) toda la poesía de Ramponi es “una poesía de extrañas sugerencias geológicas o cosmogónicas”. El poeta llegará allí donde todo es concentración, interioridad, contemplación para hallar lo perplejo, lo indefinible, la poesía. Ser buscador, ingresar a la bruma para conseguir algo que ya se sabe gris, perplejo, indefinible, sin brillos ni oros, y que además al poseerla, brinda al poeta alegría y angustia. El hermetismo queda momentáneamente abierto para poder descubrir la sonoridad de lo callado, la luminosidad de lo oculto.

Ajeno a su voluntad, la palabra poética llega al poeta, lo invade, lo satura, lo hipnotiza, lo empuja hacia la felicidad - infelicidad, y le permite

---

<sup>295</sup> Nota de Ramponi mecanografiada sin fecha ni título archivada en el Fondo Ramponi.

cantar no solo con su voz sino con todos sus sentidos, le permite escuchar sonidos profundos, zumbadores, misteriosos que dejan sabor a sal, a desdicha. Es la poesía sagrada y cruel que lo dejará en un estado de penitencia o reverencia frente a la experiencia poética. “Sabor aciago” es la expresión de esa experiencia. Es una poesía surgida en el instante de la revelación, que difícilmente acepte un análisis conceptual acabado si no se dispone de capacidad receptiva, espiritual, para ello.

Algunos poemas de *Los límites y el caos* fueron conocidos antes de ser publicados en el volumen ya que habían sido leídos en distintas ocasiones y habían aparecido en revistas periódicas y en diarios locales y nacionales. En una carta dirigida a Juan Pinto en 1953 le cuenta que publicarán en el diario *Norte* de Tucumán, “Corsario de Tinieblas”, poema nº 11 de *Los límites y el caos*, texto que allí había causado “verdadera impresión”. Hechos de esta naturaleza le permitieron a Ramponi percibir el eco que sus textos ocasionaban antes de ser publicados.

Hacia fines de 1956, Acevedo habla de la aparición en la Revista *El Hogar* de un fragmento de *Piedra Infinita* porque cuando llegó a sus manos “Corsario” ya no se podía cambiar la edición. En la siguiente carta, junio de 1957, también menciona la repercusión que la lectura del poema había tenido en Tucumán.

“Corsario de tinieblas” es un poema que también ejemplifica la concepción de Ramponi. Por las noticias que de él existen a través de notas a mano y de las cartas, probablemente lo escribió en la década del 50.

“Corsario de tinieblas” es un poema que también ejemplifica la concepción de Ramponi. Por las noticias que de él existen a través de notas a mano y de las cartas, probablemente lo escribió en la década del 50. Es en una nota mecanografiada con el título de “Noticia”<sup>296</sup> donde Ramponi aclara que el poema “Corsario de Tinieblas” había sido

---

<sup>296</sup> Es un texto mecanografiado, sin fecha ni destinatario; da cuenta de la edición de *Los límites...* y de los antecedentes de algunos poemas. La nota contiene correcciones a mano realizadas por Ramponi.

publicado en la revista *Espiga* con el título de *El denodado*<sup>297</sup>. Este título daba nombre a una colección de seis o siete poemas, que hasta ese momento, era un libro en proyecto. La noticia aclara luego que el poema fue leído por su autor a alrededor de treinta escritores de distintos orígenes, algunos argentinos en 1958 ó 59 (fecha agregada a mano por Ramponi) en la casa de Miguel Ángel Asturias.

El poema apareció en la antología realizada por Juan Pinto (1963) incorporada en su estudio sobre Ramponi. Esta publicación le provocó un gran disgusto al poeta mendocino ya que los poemas aparecieron con errores en los datos de publicación y sin aclaraciones acerca de si eran poemas completos o fragmentos, con lo que muchos de ellos perdían el sentido. No estaba de acuerdo con el formato del libro y quiso retirarlo de circulación para no verse perjudicado.

“Corsario de tinieblas” es, como todos los de este libro, un extenso poema compuesto por ciento setenta y siete versos irregulares, agrupados en cuarenta y una estrofas de distintas medidas. La contraposición de versos largos y cortos contribuye al ritmo y provoca efectos sonoros El poema es otro ejemplo de la concepción de ser poeta y de poesía, de la poética implícita de Ramponi, ya que de él pueden extraerse algunos principios que guían al poeta en su creación, más específicamente en el estado de creación. No es ahora el sujeto lírico, poeta, que escucha frente a la naturaleza, no hay pájaros, bosques ni vientos, no hay ángeles que traspasen, que orienten su voz, es un sujeto empírico enajenado que escucha desde su interior la poesía, no hay un espacio como paisaje que permite la revelación sino es un estado de concentración, de interioridad. En el texto, el poeta no se vacía para oír, aquí el poeta está lleno, pleno, necesita del estado de contemplación, de meditación para oír desde la profundidad, su profundidad, la poesía y brindarla al mundo.

Desde el título se plantea la zona confusa, ambigua de un ser, en las tinieblas, o ser un pirata de las tinieblas, ser un buscador, ingresar a la bruma para conseguir algo que ya se sabe gris, perplejo, indefinible, sin brillos ni oros, sino de mucha angustia. El poeta, a través de formas de un

---

<sup>297</sup> Juan Pinto afirma que fue en la revista *Espiga*, n° 13, de mayo de 1951 y en los números 14 y15 se publicó parte de su *Credo Poético* (1963, p. 91).

corsario, de un rabdomante tiene la obligación de recordar y de transmitir saberes ancestrales.

“Corsario...” es un poema marcadamente simbólico como los demás que integran este volumen. Captar el sentido del poema, intentar traducir el objeto poesía, implica un conocimiento subjetivo, de una experiencia personal del poeta. Es que el poema mismo lleva en su interior un mensaje inmanente, implícito, de trascendencia, difícilmente traducible, representa una reflexión que lo conduce a entender la propia práctica, sus presupuestos teóricos se ven en funcionamiento en el acto creador y quedan implícitos en el poema mismo.

El corsario, como el rabdomante es el yo empírico, cerrado a las vivencias cotidianas para sumergirse en un estado afectivo sin espacio ni tiempo concretos, sino más bien míticos. El resultado es una poesía fuera del tiempo y de las corrientes estéticas. Para el creador no hay más compañía que la soledad, soledad que convoca al dolor y que juntos serán las dos notas que lo definen, pensamiento fatalista sobre el poeta y su hacer.

La posición del poeta es una mirada desde dentro, desde el sentimiento y desde el conocimiento que su experiencia creadora le brinda. El sujeto lírico, desdoblado, se desconoce como identidad existencial, se sumerge en un ámbito nocturno, incierto para dirigirse a un tú, personaje inalcanzable: la poesía misma:

Enredado en las hebras del horóscopo ciego que me rige esta noche,  
Por mis silabas rotas me devano y descifro

[....]

Esta noche

[...]

Espero aquello sin corazón que vela, duro amor, mi secreto (p. 70).

Establecido el tiempo ahora se dan las condiciones para que se inicie un diálogo con la poesía misma:

Oh tú..., que me conoces, en diálogos remotos con mi sangre,

Llanto abajo del hombre

Palpando con latidos los zócalos, la inscripción olvidada,

Un tatuaje prohibido

Que rezuma de pronto como un licor de fuego entre las sienes: (p. 70).

La estrofa termina con dos puntos porque la siguiente completará la situación de dolor. Imágenes visuales dan el tono angustiante de la estrofa: penitente abismado, laurel de tiniebla y cenizas, luna de páramo.

La noche del sujeto lírico es noche en cuanto a la oscuridad y la soledad, noche simbólica que conduce a un espacio que tampoco es físico, es un espacio perturbador, necesario para el encuentro con la poesía. Encuentro doloroso, surgimiento doloroso pero inevitable, el poeta está obligado, condenado, sometido a un destino que lo impele a ser un corsario, un testigo, un héroe trágico. La "Poesía" existe y sabe de la presencia del poeta, ella lo conoce pero no en lo cotidiano, no en lo perceptible sino en un diálogo lejano, profundo. La noche acarrea consigo un estado de vigilia necesario para el encuentro.

La presencia de deícticos al principio de los versos más verbos en presente, generan efectos de lectura: *esta* noche, (bebo, murmuro, acecho, me rige, me devano y descifro, me conoces,), *de pronto*, entonces son marcadores del tiempo del rapto poético, de la creación. El presente verbal indica que el yo se encuentra en un ahora permanente de un tiempo y lugar mítico donde se encuentra y dialoga con la poesía.

Toda la vivencia del poeta en el momento en que la poesía lo invade puede pensarse en el poema en tres secuencias temporales. La primera se relaciona con un estado de iniciación del rito, el camino del descenso que abarca las doce primeras estrofas. Allí aparece el planteo de placer y dolor, notas duales de la creación poética, y la imposibilidad de huir a ese llamado interior, profundo:

Bebo el placer sombrío de un enigma insaciable.

Paladeando esa verdad que filtra

Desde un hondo registro del pavor su aforo de cicutas [...]

alguien boga,

alguien canta su arribo en el esquife de la luna nueva.

Ay comprendo que el mesías glacial como invisible

se pone un nuevo rostro se vale de otra máscara [...]

Fanático de enigmas mezclo llamas al llanto



Azuzo las avispas que liban el salitre negro de los sepulcros  
(p. 71).

El hacer poético es captado como un sufrimiento, la palabra crece sobre la renuncia, el olvido de lo cotidiano y se expande en doloroso rito como una “furia sagrada”. La segunda secuencia anuncia la llegada, la irrupción de la poesía en el poeta como un rayo, es el momento del encuentro:

De pronto  
Bajo el escalofrío que desdora mi sangre,  
me anega la desdicha de algún oprobio eterno  
que vuelca un precipicio milenarío en mi lengua.

Hay en el poeta un tomar distancia respecto del mundo, para acudir al llamado que llega desde el “fondo del linaje”<sup>298</sup>.

De un tornavoz remoto el canto llega  
Fanático y sagrado  
Con onomatopeyas y proliferaciones clandestinas;  
Y esa fianza del eco que abisma los registros del hereje,  
Dando a mi son una verdad más honda por su acústica de cábala (pp.  
73-74).

Hasta llegar al descubrimiento doloroso y la imposibilidad de capturar la poesía, no hay estado de paz. Después del descenso, del acceso a la revelación no hay recuperación de la calma, solo se recupera la conciencia del ser, de un ser transformado por la experiencia poética, el poeta accede a la palabra, la consigue pero es un lenguaje en metáfora, lenguaje que encubre una significación y por lo tanto el símbolo aparece como una realidad infranqueable para la percepción. El lenguaje poético brota como metalenguaje, es la palabra sobre la palabra. Se inicia así una tercera y última secuencia en el que el sujeto lírico es transformado por la experiencia creadora:

---

<sup>298</sup> Cf. Teresita Saguí. (1983, p. 7).

Un son así, destruye para siempre los metales del alma.  
No ha de crecer después, jamás, otra corola,  
Ni el terciopelo triste de las criptas  
Ni el edredón boreal de los acantilados

Oyendo su demanda  
Percibo venirseme a la lengua un talismán atroz, un sésamo de  
esfinges.  
En el umbral tropieza y se derrumba  
Su sagrado improprio  
Como un alcohol de iridio sobre el alma.

Ya no mi voz, la tempestad lo tañe.  
Mi templo siniestro canta solo, donde la luz es negra  
Donde el amor, de espaldas, teje hacia atrás, destruye (pp. 75-76).

En esta parte del poema aparecen verbos en modo imperativo, por lo que la sección cobra un tono apelativo. En los versos se leerá: sosténme tú que sabes y exiges / Ánclate de rodillas si es que puedes / Asísteme en la hora maligna del corsario que trafica tinieblas.

Cuando Losada aceptó la publicación de la obra, impuso algunas condiciones: “el autor se hace cargo de una parte de la edición porque la editorial no está editando poesía”. Canal Feijóo piensa que aceptar esta propuesta es una decisión muy favorable dado el prestigio de la editorial y la garantía que brinda con respecto a la difusión de la obra. Además opinaba que además de favorable, este parecía ser el único camino para lograr la edición, dado el momento económico tan crítico que se vivía en el país.

Una vez que el libro fue publicado, se iniciaron las gestiones para darlo a conocer. Una de las presentaciones fue realizada por José Isaacson, quien se refirió a la obra en esa oportunidad y por Hugo Acevedo que estuvo a cargo de la lectura de poemas. El acto se llevó a cabo la calle Maipú 971 (en la Calle de las Artes, Locales 16/18) el 5 de junio de 1973 y la

invitación fue hecha por la editorial Losada y la Librería de la Ciudad<sup>299</sup>. Hubo otra presentación posterior, organizada por la Fundación Rojas en la que habló Alberto Cirigliano y se realizó el 23 de noviembre en la Sede de Química Argentina ubicada en la calle Colón 428 de nuestra ciudad. La tarjeta de invitación cuenta con testimonios de Jules Supervielle, Héctor Eandi y Bernardo Canal Feijóo sobre el la poesía y su autor.

### **Algunos antecedentes de la publicación de *Los Límites...: El credo poético*.**

Como se mencionó anteriormente, la totalidad de la obra poética editada por Jorge Enrique Ramponi está conformada por pocos libros que aparecieron desde 1928 hasta 1972. Ellos fueron: *Preludios Líricos*, *Pulso del clima*, *Colores del júbilo*, *Corazón terrestre - Maroma de tránsito y espuma*, *Piedra infinita*<sup>300</sup> y finalmente *Los límites y el caos*.

Entre estas dos últimas publicaciones en que transcurren treinta años, hay una intensa etapa de elaboración de un proyecto que demanda todos los esfuerzos del poeta y de quienes fueron sus colaboradores más cercanos. La lectura del epistolario del Fondo Ramponi revela aspectos sobre la génesis y los efectos de lectura del poema, ofrece un testimonio de las dudas, incertidumbres y acciones que acosan al poeta en esos años y de cómo se va plasmando el diseño metapoético con las certezas del escritor, enunciadas en el llamado *Credo poético*<sup>301</sup>.

Este manifiesto ramponiano dado a conocer por su autor en distintas conferencias, quedará sugerido en los dos últimos libros y manifestado

---

<sup>299</sup> Esta información apareció publicada en el diario *Los Andes* el 5 de junio de 1973, p. 12.

<sup>300</sup> En la edición facsimilar de 1990 realizada por Ediciones Culturales se mencionan las obras del autor y luego de nombrar *Corazón terrestre- Maroma de tránsito* de 1935 aparece *Flauta corsaria* y *Girasol del tiempo* como inéditos de 1936.

<sup>301</sup> El “credo poético” de Ramponi ha sido publicado parcialmente por Juan Pinto (1963). *Jorge Enrique Ramponi. Precedido de un esquema de la literatura cuyana*, pp. 121-123. Ediciones culturales de Mendoza. Y también se publicó en: Hocevar, S. (2010). *Jorge Enrique Ramponi por él mismo. Credo poético*. Zeta Editores, pp. p 31-43. Además numerosos artículos periodísticos anuncian este manifiesto ramponiano.

explícitamente en muchas de sus cartas. Ha sido publicado parcialmente por Juan Pinto y por Sergio Hocevar. Bernardo Canal Feijóo opinaba que este credo era la teoría que envolvía la práctica de un poeta muy personal, fuera de los cánones.

Gloria Videla de Rivero advierte que esta concepción de Ramponi se manifiesta ya en poemas de *Corazón terrestre*. La investigadora propone vincular al autor con un “concepto romántico subjetivista de que la poesía es un camino autosuficiente para el conocimiento [...] en el que el poeta es mago, profeta, sacerdote y también víctima propiciatoria, mártir de la misión poética”<sup>302</sup>. Esta vinculación justifica y ejemplifica la postura de Ramponi.

Según afirma el mismo Ramponi en una carta sin fecha dirigida a Antonio Di Benedetto, la publicación del *Credo poético* se postergaría hasta que pudiera dar a la luz los *Cantos del denodado*<sup>303</sup>, versos que seguramente funcionarían como ejemplificación del punto de vista sustentado en dicha tesis que por otra parte era fruto de una experiencia única y personal. En el Fondo Ramponi se conserva una hoja escrita a máquina en la que el autor expresa:

Hay cierta fatalidad en la creación poética verdadera. El poeta auténtico escribe por estado de fe y nazca de júbilo o desesperación su palabra encanta o sobrecoge, porque él es el primer encantado o sobrecogido<sup>304</sup>.

Es posible recuperar parte de las reflexiones del poeta acerca de su quehacer y de su concepción de la poesía que aparecieron en diversos artículos periodísticos publicados durante 1949. En la siguiente nota define lo que es un verdadero poeta desde su concepción:

---

<sup>302</sup> Cf. Videla de Rivero (1999, p. 1286).

<sup>303</sup> *Cantos del denodado* fue el nombre inicial de la obra que luego se convertiría en *Los límites y el caos*. Este título daba nombre a una colección de seis o siete poemas (hasta ese momento un libro en proyecto).

<sup>304</sup> La hoja suelta está mecanografiada. No tiene datos, solo correcciones hechas por el autor a mano, con un lápiz. Está guardada en la carpeta denominada: Sobre *Los límites y el caos*.

El creador auténtico de poesía es un transmisor del arrebatado que lo posee y encarna en su voz una versión del propio oráculo despierto en el momento de las fulguraciones mágicas que electrizan su ser [...] Esta poesía trascendente iluminada no excluye el conocimiento total del hacer poético [...] La poesía no es labor de virtuosismo técnico sino estado de revelación, el poeta auténtico es el sabio inocente, o el taumaturgo o el hechizador<sup>305</sup>.

Desde esta afirmación se puede conjeturar el pensamiento del autor acerca del modo en que el verdadero poeta escribe poesía. Esta concepción no pone el acento en la técnica empleada en el momento de la escritura, no es el oficio lo importante, sino que la atención está puesta en el estado de arrebatado al que se somete un poeta auténtico en el momento de la creación. Los poemas que integran *Los límites y el caos* son manifestación de este estado, de ese misterio. Los postulados del *Credo* advierten sobre la necesidad de Ramponi de acercar su pensamiento, de manera expositiva, sobre el hecho poético y su manifestación concreta en el poema. Así, brinda entonces, claves para su lectura. El autor afirma:

Hay que ir al poema con el corazón limpio, despierta el alma, dispuesto el ámbito sonoro a la extraña aventura. Porque hay una medida interior que no se podrá valorar si la vibración del lector no alcanza la del ser conmovido por el misterio. En esto reside lo difícil de la poesía. No es transferible si no hay capacidad receptiva. Cuando se es sensible, la longitud de las ondas emitidas nos obliga a su medida, a su tono, a su intensidad. Más claramente: nuestra sensibilidad se ajusta, afina sus filamentos receptivos al tono y vibración del mensaje, hasta lograr una total y perfecta acústica interior. Con lo cual el mensaje se hace nuestro, parte ya de nuestro propio ser. Para esta comprensión perfecta hace falta ser poeta también tácitamente. El lector hace el camino a la inversa del creador y a su vez debe participar del acto misterioso, debe recrear el misterio. Las palabras solo son un puente que hay que cruzar con el

---

<sup>305</sup>De su *Credo Poético* habló Jorge Enrique Ramponi en la UNC, en Diario *Los Andes* 25 de junio de 1949, p. 5.

corazón despierto entre signos extraños que soplan algo indescifrable<sup>306</sup>.

Es posible rastrear los antecedentes de esta postura en algunos ensayos de Ricardo Tudela<sup>307</sup>, poeta amigo del escritor. En 1935 Tudela escribe el ensayo: *El hecho lírico* que apareció publicado en *Oeste*, Boletín, de poesía en 1937. Ramponi, quien para esta época ya está ocupado en la reflexión metapoética comparte buena parte de las ideas estéticas sobre el hecho poético: la poesía como experiencia liberadora pero dramática a la vez, como éxtasis para llegar al infinito, el sentimiento de ser poseído por la poesía”, la creación poética como un viaje, como un proceso de inmersión hacia el subconsciente, pero sobre todo la poesía como *anamnesis*, es decir, como resultado de una búsqueda en la interioridad, un martirio, un rito, una consumación<sup>308</sup>.

## Conclusiones

*“No temo a la desdicha, yo fui su predilecto”.*

J. E. Ramponi. “Signos de la danza”.

Como poeta de provincia, Ramponi actuó en soledad, se sintió un extraño, un incomprendido. Las dificultades que debió superar para afrontar la publicación del último poemario no le permitieron disfrutar del reconocimiento alcanzado como poeta. Es importante considerar las variables que interfieren como escritor de provincia y su posición en el sistema literario nacional para ofrecer una interpretación sobre las dificultades en la edición y en la recepción de la obra.

---

<sup>306</sup> Nota de Ramponi mecanografiada sin fecha ni título. El subrayado es del autor.

<sup>307</sup> Algunos ensayos que manifiestan reflexiones sobre el hecho poético son: *Poesía y Hombre en el drama de nuestro tiempo*, *Dardos de luz*, *Soliloquio y coloquio de la poesía*, *Modos de descubrirse a sí mismo en los laberintos de la creación poética*, *El canto con fundamento*. Estos textos están recopilados en *El pensamiento perenne* del mismo autor.

<sup>308</sup> Gloria Videla de Rivero (1996) en “La poética de Ricardo Tudela”, publicado en la revista *Piedra y Canto* 4, pp. 45-72, aborda las fuentes estéticas de Tudela y analiza algunos puntos en común de las poéticas de ambos autores.

Para poder sacar a la luz su obra, publicarla, hacerla conocer, debió establecer algunos lazos que le permitieran posicionarse en relación con otros sujetos (hombres de letras también) y así poder insertarse en el sistema literario. Este modo de vinculación no solo lo acercó a Buenos Aires indirectamente sino también al movimiento cultural nacional y provincial. Organizó la red a través de la correspondencia con distintas personalidades. Por ello es que hay que entender que la amistad con Bernardo Canal Feijóo es la clave para la publicación de *Los límites...*, él constituye una pieza fundamental en la vida de Ramponi como poeta después de *Piedra Infinita*.

A pesar de las presentaciones, de los anuncios en los medios periodísticos y de los comentarios de personalidades destacadas, *Los límites y el caos* no gozó de un buen recibimiento por parte de los lectores. Probablemente por tratarse de un texto de compleja lectura, un texto que no se abre fácilmente al espíritu de un lector incauto. Quizás la importante cantidad de símbolos que conforman el hermetismo de la obra, no haya sido del agrado de un público en el que provocó muchos desconciertos. Pero también es cierto que esos símbolos son los que dan la novedad y las claves de lectura ya que todos los elementos simbolizados (poeta, poesía, tiempo, espacio) conducen a la unidad de la obra: la reflexión sobre la poesía y el quehacer poético. Por ello es que su lectura no puede realizarse de manera convencional, rápida, desprevenida sino que exige por parte de quien quiera abordarla, una actitud dispuesta, exige una interpretación que implica una reconstrucción de significados. Ya en 1952 Hugo Acevedo ya había advertido acerca del arte de Ramponi:

Su arte, por consiguiente, es no solamente para gustado, en cuanto se trata de la relación espiritual y estética, sino además, para estudiado: la perfecta trabazón de sus imágenes, cuya pulcritud nos recuerda a Góngora, la amplísima gama de su vocabulario, en que se percibe una réplica a las palabras gastadas, su total desarraigamiento con el prosaísmo, tan frecuente en la moderna literatura burguesa, el discurso poético que va surgiendo poco a poco desde el primero hasta el último verso: su ideología particular [...] hacen en suma de

Ramponi un autor para ser leído con la misma minuciosidad y esmero que se utilizan para los altos pensadores <sup>309</sup>.

La lectura de los poemas de *Los Límites* exige al lector establecer una relación de complementariedad entre ellos ya que una vez abordada la obra, es posible rescatar constantes manifestaciones acerca del quehacer del poeta y de su creación, la percepción de la poesía como una necesidad interior que el poeta consigue calmar solo en un estado especial de misterio, de enajenamiento, de éxtasis. Distintos son los poemas que se hacen eco de este sentimiento. Con respecto a los temas, se profundiza la reflexión metapoética que tiene sus gérmenes en muchos poemas anteriores. En todos los textos de *Los límites* y *el caos* el poeta asume su condición de condenado y su destino de intérprete de signos de un ayer que lo asedia y lo esclaviza, que lo insta a la búsqueda reveladora.

Algunos de los poemas de *Los límites* y *el caos* fueron conocidos antes de ser publicados en un solo volumen porque habían sido leídos en distintas ocasiones y había aparecido publicados en revistas periódicas.

En la nota mecanografiada con el título de “Noticia”<sup>310</sup> Ramponi explica la situación de los poemas que conforman esta colección. El hecho de que este proyecto reciba como título el nombre de uno de sus poemas manifiesta la consideración del mismo Ramponi hacia este texto y además para el momento de la publicación el nombre se relacionaba más con el estado afectivo del autor que el que había decidido en otra etapa.

Los poemas sirven como ejemplo de la posición de Jorge Enrique Ramponi en cuanto a su concepción de la poesía. Para el autor, la poesía es canto, es revelación, el verdadero poeta se expresa con espontaneidad, con intuición, sin elaboración mental previa. Su poesía está más allá del gusto común y no puede aprehenderse sin compartirse la angustia, sin el caos, sin participar plenamente de lo que es permanente y sustancial del hombre.

---

<sup>309</sup> Hugo Acevedo (1952). Raíz y signo de un poeta, en *Histonium*, p. 42. En el Fondo Ramponi se conserva una copia mecanografiada de este ensayo.

<sup>310</sup> Nota sin datos, archivada en el Fondo Ramponi.



*Los límites...* no fue un producto comercial, una obra exitosa. Más bien, sus características, versos largos, simbólicos, de una importante carga semántica lo hicieron impublicable y los editores de la época lo habían advertido. La publicación no transformó a Ramponi en el poeta consagrado como lo hizo en su momento *Piedra Infinita*. No gozó con ella del reconocimiento del público, de los escritores contemporáneos ni de la crítica. Su oficio de escritor no le permitió vivir económicamente cómodo, con ingresos estables.

En un verso del poemario abordado el sujeto lírico expresa: “nadie conoce aquello que el corazón esconde” (“Signos de la danza”, p. 45), manifestación totalmente identificable con el autor. El corazón de Ramponi escondía la poesía y su búsqueda significó transitar el caos en un espacio casi mítico, desde donde la palabra poética le llegaba y no podía rechazarla. Ramponi desafió con su estilo oscuro, de cripta, al lector, lo provocó con un hecho al que ese lector no estaba acostumbrado, lo incitó con su innovación. Hay en él una angustia tan honda tan profunda, quizás infinita, que intentó transmitir en el hermetismo del verso. Su poesía es oscura porque su estado de poeta es oscuro, oscuro es el lugar donde encuentra la poesía. Quizás tener en cuenta estas notas sea lo que pueda explicar por qué una obra de tan costosa creación y tan demorada edición no tuvo la repercusión esperada.

Ramponi fue poeta de provincia y hay en él una convicción, manifiesta, del por qué no irse de Mendoza. Se quedó en su tierra, convencido de que la permanencia en este territorio le permitiría dar los frutos de verdadero poeta, de su verdadera poesía. Para él la categoría de universal en la poesía se logra desde el espacio natal, allí es donde surge la “obra auténtica”<sup>311</sup>. Afirma:

Creo que si los escritores y poetas nacidos en el interior de nuestro país hubieran permanecido en su comarca, desechando el canto de sirena de la Capital, estaría definitivamente configurada la fisonomía

---

<sup>311</sup> A pesar de esta creencia (quizás autojustificación de su fobia por viajar) en una carta dirigida a Juan Figueroa con fecha de 10 de noviembre de 1943 se lamenta de vivir en provincia por ser este un espacio “que no estimula, donde la obra muere rodeada de la indiferencia general”.

cultural y espiritual de la nación. Todo desarraigo trae como consecuencia la pérdida de la savia nutricia y acaso la tergiversación del destino propio. No se necesita enumerar casos, tan conocidos como numerosos en nuestra literatura para comprobar cómo y hasta dónde se paga tributo a la trasplatación. Si el árbol arraiga bien al parecer en lo externo los frutos que produce van teniendo poco a poco otro sabor, otro color, acaso otro tamaño. Comprendo que es heroico permanecer en provincias, sin estímulos, acaso sin lectores, pero creo que es una fatalidad que hay que aceptar para conseguir una obra verdaderamente auténtica.<sup>312</sup>

Atrás han quedado las viñas y frutales de su infancia. El paisaje de su niñez en Lulunta, a orillas del río Mendoza, de piedras infinitas, se ha transformado en un espacio universal, cósmico, al que solo pueden acceder los verdaderos poetas.

---

<sup>312</sup> Papel escrito a mano sin datos, guardado en la carpeta del Fondo Ramponi denominada "Reflexiones".

## BIBLIOGRAFÍA

### General

- Anadón, P. (2007). Algunas figuras, tendencias y problemas de la poesía argentina contemporánea, en Castellino, M. (Coord.). *Literatura de las regiones argentinas*, T II. Centro de Estudios de Literatura de Mendoza- Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 11-43.
- Castellino, M. (2007). La poesía mendocina en el tránsito al nuevo milenio, en Castellino, M. (Coord.). *Literatura de las regiones argentinas*, TII. Centro de Estudios de Literatura de Mendoza- Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 99-145.
- (2008). Balance de un siglo de la poesía en Mendoza, en Zonana, V. G., Castellino, M. *Poesía argentina: dos miradas*. Corregidor, 88-96.
- De Diego, J. L. (Dir.) (2006). *Editores y políticas editoriales en la Argentina, 1880-2000*. Fondo de Cultura Económica.
- Gudiño Kieffer, E. (2004). *Losada: Gonzalo Losada, el editor que difundió el libro argentino en el mundo*. Dunken.
- Sola, G. de. (1967). *Proyecciones de Surrealismo en la Literatura Argentina*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Zonana, V. G. (2007). Introducción, en Zonana, V. G. (Dir. ed.), Molina, H. B. (Co-editora). *Poéticas de autor en la Literatura argentina (desde 1950)*. Corregidor, 15-44.
- (2010). De “Arte poética”: estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos, en Zonana, V. G. (Dir. ed.); Molina, H. B. (Co-editora). *Poéticas de autor en la Literatura argentina (desde 1950)*. Corregidor, 407-489.

### Sobre el autor

- Acevedo, H. (1955). Jorge Enrique Ramponi; una fuerte experiencia poética, en *El Hogar*, Buenos Aires, año LII, n° 2402, 2 de diciembre.
- (1985). Apogeo del código, en *Cuadros de una exposición*. Nuevo Meridión, 60-72.
- Canal Feijóo, B. *Los Límites y el caos*, en *Clarín, Cultura y Nación*. Buenos Aires, 24 de mayo de 1973, 3.
- (1979a). De la piedra al Caos. Prólogo, en *Piedra Infinita*, 3° ed. Albino y asociados, editores, 7-8.
- (1979b). En un lugar de honor, en *Clarín. Cultura y Nación*. Buenos Aires, 28 de junio, 7.
- (1949).-*Piedra Infinita*, en *Revista Sur 177*, julio, 79-82.
- Correas, J. (1991). Ramponi: la construcción del infinito. Estudio a la edición facsimilar de *Piedra infinita*. Ediciones Culturales de Mendoza.
- Hocevar, S. (2003). *Credo poético de Jorge Enrique Ramponi*. Editores.
- (2010). *Jorge Enrique Ramponi. Antología poética*. Zeta Editores.

- Marín, M. (2007). El hacer del poeta: “Corsario de tinieblas” de Jorge Enrique Ramponi, en Zonana, V. G. (Dir. ed.); Molina, H. B. (Co-editora) *Poéticas de autor en la Literatura argentina (desde 1950)*. Corregidor, 361-386.
- Maturo, G. (1983). Jorge Ramponi, poeta cósmico, en *Último Reino 11*, 29-32.
- Nordenflych, A. de. (1994). Canto/Piedra: lectura de *Piedra infinita* de Jorge Enrique Ramponi, en *Piedra y Canto. Cuadernos de Estudios de Literatura de Mendoza 2*. CELIM - Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 61-69.
- Paola, L. de. (1969). Jorge Enrique Ramponi: la poesía o el intento del infinito, en *Boletín de la Universidad de Chile 92-93*, junio-julio.
- Petra Sierralta, G. (1973). *Los límites y el caos* de Jorge Enrique Ramponi, en *Aquí Mendoza 17*, nov. dic., 8-9.
- Pinto, J. (1963). *Jorge Enrique Ramponi; precedido de un esquema de la literatura cuyana*. ECA.
- Sagui, T. (1983). *Jorge Enrique Ramponi: palabra y memoria, ritual de los orígenes*. Reloj de Agua.
- Superville, J. (1979). Carta –prólogo, en *Piedra Infinita*, 3° ed. Albino y asociados editores, 9.
- Varela, F. (1994). Jorge Enrique Ramponi y la vanguardia en Mendoza: el “Romance del ángel sagitario”, en *Piedra y Canto; Cuadernos de Estudios de Literatura de Mendoza 2*, CELIM, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 119-135.
- Videla de Rivero, G. (1994). Pablo Neruda y Mendoza (1925-1946), en *Piedra y Canto; Cuadernos de Estudios de Literatura de Mendoza 2*, CELIM, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 71-78.
- (1997-1998). La poética de Ricardo Tudela: sus filiaciones literarias posrománticas, en *Piedra y Canto; Cuadernos de Estudios de Literatura de Mendoza 4*. CELIM, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 45-72.
- (1997-1998). Jorge Enrique Ramponi: notas biográficas, en *Piedra y Canto; Cuadernos de Estudios de Literatura de Mendoza. Mendoza 5*, CELIM, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 137- 145.
- (1997-1998). Jorge Enrique Ramponi: contribución para una bibliografía, en *Piedra y Canto; Cuadernos de Estudios de Literatura de Mendoza 5*, CELIM, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 217-228.
- (1985). Notas sobre la literatura de Vanguardia en Mendoza: el grupo Megáfono, en *Revista de Literaturas Modernas 18*, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 189-210.
- (1995-1996). La obra inicial de Jorge E Ramponi: *Preludios líricos* (1928), en *Revista de Literaturas Modernas 28*, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 19-34.
- (1999). La poética de Jorge Enrique Ramponi a través de tres poemas de *Corazón Terrestre* (1935), en *Anales de Literatura Hispanoamericana 28*, 1285-1309.

- Villalba, A. de (1997). Poesía mendocina contemporánea; Jorge Enrique Ramponi: la nueva lírica, en *Dialogismos. Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos*. EDIUNC.
- Zonana, V. G. (1999-2000). La predicación metafórica en *Colores del júbilo* (1933), de Jorge Enrique Ramponi, en *Piedra y Canto; Cuadernos de Estudios de Literatura de Mendoza 6*, CELIM, Facultad de Filosofía y Letras, 13-41.
- (2003-2004). Jorge Enrique Ramponi y el canon neorromántico del 40: su examen a través de un epistolario. La correspondencia con Daniel Devoto, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza 9-10*, CELIM, Facultad de Filosofía y Letras, 151-176.
- (2005-2006). “El rabadomante sagrado”, texto metapoético de Jorge Enrique Ramponi, en *Piedra y Canto, Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza 11-12*, CELIM, Facultad de Filosofía y Letras, 219-229.

## CAPÍTULO X

### EL YO LÍRICO Y LA PROBLEMÁTICA DEL SUJETO ENUNCIATIVO EN LA TRAYECTORIA POÉTICA DE ABELARDO VÁZQUEZ

MARÍA LORENA GAUNA

0000-0001-8278-8724

[mlorenagauna@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:mlorenagauna@ffyl.uncu.edu.ar)

*“Esas mujeres granadinas, increíbles, de la ciudad y de las morunas serranías de la Alpujarra, me enseñaron a amar. Sí, enseñar a amar. Arte difícil, que he practicado intensamente, junto a la poesía. Amar con pasión y violencia, calando hondo en el alma y el cuerpo, con desesperación de morir amando, o crear, entre sombras y rayos, hijos como pueblos”.*

**Abelardo Vázquez.** “Antimemoria”

#### Introducción

En un capítulo anterior nos hemos referido a una faceta de Abelardo Vázquez que se manifiesta a través de su participación en numerosas *Fiestas de la Vendimia*, lo que le ha asegurado un lugar privilegiado en el sentir popular y lo hace merecedor del título de “Poeta del vino” (cf. II Parte).

También nos hemos referido a su tarea de renovador y propulsor de la cultura fundamentalmente a través del grupo *Pámpano*, cuya revista alentó y dirigió. Esta publicación comienza a aparecer en 1943, cuando se consolidaba una renovación poética iniciada por Ramponi y Vázquez, la

cual se hacía extensiva a la plástica. También existió una Revista Oral Pámpano, que salió al aire en LrM y LWA, “Radio Aconcagua” y cuyo segundo ciclo aparecerá diez años después en LV10, “Radio de Cuyo”. *Pámpano* fue por un tiempo, además, sello editorial. La trascendencia de *Pámpano* es puesta de relieve tanto por Raúl Pena como por Gloria Videla<sup>313</sup>: fue un símbolo del quehacer cultural de la provincia, en un período rico para las letras locales, cuando aún no existían la UNCuyo y su Extensión Universitaria.

Con respecto a los críticos que se han referido a Abelardo Vázquez poeta, Rodolfo Borello, en “Artes y Letras Mendocinas”, *Boletín del Fondo Nacional de las Artes* del año 1962, llama a la obra de este autor “perfecta autobiografía lírica” y sitúa a Vázquez emotivamente en el neorromanticismo, pero también en el superrealismo, por su poemario *Segunda Danza*.

Vicente Nacarato en un artículo aparecido en Diario *Los Andes* y titulado “La literatura de Mendoza”, de 1957, cita a Abelardo Vázquez como autor de *Advenimiento* y *La danza inmóvil*. A este último poemario lo llama “poema de expresión metafísica” en el cual la imagen revela el misterio poético.

Graciela de Sola en “Literatura mendocina actual”, artículo aparecido en el Diario *Los Andes* en el año 1966, cita los títulos de las obras de AV y destaca que los temas de sus poemas más hondos son el amor y la muerte. Asimismo resalta la popularización del lenguaje del escritor en *Poemas para Mendoza*, por ejemplo.

---

<sup>313</sup> Gloria Videla de Rivero, en el año 2000, publica *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*. La labor de sistematización realizada por la estudiosa mendocina se fundamenta en la creencia en la importancia de las revistas culturales para esclarecer un extenso período de la vida mendocina y cuyana. En la primera parte del libro de Videla de Rivero, “Breve historia y descripción de quince revistas (1921-1997)” la autora analiza *Pámpano*, dirigida como dijimos por Vázquez. Los aspectos estudiados de esta revista, así como de las otras catorce, son: contexto cultural en el que surge, rasgos que singularizan la publicación, estética que domina en sus páginas, el sector de público al que estaba destinada. Además, se brinda una descripción del contenido de los números publicados y esclarecedoras referencias de quienes fueron sus colaboradores más destacados. Esta es una de las obras críticas fundamentales para el estudio del papel de Vázquez como propulsor de cultura.

Enrique Zuleta Álvarez, en “La literatura de Mendoza en 1959”, artículo aparecido en *Los Andes* el 20 de octubre de 1959, sitúa al poeta en relación con Ramponi, a quien considera fundador de la poesía mendocina actual.

Raúl Fernando Pena, en un trabajo originalmente titulado “El grupo Pámpano”, dirigido por Gloria Videla de Rivero, que luego fue publicado en *Los Andes* (“Abelardo Vázquez y su aporte al ‘Grupo Pámpano’”, 1° de junio de 1986 y “Trascendencia de la revista Pámpano”, 8 de junio de 1986) historia la génesis y desarrollo de la revista “Pámpano”.

En el año 1991, Marta Elena Castellino en “Aproximación a la poesía de Abelardo Vázquez: *Poemas para Mendoza*”, ubica la obra del autor en su contexto y, tras el análisis de *Poemas para Mendoza* en sus isotopías y correspondencias, concluye afirmando que se advierte la presencia de dos grandes ejes de significación: el amor y el tiempo.

Por otra parte, Ana Freidemberg de Villalba, en “Amor, pasión y muerte en Abelardo Vázquez”, incluido en su libro *Dialogismos; Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos* (1997), entre otros aspectos destaca que, a partir del viaje en 1944 a Chile, el autor se afirma en una nueva dimensión de su poesía: el paisaje nativo, la temática regional.

Luego, en el año 2000, Raúl F. Pena publica un artículo en la revista *Piedra y Canto*, titulado “La poesía de Abelardo Vázquez”, el cual ofrece una semblanza del poeta; un estudio de algunas constantes temáticas en la poesía de este autor: el amor, la muerte, el vino, el paisaje y el hombre; el valor simbólico de ciertos adjetivos y de las imágenes de la luz y la sombra; el papel estético del uso recurrente de estructuras antitéticas y paralelísticas.

Como podemos observar a partir de la compulsa de la bibliografía, aún existe mucho por investigar en la obra de este importante cultor de la lírica mendocina. En este sentido, el tema que nos interesa abordar no ha sido hasta el momento abordado.

Este trabajo se propone el análisis de la obra abelardiana desde una perspectiva original, intentando establecer de qué manera se configura el yo enunciativo lírico en ella, realizando un análisis que permita atender a



las imbricaciones entre vida y ficción consustanciales al género poético. La investigación se divide en tres grandes partes: en primer lugar, a manera de marco teórico, un estudio de la evolución del concepto de yo lírico a lo largo del tiempo, desde su identificación con el poeta en el Romanticismo y la posterior postulación de una instancia enunciativa ficticia, hasta la vuelta a la postulación de una entidad enunciativa real, basándose en la lógica del lenguaje, por Käte Hamburger en 1957. En segundo lugar, la inmersión del poeta en su marco generacional. En tercer término, una reseña de la vida y obra de Vázquez. Por último, el estudio específico de la obra del autor mendocino, desde la consideración de las isotopías relevantes, procedimientos retóricos y el análisis de la manifestación del yo lírico y autobiográfico en los poemas.

### **Deslindes iniciales: la problemática del sujeto lírico: ¿ficcional o autobiográfico?**

#### ***La subjetividad romántica*<sup>314</sup>**

La problemática del “sujeto lírico” (*lyrisches Ich*) procede con claridad de la herencia filosófica y crítica del romanticismo alemán. La tripartición retórica pseudo-aristotélica en los géneros épico-dramático y lírico fue releída por Schlegel y por los románticos alemanes a la luz de la distinción tradicional entre las personas. Para Schlegel, como luego para Hegel, la poesía lírica es esencialmente subjetiva por el papel preeminente concedido al “yo”, mientras que la poesía dramática es objetiva (tú) y la épica objetivo-subjetiva (él). La *Estética* de Schlegel, posterior al Romanticismo, sintetiza el pensamiento anterior y lega a la Poética moderna el postulado del carácter subjetivo de la lírica.

De esta forma, se impone la idea de que la poesía lírica tiene la vocación de expresar los sentimientos, los estados del alma del sujeto en su interioridad y no la de representar el mundo exterior y objetivo. El lirismo se confunde con la poesía personal e intimista y privilegia por

---

<sup>314</sup> Seguimos en este apartado el artículo de Dominique Combe “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en Cabo Aseguinolaza (Comp.). 1999.

tanto la introspección meditativa, muy frecuentemente en tono melancólico, como indica la moda de la elegía.

En estas condiciones, el centro y contenido de la poesía lírica es el sujeto poético concreto, el poeta. Se da por supuesta la transparencia del sujeto, que permite al exégeta leer el poema como la “expresión” del contenido del yo creador. La concepción biografista postula la sinceridad del poeta que aparece como “sujeto ético”.

### ***La disolución del yo: hacia la objetividad del sujeto***

El romanticismo está dominado por un doble postulado respecto al yo que se exalta de manera magnífica al mismo tiempo que se diluye simultáneamente en el Todo cósmico. Es este segundo postulado el que parece triunfar en la interpretación de Schopenhauer y Nietzsche del Romanticismo, aplicada al arte. Nietzsche forja un modelo de “yo impersonal”, un yo lírico imbuido de las fuerzas cósmicas de lo universal y opuesto al principio de individualización.

Pero es el encuentro de esta filosofía postromántica de Schopenhauer y Nietzsche con la poesía simbolista francesa lo que asegura la difusión y la profundización en el tema del yo lírico, ya en el fin de siglo XIX. El problema de la identidad continúa ocupando un lugar central para los poetas en lengua alemana. No es fortuito que la sistematización crítica del *lyrisches Ich* más allá de los círculos filosóficos se lleve a cabo hacia 1900 en el seno del grupo poético de Stefan George, muy influido por Baudelaire, Mallarmé y los simbolistas franceses. La subjetividad dionisiaca se contagia ahora tanto del ideal baudelairiano de una poesía impersonal como de la indagación rimbaudiana en una poesía objetiva en la que “Yo es otro” y de la constatación de Ducasse de que es hora de retomar “el hilo indestructible de la poesía impersonal” como de la exigencia de Mallarmé de una “desaparición ilocutoria del poeta” hasta su “muerte”.

Esto significa que el encuentro de la poesía francesa de los años 1860-1880 con las filosofías postrománticas favoreció, en Alemania, el desarrollo del concepto de *lyrisches Ich*.

Margarete Susman, autora perteneciente al círculo de Stefan George, rompe con el análisis identificatorio y denuncia el mito romántico de la autenticidad al afirmar que “el Yo lírico no es un yo en el sentido empírico” sino la “forma de un yo”, es decir, una creación de orden mítico, por lo que la poesía en tanto *Dichtung* se aparta deliberadamente de la realidad.

Es en la obra de Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) donde se retoma la dicotomía entre el sujeto lírico totalmente despersonalizado y el sujeto empírico. Con Baudelaire comienza la despersonalización de la poesía moderna y con Rimbaud se lleva a cabo la separación del sujeto escritor y el yo empírico, de modo que el sujeto se convierte en un yo colectivo.

En 1957, en *La lógica de la literatura*, Käte Hamburger se manifiesta en contra de la tesis del *lyrisches Ich* para defender la idea de una enunciación real. Hamburger transpone la problemática de la realidad y la ficción, reservada a la novela y al teatro, al plano de la filosofía del lenguaje y de la fenomenología<sup>315</sup>, y así, coloca los cimientos para una nueva teoría de los géneros a partir de “la constante comparación entre el lenguaje en funciones de composición literaria, entre el lenguaje poético y el que no lo es” (Hamburger, 1995, p. 25).

La autora citada parte del concepto de “enunciación”<sup>316</sup> y busca en las valencias semánticas de los términos enunciación y juicio en la lógica la

---

<sup>315</sup> *Die logik der Dichtung*, cuya primera edición data de 1957, es de una importancia fundamental. Hamburger ve en la literatura “el arte en que el arte empieza a disolverse” y se propone esclarecer esto mediante el estudio “del lenguaje que crea, no de sus creaciones” (Cit. por Dominique Combe en “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” incluido en la obra de F. Cabo Aseguinolaza ya citada)

<sup>316</sup> El término “enunciación” puede referirse tanto al producto (un enunciado) como al proceso (la acción de enunciar). “Enunciación” parece el contrario adecuado a “ficción” para designar los dos sistemas principales del lenguaje. El término “enunciado” se reserva para designar una enunciación concreta y efectuada. En lógica el concepto de enunciación se utiliza con el mismo significado que “juicio”; ya en la traducción del *Organon* de Aristóteles se intercambian ambos términos. En general el “discurso enunciativo” pasa a designarse como juicio predicativo con la forma “s es p”

consideración del sujeto (y no solo del objeto); rastrea en las distintas definiciones dadas a enunciación su valoración como proceso y no solo como resultado. Encuentra esta significación en la definición del juicio dada por Sigwart (“Lo que ocurre cuando formo y expreso un juicio puede describirse en primer lugar externamente diciendo que enuncio algo de algo”<sup>317</sup>). En la fórmula “enuncio algo de algo” hace su aparición un concepto de sujeto que corresponde a la teoría del lenguaje, puesto que la enunciación se presenta a sí misma como estructura sujeto-objeto y esta no es gramatical ni pertenece a la lógica del juicio.

Como parte de una teoría de la enunciación, la autora extracta la definición de Sigwart y da la fórmula “enuncio algo”, la cual es válida para todo el ámbito del lenguaje excepto para la narración literaria.

Antes, ella se ha referido al concepto de *mímesis*, sinónimo de *poiesis* en la *Poética* aristotélica. Según Hamburger, el sentido originario de *mímesis* no tenía tanto un sentido de copia posterior de la realidad, como de “hacer, producir”. “Realidad presentada”, “expuesta” o “puesta ahí”, en la versión más literal del vocablo alemán *darstellen* ofrecida en nota por Arántegui, traductor de Hamburger. El concepto de *mímesis* sirve para explicar la literatura dramática y épica, pero no la lírica.

El concepto de *poiesis* / *mímesis* remite a la ficción, a la vivencia de “enajenación de realidad” en los géneros literarios [la frase entrecomillada anteriormente es de Ingarden y la cita Hamburger en la p. 22 de su libro]. A continuación, incluimos las palabras de Hamburger que sintetizan su pensamiento con relación a la oposición entre lírica y ficción, por considerarlas ilustrativas<sup>318</sup>.

---

<sup>317</sup> Sigwart, Ch. *Logik*. 4. ed. Tubinga, 1921. Cit. por K. Hamburger (1995, p. 27).

<sup>318</sup> “La exclusión del ámbito de la *poiesis* de toda ‘literatura’ no mimética (pues tratándose de Aristóteles el término debiera ir entonces entre comillas) puede tomarse como punto de arranque de su intuición de que una forma literaria que no ‘haga’ (*poiei*) seres humanos que actúen o acciones, que no cree seres humanos ficticios, vivientes al modo de la *mímesis* y no al de la realidad, radica en un terreno distinto al que hoy designamos como sistema de la literatura en conjunto. La investigación que sigue ha de mostrar la importancia y significado que tiene en la estructura lógica del sistema literario total y por tanto en la fenomenología de los géneros literarios esa distinción,

Para la autora, el infinito ámbito de la enunciación puede reducirse a un sistema en el cual juegan tres categorías de sujeto enunciativo: 1) histórico 2) teórico 3) pragmático.

- *Sujeto enunciativo histórico*: sujeto enunciativo cuya persona individual es esencial en aquello de lo que se trata. Ejemplo: cartas; documento histórico que da testimonio de una persona individual. La individualidad que define esencialmente al sujeto histórico se deja sentir en el hecho de que aparece en forma de un yo.
- *Sujeto enunciativo teórico*: la persona individual que produce la enunciación no viene al caso. Ejemplo: sujeto enunciativo de obras históricas o filosóficas.
- *Sujeto enunciativo pragmático*: Incluye modalidades de oración como mandato, interrogación, exclamación y elipsis.

Para la autora, en todo el sistema enunciativo “no hay un solo enunciado por cuyo grado de objetividad o subjetividad no quepa interrogarse” (Hamburger, 1995, p. 36).

## **La enunciación como enunciación de la realidad**

La enunciación es siempre enunciación de la realidad. La posición de Hamburger desplaza el acento anteriormente puesto en la realidad del objeto, hacia la existencia del sujeto, de modo que “ni siquiera un objeto ‘irreal’ de enunciación menoscabaría el carácter de enunciación de realidad de la misma.” (1995, p. 44). El hecho de que incluso una “enunciación de irrealidad” siga siendo en toda circunstancia enunciación de realidad se funda en que el factor decisivo al respecto no es el objeto de enunciación sino el sujeto. La enunciación es siempre enunciación de realidad porque el sujeto enunciativo es real, en otras palabras, porque solo se establece enunciación merced a un sujeto enunciativo verdadero real. La investigadora se arriesga en la afirmación de que “*el sistema enunciativo del lenguaje es la correspondencia lingüística del propio*

---

que aquí estableceremos mediante los conceptos de literatura mimética o de ficción, por una parte, y literatura lírica por otra” (Hamburger, 1995, p. 18).

*sistema de la realidad*” (1995, p. 43, resaltado en el original). Siempre que nos movemos en el sistema enunciativo (hablando, escribiendo, oyendo, leyendo) estamos inmersos en el mundo, inmersos en la realidad.

Podemos definir la esencia de la enunciación de realidad diciendo que *“lo enunciado es el campo de experiencia o de vivencia del sujeto enunciativo”* (Hamburger, 1995, p. 42, resaltado en el original). Entre sujeto y objeto de enunciación existe una relación bipolar.

### ***El lugar de la lírica y el sistema de enunciación de la realidad***

El pensamiento dispone de dos posibilidades lógicas contrapuestas para manifestarse en forma de lenguaje. Enunciación de un sujeto acerca de un objeto o bien producción de sujetos ficticios (a manos del narrador o dramaturgo). Para Hamburger, “el lenguaje es enunciación allí donde no dé forma a ficticios yoes de origen.” (1995, p. 58) Experimentamos un poema de manera completamente distinta que una obra narrativa o dramática. Pues sentimos el poema como enunciación de un sujeto enunciativo. El tan discutido yo lírico es *un sujeto enunciativo*.

Hay que separar estrictamente el “sujeto enunciativo lírico”, que basta para generar lírica de la forma en que se presenta esta, entendida como conjunto de todos los poemas líricos; allí donde haya un sujeto enunciativo lírico la forma en que este “se diga” no tiene por qué satisfacer la exigencia estética de que las producciones líricas sean obras de arte. En síntesis, no es la estética razón suficiente como para apartar a una obra de su consustancial género<sup>319</sup>.

---

<sup>319</sup> “Es grande el riesgo de malentendido al decir que todo sujeto enunciativo que se propone como sujeto enunciativo lírico, esto es, que plantea que quiere hacer una enunciación lírica y no histórica, teórica ni pragmática, establece ya la forma lírica. Se trata del mismo proceso que hace que hasta la más trivial de las novelas se incorpore al género épico de ficción. Solo que en este caso es mucho más perceptible y fácil de reconocer porque la narración de ficción ostenta las marcas que la diferencian de la enunciación de realidad [...] En cambio la génesis lógica del poema lírico no las ostenta, ya que radica en el sujeto enunciativo y su forma es transferible a cualquier otro enunciado” (Hamburger, 1995, p. 163).

Podemos afirmar que “el género lírico queda constituido por la voluntad expresa del sujeto enunciativo de proponerse como yo lírico, lo que quiere decir mediante el contexto en que encontramos el poema” (Hamburger, 1995, p. 163). La autora ejemplifica este punto explicando que el quinto cántico religioso de Novalis pertenece al género lírico cuando aparece en su recopilación de poemas, pero no cuando se lo canta en la misa protestante, pues, en este último caso, el yo es un yo pragmático (cuyas características ya mencionamos).

### ***La relación lírica entre el sujeto y objeto***

La autora llama líricos a aquellos poemas en que el sujeto se asume como sujeto individual; y los distingue de aquellos en que el sujeto se asume como sujeto comunal y tiene un lugar por ejemplo en el culto.

En algunos ejemplos analizados por Hamburger se produce una traslación en la que, imperceptiblemente, el objeto aparentemente instalado en el poema realiza un movimiento de traslación hacia el interior del sujeto:

Algo ha sucedido con la estructura sujeto-objeto de esos enunciados, algo que jamás sucede cuando se trata de enunciados comunicativos. Por decirlo así, *se han retirado de su objeto*, se han ordenado unos respecto a otros y han ganado así contenidos que en absoluto refieren al objeto, al menos no directamente. Ya no se orientan por él, ni él los dirige o controla. No establecen una referencia de objeto, un contexto de comunicación, por tanto, sino lo que llamaremos referencia o contexto de sentido [*Sinnzusammenhang*]. *Esto significa que los enunciados han sido expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto* (Hamburger, 1995, p. 168) [El resaltado es nuestro].

Es lo que Hamburger llama el “retraimiento” del objeto, que ella ve como rasgo constitutivo de la lírica, aun considerando que dicha estética es simbolista y que, siguiéndola, un determinado tipo de poesía quedaría afuera, no sería lírica (este es el caso de la poesía concreta, ya que en ella no es lo más importante el sujeto, sino las palabras en sí mismas). La estudiosa entiende que cuanto más oculta esté la referencia de objeto, más difícil es entender el sentido del poema. Ella conecta esta concepción con

la definición de símbolo: “Símbolo no significa [...] así otra cosa sino aprehensión del objeto por parte del yo lírico, o metamorfosis de aquel en *estado de ánimo* que lo convierte en simbólico para el yo” (1995, p. 172).

Como último punto a develar en la relación entre sujeto-objeto, la investigadora se propone resolver la pregunta de “por qué el poema lírico es enunciación de realidad aunque no desempeñe función alguna en un contexto de realidad” (1995, p. 181). La vivencia o experiencia de lo lírico la autora la remite a la vivencia o experiencia de la enunciación de realidad, la cual podemos vivir también a través de una carta o comunicación oral. En un segundo momento, comprendemos que el poema remite a un ámbito que no es el de la realidad “objetiva”. En una descripción literaria puede que el *qué* importe, no así en un poema, puesto que al leerlo no pretendemos encontrar algo que indefectiblemente deba ser real, no exigimos un contexto de realidad para disfrutarlo. En un poema, es importante nuestra interpretación, que se produce no a través de parámetros objetivos sino a través de cierto sentido que se desprende del poema. Podemos agregar que se despoja al objeto del valor que tenía en un enunciado teórico, por ejemplo. Como lectores de poesía, funcionamos de manera radicalmente distinta de la que efectuamos como lectores de narrativa, dramática o textos no literarios<sup>320</sup>:

La autora entiende que este es un proceso lógico del lenguaje y no “algo a explicar en términos biográficos” (1995, p. 165). Consideremos que la autora reduce demasiado al término “contexto”, que considera únicamente relacionado con la intencionalidad del sujeto lírico de asumirse como tal o, a lo sumo, con la expectativa y disposición del lector de poesía. Pero la “biografía” que ella misma rechaza para no hacerse eco del paradigma romántico, es fundamental en el caso de la lírica en ciertos poemas. Porque lo importante no son los datos biográficos como tales sino algo que la misma autora recalca: el hecho de que su experimentación se

---

<sup>320</sup> “El intérprete, el que vive el poema, responde así a la voluntad del yo lírico: así como este proclama mediante el contexto su voluntad de que se le entienda como yo lírico, a su vez ese contexto encamina y dirige nuestra vivencia de disfrute e interpretación del poema. Lo que vivimos es al sujeto enunciativo lírico y nada más. No rebasamos su campo vivencial, en el que nos mantiene cautivados” (Hamburger, 1995, p.182).



vea volcada en la estructura de una composición en la forma de vivencia. Este tema lo desarrolla Hamburger en el apartado siguiente.

### ***La hechura del yo lírico***

En este punto de su argumentación Hamburger trata la debatida y no resuelta cuestión de “la identidad del yo lírico con el yo del escritor” (1995, p. 183). La autora parte de la siguiente afirmación: “no hay criterio preciso, ni lógico ni estético, ni interno ni externo, que nos dé la clave acerca de si podemos o no identificar al sujeto enunciativo del poema como el escritor. No tenemos posibilidad ni por tanto el derecho de afirmar que el escritor entendía la enunciación de su poema como enunciación de su propia vivencia, sea o no en primera persona, como tampoco de afirmar que no quería significar con ello ‘a sí mismo’” (1995, p. 184).

A continuación, recalca que el sujeto tiene el poder de dar a su enunciación “una forma que no apunte al objeto ni refiera a la realidad, pero no el de suprimirse a sí mismo como auténtico y real sujeto enunciativo” (1995, p. 185). La estudiosa concluye sintetizando que “el sujeto enunciativo es siempre idéntico al que enuncia, habla o redacta un documento de realidad. Por eso, el sujeto enunciativo lírico es idéntico al escritor, así como el sujeto enunciativo de una obra histórica, filosófica o científica es idéntico al autor de la misma” (1995, p. 185). Pero la investigación de la crítica alemana está enfocada desde la lógica, por tanto, es en este sentido (el lógico) como debe interpretarse su tesis. Hamburger aclara, además, que “identidad lógica ya no significa que cada enunciado de un poema o el poema entero hayan de concordar con alguna vivencia real del sujeto que lo escribe” (1995, p. 185). Aquí es donde toma relevancia el campo vivencial del yo lírico.

Husserl (epistemología alemana) habla de “vivencia”<sup>321</sup> para expresar la *intencionalidad* de la conciencia en cuanto conciencia de algo. El sujeto

---

<sup>321</sup> “Erlebnis”, cuya traducción canónica es “experiencia”, es traducida por vivencia por Arántegui porque prefiere el matiz sentimental que la palabra tiene el castellano y porque experiencia implica lo que aprendemos a través de otros, matiz semántico que no tiene la palabra alemana.

enunciativo puede percibirse como sujeto vivencial que, en la enunciación comunicativa, apunta *intencionalmente* a un objeto, y en la enunciación lírica convierte en contenido de enunciación no el objeto de vivencia sino la *vivencia del objeto*. La vivencia puede ser “ficticia” pero el sujeto vivencial (enunciativo y lírico) es un *sujeto real*.

En esta disyuntiva entre una entidad abstracta del yo y la identificación de esta instancia con el autor, la autora revela la aporía, citando la fórmula que ofreció Goethe de su experiencia poética, según la cual el poema “no contiene ni una pizca que no haya sido vivida, pero tampoco ninguna tal y como se vivió”<sup>322</sup>. Estos dilemas se presentan cada vez que el yo lírico se manifiesta de manera personal; cuando este se expresa impersonalmente, la hechura del yo lírico deja de importar. Este último yo se acerca al sujeto enunciativo teórico. En estos últimos poemas, que la autora llama “de objeto” (1995, p. 190), distinguiéndolos de los poemas vivenciales, puede darse el caso de que sean en ocasiones también “de vivencia en sentido personal” (1995, p. 160).

Esta adscripción del poema a la categoría de poema vivencial o de objeto es difícil de establecer, ya que este yo es muy impreciso y variable. Esta indefinición “se extiende también a la diferencia o identidad entre yo lírico y yo del autor” (1995, p. 191). Al proponerse el yo enunciativo como yo lírico, es imposible verificar si es literatura o realidad la materia del poema, por lo cual “no nos podemos ocupar más que de *la* realidad que este nos da a conocer como *suya*, la realidad subjetiva, existencial, que no cabe comparar con ninguna otra objetiva que pudiera ser núcleo de su enunciación” (1995, p. 191) [el resaltado está en el original].

Con relación a la oposición entre lírica y ficción mimética, podemos ver que para Hamburger la esencia de la enunciación lírica se encuentra en la intensificación de la realidad; mientras que la enunciación ficcional supone el alejamiento de esta. El yo enunciativo lírico “transforma la realidad objetiva en realidad vivencial subjetiva, por lo que sigue siendo realidad. Pero la ficción la transforma en algo ajeno a la realidad, es decir,

---

<sup>322</sup> Carta a Eckermann, refiriéndose a las *Afinidades selectivas*, 17 de febrero de 1830. Cit. por Hamburger (1995, p. 188).

inventa una ‘realidad’ que es menester entrecomillar por ser idéntica a la ficción” (1995, p. 192).

Con base en esta lógica del lenguaje, es posible comprender que un poema lírico sea “una estructura abierta pero una obra de ficción en cambio esté cerrada y conclusa” (1995, p. 192). El poema es una estructura abierta gracias al sujeto enunciativo, que al transformar el objeto conforme a su realidad interior, hace que el sentido de la composición varíe para lectores distintos y aun en lecturas diferentes de una misma persona.

En síntesis, según Hamburger “únicamente vivimos un auténtico fenómeno lírico donde tenemos la vivencia de un auténtico yo lírico, un auténtico sujeto enunciativo garante del carácter de realidad de la enunciación lírica, se llame o no a sí mismo ‘yo’” (1995, p. 195). Otro punto esencial es la aseveración de que “la frontera que separa la enunciación lírica de otras formas de enunciación no viene establecida por la forma externa del poema, sino por la relación de la enunciación con el objeto [...]” (1995, p. 195), ya que el sujeto “retrae” el objeto de su carácter de realidad independiente para llevarlo a su propia esfera vivencial.

### **Abelardo Vázquez en la encrucijada de la literatura nacional y regional: la Generación del 40**

La generalidad de la crítica señala que 1940 es un año significativo en el desarrollo de la literatura argentina contemporánea, tanto que sirve para denominar la producción poética que comienza a conocerse a partir de esa década, con características diferenciales con respecto a la anterior, pues se hace eco de un impulso que se había iniciado en la poesía argentina con el modernismo y que, afirma Gustavo Zonana, “tiene que ver con la exploración del poeta en su interioridad, con la búsqueda de la belleza como ideal último y de vida, con la inmersión en los mundos del sueño y del misterio, con la asunción de una cosmovisión órfica”<sup>323</sup>

---

<sup>323</sup> Zonana, G. [s. f.]. “Apuntes para un estudio de los grupos emergentes del 40 en Cuyo”. Apunte de clase.

En realidad, ya en una antología publicada en 1931 por Arturo Cambours Ocampo (1963), se detecta la existencia de una “novísima generación” poética que, luego de la vanguardia, vuelve a las formas tradicionales de la poesía castellana (romances, sonetos, coplas), con un toque arcaizante y barroco, a imitación de Góngora.

Gustavo Zonana señala que, ya hacia el año 1930, en el plano nacional, puede hablarse de un doble proceso de anticipación:

El que corresponde al fenómeno descrito por César Fernández Moreno como “Intermedio autocrítico” de los poetas adscriptos al vanguardismo martinfierrista de la década anterior (los que renegaban de la forma y de la musicalidad vuelven a ella, los que proponían la invención de metáforas inéditas e insólitas, vuelven al símbolo tradicional). Y el que se genera a partir de la incorporación al panorama de las letras de autores que ya señalan nuevas orientaciones, divergentes con relación a las manifestaciones artísticas canónicas.

Junto con el abandono del programa vanguardista del grupo *Martín Fierro* hallamos “el surgimiento de las formas emergentes del neopopularismo, neorromanticismo y posteriormente del surrealismo” (Zonana, 1997, p. 25).

Guillermo Ara, en *Suma de poesía argentina*, señala que el título de “Generación” con que se suele designar a los poetas del '40 no debe ocultar una pluralidad de tendencias que se dan alrededor de esa fecha: “todo [...] nos hace pensar más que en un grupo generacional coherente en una coexistencia o simultaneidad de modos poéticos sin una posible y única formulación de intereses humanos ni estéticos” (Ara, 1970, T. I, p. 110). Idénticos presupuestos manifiesta Luis Soler Cañas a propósito de la emblemática revista de la generación, llamada *Canto*: “¡Qué rica, qué variada, qué múltiple fue esa generación, cuántos matices y cuántas diferencias de tonos, de acento, de estilo y de contenido nos dan sus principales integrantes!” (1953, p. 15). De todos modos, existen algunos puntos en común entre los distintos mundos poéticos que se configuran a partir del 40.

Esa tonalidad común está dada, en primer lugar, por “una necesidad de tocar fondo en el hombre, de hacer contacto con él en lo universal y en

lo propio, local” (Ara, 1970, T. I., p. 108). En términos parecidos se expresa Soler Cañas, cuando aduce: “El ideal de una poesía argentina y humanizada puede ser el signo y el mensaje de una generación cuyos integrantes se perfilan tan netamente unos de otros” (Soler Cañas, 1953, p. 15). Es un ahincarse en lo humano para vivir, conjuntamente, el dolor y el gozo universales; es la búsqueda de una “poesía adentrada en el corazón del hombre; bien ceñida a su alma”, como se expresa en el manifiesto inicial de *Canto*, firmado por Miguel Ángel Gómez, Julio Marsagot y Eduardo Calamaro<sup>324</sup>.

El surgimiento de estas formas poéticas está relacionado con las transformaciones político-sociales de esta época, posteriores al crack de la Bolsa en el 29: la instalación en la esfera mundial del capitalismo financiero, la crisis del liberalismo político y sus consecuencias en la floración de distintas manifestaciones del nacionalismo (la influencia de esto último la veremos en el próximo apartado, en relación con la vida de Vázquez y su participación en una de estas asociaciones).

Por otra parte, impactan con particular relieve en estos años la Guerra Civil Española (Vázquez está en España cuando este conflicto bélico estalla) y la Segunda Guerra Mundial. Y “en los períodos del 46 al 51 y del 52 al 55 se desarrolla el auge y la declinación del régimen peronista” (Zonana, 1997, p. 28).

El estallido de la guerra civil española es importante porque el intercambio cultural entre España y Argentina se intensifica. El conflicto produce una polarización doctrinaria en los escritores argentinos y, además, la llegada de intelectuales españoles.

La influencia de España en nuestro país se ve por ejemplo en la presencia de la Generación del 27 en las letras argentinas (Zonana, 1997, p. 31) Algunos de sus miembros permanecen en la Argentina y apadrinan a los poetas jóvenes del 40.

Entre ellos, Federico García Lorca arriba a la Argentina en octubre de 1933 y permanece hasta marzo de 1934. Este viaje que para nosotros es necesario recordar en relación con la generación cuarentista, fue también

---

<sup>324</sup> *Canto (Hojas de poesía)* [n° 1]. Buenos Aires, 1 de junio de 1940.

muy importante para el autor granadino, quien llega al pináculo de la gloria y ovación populares en nuestro país. Esto se observa claramente en su *Epistolario* (1997). En su cuarta carta a su familia escrita desde la Argentina, Federico relata:

Queridísimos padres y hermanos: Ya se celebró el estreno de *Bodas*, que constituyó por la prensa que os mando por barco un verdadero escandalazo. Yo no he visto en mi vida una cosa igual de entusiasmo y cariño. El gran teatro Avenida es como diez veces el teatro Español de Madrid, uno [de] esos inmensos teatros de América, y estaba totalmente ocupado por una muchedumbre que estaba de pie en los pasillos y colgaba del techo. El teatro tiene cien palcos que ocupaba lo mejor de la sociedad de aquí y el resto, abarrotado.

Al empezar yo dirigí un saludo al público, dando gracias por el recibimiento que me habían hecho, y al aparecer yo en el escenario una voz dijo *¡de pie!*, y todo el mundo se puso de pie y me dio una ovación de cinco minutos. Después ya fue el disloque. Lola Membrives daba miedo verla diciendo *Dos bandos* con una voz que quebraba las paredes de la sala y ponía carne de gallina a la gente.

Al final tuve que dirigir otra vez la palabra al público y Lola habló también, y ya se volvió loca diciendo “que yo era un primor y un capullo de España”, y ya fue todo un escandalazo atroz. Yo me acordé de [Eduardo] Ugarte y de Ignacio [Sánchez Mejías], que decían que esto pasaría en Madrid, pero ha pasado en Buenos Aires.

¡Ya veréis qué prensa! En fin, el gran diario *Crítica* publicó un gran artículo que se titula “¡Viva García Lorca!” [...] (1997, p. 778).

Víctor Gustavo Zonana sintetiza el hacer del andaluz en Mendoza:

La actividad del poeta granadino es múltiple. Conmueve al público porteño con la representación de sus obras teatrales *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*. Ofrece distintas conferencias y lecturas de sus poemas: en la Sociedad de Amigos del Arte, expone su *Teoría y juego del duende* (20/X/1993), la conferencia-recital *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* (26/X/1933), lee y comenta su *Poeta en Nueva York* (31/X/1933); en el Pen Club, junto con Pablo Neruda, ofrece su célebre Discurso al alimón (24/XII/1933). En *La Nación* publica sus poemas “Canción de la muerte pequeña”, “Canción de las palomas oscuras” (X/1933), “Canto nocturno

de los marineros andaluces” y “Sueño al aire libre” (XII/1933)” (Zonana, 1997, p. 31).

Marta Castellino afirma que ecos lorquianos pueden percibirse en Alfredo Bufano y Juan Draghi Lucero. Vázquez conoció en Granada a este autor (a ello nos referiremos en el próximo apartado). Queda por investigar, a nuestro entender, la influencia de la lírica del español sobre la del mendocino.

Otras influencias europeas que presionaron en la conformación del canon del 40 son las de Rainer María Rilke y Lubicz Milosz. Entre los aspectos de la poética del primero que influyeron en los “neorrománticos” argentinos hallamos la presencia intermediaria de los ángeles y la recurrente imagen de Orfeo como prototipo del poeta vate. Estos revelan la asunción del sentimiento de la lejanía de Dios presente en Rilke (Zonana, 1997, p. 42)<sup>325</sup>

Otro de los rasgos de la *poiesis* de Rilke que se refleja en la poesía del 40 es la preocupación juvenil por la propia muerte (Astrada, 1940, p. 1). Se recibe también en estos años la influencia del autodefinido “poeta católico”, “defensor de los derechos lituanos en París” (Zonana, 1997, p. 43), en cuya poesía aparece la imagen de la infancia como paraíso perdido. Esto influye en la “gestación de una forma peculiar de sentimiento telúrico” (Zonana, 1997, p. 44)

Todos estos influjos que se producen en los años 40 provocan una determinada concepción del yo lírico y del acto de crear poesía. Se instala la idea de que el recuerdo es un modo de conocimiento (del mismo modo que en la filosofía platónica) y, así, el poeta se complace en la memoria del pasado, que se constituye en el eje temporal predominante en esta poesía (Zonana, 1997, p. 70). Otra de las características de este yo poético es el

---

<sup>325</sup> En esta concepción “La poesía es [...] el modo de conocimiento que permite al poeta desandar el camino de la caída y remontarse, como Orfeo, del “infierno” de la existencia actual hacia el mundo trascendente de unión con lo absoluto. Pero este modo de conocimiento es imperfecto: el poeta sólo llega al umbral del encuentro definitivo, sólo alcanza una revelación imperfecta y por ello debe resignar sus anhelos y “entregarse a los inescrutables designios del Señor” (Zonana, 1997, p. 42).

repliegue en la interioridad, que se manifestará también en un erotismo interiorizado.

En lo formal, se asiste al paso de la metáfora (explotada en la vanguardia) al símbolo; de la visión inédita de las cosas presente en Huidobro y Girondo en los años 20, a la mirada tradicional. Por otra parte, “se gesta una visión trascendente del mundo” (Zonana, 1997, p. 84).

Habíamos destacado en la poética de Milosz con influencia en esta generación el “telurismo”. La generación del 40 se caracteriza, al par de por el sentimiento universalista, por la búsqueda de un tono nacional, que define este grupo y su “poesía de esencias nacionales, ligada por lo profundo a lo entrañable del país” (Soler Cañas, 1953, p. 15), junto con su rechazo de “retóricas ultramarinas”, como reza el manifiesto de *Canto* –ya citado- puede verse como culminación de un proceso que comenzó en el postmodernismo, en sus líneas volcadas a la elaboración de una estética con “matices, sonidos y colores auténticamente argentinos, en la que se expresa y se sublima el alma del paisaje y del hombre nuestro”, como manifiesta Soler Cañas a propósito de los poetas del 40 (1953, p. 15). Estas vertientes reciben distintos nombres: *adentrismo*, *telurismo*, *provincialismo...*; en el caso de Mendoza menciona Arturo Roig el *sencilismo regionalista* de Alfredo Bufano. Se advierte el deseo de traducir artísticamente el paisaje tanto geográfico como humano de las distintas regiones argentinas y también el interés por todo lo relacionado con el folklore.

Los núcleos provinciales, ignorados por otras promociones literarias, adquieren el lugar que merecen en el mapa literario argentino. Así, por ejemplo, en el Noroeste surge un grupo denominado *La Carpa*, en cuyo manifiesto puede leerse una declaración de fe que se propone la superación del “regionalismo” peyorativamente entendido y que manifiesta el deleite de la mente creadora en el paisaje natal:

[...] hemos nacido y residimos en el Norte de la República Argentina, pero no tenemos ningún mensaje regionalista que transmitir, como no sea nuestro amor por ese retazo del país donde el paisaje alcanza sus más altas galas y en el cual el hombre identifica su sed de libertad con la razón misma de vivir.



## También declaran

Creemos que el poeta es la expresión más cabal del hombre, del hombre de la tierra, aunque se yergue como el árbol en aspiración de altura. Conscientes de las solicitudes del paisaje y de las urgencias del drama humano, no renunciamos ni al Arte ni a la Vida. En fin, creemos que la Poesía tiene tres dimensiones: belleza, afirmación y vaticinio (1944).

Este grupo de la “novísima generación”, que devendría luego en la denominada “Generación del 40”, se expresa en las revistas *Canto*, *Huella* y *Verde memoria* y está integrado, entre otros, por los poetas Olga Orozco, Ignacio Anzoátegui, Oscar Ponferrada, Daniel Devoto, Enrique Molina, Juan Rodolfo Wilcock, Vicente Barbieri, Roberto Paine, Alfonso Sola González<sup>326</sup>.

Luis Soler Cañas dice “[...] cuando todo está a punto para la eclosión, aparece *Canto* para dar fe y testimonio afirmativo de la existencia no sé en verdad si de una generación, pero sí de un grupo muy numeroso y

---

<sup>326</sup> Para la región de Cuyo, Gustavo Zonana menciona los siguientes autores y obras:

### 1) San Luis:

César Rosales (1908-1973): *Después del olvido* (1945); *El sur y la esperanza* (1946); *Oda a Rainer María Rilke* (1946); *La patria elemental* (1953); *Vengo a dar testimonio* (1960); *El cristal y la esencia* (1966); *Libro de piedra* (1966); *Cantos de la edad de oro* (1966).

Antonio Esteban Agüero (1917-1970): *Poemas lugareños* (1937); *Romancero aldeano* (1938); *Pastorales* (1940); *Romancero para niños* (1946); *Las cantatas del árbol* (1953); libros de edición póstuma: *Un hombre dice su pequeño país* (1972) y *Canciones para la voz humana* (1973).

### 2) Mendoza:

Américo Calí (1910-1982): *Laurel de estío* (1946); *Coplas del amor en vano* (1960); *Capitán de ruiseñores* (1966); *Herencia del árbol* (1972); *Cantares de la duda* (1981).

Abelardo Vázquez: *Advenimiento* (1942); *La danza inmóvil* (1950); *Tercera fundación de Buenos Aires* (plaqueta, 1958); *Segunda danza* (1959); *Poemas para Mendoza* (1959); *Buenos Aires, en las malas* (1963); de edición póstuma *Libro del amor y el vino* (1995) y *Otoño en Bermejo* (2016).

Juan Solano Luis (¿-1965): *Ángelus y alondras* (1943); *Los caramillos* (1963).

valioso de poetas jóvenes que vienen a renovar la lírica del país” (1953: 14). En general los poetas de esta etapa presentan una tonalidad común, en la cual pueden observarse:

-*lirismo*: la actitud lírica se caracteriza por el predominio del sujeto de la enunciación, un yo lírico que logra un efecto de universalidad, porque es la encarnación discursiva de un yo genérico, el sujeto humano en su sentido más abarcador. Si bien los temas que tratan son trascendentes, el yo satura el discurso sin desprenderse de lo particular: no abandonan la órbita individual del poeta (el mito de Narciso y los motivos a él asociados podrían interpretarse como los temas que traducen lo particular).

-*tono elegíaco*: tensión entre la ausencia y el recuerdo, con un particular tratamiento del tiempo. En esta sensibilidad característica del 40, la infancia es vivida como una edad mítica y el paisaje como un espacio idílico.

-*orfismo*: como señala Gustavo Zonana en *Orfeos argentinos*, el análisis de la obra de los poetas del 40 permite advertir el desarrollo de un movimiento órfico. Con este calificativo se hace referencia a la recuperación del mito de Orfeo y sus sucesivas recreaciones literarias, entendido como arquetipo del combate por la poesía, a la vez que como conmovedora parábola del amor humano. En segundo lugar, se da una “reelaboración de los principios cosmovisionarios fundantes del orfismo tal como los conocemos hoy a través de Platón, del platonismo cristiano y del pensamiento gnóstico” (2001, p. 25), entre otros, la conciencia del hombre como un ser dual, de naturaleza terrestre y celeste, la consideración de la existencia como caída del alma y como camino de retorno a la unidad primordial con el Absoluto y la descripción de ese destino en forma de ciclo.

-*nacionalismo*: revalorización de los temas telúricos y recreación del paisaje. Este viraje a lo nacional se da tanto a nivel temático como formal: determina el arraigo en la tierra y la expresión de una vida afincada en un mundo rural o pueblerino, alejada de la experiencia cosmopolita. Esta generación, como afirma Alfredo Roggiano, partícipe y crítico de la generación, “se enfrentó con el rostro auténtico [...] de la patria” (1963, p. 17). Esto tiene que ver con procedencia provinciana de los poetas.

Dentro de la promoción hay tres vertientes (dos de las cuales mencionamos al comenzar este apartado) que empiezan a diferenciarse cada vez más acentuadamente, a partir del 45: el neorromanticismo, el surrealismo y el imaginismo o invencionismo.

La menos audaz de estas orientaciones es –para Guillermo Ara– el neorromanticismo, cuyas características son las que hemos expuesto hasta aquí: el tono elegíaco, nostálgico en la evocación de la infancia, la desvalorización de la novedad formal, el ahondamiento lírico y su intento de recoger el signo histórico y geográfico del país.

Para finalizar: ¿cuáles de estas características de la Promoción del 40 aparecen en Vázquez, como para que hayamos titulado este apartado “Abelardo Vázquez en la encrucijada”?

Comencemos por lo más obvio: la pertenencia de Vázquez a una provincia, a una tierra anhelada que se siente latir en toda su obra: *Poemas para Mendoza* es posiblemente el poemario que mejor lo manifiesta; pero Mendoza no deja de estar en sus declaraciones personales (cuando en “Antimemoria” dice: “Mendoza es mi país. Su tiempo, su siesta, su gente, me entiende [...] y la entiendo” (1969) y en el resto de sus obras. Se hace eco, por tanto, el escritor, del “nacionalismo” literario en la recreación trascendente del paisaje y en el reconocimiento a la pertenencia a la patria chica (reconocimiento que, podemos pensar, provoca su férvida desconfianza hacia los “porteños empecinados”).

Habíamos hablado para esta generación de la influencia de Lorca y Rilke. En el próximo apartado nos referiremos al granadino; con respecto a Rilke, Vázquez escribe, en el “Prólogo a la Tercera Danza”: “Hay en toda la absoluta sencillez que los grandes poetas entrevieron en bodas súbitas y reveladoras. Lo que a pesar de la palabra y el esfuerzo vence a Lucrecio, o a **Rilke**” (1959) [el resaltado es nuestro].

Con respecto al yo poético neorromántico, dijimos que era la encarnación textual de un sujeto humano, cercano a la experiencia contingente y, a la vez, genérico. Cuando en el “Prólogo a la tercera danza”, ya citado, el autor se refiere a la meditación de la muerte, explica:

Es la meditación posible en cada uno y todos los hombres. La meditación de la mujer y el niño; de los ancianos y la juventud. [...]

No se acaba. Y es anterior a la primer [sic] mirada, a la primera armonía de amor, a las sombras demoradas de la angustia o del odio.

Por eso es la meditación más personal e íntima, y la más repartida y colectiva al mismo tiempo.

Vemos entonces el reconocimiento del propio autor del carácter a la vez individual y colectivo de este yo, lo que le otorga rasgos eminentemente neorrománticos.

Otro de los caracteres a considerar es el nuevo estatuto concedido a la memoria, a la cual se otorga poder cognitivo. Son frecuentes en Vázquez los binomios contrapuestos memoria /olvido; recuerdo / olvido. Esto aparece también asociado al paso del tiempo, artífice de la muerte, expresado en imágenes sugerentes y simbólicas:

Porque ahora sé que en mi mano  
regresaba la muerte hasta la rosa  
porque ahora sé que mis labios  
inventaron esta muerte junto al mar  
porque **olvidé** decir que solamente,  
que silenciosamente sola  
esta muerte caía de mis manos  
caía lentamente  
como en el tiempo lentamente el mar (Vázquez, “El prólogo y la  
sombra”, 1959).

Asimismo, aparece la categoría órfica del poeta que intenta revelar arcanos, esta vez buceando en el sueño; aunque aún tiene esperanza en Dios y en el hecho de que su silencio se torne en revelación que lo reconcilie con el amor:

Por las ocultas selvas levantadas, en andamios como velas abiertas,  
va mi corazón asombrado y tímido  
a **hablarte**, oh **Señor**, de esta luna sin tiempo  
que es el amor a la sombra de una mujer (Vázquez, “Advenimiento”,  
1942).

La nostalgia por la infancia también aparece en su obra, en la figura de niños asociados al llanto y a la fuente. Así en “El jardinero de la sangre inmóvil”:

Este jardín, que aquí, mis pasos ciñe  
 y la rosa que alberga la mirada  
 y el agua, que en el tiempo, con su canto  
 al oído del cielo va cayendo  
 y el bosque, que en la sangre me demora  
 sus hojas lentamente, cual **recuerdos**,  
 y el **niño**, que de lejos, que de adentro  
 como una **fuente**, sobre el ansia, corre  
 y anuda el corazón a cada asombro  
 y me alcanzan sus ojos como **lágrimas**  
 rodando por el **tiempo**, hasta el encuentro” (Vázquez, 1959) [el  
 resaltado es nuestro].

También en la “Danza de las Sombras”, de *La danza inmóvil* (1950), surge como imagen, al parecer subconsciente, la del niño: “niños por las estatuas persistiendo / con locas aguas muertas en la brisa”, lo cual nos lleva a la reminiscencia de la infancia.

Además de la del niño, otra imagen asociada a la generación que analizamos es la del ángel, intermediario entre lo terreno y lo celeste, recurrente en la poesía del autor. Así, en el poema que acabamos de citar, hallamos los versos: “Pago de una razón al límite del ansia / por el **ángel** que ciega esta premura / y sepulta en cenizas la mirada” y en “Danza de las Soledades”, aparece la imagen del profeta y junto a él, la del mensajero o, más bien, arcángel guerrero, probablemente San Miguel por las connotaciones guerreras que le aporta Vázquez: “Dió [*sic*] el metal su campana de rendida **nostalgia**, / la **espada** del silencio cruzó la ardida nieve, / los cabellos del **ángel** se invadieron de **llamas**, / brotaban por los ojos la simiente y la danza” (1950, p. 45). Es famoso, además, el verso que inicia el poema “La ciudad”, en *Poemas para Mendoza*: “**Arcángeles** con un ala en el silencio / vigilan el arroyo, la luz morada a puertas / de lagares, la pulcritud de conmovidas chacras / al nacimiento de Mendoza, entre perfumes / entre pámpanos dulces y dorados [...]”. Como vemos, asistimos a la silenciosa presencia de los seres mediadores, los cuales al

parecer guardan y protegen con amor a Mendoza, complacidos por el esforzado trabajo agrícola.

Otro aspecto que liga al poeta Abelardo Vázquez a la generación neorromántica es que elige en sus composiciones el llamado “versículo”, verso de mayor extensión de lo ordinario, lo cual brinda otros efectos de música y sentido a sus poemas. Este tipo de verso es el elegido, entre otros poetas, por Olga Orozco, artista perteneciente a esta generación literaria.

Existen otros aspectos que lo ligan al cuarenta, que no consideraremos ahora.

Por otra parte, el espíritu neorromántico al que nos hemos referido impregna los primeros libros de Vázquez. Sin embargo, como afirma Gustavo Zonana en “Fundaciones de la lírica mendocina: “El *élan* neorromántico inicial se modifica en los últimos libros que el autor publicara en vida” (2002, p. 247).

### ***Generación del sesenta: lo social como programa***

Se suele acusar a los autores de la generación del 40 de no haber hecho de la ciudad y los problemas del entorno, tema de escritura. Así, Horacio Salas titula el apartado de su libro *La poesía de Buenos Aires* referido a esta generación como “El 40: una generación desarraigada” (1968). Esto debe matizarse, puesto que, como vimos, esta generación prefirió el paisaje de las provincias (preferentemente rural) e integró en el mapa literario nacional a los autores del “interior”, antes ignorados en una literatura supuestamente “nacional” pero, en realidad, solo concentrada en la capital.

No obstante, es cierto que una generación posterior, la del 60, se volcó más a los problemas sociales y al paisaje urbano (Salas, 1968, pp.73-89). El poeta Carlos Moneta sintetizó el programa estético de esta generación:

En Buenos Aires surge un neohumanismo confuso, brillante, a veces estridente, sofisticado, que cubre una larga gama de matices de todos los colores del espectro literario. Pero su mundo no es la tierra vegetal, a la que ven de vez en cuando en los árboles mustios de una plaza o en una ocasional excursión de fin de semana; su mundo es la ciudad y el hombre de la ciudad se convierte en el habitante del

mundo. Porque esta poesía está abierta a ese futuro de billones de seres que remplazarán la madera y el grano de tierra por el vidrio, el plástico y el cemento” (cit. por Salas, 1968, p. 74).

Como vemos, hay una vocación firme de dar voz poética al paisaje ciudadano y un deseo urgente de adecuarse a ese nuevo espacio. También se advierte en esta generación una voluntad de diferenciación de generaciones anteriores, esto último puede suponerse a partir de una nota de Alberto Vanasco, publicada en *La rueda*, N° 1, Buenos Aires, julio-agosto de 1967:

Hay entre quienes empiezan a publicar hacia 1960 una búsqueda de la superación: se adjudican, para eso, un terreno que sus predecesores no habían podido o querido o creído conveniente u oportuno allanar: se trata del tema y el lenguaje habitual de la ciudad, con cierta violencia verbal llevada a sus formas críticas y vivificando con ciertos toques escatológicos, todo lo cual fue descuidado por la generación anterior porque, pese a todos sus excesos, ninguno de ellos dejó nunca de ser apolíneo y, aun tratándose de los surrealistas, de esmerarse en sus buenas maneras (cit. por Salas, 1968, p. 74).

Wellek, al dar la definición de “período literario”, destaca que se caracteriza por el *predominio*, no por la vigencia absoluta o exclusiva, de determinados valores (cf. 1992, p. 251). Aunque estamos utilizando el concepto de generación para el análisis de la obra de Vázquez, creemos que el concepto de predominio de determinados valores es útil en cuanto los escritores de una generación comparten “las mismas condiciones históricas” (1992, p.252).

Así, si consideramos que nuestro autor escribe sus *Poemas para Mendoza* entre 1943 y 1959, debemos suponer en este libro influencia de distintas poéticas. Por ello observamos pervivencias del influjo de la generación neorromántica junto a la aparición de una nueva cosmovisión, más en consonancia con los aires generacionales del 60:

La voz de *Poemas para Mendoza* realiza un giro hacia la apropiación del paisaje comarcano mediante un lenguaje que guarda todavía ciertos giros propios de la poesía anterior, cierto hermetismo simbólico, cierta voluntad experimental que se expresa en los juegos de creación léxica (Zonana, 2003, p. 247).

En los libros posteriores, el contexto social aparece como tema. Así, *Tercera fundación de Buenos Aires* manifiesta el deseo del autor de imprimir una nueva esencia a la cabeza de Goliath que constituye la ciudad puerto. El propósito de denuncia aparece como parte de un programa americanista; pero esta fundación además es poética. Es ilustrativo notar que el *leit-motiv* de la refundación literaria de la ciudad la hallamos también en Marcos Silber, autor perteneciente a la generación a la que nos referimos, en el poema “La verdadera fundación de Buenos Aires”, dedicado a su padre inmigrante, en el cual destaca el trabajo como clave en la vida de su padre. La resignación del inmigrante y la sensación de que Buenos Aires le debe algo a ese hacedor “inquieto y diminuto” (cit. por Salas, 1968, p. 75) caracterizan este poema.

Refiriéndose a la obra de Vázquez, destaca Zonana:

El poeta / fundador recupera espacios, personas, entes naturales y tradiciones literarias. Algunas populares como el tango o la literatura de Boedo y otras cultas como la poesía de Lugones y la de Borges. La elección de estas tradiciones no es azarosa, sino que responde en la secuencia al vínculo existente entre ellas y su espacio de origen. Por otra parte, en el texto se recupera la idea de un poeta no solo fundador sino conductor del pueblo y custodio del perfil americano de la ciudad (Zonana, 2003, p. 255).

El crítico citado destaca que la apropiación que el poeta mendocino realiza de Buenos Aires es doble: por un lado, supone el deseo de corregir una situación política adversa, postulando “una nueva Argentina, americana y federal” (2003, p. 257) y, por otro, revertir la situación del escritor regional frente a la hegemónica Buenos Aires, que establece el canon entre los autores nativos o residentes en ella.

También en *Buenos Aires en las malas* el contexto social “se expresa como contenido y clave de lectura” (2003, p. 248). El primer poema de este libro se titula “Mi partido es América” y supone la afiliación del autor a la causa americanista.

### **Vida y obra de Abelardo Vázquez**

Gustavo Zonana, en “Apuntes para un estudio de los grupos emergentes del 40 en Cuyo” [s. f., s. e.] señala que: “Uno de las notas



sobresalientes de la poesía que hace eclosión en el 40 es el arraigo en la tierra de sus cantores, la expresión de una vida afincada en un mundo rural o pueblerino, alejada de la experiencia cosmopolita de las grandes ciudades”. Estas características pueden contemplarse en el caso de Vázquez. Intentaremos acercarnos a las experiencias vitales de este poeta mediante el rastreo de los datos biográficos del autor, los brindados por el mismo autor y los aportados por estudiosos de su vida y obra.

Vázquez mismo cuenta: “Nací en 1918, en una casa de la calle Rioja al 1400, en Mendoza. Un ventanal enrejado me protegía de las trompadas de los más grandes, y un patio de ladrillo, geranios y claveles, me vio crecer junto a un álamo –costumbre de la época- plantado el mismo día que nací. Estudié en los Hermanos Maristas, cuando el diablo y la vara, junto al confesor jesuita, urgían la salvación, ante el terrible pecado de no estudiar o mirar las pibas.” (Vázquez, “Antimemoria”).

En la semblanza que de este autor realiza Raúl Fernando Pena en su artículo “La poesía de Abelardo Vázquez”, publicado en la Revista *Piedra y Canto*, número 6, el investigador explica que los padres del poeta, José María Vázquez y Paulina González, poseían un campo de explotación maderera en Ñacuñán, donde, desde sus días de infancia, Abelardo “tomó contacto con la tierra, que le fue revelando el encanto de sus tradiciones, particularidades de flora y fauna, y los hombres de aquel paisaje agreste, sus mayores...” (Pena, 1999-2000, p. 201).

Más tarde, como el mismo autor cuenta también en “Antimemoria”, siendo casi un adolescente viaja con su familia a España y permanece allí diez años, nueve de los cuales transcurren en Granada, donde cursa sus estudios en el “Bachillerato de Granada”:

De pronto, toda la infancia crujió. Saltaron las veredas y las aulas: me llevaban a Europa. Mi padre, un andaluz estupendo, acostumbrado a civilizar pampas vírgenes y poblarlas de hachadas y ganado, hizo fortuna con la guerra y, andaluz repito, resolvió gastarla con la familia en Europa. Diez años estuve ahí, lo que duró su fortuna. El mar, las viejas ciudades, los pueblos, multiplicaron los días de la madurez rápidamente. Hasta establecernos en Europa y, nueve años, en Granada. Mi Granada.” (Vázquez, 1969).

Como podemos observar, la elección del pronombre posesivo con obvios matices afectivos, demuestra la conciencia que tenía el autor de pertenencia a una tierra que lo cobijó durante los críticos años de la adolescencia y que le hizo transitar los mismos caminos que algunos de los grandes escritores de la generación del 27, entre ellos el genial Federico García Lorca. Sin duda, era el destino del joven mendocino el convertirse en lo que fue, un gran escritor. Él cuenta:

Como ya era poeta de niño, ni me extraño hoy ni nadie se extrañó, cuando ingresé al grupo literario de Federico García Lorca. Éramos (con Gerardo Rosales, hermano del conocido y gran poeta Luis Rosales) los más jóvenes del grupo. Nos reuníamos, con Federico, en un anexo del Café Suizo. Allí nos leyó su *Romancero Gitano*.” (Vázquez, 1969).

La semblanza que el poeta ha dejado del gran Federico revela admiración y afecto:

[Federico] era simple, mágico, ingenuo. Tal vez (junto a Pablo Neruda) todo poesía, o imagen encarnada del poeta gestor de eternidades. Recuerdo paseos con Federico en los que él, con su violenta y fácil imaginación, animaba las solitarias calles nocturnas del Albaicín, ubicando comadres parlanchinas en los balcones, gitanos dicharacheros en los portales, ritmo y coplas de cante jondo sobre el fondo sombrío de los dormidos cobres de las cuevas. Y era todo real, vivido, por la gracia de su voz, sus ademanes y su infinita capacidad de crear (Vázquez, 1969).

Como vemos, lo que admira Vázquez en Federico es su capacidad de invención, su imaginación prolífica y vital.

Entre las personalidades relevantes en el mundo de las letras que conoció en aquella época se encuentra además Roberto Arlt. En oposición a la impresión que Federico había dejado en él, él y el autor de *Los siete locos* discuten y, confiesa el poeta con desenfado, “desde entonces, ya me sabía anti-Arlt” (“Antimemoria”)

Los primeros poemas de Vázquez aparecen publicados en revistas literarias granadinas, entre ellas *Arco*.

Y llega el momento de ruptura, cambio, en definitiva, al poeta le llega el tiempo del retorno:

Y empezó a arder mi juventud de pronto. Como aquella España que prologaba la guerra civil, o esta Mendoza como un volcán que al quemar de cenizas los campos, terminaba de quemar la fortuna de mi padre. Nos volvimos. Bueno, es un decir. Yo creo que “sigo allí, en mi Granada” o ella, aquella Granada en mí. Regreso a ella en toda soledad y me junta el alma (Vázquez, 1969).

Debido al comienzo de la Guerra Civil española, en 1936, la familia Vázquez decide regresar a la Argentina. La Guerra Civil española tuvo múltiples resonancias en nuestro país: *Fiesta en noviembre* de Eduardo Mallea es el botón de muestra de esta realidad, pues incluye en aparente contrapunto a la acción principal, las últimas horas del desdichado poeta andaluz. Enrique Zuleta Álvarez señala que también a nuestra provincia “arribó el nacionalismo doctrinario y filofascista, insertado en un anti-marxismo exacerbado por la Guerra Civil española (1936-1939)” (Zuleta Álvarez, 1997-1998: 166). Así, Abelardo Vázquez colaborará en una agrupación política denominada “Nacionalismo Argentino”, que entre 1936 y 1938 publicó el periódico *Nueva Argentina*. El poeta “junto a su conocimiento y familiaridad con la nueva literatura trajo las ideas Falangistas que, para él, resumían una voluntad renovadora y joven en la España de entonces” (Zuleta Álvarez, 1997-1998, p. 168). Con relación a esta época de su vida, el poeta confiesa:

Tuve sueños de caudillo y fundador político, apasionado, nacionalista, peleador. La policía y el tiempo, los detuvieron. Sigo rebelde, pero sin causa. A este tenor hice una obra revolucionaria de teatro (“El tren”), inédita, perdida. Y mi libro “Buenos Aires en las malas”, urticante para los porteños empecinados. A mí me gusta (Vázquez, 1969).

“Los poemas del aprendiz enamorado” constituyen el contenido de su primer libro publicado en Mendoza, con título de *Advenimiento*, en 1942 - “Así fue el gusto de un amigo, a cuyo cuidado estaba la edición” (“Antimemoria”, 1969)-. Contiene vivencias nostálgicas de su adolescencia andaluza y la experiencia de su regreso a la patria. Según Ana de Villalba, este libro es “expresión desbordada de la pasión amorosa, con un tono de angustia y desesperanza muy de la tradición lírica andaluza” (1997, p. 48).

En este libro se anticipan dos constantes de su poesía: la fatalidad de la muerte y el amor salvacional. El propio Vázquez se refiere a su contenido

y génesis: “Ya en él, aunque la mayoría de los poemas estaban escritos en España, se entreveraron versos y mujeres de esta tierra. Tengo escritos casi tantos poemas de amor, como amores vividos. Gracias. Nunca bebo sin besar en la copa un resumen de besos, dientes y naufragios...” (Vázquez, 1969).

En 1944 viaja a Chile y conoce a Pablo Neruda: ya veremos la plasmación poética que realizará de esta experiencia en su *Libro del amor y el vino*.

Según Ana de Villalba, en esta época despunta su vena telúrica: los *Poemas para Mendoza*, escritos alrededor de 1943, que son una estilización de viejas y nuevas vivencias. Fue publicado en 1959 y se relaciona con una faceta esencial de su vocación y de su arte: la celebración del territorio natal, con hondura metafísica en relación con temas esenciales: “Mendoza es mi tiempo: aquerenciado, lento, sobrio, seco”; Mendoza es también la “seriedad que burla la muerte viviendo despacito la vida” (Vázquez, 1969). Este paso de lo regional a lo universal y metafísico es lo que justifica la adscripción del autor a la Generación del 40.

En 1950 publica *La danza inmóvil*, en la Colección Nihuil; en el pie de imprenta se lee: “Gildo D’Accurzio imprimió esta edición en Mendoza, en el mes de marzo del Año del Libertador General San Martín. De ella se tiraron 50 ejemplares para suscriptores, en papel de hilo sueco, con encuadernación especial proyectada y realizada por los hermanos Caligiore para Ediciones de Osvaldo M. Osorio, quien se reserva todos los derechos”. Este libro está dividido en tres partes: “La Danza Inmóvil”, que contiene cuatro poemas; “Cánticos”, con igual número de composiciones, y “Danzas breves”, con tres poemas. A nivel temático, hallamos el juego realizado por Vázquez con una tradición literaria, la de la danza de la muerte, o danza macabra, que él prefiere denominar “danza inmóvil”. Este título entonces nos permite inferir la existencia de un binomio de opuestos en la concepción del poeta: movimiento/ inmovilidad; vida / muerte.

Por *Segunda Danza*, de 1959, obtuvo el Gran Premio Provincial de Poesía, en el Primer Concurso Bienal de Literatura. Esta edición contiene un epígrafe de Rilke, en alemán, y la reproducción de un “Retrato del

poeta”, óleo de Roberto Azzoni (que se incluye también en la edición póstuma de *Libro del amor y el vino*). El poemario está organizado en cuatro secciones, con un número variable de poemas en cada una. En la primera aparecen “El prólogo y la sombra”, “La sombra y su estructura”, “El jardinero de la sangre inmóvil” y “La sombra con el alba”. La segunda sección está compuesta por un solo poema: “Cántico de amor en la segunda danza” y la tercera, otras tres “Danzas”: “Danza del arquitecto de los sueños”, “Danza de la corona en el espejo” y “Danza del ciego iluminado”. La cuarta es un texto en prosa poética, titulada “Prólogo a la Tercera Danza” y dividida en tres capitulillos: “La Muerte, Danza Inmóvil, personal y anónima”, “Amor y desamor en soledad de danza inmóvil” y “Coral y diálogo con sombras en la supuesta contradanza”. En todo el libro establece un diálogo entre el amor y la muerte, con rasgos que conectan su poética con la generación neorromántica.

A estos dos libros que estamos comentando se refiere Vázquez en su “Antimemoria” cuando comenta:

Dije la muerte. Dos libros he escrito con ese tema, “La Danza inmóvil” y “Segunda Danza”. Creo que son los mejores. Creo que la mayor cobardía de estos tiempos es convertir a la muerte en un hecho externo, lógico, necesario. Sí, los animales también mueren. Pero creo necesario, con pasión, con valentía, rescatar la muerte propia, unirla a la vida, desprender de ella todo su sentido, su raíz y dialogar con ella. El amor y la muerte, en “Orden de Amor”, será otro libro. (Vázquez, 1969).

Aquí vemos el propósito metafísico que lo llevó a escribirlos y, además, la conciencia autorial de ser estos sus dos “mejores” obras. Por otra parte, en este pasaje anuncia un tercer poemario, uniendo dos motivos eternos de la literatura, frecuentados por escritores de todas las latitudes: el amor y la muerte.

En 1958 aparece *Tercera fundación de Buenos Aires*. Este libro, junto con *Buenos Aires en las malas* (1963), constituye una línea diferente dentro de su poesía, ya que, como afirma Raúl F. Pena, supone “la aventura de fundar –poéticamente– la ciudad de Buenos Aires” (Pena 1999-2000: 203) Este libro está más volcado a lo social, por ello Ana de Villalba lo relaciona con la poesía de los años 60: “Su sensibilidad para

captar el pulso de la historia lo implica en los replanteos del 60 sobre su papel en la política cultural del país y de América.” (Villalba, 1997, p. 54).

Finalmente, en 1995, Ediciones Culturales de Mendoza publicó su *Libro del amor y el vino*. Éstos ya habían sido anunciados en su “Antimemoria”, en 1969: “Bebo. Vino (tinto) y whisky (nacional). Sé beber. Desprecio, como el mayor sacrilegio, a los que no saben beber. Bebo y vivo y, de la vid a la vida, nacieron ‘Los poemas del amor y el vino’. Al cuerpo de Baco, prefiero el cuerpo de bodega de Venus. Los hombres me enferman. Y el agua.”

De la nota periodística publicada en 1969, extraemos alguna información más sobre el autor: su estado civil, su familia, las penurias económicas a que se ve sometido el que elige la ardua vocación de las letras:

He sido casado, divorciado, viudo y, quizás, alguna vez soltero. Hoy estoy casado (parecemos novios con María Antonia Martínez), tengo una hija de veinte años (mi matemática y electrónica María Teresa) y un hijo de diecisiete (ya poeta y narrador, Abelardo Roberto). Creo en los milagros, desde que yo, escritor, puedo mantenerlos aún con vida y comida. Porque la desolación, el desamparo en que vive el escritor en el medio, es criminal.

También se explaya acerca de lo que significa en su vida el periodismo, sus lecturas preferidas, su reticencia a la exposición pública:

No soy periodista. Trabajo de esto, por el dinero. Respeto el oficio, lo comparto, pero sus urgencias son antagonistas de mi quietud. El día no me interesa, el tiempo sí. Los hechos no me afectan, el mundo sí. Leo diarios, revistas, algún autor contemporáneo, pero siempre, diariamente, a los clásicos. No me leo, ni sé de memoria ningún poema mío. No doy recitales ni conferencias, me resultan abominables.

Y, por fin, su concepción del sentido de la existencia, de la eternidad del poeta; sus influencias:

Para qué vivo? “Vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero porque no muero”. Lo que obliga a vivir de una manera difícil, vertical, agónica. Odio a los que se arrastran y solamente creen en su pasaje terrenal. Desprecio a las víctimas del tedio, de los malos poemas y de las exclusivas formas materialistas. Ah, y a los jefes de todo, sin

serlo de sí mismos. Para qué viven? Sí, así, como sepulcros de un largo vacío? Garcilaso ya me había inventado (“Diverso entre contrarios”) y Neruda orientado (que lo que soy siga existiendo y cesando de existir, y que el temblor de los nacimientos las muertes no confunda, el profundo sitio que quiero guardar para mí, eternamente).

Si no hay una posibilidad de ser eterno, de nada valen biografías ni memorias. Aunque sea una breve, urgente antimemoria.” (Vázquez, 1969).

En su “Antimemoria” Vázquez también dice: “Mendoza es mi país. Su tiempo, su siesta, su gente me entiende (**gracias por compartir mis Fiestas de la Vendimia**) y la entiendo [el subrayado es nuestro]. A este aspecto ya nos hemos referido con anterioridad, por lo que no nos explayaremos aquí.

### **Configuración textual del yo lírico y autobiográfico. Isotopías y procedimientos retóricos**

Isotopía es un concepto de Greimas que “designa la redundancia de significados que aparecen en un texto y que a la vez que orientan su sentido hacen posible su lectura como discurso homogéneo” (Luján Atienza, 1999, p.46). A esta definición del término Rastier agrega que isotopía sería “toda repetición de una unidad lingüística” (Luján Atienza, 1999, p. 46): es decir, el término abarcaría no solo la repetición de elementos del contenido. Esta nueva dimensión del término, aportada por Rastier, hace que se acerque a la noción de “recurrencia” establecida por Jakobson.

Asimismo, “como réplica al concepto de ‘isotopía’ de Greimas, Jean Cohen (1982, p. 182) acuña como propio de la poeticidad el de ‘isopatía’, definido como ‘el tipo de similitud que rige el texto poético y constituye su poeticidad’, de manera que entiende el poema como ‘una larga sinonimia patética’”.

Agrega además que “La isotopía estaría constituida por una repetición de ‘patemas’, o términos asociados por un mismo contenido patético. ‘Este concepto es más resbaladizo que el de ‘isotopía’, aunque puede ser útil para poemas que no tienen una línea isotópica clara porque su contenido lógico o semántico es dispar” (Luján Atienza, 1999, p. 51).

Así, en el poema “Advenimiento”, en el cual el título pareciera brindarnos un asidero lógico, encontramos versos en que la referencia se evade imperceptiblemente:

La memoria ha olvidado la prisa de la rosa;  
la palabra la arquitectura de la espuma;  
las manos solo sirven, silenciosas, para abrirse en lamentos y porfia.  
Y esta oscura presencia imaginaria, débil al rito, enamorada del dolor.

Examinaremos a continuación las principales isotopías y procedimientos retóricos presentes en los diferentes libros poéticos de Vázquez, así como la configuración del yo lírico y autobiográfico en cada uno de ellos.

### ***Advenimiento (1942)***

#### ***Isotopías***

Afirma Luján Atienza que “la presencia o ausencia de título es indicio de una actitud del poeta y anuncio de determinadas técnicas poéticas” (Luján Atienza, 1999, p. 30) y también que “si el poema tiene título, este, como en todo texto, nos da una de las claves de lectura del mismo” (1999, p.30). En tal sentido, debemos destacar que Vázquez prefiere la titulación, lo cual indica una intención retórica: la de dar un golpe de efecto estableciendo ese primer contacto con el lector.

Referencialmente, según la clasificación de López Casanova citada por Luján Atienza, (1999, p. 31), podemos clasificar según hagan alusión al tema del texto, a personajes, a tiempo y espacio, al subgénero, al símbolo fundamental que articula el poema, según sea uno de los versos, contenga un apóstrofe, referencias intertextuales o conforme se ligue más misteriosamente con el poema, de modo de parecer parte integral del mismo.

*Advenimiento* se inicia con un primer poema titulado “Envío”, que supone un destinatario, en este caso Dios. En él vemos el germen de las isotopías que vertebrarán el primer poemario del autor. Ya en los primeros cinco versos aparecen cinco constelaciones de significado:



- La mujer
- El amor
- El infinito (= muerte)
- El dolor
- La amargura de ser, angustia metafísica que nos conduce al fondo romántico del poeta mendocino y que podemos parangonar con el *sehnsucht* (anhelo) de los románticos alemanes.

Mediante el recurso retórico de la *amplificatio* se constituye la isotopía. Así, destacamos los fragmentos de versos siguientes:

- “el **amor** que ilumina la vida” (se repite la palabra “amor”)
- “el **dolor**, con que mis **sueños** se hacen dignos de Tí [sic]” (isotopías del dolor y la aspiración romántica al infinito)
- “**oscuras** sean las horas de esta vida” (isotopía del dolor)
- “contemplar su **destino**” (isotopía de la muerte)
- “mi esperanza llena de **incertidumbres** y **desvelos**” (isotopías del dolor y la aspiración metafísica).

El segundo poema se titula “Advenimiento”, como vemos es el poema que da nombre al libro. El título alude al tema del poema y es fundamental por cuanto, utilizando el vocabulario de Hamburger, se produce en este poema el retraimiento del objeto a la esfera subjetiva de manera particular, por tanto, es más difícil acceder al sentido y, si el autor no hubiera incluido el título, al lector le sería aun más arduo acceder a él. Vemos continuarse en este poema las isotopías que indicamos en el poema anterior.

Así, hallamos el afán metafísico que caracterizamos como pervivencia del *sehnsucht* romántico: “voy hacia el mar **alerta** de **esperanzas**, hacia ese mar intacto...” o “Al asomarme a la órbita del **sueño**, hecho tiempo y **distancia** verdadera” y también “Y sigo siempre hacia el mar, hacia el mar alerta, hacia el intacto mar...” o el verso: “Por mis manos han cruzado las más largas **ansias**, los más largos **pensamientos**”; el dolor, asociado al

amor: “yo te ofrezco, Señor, este **dolor** mío, nacido de la fe, nacido del **amor**” o “**Rendido** ante el **dolor** y buscando en el gozo / la plenitud...”.

La cosmovisión de la mujer que aporta este poema, además, merece comentario aparte, puesto que aparece como el instrumento que permite fijar el tiempo, detenerlo. Esto se relaciona con las aspiraciones que movían a la generación del '40, también ellos plantearon como inquietud existencial la fugacidad del tiempo y la necesidad de fijarlo mediante el poema. Dice Vázquez: “Por las ocultas selvas levantadas, en andamios como venas abiertas, / va mi corazón asombrado y tímido a hablarte, oh Señor, de **esta luna sin tiempo que es el amor a la sombra de una mujer**”.

### *Procedimientos retóricos*

Como recursos retóricos encontramos el paralelismo, la anáfora, la reduplicación, la enumeración, el polisíndeton, las antítesis, las metáforas y prosopopeyas. También el procedimiento de la alegoría y los apóstrofes.

Los siguientes versos aúnan el paralelismo y el polisíndeton: “Esta mujer, Señor, que circunda mi canto como un halo, / y estos barcos de amor que recorren las venas [...] y ese dolor, también, que enreda por mi carne la desesperanza / y la amargura de ser junto a lo imposible rendido por el asombro...” (“Envío”).

Otro ejemplo de paralelismo y anáfora lo hallamos en los versos: “Si el dolor es lo divino que queda en la agonía que es la vida del hombre, / si el gozo es el asombro que rinde la evidencia a tu esplendor y tu misericordia...” (“Envío”).

También la antítesis, como ya afirmamos, es un recurso recurrente: “A veces lo oscuro de la noche se ilumina y muestra a la vida un resplandor extraño” (“Advenimiento”) o el verso: “Huyendo de lo fácil, buscando lo imposible” (“Advenimiento”).

La reduplicación, con fines de énfasis, es también usada por el poeta: “Ya no hay luz que sin luz ya no lo sea” y la prosopopeya que anima entidades abstractas: “La memoria ha olvidado la prisa de la rosa” (“Advenimiento”).

Con respecto a las metáforas, se llama “luna sin tiempo” al amor de una mujer, se habla de “luz de nieve” al referirse al corazón, al amor también se lo metaforiza como “barco”. Como vemos, estas metáforas refieren al mundo onírico (rasgo propio de la generación del 40) y son inéditas, vanguardistas.

Por otra parte, debemos destacar que los versos que utiliza el autor son los conocidos como “versículos”, de larga extensión, muy utilizados por los autores de la generación del 40 como Olga Orozco (cf. Zonana, 1997).

Con respecto a la alegoría que mencionamos, podemos observar que la navegación aparece como símbolo de la vida y el mar como muerte e infinito. Esto se evidencia en los últimos versos de “Advenimiento”, aunque la alegoría se construye en todo el poema: “Y sigo siempre hacia el mar, hacia el mar alerta, hacia el intacto mar: / la sal, como una luna, ya se ampara en mi boca. / ¡Qué lluvia obstinada desciende continua por mi frente! / ¡Qué golpe de ola va destruyendo el nivel de mi corazón!”. En estos versos que citamos, por otra parte, las dos exclamaciones finales podrían interpretarse de modo diferente (dado la plurisignificatividad del lenguaje poético) como los avatares y obstáculos que el poeta se propone enfrentar en su hacer artístico.

### ***Yo lírico y autobiográfico***

La enunciación lírica en este libro, como en todos los de Vázquez, se manifiesta de manera personal. Así, hallamos varias intervenciones del yo: “Yo sé, Señor, la caridad perfecta que hizo posible el llanto, / el número divino que se oculta en alto clima y en luz ya resplandece [...] Yo sé que contigo es el tiempo y el espacio y la vida”. Como vemos, la instancia enunciativa exalta su poder para conocer la realidad, así como el poeta vate neorromántico. Al mismo tiempo, es humilde, y ofrece a Dios su canto. En tanto en este poema el yo está rogando, como en una plegaria, podríamos pensar si no es un yo pragmático, por tanto alejado de la lírica. Esto está reforzado por la apelación continua a un Tú, que es Dios: “Yo te ofrezco, Señor...”; “es perfección destinada a Tí [*sic*], es lucha abandonada a Tu mirada, a Tu designio”. Sin embargo, al leer sus versos, percibimos que el contexto en el cual debe ser leído es el de la obra poética. La forma de agradecimiento supone un yo enunciativo individual, que pretende

más que rogar: comunicar emoción, sueños, aspiraciones metafísicas; producir efectos estéticos, mediante imágenes como la siguiente: “esta oscura presencia imaginaria, débil al rito, enamorada del dolor”. El destinatario de los versos es un lector que pueda atender a los sutiles matices que el poeta ha dado a sus versos.

El propio autor ha declarado acerca de su primer libro: “Ya en él, aunque la mayoría de los poemas estaban escritos en España, se entreveraron versos y mujeres de esta tierra”. En esta declaración vemos que el propio autor declara cómo ha transformado vida en literatura. Si creemos en las palabras del autor, extraídas de una nota periodística (producidas por tanto por un yo “histórico), la mujer no identificada que inspiró la frase: “a la sombra de una mujer”, ya comentada, puede aludir a alguna experiencia amorosa juvenil.

### ***La danza inmóvil (1950)***

#### ***Isotopías e isopatías fundamentales***

El primer poema de una obra lírica muchas veces encierra el sentido último de toda la colección o anuncia los hitos temáticos y simbólicos que tendrán vigencia a lo largo de todo el libro. Habíamos dicho que en *La danza inmóvil* se suponen los binomios: vida /muerte; movimiento / inmovilidad. En el primer poema de *LDI*, titulado “Danza de las sombras”, vemos el oscilar del yo lírico del vértigo del movimiento a la angustia de la inmovilidad absoluta. Esto lo conduce irremisiblemente a la desesperación y a una ansiedad psicológica que conlleva la aparición en el poema de determinados sintagmas que hacen referencia a lo “**inmóvil**”, lo muerto, al reposo, a todo lo que se estanca o persiste en la forma exacta del círculo (**pies** de niebla; sangre **ciega**; vírgenes **cautivas**; **sepulta** en cenizas la mirada; ronca noche **anclada** entre la sangre; **barcos** sobre la **arena**; pálidos buzos del azar **cautivos**; niños por las **estatuas persistiendo** / con locas **aguas muertas** en la brisa; **anclas** de tu **espera**; **muerte** levantada; **reposo** / donde desmaya el alba sus recuerdos; noche, **quebrada**; lucero tú, también, ardiendo y **yerto**; el ansia (...) cae por ti hecha luz, **rota** en el tallo / del **torbellino exacto** donde mueres; **anclas** del ave; **quietas** ausencias; el largo llanto en sombras **contenido**; **círculo** de voces; tu **gesto** tiene / su **silencioso** paso entre lo **inmóvil**) y que se oponen a sintagmas que, por el contrario, apuntan al movimiento, al

vuelo, a la “**danza**” (sombras **bailarinas**; sombras en **retorno**; sombras **múltiples**; en cada sombra **repetidamente**; **caballos** por el bosque, **desbocados**; barcos de soledad y ternura **huídas** (*sic*); **olas** redondas al **rodar**; **renovadas** sombras, **bailarinas**, mano del **río**; **fugitivas** sombras; **acude**, **invade**), con obvio predominio de los sintagmas referidos a lo inmóvil. Vemos por tanto el juego que entabla el poeta con nosotros al titular su obra con una expresión oximorónica.

Siendo la referencia en estos casos difícil de encontrar, preferimos hablar en este primer poema de “isopatías”, siguiendo la denominación de Jean Cohen.

Entre las isotopías presentes en este poemario, queremos referirnos a una que va a aparecer con especial énfasis en toda la obra poética del autor, la del **alba**. El binomio luz / oscuridad es patente en la obra de Vázquez; así lo atestigua Raúl Pena al titular un apartado de su artículo “La poesía de Abelardo Vázquez” como “Luz y sombra en la poesía de Abelardo Vázquez”. Reproducimos los pasajes que el estudioso dedica a esta isotopía:

Abelardo Vázquez prefiere en sus poemas las horas de la tarde, la noche y con frecuencia, el alba. El alba como símbolo de la esperanza, anuncio de la luz, y también por la indefinición propia de su estado de tránsito hacia la luz, por la demora de las sombras.

En las *Danzas*, la sombra reina plenamente en los poemas: avanza, crece y se multiplica gradualmente. El mar es el gran escenario, el único paisaje concreto. Otros paisajes, jardines recordados o tal vez soñados de infancia y tiempos idos, espacios donde habita el amor y la vida, son expresados en imágenes que sugieren lo efímero, rodeados de sombras severas que adquieren diversas formas y lo invaden todo, abarcándolo en la noche que es la muerte (Pena, 1999-2000, p. 209).

En el poema “Danza transparente”, la última del conjunto de poemas titulado “La danza inmóvil”, inicio del libro del mismo nombre, hallamos los siguientes versos:

Alba de setiembre, por la sangre, unida  
a los pasos sedientos con que el día  
hacia todo lo inmóvil danza y muere (Vázquez, 1950, p. 24).

Aquí el alba no es símbolo de esperanza. Es, como en la poesía expresionista, imagen que lleva en sí implícitos los gérmenes de su propia destrucción y decadencia. Es símbolo de la muerte.

Una isotopía que nos interesa destacar, por último, es una que consideramos simbólica: la del torbellino, espiral, onda, ola, caracol o laberinto, que entendemos simboliza la danza de la muerte, el descenso a ella, la caída a un abismo desconocido o el constante retorno y que hallamos en varios poemas de este libro. A continuación citamos algunos ejemplos, en el primero de ellos, la imagen del caracol parece marcar el comienzo de la muerte, metaforizada mediante el sueño:

Figuras sin sonido, sombras extrañas, **laberinto** ciego,  
cadencias sin postura, miembros hundidos, apagado velo;  
serpentina de escarcha, que [sic] mano fría quiere huir  
por el cuerpo? Atrás silencio! Atrás soledad!  
Ved naced los pulsos ahogados entre turbios rumores,  
minutos que son latidos extendiendo su espera;  
ved la mano quebrarse, ved el tallo de súplicas  
como junco solitario tembloroso y desnudo.  
Ved el afán perseguido por la sombra y la duda.  
Todo alrededor **girando** sin posibles encuentros.  
Qué confusión de gritos y preguntas y llantos  
en el vientre maduro del destino! **Todo girando  
con el ritmo siniestro de la Danza Inmóvil.**

Refugia el corazón su miseria en el sueño;  
El **caracol** invade, levanta laberintos de presagios,  
Cruza la frente por la mano ardida de la angustia,  
Baja en heridas, baja en cauces rotos, **espiral** temeraria” (p. 23).  
“[...] ya es solo **caer, espirales** y sombras” (“Cántico de la Última Soledad”, p. 28).  
“huecas formas **girando...**” (“Cántico del Origen y las Sombras”: 31);  
“las nacientes **olas**” (p. 32), “**Ondas** de una sórdida, solitaria sombra” (p. 33).

“**giran** en el ala sedienta de la sangre” (“Cántico en la Vigilia del Tedio”, p. 35).

“[...] largo **retorno** inacabable” (“Cántico de lo Informe Establecido”).

### ***Procedimientos retóricos***

Entre los procedimientos retóricos recurrentes en esta obra, hallamos el apóstrofe. Entre los variados ejemplos, citamos los siguientes: “Oh interminables sombras, bailarinas / con pies de niebla y manos de rosales!” (“Danza de las sombras”); “Alba de setiembre, desnudadora y plena”; “Oh voz de plenitud” (p. 21); “Oh voz desierta” (p. 24) (De “Danza transparente”); “Óyeme, compañera [...]” (de “Cántico de la última soledad”).

La enumeración caótica es un rasgo de estilo esencial en Vázquez, como lo señalara Víctor Gustavo Zonana para *Tercera fundación de Buenos Aires*. Así, hallamos las siguientes: “donde se acumulan memorias, lágrimas, fugaces alegrías” (de “Cántico de la Última Soledad”, p. 29); “Mar de una sorda, solitaria sombra; / ondas que no olvidan el cautiverio de la noche, / acostumbradas a manos, bocas enterradas / al filo de la luna, tan poco luminosa...” (“Cántico del Origen y las Sombras”, p. 31); “Nace de cautiva muerte / sobre hombros, montañas, mares de pie, respuestas, / regiones de la Danza” (“Danza de la sangre”, p. 17)

A veces la enumeración o asíndeton es enumeración de metáforas. Así en la “Danza de las sombras” las llama “hijas del ansia”, “doncellas de la herida”, “vírgenes cautivas”. Como vemos, son metáforas inéditas. También la “Danza de la Voz” utiliza este recurso, pues se inicia con los versos. “Danza, eso sí, sobre el vaivén, locura; siesta y zozobra; permanencia y raptó; ojos de danza iluminando y crédulos; labios de danza hasta morir rendidos. Fatiga inmóvil, arrebatadamente / por el desierto cauce suspendida, / hojas de danza, con el aire, quietas; / duro sosiego bajo el año ardiendo y oscuramente en ansias defendido” (p. 11). Asimismo, utiliza participios con función metafórica, por ejemplo en la imagen: “la noche, quebrada en los trigales” (p. 9). Son típicas además la metáforas impuras en las cuales el autor ofrece mediante guiones la equivalencia del término aludido: “Rubio destello –novia de ojos claros” (p. 9) o mediante la paráfrasis: “Hombre o raíz de eterno sufrimiento”

(“Danza Transparente”, p. 22). Habitualmente se sirve el autor de metáforas “A de B”, como cuando en “Danza Transparente” se refiere al “tambor rugiente de la prisa” (p. 22). Existen metáforas de hermetismo insalvable: “Oh júbilo nefasto, **rueca ciega del día** / dibujada en la noche fantasmal de tu espera” (“Danza de la sangre”, p. 18).

Los recursos de repetición son muy utilizados por el autor. Por ejemplo, se vale de la aliteración en el verso “Solo el silencio solo, la soledad muda” (“Danza de la sangre”, p. 15). También la reduplicación es procedimiento frecuente. En el mismo poema: “**Acaso** acontecer: **acaso** nadie [...]” o “[...] Detrás de sí la **sombra** / y el **viento**, o **viento** y **sombra** de anillos la amenazan?” (p. 17). Y en “Danza transparente”: “este **sonido** sin **sonido** [...]”, “Hay que velar la sangre entre **arena** y **arena**” o “**baja** en heridas, **baja** en cauces rotos [...]” (p. 23). El autor utiliza como procedimiento la repetición alternada de los versos iniciales, como una suerte de estribillo. Así los dos versos: “Alba de setiembre, desnudadora y plena, / tu mentida fragancia qué bien contiene al hombre!” (pp. 21 y 24) se repiten dos veces y el primer verso citado, tres. La anáfora, por tanto, es recurso de importancia fundamental. La palabra “alba” iniciando verso aparece ocho veces.

Otro recurso usual es la hipálage, que veremos luego al tratar otras obras del autor. Así en la “Danza Transparente”, el poeta introduce primero el término “túmulo” y, por asociación, piensa “sin nombre” y escribe la construcción no modificando a túmulo, sino a otro sustantivo del verso: “Ved qué persistencia cruel, qué ahondar la sangre / sobre el **túmulo** frío y la oración **sin nombres**” (p. 21)

El aplicar cualidades que refieren a la dimensión espacial a realidades inmateriales, es un rasgo de estilo distintivo de Vázquez, por otra parte. Así en “Danza Transparente” se referirá a “silencio combado”.

La utilización de antítesis polares es una característica marcada por Zonana en la obra que anteriormente citamos. Así encontramos la expresión: “Inmóvil para siempre el torbellino” en “Danza de la voz” (p. 13) o “el velamen de ardidadas hojas húmedas” (“Danza de las sombras” p. 8). Usualmente utiliza el autor el recurso retórico del oxímoron: “nieve negra” (“Danza de las sombras”, p. 9).



### ***Yo lírico y autobiográfico***

Asistimos a la configuración de un yo lírico caracterizado por la fascinación y el temor ante un misterio que lo sobrepasa. En tal sentido, es evidente la “vivencia” de la experiencia de la muerte:

Qué lejos tu mirada alma mía sin nadie,  
boca mía sin nada que nombrar o llorar.  
Solo el silencio solo; la soledad muda  
que era la llama oscura de mi cuerpo angustiado,  
yermo espacio de asombro y desencuentro  
bajo los ojos muertos con la rosa ignorada.” (“Danza de la sangre”, p. 17).

El recurso de la repetición sirve para intensificar la emoción del instante:

Todo el silencio en vilo. Horizonte de sombras.  
Oh **alma mía** perdida por la luz de tus ojos...” (Ídem, p. 18).

A veces utiliza la primera persona, como en los anteriores ejemplos o el siguiente:

[...] contrarios movimientos me trascienden y obligan  
y hacen crecer en mí, mi Danza Inmóvil” (Ídem, p. 19).

Otras, recurre al recurso de la generalización utilizando como sujeto agente no a sí mismo, sino hablando impersonalmente de “el hombre”:

Alba de setiembre, desnudadora y plena,  
tu mentida fragancia qué bien contiene **al hombre!**” [El subrayado es nuestro] (“Danza transparente”, p. 21).

En este poema observamos la ambivalencia del yo enunciativo, que al utilizar la tercera persona pareciera alejarse del poema de vivencia y acercarse al de objeto. Sin embargo, ni siquiera el uso de la tercera persona nos permite decir que este no sea un yo enunciativo lírico, que ha imaginado como propia la muerte que canta en todo el libro.

Por otra parte, es posible observar que la tarea de pensar la muerte se torna por momentos difícil para el poeta, que en la superficie de su texto

deja evidencias que nos permiten ver lo traumático de la “vivencia” de la inmovilidad. Así, nos brinda imágenes con viso de pesadilla, como en los versos: “Con sus pájaros altos, incisivos, / con sus nidos de fiebre en mi garganta, / con su lucero en sombras al acecho: lucero tú, también, ardiendo y yerto”, en donde la caracterización de los pájaros, extraña, pictórica (altos, incisivos) nos lleva a la opresión del sueño de la fiebre y al “acecho” que aparece luego. Se le presenta al yo enunciativo, finalmente, la imagen de un lucero ardiendo, pero muerto, que produce una vivencia de opresión.

Al analizar la postura de Käte Hamburger respecto a la enunciación lírica, nos habíamos referido al concepto de “retramiento del objeto”, que la autora consideraba fundamental, por cuanto los enunciados referidos a determinada realidad “conceptual” o material se retiraban de ese objeto, se organizaban de determinada forma, siendo interiorizados por el sujeto en forma de vivencia. A mayor interiorización del objeto, mayor dificultad para acceder al sentido. Esto hace que la concepción de Hamburger esté en todo conforme con la estética simbolista, que hace de la ambigüedad manantial poético. Esto podemos observarlo constantemente en Vázquez. Por ejemplo, en “Danza de la voz”, hallamos los versos:

Flechas de danza; humo de danza y sangre;  
 eco perdido entre la danza y dueño  
 de la inmovilidad donde lo velan sueño.  
 Provincias de la mano, requeridas  
 al crecer del otoño en las praderas.  
**Rubio pastor** de hojas y miserias,  
**señor** de altivas lágrimas surgido,  
**hondero** exacto de la luna hundida,  
 con su metal de furias detenido (p. 12).

El referente al comenzar el poema era la danza, pues comenzaba con las palabras: “Danzas, eso sí, sobre el vaivén, locura...”, sin embargo, en las palabras que hemos destacado, la referencia es masculina. “Pastor, como uno de los nombres de Cristo, parece estar refiriendo inequívocamente al Creador, dador de la vida y de la muerte (la danza inmóvil), lo cual es reforzado por el “señor” subsiguiente. Según define el Diccionario de Autoridades (1734), hondero era “el soldado, cuya arma era

la honda en la guerra.” y parece estar aludiendo también a la imagen de Cristo como arquero. Posiblemente, se ve aquí el recuerdo de la poesía penitencial siglodorista.

Con respecto a la relación entre sujeto y objeto que estamos analizando, en el poema “Cántico de la Última Soledad”, la instancia enunciativa que asume la voz y se expresa de manera personal, parece querer conducirnos al objeto de su poema, cuando dice: “Esta era la compañera de mi soledad, y es ésta / la doliente canción de su pérdida” (p. 28). La explicación más ingenua diría que el poema se dedica a una mujer amada por el poeta y perdida, probablemente muerta. Esta compañera que en los versos citados aparece nombrada en tercera persona constituye en realidad la interlocutora del yo lírico. Este, dirigiéndose a ella en segunda persona, la llama “compañera”, la asocia al llanto y al tiempo, a través de la imagen del reloj detenido. La llama flor oculta que reside en la sombra. Estas connotaciones nos alejan de una mujer real, para conducirnos a la imagen de la muerte que aparece en la figura de una hermosa doncella. Así se explicarían las referencias al llanto (inevitable es que a la muerte lo acompañe), al tiempo detenido en el reloj (pues las agujas se detienen, poéticamente, con la muerte), la calificación de oculta (pues para todos, la muerte es el último gran misterio) y la calificación de sombra para su espacio (siguiendo la tradición clásica).

Otras palabras extraídas de la última estrofa nos llevan también a esta isotopía: “**sangre**”, “**secreta** flor del **misterio**”, “vuelva a **cerrar** sus **pétalos** sobre mi **aventura terrestre**”, “los **párpados** del día **cierran** la luz sobre las puertas”, “tu **helado** amparo”, “sin destruir entre **sombras** mi propio **esqueleto** sumergido”.

Hasta aquí creemos haber revelado la referencia, sin embargo, observemos los últimos versos:

Óyeme, compañera, en la luz huída [sic] de tu ausencia,  
Antes que las grandes montañas de la quietud total  
Precipiten sus sombras en el vacío de **mi** propia soledad (p. 29).

Aquí tenemos una vuelta de tuerca, el yo lírico nos despoja de nuestra tranquilizadora confianza en haber hallado la clave del poeta, nuevamente debemos repensar el poema. ¿O es que acaso la enunciación

refiere a dos muertes, una propia, muerte provocada por la tristeza y soledad, y otra total, la definitiva? La ambigüedad vuelve a dominar.

### ***Poemas para Mendoza (1943-1959)***

#### ***Isotopías fundamentales***

Se me ocurre un subtítulo para el libro: *Poemas de lo contingente para lo universal*. Porque, al mejor estilo de Bufano, el poeta se complace en las pequeñas cosas, en los hombres de trabajo, en los lugares conocidos, en la naturaleza autóctona:

Para decir qué lindo  
la luna baja los cerros  
con uvas de Tupungato. (1959 “Cueca lunera” [s-p.]).

Podemos aducir como ejemplos los poemas “Tortugas”, “Mineros”, “Arrieros”. Y, sin embargo, al mismo tiempo su poesía quiere ser intemporal, tiene un fin más alto aún que esas pequeñas manifestaciones de lo cotidiano. En el poema “Cerro de la Gloria”, detrás de la particularidad de la enumeración que aparecen en las primeras estrofas (joya, arado, aire, bandera, chacra) hallamos el hábito de lo imperecedero en el intento de expresar cómo San Martín dio el rostro, el nombre, la esencia, a Mendoza:

Dió [sic] el Granadero de reciente espuma [sic],  
lineal, criollo, como los chañares,  
y el corazón peninsular del trigo  
ardiendo americano entre maizales.  
Creció en el Andes de la luz y el Pueblo.  
Dió para siempre libertad a la gloria [sic],  
el arado, la sangre y el coraje  
popular hasta el hueso de la historia.  
Y el pueblo y el racimo de la patria  
y la rosa del alba para América  
y el indio y sus monedas de esperanza,  
hilos de bronce, sangre, sementeras,  
dio San Martín al Andes[sic] .

Esta bandera azul para la nieve  
y el resplandor del alma en madrugada,  
esta oración de acero y sobresalto  
con labios de Mendoza encadenada.

Esta corona viva entre los sueños,  
esta chacra de paz aquerenciada,  
el capitán de blanco por la muerte,  
su uniforme de llanto con su espada.

**Dió la manera fiel de esta Mendoza** [sic]  
al rayo de su nombre convocada,  
el camino del cielo por la nieve  
y el ave por el alma y la mirada,  
Dió San Martín al Andes [sic].

Marta Castellino, en su artículo “Aproximación a la poesía de Abelardo Vázquez: *Poemas para Mendoza*” (1991) se refiere a cómo la poesía de Vázquez constituye una totalidad, en la cual es posible por tanto establecer determinados campos semánticos o isotopías. El autor maneja una concepción poética que, como en Baudelaire, propende a fundir sensaciones. A ello llama la autora “embriaguez vital” (Castellino, 1991, p. 165) que lo lleva a vivir-beber la vida según una particular concepción del tiempo y de la muerte (cercanas a la experiencia del '40). Por ello Castellino articula el estudio de *Poemas para Mendoza* “a partir de la correspondencia tierra-mujer, objeto de amor (tú implícito) y madre nutricia (en ese sentido asimilable al vino: alimento de la alegría). Igualmente podemos distribuir su contenido en los siguientes campos semánticos o isotopías: *Lo telúrico y lo humano; El canto y el vino; La mujer y el vino.*” (1991, p. 165) Luego la autora espiga en las diferentes relaciones que articulan estos conjuntos temáticos mayores.

Raúl Fernando Pena, de manera similar pero refiriéndose a la obra del autor en general, considera que las constantes temáticas en la poesía del mendocino son “el amor, la muerte, el vino, el paisaje y el hombre, con una vaga sensación de desamparo frente al rigor de la vida y la concepción de la muerte y, finalmente, el poeta, que rescata en el amor y el espíritu del vino destellos de alegría y aliento para vivir”. El crítico y

amigo de Vázquez considera, además, que “si bien algunos de estos temas se concentran con mayor intensidad en determinadas obras –la muerte en las *Danzas*, el amor y el vino en el libro homónimo- al observar la obra completa parecen entrelazarse y confundirse, integrando un modo de ser, de sentir y de decir unitario.” (Pena, 1999-2000, p. 205).

Asimismo, destaca la importancia de las imágenes de luz y sombra. En *Poemas para Mendoza*, resalta la predominancia de las imágenes de la luz, “pues así conviene a la intención de mostrar los perfiles característicos de cada región” (1999-2000, p. 210). Las imágenes de la sombra son utilizadas para configurar “un ámbito proclive al misterio, las creencias y la religiosidad popular” (1999-2000, p. 210).

En relación con esto, podemos hablar de la isotopía de la superstición en esta obra. Así, por ejemplo, en el poema cuarto, titulado “Tonada de las ánimas” hallamos las siguientes unidades léxicas y construcciones con relación semántica: miedo – funebrera- sangre – luna – ahorcado – blanco – temblaba - cara de no ver - diablo en cruz – sombras – paisanos /que mi sangre velaba en soledades- muerte. Como vemos, en algunas la relación con la superstición es clara: hablamos aquí de isotopías. En otros casos, debemos hablar de isopatía, pues la elección de determinados términos o construcciones obedece más a una razón emocional y psicológica que conceptual: “cara de no ver”. Por otra parte, la imagen de la luna que es un símbolo de variadas valencias semánticas, resabio del modernismo.

### ***Procedimientos retóricos***

Entre los procedimientos retóricos hallamos una imagen impresionista, que se impone a la mente del lector sin raciocinio previo: “los gritos se entierran a cuchillo”. También el uso de un participio supone un fin estilístico: “amontonado por el miedo”, que posiblemente se relaciona con los temores de la infancia y pretende comunicarlos al lector. Además, encontramos personificaciones, recurrentes en Vázquez, que constituyen recursos típicos del expresionismo. Así en el poema “Zonas de la vid”, encontramos la siguiente prosopopeya: “Cae la luz de espaldas”. Por otra parte hallamos una metonimia: “semilla de alcohol entre los pámpanos”, en la cual sustituye el término “alcohol” por “vid”.

La enumeración caótica vuelve a aparecer en este libro de Vázquez: “el paño labrador, la helada, / el bodeguero, final como una sombra, / el sudor, los créditos, el alba, / linda como los hijos y la Italia, / el paño corazón y los terrones / del ansia resbalando entre los dedos”, (“Soledad de tres tonadas”).

### ***Yo lírico y yo autobiográfico***

En “Ñacuñán”, el poema número doce de *Poemas para Mendoza*, se manifiesta el propósito del yo poético de acercar la vida a la obra. Aparecen sus padres como personajes y el deleite moroso del yo en la melancolía del recuerdo, acentuada por el uso de las repeticiones. Se manifiesta la pertenencia del poeta a la generación neorromántica (la infancia como paraíso, además; el goce del paisaje natal) y la configuración textual de un sujeto cercano a la experiencia autobiográfica:

Este romero andaluz desparramado  
en la pampa, José Vázquez,  
mi padre, mi padre Ñacuñán,  
mi infancia-cielo-establecida  
en el padre del bosque, el estanciero  
sobre la piel del toro solitario  
venciendo la ceniza.  
Y luego, compañera Paulina,  
la infancia-madre-pampa en las orillas,  
el corazón del zonda derrotado  
Junto a un cielo andaluz [*sic*], vuelto de espera.  
Y la mano del indio y el asombro  
de mi mano de río sin ventanas,  
de mi galgo de fiebre, mis represas,  
la tropilla de nombres como vírgenes  
naciendo Ñacuñán  
de tu mirada. (1959, “Ñacuñán”).

Vemos que transforma a sus padres en arquetipos que recuerdan la mitología indígena, en un paso de lo particular a lo universal e identificados con la tierra.

Asimismo aparece el yo que recalca el peso de su experiencia; es importante la mirada como testimonio de sabiduría basada en la memoria del pasado y referida a su provincia en su aspecto más “auctóctono”:

Sé del rancho, del llanto, del ausente,  
de todo lo que existe, si existiera  
algo para velar velando su nostalgia.  
Sé de huellas, tarjetas, tientos suaves,  
En la tapera abiertos al recuerdo,  
A la mano de nadie entre dos sombras.  
De una camisa, un fogón, una palabra  
Prendida al alambrado avemaría,  
Del huésped de lo lindo, pocas veces,  
Como un clavel de lejos, como el alma.” (1959, “Luna en San Carlos”).

### ***Tercera fundación de Buenos Aires (1958)***

#### ***Isotopías***

Observamos que el tema del libro es la refundación de Buenos Aires, en relación con este tema global veremos entrecruzarse las diferentes isotopías que constituyen la materia del poema. Estas se organizan en especial en una fuerte dicotomía que da sentido a la nueva fundación: la dicotomía Buenos Aires / América. Alrededor de la isotopía “América” hallamos dos grupos divididos por el eje temporal:

- Los habitantes de la colonia: indígenas, criollos, negros y su espacio (carabelas, hombre y mujer americanos, muelles coloniales, virrey, mulato, farol, etc.).
- El argentino y el latinoamericano actuales: el habitante del interior de la Argentina, los porteños y los hermanos latinoamericanos y sus respectivos espacios (México, Andes, Pacífico, los hijos de Gardel, Chile, Brasil, Bolivia, Cuba,



Monserrat, la Boca, Belgrano, Avellaneda, chaqueños, tucumanos, bonaerenses, etc.).

Encontramos también la referencia al extranjero que viene a comprar la patria y contra el cual se yergue la enemiga del yo enunciativo: “mulato extranjero”, “lápices bilingües”.

Por otra parte, la isotopía esencial de la fundación se construye en varios núcleos, brindados por el mismo autor mediante el subtítulo, elemento paratextual. Estos son:

- Los límites (organizados alrededor de tres puntos cardinales, pues borra el este para indicar la prescindencia de nuestro país frente a Europa).
- Los pobladores (nombrados mediante el recurso de la enumeración caótica: chañar, pueblo, luna de Boedo, los ríos de Lugones).
- Las avenidas (que califica a través de imágenes que rescatan la naturaleza, la belleza y la mitología indígena).
- Los edificios (humaniza los elementos utilizados para construir con el hombre que habita esos espacios: cemento-soledad del hombre).
- Los visitantes (entidades humanas: porteñas, jinetes supuestos a través de la metonimia de las “magdalenas de a caballo”; animales y vegetales: palomas, cactus, hornero, yacaré, lechuga, algarrobo; seres imaginarios: mandinga, santosvegas).
- Los detractores (caracterizados por dar la espalda a la patria y ser fieles al extranjero; Vázquez los percibe como traidores).
- Los recuerdos (lugares y mitología de los barrios de Buenos Aires).

### ***Recursos retóricos***

Luján Atienza en el libro ya citado se refiere a los modos de estructurar un poema que tiene un autor. Dos tipos de esta estructuración se combinan en este poema extenso de Vázquez: la que se basa en la

repetición y la “desestructura” (Luján Atienza, 1999, p. 88). La primera puede entenderse “en dos sentidos: como repetición de elementos del poema (frases, estribillos) y como paralelismo” (Luján Atienza, 1999, p. 84). La segunda tiene como ejemplo paradigmático el poema organizado completamente sobre la enumeración caótica, que en el surrealismo abundó. Explica Atienza que “en estos casos, ante la ruptura de todo vínculo semántico o sintáctico reconocible entre las unidades, hay que acudir a la afinidad sentimental o la relación connotativa o evocativa de lo representado” (89). Como vemos, en los poemas surrealistas se puede ver en todo su esplendor el retrainimiento del objeto que Hamburger daba como característica esencial inherente a la lírica; pero también su camino de fuga de la interioridad del sujeto, toda vez que las palabras y frases adquieran un sentido independiente del yo y su vivencia.

Gustavo Zonana en “Fundaciones de la lírica mendocina” destacaba la enumeración caótica como recurso en este libro de Vázquez. Como dijimos, el autor alterna (más bien mixtura) este recurso con el de la repetición, paralelística en muchos casos.

El tono del yo enunciativo al comienzo del poema rememora al yo romántico, la elocuencia y la fuerza expresiva caracterizan los primeros versos. Esto tiene relación con el propósito político que alienta tras este libro, que ya analizamos al referirnos a la Generación del 60:

SOBRE esta mancha de aceite, cemento y bandoneones

y en el nombre de América, yo, poeta de Mendoza,  
vengo a fundar Buenos Aires por tercera vez.

Aunque esta seguridad del yo enunciativo, que se identifica como mendocino, se corrige mediante el recurso de la modestia afectada que le sigue:

Aviso humildemente: si queda algún porteño  
de ley, de solapas de niebla, de orilla rosada y dulce,  
pido perdón y digo [...] (Vázquez, 1959, [s. p.]).

El poema presenta nueve estrofas, cada una con un subtítulo que adelanta el contenido, por ejemplo: “serán sus límites”, “serán sus pobladores”, “serán sus avenidas”, “serán sus edificios”, etc. La primera,

que comienza con el verso destacado en negrita ya citado (resaltado ya en el original) ya ofrece ejemplos de la enumeración y de la repetición:

En el nombre de América, de su silencio claro,  
de sus ríos que caen al futuro del mundo,  
y en nombre de la Patria, de su dolor sin capital,  
de la estrella federal de su abandono,  
en nombre de la pampa y la montaña, del petróleo y la nieve,  
era necesario fundar de nuevo Buenos Aires,  
hermano porteño, adrede, pido perdón y vengo.

Como vemos, el lenguaje utilizado aquí es mucho más sencillo que en sus *Danzas*, aun que en sus *Poemas para Mendoza*. La inclusión de giros del lenguaje coloquial contribuye a esto y confirma la pertenencia del autor a la generación del 60. Podemos ver cierta tendencia en el autor hacia el prosaísmo, que se intensificará en *Buenos Aires en las malas*.

No obstante, sigue Vázquez utilizando metáforas como la ya citada, hermosísima: “la estrella federal de su abandono”. Creemos que es en estos aciertos en los cuales se condensa la capacidad lírica del autor, como veremos luego en otros ejemplos.

Junto con la repetición, aparece como el recurso más utilizado la comparación:

Al norte, América latina.  
Al norte, ese montón de sombras luminosas  
que caen desde México **como una lluvia de oro.** [en este y otros  
versos destacados en negrita, el resaltado es nuestro]

En estos versos además encontramos la antítesis “sombras luminosas”, recurso que aparecerá también en el oximorónico verso “sol negro” que hallamos en la estrofa quinta. La comparación la hallamos además en los versos que citaremos a continuación:

Y quedarán las torres, las campanas, las plazas  
y todas las palomas con nido de guitarras,  
y quedarán **el recuerdo como un asfalto inútil  
de todas las traiciones que negaron la tierra.**

**Calles como la sangre**, calles de adentro y siempre.

SERÁN SUS DETRACTORES:

El mulato extranjero del farol en la frente

**Colgado en las farmacias como un ojo de goma.**

**y mujeres tan feas como el queso-obelisco.**

Son típicos de nuestro autor los neologismos formados a través de sustantivos separados por guiones como “queso-obelisco” y otras palabras compuestas por adverbio y participio, como “siempreuertos”. Dentro de este uso inusual del lenguaje vemos también que utiliza un adverbio en función nominal en el verso: “un reloj de maíz, vestido con polleras de chicha, zonda y **siempre**”.

Como parte de este vocabulario que calificaríamos de “expresionista”, hallamos la repetición de palabras seguidas (recurso de la reduplicación), lo que deja en el oído del lector una resonancia especial, afectiva: “Al este, por ahora, por la patria, sin este”. También hallamos reduplicación en “calles como la sangre, calles de adentro y siempre” o en el verso: “Piedra junto a la piedra y adobes por banderas”.

Con respecto al paralelismo, lo hallamos, por ejemplo, en el comienzo de la cuarta estrofa: “Para llegar al río serán sus avenidas. / Para ordenar la espuma, para inventar el cielo”.

Como recurso expresionista hallamos también las personificaciones, recurso básico dado que el autor tiende a animar entidades abstractas, como la patria: “en nombre de la Patria, de su dolor sin capital”. Podemos citar las siguientes: “los mástiles que trajeron la muerte”, “los lápices bilingües que olvidaron la patria”. Aquí, además, mástiles es sinécdoque por “barcos”.

La enumeración caótica se sirve de la *imposibilia*:

Y luego de fundarla, podremos regalarle un poeta y un gobierno,  
un pintor, un músico, una bodega, un sauce de ojos bajos,

**hacer que sus inviernos suban hasta el Andes**

**y derramar sus lluvias en lunas misioneras.**

Un recurso que le permite al autor “esconder” su propósito político es la hipálage o desplazamiento, la cual se produce cuando una palabra cambia su lugar en la frase, calificando a algún sustantivo erróneamente, pues la entidad al que debiera acompañar está en otro lugar del verso o en otro verso. En *Tercera fundación...* hallamos dos ejemplos: “Visitantes de América poblando el aire **unido**” [los habitantes son los que están o deberían estar unidos] y “los barcos que robaron los muelles coloniales / dejando tras la estela de carbón **ultrajado**” [los ultrajados son los muelles, con lo cual el recurso sería la personificación, o quizá el sustantivo que está elidido es al que alude la palabra ultrajados: habitantes de las colonias].

Asimismo, en una bellísima imagen hallamos un verbo metafórico: “cuando lleguen de pronto las nuevas magdalenas / de a caballo en heridas *sembradas* de luz viva”. Esta imagen es de enorme acierto estilístico por cuanto logra la fusión en un verso de impresiones distintas y provoca por tanto distintos efectos emocionales y figurativos.

En los versos que terminan el poema, el autor justifica la fundación que ha hecho; aparece el tema de la fecundación y el erotismo tan interiorizado por Vázquez:

Para que no se diga que fundé Buenos Aires  
con una sola mano, mendocina o patriótica.  
La he fundado de golpe, con América al fondo  
y un rayo semental como un volcán de pueblo  
pariendo entre sus ríos como en muslos de fuego  
la ciudad americana que fundé: Buenos Aires.

Fundación equivale a fecundación realizada por el yo enunciativo, que se afirma en su masculinidad, en una entidad que percibimos femenina: Buenos Aires. En tal sentido, aparece la imagen erótica de los muslos (recurrente en Lorca) como símil de los ríos y la metáfora de “rayo semental”, quizá alusión a Júpiter y sus rayos y, por tanto, imagen que esconde la divinidad creadora.

Por último, quisiéramos comentar la imagen del alba que aparece en este poema. Cuando el yo enunciativo establece los nuevos límites de Buenos Aires, determina que en el sur ya no haya más marineros, “solo

sirenas del petróleo, nieve / y una aurora boreal de libertad”. Vemos cómo Vázquez se vale de la imagen del amanecer para intensificar el propósito que rige el libro: social, de denuncia y transformador de la realidad. Así, mediante una metáfora A de B, nos traslada a un horizonte futuro en el cual la “libertad” sea una realidad. En conexión con esto podemos citar otros versos, como aquel de “visitantes de América poblando el aire unido”, con reminiscencia de utopía. Sorprende la infinidad de simbologías que el escritor arranca a la imagen del alba, cada una en estrecha relación con el eje temático del libro en el cual vaya incluida (así, símbolo de la próxima muerte en *La danza inmóvil*).

### ***Yo lírico y autobiográfico***

Vimos que la esencia de lo lírico para Hamburger está en el retrainamiento del objeto de su realidad independiente y su asunción por parte del yo enunciativo, en forma de vivencia. La autora analizaba para demostrarlo algunas imágenes de poetas en las cuales podía verse latir, tras el supuesto propósito referencial en la alusión a alguna realidad exterior, la transformación de la misma. Cuando Vázquez, bajo su propósito fundacional, escribe un verso como “derramar sus lluvias en lunas misioneras” construye una imagen que impacta al lector y realiza este retrainamiento del objeto que analizamos. Pues la imagen supera al referente, se instala en el poema como una nueva realidad. Suma dos imágenes de gran belleza, imágenes de la naturaleza (lluvia, lunas) y las convierte en objeto de un verbo “derramar” muy sugerente. La alternancia de “a” y “e” contribuye además a la eufonía.

De la vivencia del alguna vez contemplado paisaje misionero y bonaerense surge este verso. Por otra parte, es notorio que de un conocimiento profundo de Buenos Aires surge el sentido verso: “qué lindo recordar Buenos Aires de nuevo” y el deseo americano que se percibe en toda la composición.

### ***Buenos Aires en las malas (1963)***

#### ***Isotopías***

“El Libro de Buenos Aires”, llamó el autor a su selección de diez poemas. El primero de ellos es el que apareció en plaqueta, de manera

independiente, en 1958, “Tercera Fundación de Buenos Aires”, que ya analizamos. Como ya habíamos dicho siguiendo a Luján Atienza, el hecho de titular o no un poema no es azaroso. Supone la voluntad del poeta de lograr un primer contacto con el lector y dar un golpe de efecto. Es una actitud retórica. Los diez poemas de este libro están titulados. A continuación, reproducimos los nombres que el autor ha dado a sus restantes nueve composiciones: “Avenida del Libertador”, “Su Calle, General”, “Avenida Santa Fe”, “Isla Presidencial”, “Buenos Aires en las Malas”, “Los Médanos”, “El Ser América”, “Feliz Cumpleaños Patria”, “Mi Partido es América”.

Vemos, por tanto, que las isotopías principales son: Buenos Aires, América, la Patria. Por otra parte, la instancia enunciativa asume una actitud subjetiva, de amores y odios, con respecto a ellos:

- Amor y compasión por América y la Patria.
- Recelo y rechazo hacia Buenos Aires (su presidente, los embajadores extranjeros que se apropian del suelo patrio, algunas avenidas asociadas a los que comercian con la Patria, los criollos que no supieron integrar al negro y al indio).

Asociadas a América y la Patria, hallamos sobre todo isotopías de la naturaleza: pampa – médanos – alba – palomas – arena – río – otoño – ramas-racimo – cordilleras – semilla – tabaco – maíz - roca y del hombre que la habita: pueblo – indios – familia - abuelo negro - pobres niños o que sufre el castigo de los gobiernos de turno: muertos – nativo - espaldas azotadas.

Asociadas a Buenos Aires, isotopía de la violencia: fusil – asesino-general-guerrero – muerte – virrey - látigos e isotopías de los gobernantes, funcionarios, extranjeros: Rosas – Rivadavia - jueces – buhos [*sic*] – sangre – embajador – pelucones – ingleses – piratas.

### ***Procedimientos retóricos***

El tono coloquial es lo primero que sorprende a quien lee esta recopilación de diez poemas. En la solapa, se caracteriza a este libro como “valiente, patriota, independiente” y se declara que “Los poemas, en su mayor parte publicados en diarios y revistas, conmovieron de inmediato

obteniendo una amplia repercusión tanto por su valiosa calidad poética como por el dramático acento de su actualidad y vigencia”. El prosaísmo, intencionalmente buscado, para tener una comunicación más directa con el lector, es lo que justifica su adscripción al 60:

Siempre, por esta avenida, pasa el señor presidente (de “Avenida del Libertador”).

Y me senté en su avenida, perdón, señor embajador (de “Avenida del Libertador”).

Junto a este tono, predominante en algunos poemas, hallamos un delicado lirismo:

(Barrio Norte borraba zaguanes con el alba / y los grises veleros cruzaban su dolor) (de “Su Calle, General”).

y el alma de la isla se hace negra, negro el viento, el ángel, la tristeza (de “Isla Presidencial”).

Como los médanos / sus formas, fugitivas / hijas del viento o senos del azar (de “Los médanos”).

Entre los recursos más frecuentes se encuentra la enumeración, como por ejemplo en el simpático verso: “Alguien lo espera, un diputado, una calandria, un hueso” (“Avenida del Libertador”) o en “Señor embajador, qué triste se avenida, / qué triste su paraguas, su convenio, su dinero” (“Avenida Santa Fe”).

La enumeración por momentos se torna caótica: “Por esta avenida, siempre, por donde Rosas, Rivadavia, Alvear, Sarmiento, Irigoyen, Mitre, Perón, todos, / todos de noche tenían miedo, jueces, buhos [sic], sangre, prisa...” (De “Avenida del Libertador”).

También la comparación es un recurso muy utilizado por Vázquez: “[...] la han vestido / con un color sin tiempo o de reliquia / como un Tedeum de latines” (de “Feliz Cumpleaños Patria”); “voy a dejarle, Señor, esta cadena azul y blanca como un símbolo” (de “El Ser América”).

El poema “Feliz Cumpleaños Patria” manifiesta una estructura basada en la repetición de un tópico literario, el *ubi sunt*: “¿Dónde está el paisano?



Si ya ni los paraguas pueden juntar los huesos de la lluvia / y mayo se nos pasa en sobresaltos / como deshaciendo lo ya andado / ¿Dónde el laurel? Si en cada árbol el otoño, / ese patricio de bronceada barba, / nos junta al héroe con el aire fugitivo / y corta al pueblo sus brazos como ramas.”

Otro paralelismo se ve en la segunda estrofa: “Si ya se ha vuelto vieja, hay que cuidarla, / si es joven, sacarle este silencio, esta tristeza [...]”. Es lo que llamamos paralelismo antitético, que se evidencia perfectamente en los últimos dos versos: “y les dará una patria allá a lo lejos / y nos dará una patria acá, color de fiesta”.

También en “Feliz Cumpleaños Patria” hallamos neologismos: “A su joven patria vieja le han colgado / una palabra fea, sesquicentenario, / y sesquidetenido la han vestido”. O cuando el yo lírico dice: “[...] ese color-dolor que crece en abandonos”.

El fin social alienta tras todos los poemas de esta recopilación. Como ya afirmamos, el prosaísmo es un rasgo de estilo que en Vázquez se relaciona con el fin de denuncia de la realidad que mueve al escritor. Así, el poema “Su Calle, General”, comienza con los elocuentes versos: “Hay que tener coraje para hacer esta calle / tan linda y madrugada, y ponerle de nombre un asesino de indios”. Aquí es evidente el carácter de enunciación de realidad que tiene la lírica, como vimos al tratar de la teoría de los géneros de Hamburger. Estas palabras (quizá con la excepción de la adjetivación de “calle”) parecen extraídas de una conversación.

El propósito social se manifiesta con toda intensidad en el poema que da nombre al libro: “El abuelo negro, ¿recuerdas, Palermo, / las hogueras rosadas de flores federales / con los ponchos unidos en la noche de América / y un candombe agitado por velas y galeones / recuerdas, abuelo negro, por velas y galeones / vomitando tu sangre en puertos como látigos / cuando piratas y porteños andaban en las buenas? (De “Buenos Aires en las malas”). El último verso es otra muestra del lenguaje coloquial que utiliza Vázquez en este libro. Asimismo, si observamos los demás recursos utilizados en este fragmento (la en realidad sencilla, aunque sugerente, metáfora e imagen: “las hogueras rosadas de flores federales”; la prosopopeya “ponchos unidos”; la repetición de “por velas y galeones”) advertimos un Vázquez maduro, que selecciona con mayor rigor los recursos estéticos y es más mesurado en la estructuración de sus poemas.

Por otra parte, aunque sigue utilizando metáforas, como veremos más adelante, parece alejado de la experiencia vanguardista, por lo cual el retraimiento del objeto es menor y, por tanto, más fácil acceder al sentido.

Otra crítica es que la patria se hizo dejando de lado al indio, denuncia que es parte del programa americanista del autor: “Linda la festejaron la subida al cabildo / y fueron repartidos colores y familias. / Acaso por un poco, de lindo que pintaba, / se les mete la pampa, o se acuerdan del indio”.

Como ya dijimos al analizar *Tercera fundación de Buenos Aires*, la hipálage es un recurso retórico que el escritor mendocino utiliza para manifestar más veladamente su propósito de crítica social. Podríamos decir que lo utiliza casi como un eufemismo, aunque la denuncia se evidencia con fuerza, de todas formas: “Estudian en su sangre las balas olvidadas / de aquellos que en el indio, el moreno, el obrero, / festejaron el triunfo con valles *fusilados* / cuando obreros y porteños andaban en las malas” (De “Buenos Aires en las malas”).

Otra utilización de hipálage hallamos en este poema, aunque no con el valor “eufemístico” de la denuncia que indicamos anteriormente. Es en los versos: “El abuelo negro, que es como el petróleo, / como la noche misma boca abajo en la tierra / cruzando de raíces y sombras *ateridas* / el mapa de la muerte...”

También hallamos una sinestesia: “herida amarga” y metáforas: “llama candombe de cuerpos azotados”; “la tierra –novia azul, estudiante”; “la patria –obrero azul y blanco”.

El paralelismo, con función de énfasis, lo encontramos además en los casi finales versos: “Ha vendido el petróleo, como ayer los morenos, / ha vendido el petróleo, como ayer los obreros”. En donde la repetición contribuye a impregnar de desaliento el final del poema.

Es patente en *Buenos Aires en las malas* la angustia del yo enunciativo lírico ante una realidad arrolladora que ignora las raíces de la patria y margina a quienes él ve como los sostenedores del ideal de la tierra madre. En este sentido, creemos indicado establecer un paralelismo entre este poema y los que integran *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, a quien Vázquez admiraba. En *PENY*, Lorca rescata a los negros

como los únicos que, en la deshumanizada metrópolis, conservan la pureza y están en unión con la naturaleza. Los versos que citaremos a continuación, extraídos del poema de Vázquez que estamos estudiando, muestran el mismo espíritu que alienta tras los versos del escritor granadino, la negativa visión del progreso es también similar: “El porteño, en las buenas, tiene prisa y futuro, / ha pintado su Casa con sangre de palomas / y apenas si recuerda al pobre abuelo negro”. La sangre de palomas nos recuerda la desolada “mariposa ahogada en el tintero” lorquiana.

Los tres últimos versos del poema del escritor mendocino rezan:

Para andar en las buenas perfumando el cabildo  
Vuelve a pintar la casa con sangre de palomas.

Para ver este día, salió el abuelo negro.

Pintar la casa con sangre de palomas constituye, además de una bellísima imagen metafórica, una antítesis, pues fusiona en el mismo verso dos realidades encontradas, por un lado, la afición del porteño por el bienestar material y el medro, y, por otro, la belleza y pureza de la paloma, encarnación de la naturaleza, por un lado, y motivo patriótico, por otro.

Por otra parte, *Buenos Aires en las malas* incluye un poema de factura distinta a las frecuentes en Vázquez. Se trata del poema “Los Médanos”. Aquí, el poeta abandona el tono coloquial, la tendencia al prosaísmo, para ofrecernos una pieza de subido lirismo, que revela uno de los posibles caminos por los que hubiera podido transitar su lírica: una poesía más desnuda, despojada, reflejo de la aspiración a la poesía pura que tuvieron otros, décadas antes. El tono es diferente, más humilde, menos elocuente, los versos más cortos, la elección de las vocales está al servicio de la eufonía: se repiten “aes” y “ees”: “este ademán de patria en las miradas”. Hallamos como recursos, por tanto, la aliteración, en el verso ya citado y en: “estas voces de amor bajo la arena / y el odio con que el viento canta y pasa”.

La enumeración aparece también aquí como manera de estructurar el poema. Es enumeración de metáforas: “Médano el día, la ilusión, América,

/ este ademán de patria en las miradas, / estas voces de amor bajo la arena / y el odio con que el viento canta y pasa.” Otras metáforas, hermosísimas, se enmarcan dentro de una comparación: “Como los médanos / sus formas, fugitivas / hijas del viento o senos de azar”. Las formas son hijas del viento porque este las moldea, son senos por analogía con el cuerpo femenino. Del “azar” porque la forma de los médanos varía caprichosamente con el viento, no siguiendo una lógica.

El yo lírico se dirige a una entidad personificada, América, de este modo se utilizan como procedimiento retórico los apóstrofes: “oh tierra”, “madre del tiempo, oh madre, herida América”. Y al final, junto con los apóstrofes, la repetición, en los versos que parecen encerrar el sentido final del poema: “Como los médanos / las formas de la **herida** / madre del tiempo, oh madre, **herida** América”. Los médanos se convierten en símbolo del dolor americano. La elección de este símbolo se conecta por otra parte con la dimensión temporal, como demuestra la caracterización de América como “madre del tiempo”.

Con respecto a la imagen del alba, encontramos cuatro poemas en los que aparece. A continuación citamos los versos en los cuales figura:

Buenas noches excelencia, que en paz descanse. / Con el alba, se abrirán los balcones del Libertador.

Buenas noches excelencia, que en paz descanse. / Mañana, con el alba, vuelve el Libertador (De “Avenida del Libertador”).

Aquí el alba es una imagen augural, marca un nuevo comienzo, con la vuelta del Libertador, suerte de mesías que viene a rescatar a la patria de la corrupción y desolación en la que la han puesto los gobernantes actuales (Zonana se ha referido a cómo en este libro y el que analizamos anteriormente el autor critica la presidencia de Arturo Frondizi (1958-1962), ya que este período posperonista es el horizonte de composición de ambos). La llegada de San Martín al amanecer es una amenaza para el señor Presidente, ya que supone su muerte. La figura de San Martín es sumamente positiva para Vázquez, así lo revela el poema que ya comentamos, “Cerro de la Gloria”, perteneciente a *Poemas para Mendoza*.

El alba también aparece en “Isla Presidencial”: “Por las orillas frías, iba la patria sola, como esperando al pueblo. / Siempre fuimos río, fugitiva

nostalgia, república de olas en el **alba**...”. La referencia es muy imprecisa, quizá aquí el alba sea intuición de un nuevo comienzo, proyección al futuro; pero tenemos poca seguridad por lo escueto del cotexto en relación con la imagen.

El tercer poema en que aparece es “Los médanos”: “Se ve nacer y antes del alba huye / el sueño de una arena establecida / forma del ansia, oh tierra, menos breve”. Aquí las valencias semánticas del término implican la consideración del alba como luz que diluye las imprecisiones y sombras que habitan la oscuridad. Y luego los versos: “Tal vez el ave, renovada, simple, / de púrpura en la muerte y oro en el alba...” donde el alba aparece como símbolo del nacimiento.

Por último, en “Feliz Cumpleaños Patria”, los últimos versos incluyen una comparación con el alba: “Porque el pueblo quiere saber dónde es la fiesta / para [...] / asomarse al cabildo de este año / y por los altos muros donde la sombra crece / decirle muy despacio, despacito, como el **alba** / feliz cumpleaños, Patria”. Aquí se caracteriza al alba mediante un adverbio y su diminutivo, con matiz afectivo. Este desajuste que atribuye una circunstancia modal o temporal a un sustantivo nos aleja del ámbito de los objetos de la realidad para conducirnos al campo vivencial del sujeto. Mediante esta imagen, se sugiere el proceso lento del alba para enseñorearse del aire.

### ***Yo lírico y autobiográfico***

Podemos ver en los poemas de *Buenos Aires en las malas* la voluntad testimonial del poeta, por ejemplo en el poema “Avenida Santa Fe”: “Como quien saluda, como quien junta sangre / **florezco** en la solapa, **entro** a un petit café / se adelgazan los números fluviales del chaleco / y **me** asaltan yacarés en carteras madame” [el resaltado es nuestro]. El tono irónico de estos versos cesa cuando el yo enunciativo interioriza la vivencia del objeto hasta hacerlo parte de sí, a ello le sigue un tono más amargo, una desilusión profunda que manifiesta la condición da argentino del poeta y su nacionalismo (como vimos al analizar su biografía, en su juventud tuvo participación política). De este modo, leemos el verso que contiene la definición de patria, por contraste: “porque la patria es todo lo que aquí no existe”. El tono prosaico de estos versos confirma la tesis de

Hamburger, respecto a la esencia de la lírica como “enunciación de realidad” y manifiesta que en la poética implícita del autor, el fondo interesa más que la forma, el *qué* transmite, más que el *cómo*, al menos en este libro: “Y me senté en su avenida, perdón, señor embajador / de buena fe a contemplar su elegante mala fe”. El momento culminante de interiorización del objeto se produce en el verso. “**su** triste calavera sobre **mi** Buenos Aires, señor embajador” [el resaltado es nuestro] y se expresa mediante una metáfora. Se observa entonces que el abandono del tono prosaico y su reemplazo por la condensación metafórica consustancial a la lírica revelan la específica relación entre sujeto y objeto, es decir, un sujeto enunciativo que se propone como tal.

Como habíamos dicho, “únicamente vivimos un auténtico fenómeno lírico donde tenemos la vivencia de un auténtico yo lírico, un auténtico sujeto enunciativo garante del carácter de realidad de la enunciación lírica, se llame o no se llame a sí mismo ‘yo’” (Hamburger, 1995: 195). En tal sentido, en el poema “Mi partido es América”, vemos como el yo enunciativo manifiesta también en superficie la primera persona, para expresar su ideología americanista; su no pertenencia a partidos políticos: “Yo no pertenezco a partidos políticos, mi partido es América”.

Por otro lado, también es afecto a una familia más amplia que la suya propia: “Yo no pertenezco a esa familia Vázquez [...] mi familia es América”.

Incluso su hacer poético lo remite a la patria grande: “Yo no tengo poéticas, mi poética es América”.

### ***Libro del amor y el vino (1995)***

#### ***Isotopías fundamentales***

Destaca Marta Castellino entre las isotopías presentes en *Poemas para Mendoza* las de la mujer y el vino (Castellino, 1991, p. 65), que es la díada fundante del poemario *Libro del amor y el vino*. Esto puede verse en los títulos de los poemas, ya que estos, como afirma Luján Atienza, nos dan “una de las claves de lectura” (1999, p. 30). Cuando, como en el caso que nos ocupa, el título ha sido colocado por el propio autor, cumple una “función fática” (1999, p. 31). Los títulos de los poemas del LAV remiten a los personajes y al tema, en algún caso también constituyen un apóstrofe

dirigido al lector. Predominan en ellos la palabra “vino” y las asociadas a ellas, y la referencia al amor y por tanto al género femenino.

La imagen de la mujer en esta obra integra diversas facetas: hallamos a la mujer de la viña, a los personajes femeninos tomados de la mitología, a la mujer sensual y amante (probablemente construida en base a experiencias vividas; pero también librescas y a fantasías), a la mujer desagradable y vieja, a la mujer virgen y a la que ha elegido los hábitos, con la cual sorprendentemente el poeta asocia el deseo sexual. Entre las mujeres amadas el poeta nombra a italianas, francesas, rusas, españolas, chilenas. Con respecto a los vinos, existe toda una galería de ellos (casi una “bodega”, diríamos) que el poeta ofrece en el escaparate a la sed del lector. Para nombrarlos recurre a su color (tinto, blanco, sangre); olor (utiliza metáforas como “apretado” y “ciego” para definirlo) a sus marcas y clases (Borgoña, Riesling, Oporto, Madeira) y a adjetivos y sustantivos que aluden a sabor y constitución (sedimentos, roble, viejo, nuevo, fresco).

Por otra parte, si bien estas son las principales isotopías, hallamos otras como:

- El alba y la noche: madrugada, noche, alba, vino centinela, sombra madrugada.
- La muerte: infiernos, luto, muertos, ataúd, veneno, olvido.
- El hombre: aquí hallamos al poeta, al borracho, al pintor, al hombre de los oficios.
- Las cuatro estaciones.
- Los personajes tanto del mundo bíblico como del pagano: David, Betsabé, Salomón; Acteón (aludido como “cazador devorado”), Leda.
- Dios cristiano y dioses de la mitología griega y romana: Señor, Dios, ángel; Diana, Venus, Baco.

### ***Procedimientos retóricos***

Entre los recursos hallamos el apóstrofe y el paralelismo: “Piedad, **Señor**; para el que bebe / y sufre. Piedad, **Señor** / para el que bebe y

sueña”; el polisíndeton: “[...] por la etiqueta de su pobre nombre / llamado Pedro o piedra o primavera” o “Fue presidente y juez y siempre pobre” (“La oración del ángel del vino”, p. 11); “Y fue joven y otoño y plenitudes” (“El vino hereda al viejo Brueghel”, p. 15); “y solo saber amar y morder y derramarse”.

Las estructuras de repetición son muy habituales en este poeta, incluimos como ejemplo otro paralelismo: “Cada vino da una vuelta de tuerca al amor. / Cada vino inventa nuevas formas al amor.” (“Las noches de la mujer de Medoc”).

La enumeración es otro de los procedimientos utilizados: “Fue su costumbre cepa y siglos juntos / hijos, trabajo, tragos y camisas” (“La oración del ángel del vino”, p. 11).

Un recurso que no aparece con frecuencia es la concatenación: “El es tu sangre, sangre milagrera / aprisionada y débil como un sauce / sauce que por las noches se derrama...” (“La oración del ángel del vino”, p. 12).

Encontramos también metáforas: “un corcho el corazón que todos pisan” (“La oración del ángel del vino”, p. 11); “Pinot, el gris, el príncipe del aire / con los zarcillos de la risa baila” (“Cántico para una danza de Vendimia”, 13); “con los pechos brotando en el asombro / de dos uvas moscateles, ojivales” (“El vino hereda al viejo Brueghel”, p. 15); “Las viñas de Judea ingresaban / semillas de maduras soledades” (“Jerusalén en conquista por un vino”, p. 43).

Abundante en Vázquez es la repetición literal o ligeramente variada del o los versos iniciales, con tono de letanía en este caso: “Piedad, Señor; para el que bebe / y sufre. Piedad, Señor para el que bebe y sueña” y “Piedad, Señor, para el que solo bebe / bebe y sufre y sueña lo que bebe”.

De igual forma es usual e intencional en el autor la mezcla del lenguaje coloquial y el de más subido tono lírico: “Esta vieja a caballo sobre un corcho / borracha, sucia, loca y toda huesos / es hija de agrios zumos solitarios / y quedó para madre del vinagre / como suegra del diablo preparada. / Sus rosas fueron ramos de fusiles” (“El vino hereda al viejo Brueghel”, p. 15).

Un recurso que, si bien no es tan frecuente como los anteriores, hemos hallado en otras obras del autor, es la gradación lograda a través de la



selección y disposición en el verso de verbos con distinta intensidad semántica: “y si está Médoc presente, el viejo tráfuga, / lo **deforma**, lo **demora**, lo **derrumba**”. En este caso el efecto de énfasis aparece intensificado por la aliteración.

La comparación es procedimiento que hemos hallado con asiduidad en Vázquez. Así, en el *LAV* encontramos algunas bellísimas, como por ejemplo: “Ella es astuta / como una cortesana invisible, como el aire” (“Las noches de la mujer de Médoc”, p. 19); “hembras como sirenas de barcos naufragando” (“Somos los que bebemos en los barrios bajos”, p. 27); “la cintura de tu cepa se volcará / como tu nombre, Uzbél, de miel y miel” (“El retorno de las botellas en flor”, p. 39).

La reduplicación es un recurso utilizado frecuentemente por el poeta: “No es vino de cobardes, es el vino del vino” (“Somos los que bebemos en los barrios bajos”, p. 27).

Las personificaciones son habitualmente usadas en la poesía del autor: “Retrocedió el espejo en llamaradas con una barra / y el diálogo rompió las ciegas copas” (“Danza del borracho frente al espejo”, p. 24).

La reduplicación puede servir para delicadas elecciones estilísticas: “blanca en la sombra blanca fugitiva” (“Jerusalén en conquista por un vino”, p. 43).

### ***Yo lírico y autobiográfico***

Habíamos ya dicho que el género lírico queda constituido por la voluntad expresa del sujeto enunciativo de proponerse como yo lírico. Es este, obviamente, el deseo de Vázquez en los poemas que analizamos. Además, el autor mismo destaca la relación entre obra y existencia en el libro que estamos comentando: “Bebo y vivo y, de la vid a la vida, nacieron ‘Los poemas del amor y el vino’” (Vázquez “Antimemoria”, 1969). Rescatamos además el concepto de “vivencia” de Hamburger. Hechos de la biografía de Vázquez pueden haber motivado muchos de los poemas que analizamos: su participación en la Fiesta de la Vendimia, sus viajes a Europa y a Chile y, también, sus experiencias de lectura.

Como vimos, en 1944 el poeta viaja a Chile y conoce a Pablo Neruda. Esta experiencia vertebra el poema “Bebo con Pablo y amo con Chile”.

Ese día estaba con Pablo y con el vino,  
me hablaba de Federico y de Vallejo,  
yo pensaba en Marina, la chilena  
que me bordaba noches en Santiago,  
y en Rosita, la de Valparaíso  
que era un buque, o algo parecido... (Vázquez, 1995, p. 21).

¿Me hablabas Pablo, me decías...? (Ídem, p. 22).

He de volver al diálogo con Pablo  
que me lea y me hable de sus versos  
mientras el vino cantan en las botellas  
la cueca que bailaste por mi sangre  
desnuda y tan vestida de mi Chile (Ídem, p. 22).

Es posible observar en los fragmentos citados la interpenetración de vida-hacer poético, como es lógico. ¿La poesía acaso no es emoción recordada en tranquilidad?

Otra referencia al poeta chileno la hallamos en el poema: “Somos los que bebemos en los barrios bajos”, cuando en relación con el “vino del hombre”, “macho, espeso, con pelos en la lengua” (Vázquez, 1995, p. 27) introduce el verso que dice: “García Lorca y Neruda conmigo lo bebieron” (p. 28) Este uso del pronombre en función preposicional y el título, intencionalmente autorreferencial, nos permiten hablar para este poema de un yo “autobiográfico”, que recuerda vivencias pasadas: su contacto con los dos grandes poetas y la posibilidad no deseable de que hayan compartido unas horas acompañados de sendas copas de vino. Recordemos que en “Antimemoria” revelaba: “Bebo. Vino (tinto) y whisky (nacional) Sé beber. Desprecio, como el mayor sacrilegio, a los que no saben beber. Bebo y vivo y de la vida a la vida, nacieron ‘Los poemas del amor y el vino’”. (Vázquez, 1969).

El confesado rechazo de quienes desprecian o ignoran el arte de beber puede observarse en otros versos. Las propias declaraciones del autor nos permiten ver cómo la instancia enunciativa se reviste de caracteres

biográficos, esta vez referidos a sus gustos, en el poema “Cuando el amor no se identifica con el vino”:

No he nacido para llenar botellas  
ni servirle la copa a otros sedientos.  
Que beban de mi vino y de mi vida.  
Soy el dueño del amor que me abandona  
Cada noche y en cada madrugada,  
De la mujer que cumple con los ritos  
Sabiamente orientada por mi cuerpo... (1995, p. 25).

Sin embargo, la aparición súbita de una “mujer” indeterminada, la referencia erótica, también nos muestran la ambivalencia de este yo, que va de un yo confesional y romántico a uno impersonal, que se refugia en lugares comunes y busca el exotismo. Así, por ejemplo, en el poema “Jerusalén en conquista por un vino”:

Uno aprende, David, ya con los años  
y Salomón y bellas sulamitas  
uno aprende, David, que no se engaña  
a un capitán que lucha por Judea... (ídem, p. 44).

Aquí el sujeto gramatical aparece con la forma impersonal “uno”, que supone lo que Pena llama “una identificación con ese hombre que puede ser cualquiera, él, o simplemente todos...” (1999-2000, p. 207) Esta referencia del estudioso mendocino es importante, pues debemos observar que, cuando leemos los versos citados, realizamos una ida y vuelta: primero interpretamos que el escritor está generalizando, luego podemos releer y reconsiderar: ¿el yo de Vázquez no alienta detrás de la instancia supuestamente impersonal, estos versos no suponen una identificación del poeta con la desdicha del rey judío? El yo del autor, con el peso de la experiencia y los años, se instala en el poema. Así también en el poema “Una sacerdotisa ha trasnochado el vino” toma fuerza el valor del aprendizaje vital: “[...] para aquello de saberme amante / me basta con mis años y mis vinos” (ídem, p. 32).

Adelina Lo Bue interpreta el *Libro del amor y el vino* como autobiográfico, ya que “el autor se declara consciente, tanto de su culpa como de su inocencia: *Yo pecador, me confieso de no merecerme tanto*

*daño*, para agregar, con tregua en el sufrir de un hombre entregado a la pasión: *Este vino tiene sabor de larga huida*". El primer verso citado por la autora pertenece al poema "Bruja capitana nombrada en algún puerto":

Yo, pecador, me confieso de no merecerme tanto daño  
de no saber por qué vendimia oculta ella ha llegado  
de no entender por qué paciencia ardida me demora  
y luego, lejos, siempre y solitario, abandonado (ídem, p. 35).

Un aspecto destacable en "Los poemas del amor y el vino" es la profusión de referencias geográficas. Muchas veces responden al conocimiento libresco, otras al experiencial. Manifiesta el poeta la intención de unir ambas, así en los versos: "No fue en una taberna del Pireo / ni en Mendoza la joven..." (ídem, p. 23), en el poema "Danza del borracho frente al espejo".

Asimismo, en uno de los cantares más hermosos del Libro, titulado "Se parece a este vino color otoño", en donde el sujeto gramatical está elidido y podemos suponer en él a la mujer, hallamos los siguientes versos: "Gracias por llenar la copa del otoño / con tu vida, con tu asombro, con tu llanto." (p. 45) En ellos, el yo lírico aparece como cantor de un himno dedicado a la belleza femenina calificada con caracteres que suponen la ambigüedad de la referencia. Tras la estilización, late la presencia de una mujer real, a la que va destinado el agradecimiento del poeta.

### ***Otoño en Bermejo (2016)***

Esta obra de Vázquez había quedado inédita, hasta que en 2016 fue publicada por la Facultad de Filosofía y Letras en la Colección "Pedemonte"; está dedicado a su esposa María Antonia Martínez y su título se debe, entre otras causas, a que fue en aquel distrito de Guaymallén donde la conoció.

En *Poemas para Mendoza*, escrito en 1943 pero, como ya se dijo, publicado varios años después, Vázquez incluyó un poema con el mismo título; creemos que este poema y los que componen el *Otoño...* son fruto del mismo impulso creador, probablemente motivados por la aparición en la vida de Vázquez de quien se convertiría en su esposa. Nos parece que este poema fue escrito como coronación de los demás.

Del inédito *Otoño en Bermejo*, se hicieron copias a máquina de una edición de cinco ejemplares fechados en mayo de 1947<sup>327</sup>. Llegó a nosotros a través del estudioso Raúl Fernando Pena, amigo de Abelardo Roberto Vázquez y con la aceptación por parte de María Martínez. Contenía cinco poemas, titulados “Caballo blanco”, “Denuncia”, “María (Cacho)”, “El protocolo”, “El ausente”. A ellos el poeta agregó una “Nana” dedicada a su hija pequeña y acompañada de unos dibujos (rostros de bebé) hechos por la pintora Rosario Moreno, fechados el 25 de julio de 1948 y dedicados “a la niña María Teresa de las Nieves Vázquez Martínez (Marité)”, como consta en anotación manuscrita, y bajo la cual Raúl Pena, ha incluido una aclaración: “Mientras Rosario dibujaba Abelardo escribía la nana”. Vázquez tenía predilección por aunar diferentes manifestaciones del arte, lo cual es bien perceptible en el diseño de la fiesta mayor de los mendocinos. Además de la “Nana”, componen el resto del libro otros cuatro poemas: una composición sin título, que empieza “Ya lo sé, usted no cree en el infierno”; “Muchacho”; “Los bosques y el exilio”, publicado el 9 de julio de 1966 en el Diario Los Andes, y “Epitafio”. Antes del poema “Muchacho”, se ha incluido un recorte, la fotografía de Vázquez y su hijo publicada por un diario de la época, acompañada de un epígrafe: “El poeta Abelardo Vázquez y su hijo volviendo del colegio”<sup>328</sup>.

### ***Isotopías fundamentales***

Con la inclusión de dos epígrafes de Antonio Machado, Abelardo muestra su admiración hacia la poética depurada y nostálgica de la generación del 98. El primero lo coloca al principio: “Para cantar contigo, / una canción que deje / cenizas en los labios...”. Son versos tomados del poema “Inventario galante”, el cual integra el libro *Cantares*. El tema del poema machadiano es el amor del yo poético por una joven blanca y rubia, asunto muy apropiado para dar inicio a un libro mediante el cual

---

<sup>327</sup> Raúl Pena afirmó que fue María Martínez quien copió el manuscrito de Vázquez, pero ella sostuvo cuando la entrevistamos que fue el propio escritor quien hizo las copias a máquina.

<sup>328</sup> Esta fotografía, tomada de un periódico, forma parte de una colección de recortes que había hecho Abelardo y que tiene en su poder uno de sus albaceas, a quien hemos repetidamente mencionado: Raúl Pena.

Vázquez pretende halagar a su mujer, reina de la Capital mendocina. La “galantería” está implícita en el acto de dedicar la colección de poemas mediante el recurso a estos versos. Pero además del amor a esa mujer, el poema de Machado introduce el tema de la muerte, mediante la ambigua caracterización de la joven protagonista del poema:

Me embriagaré una noche  
de cielo negro y bajo,  
para cantar contigo,  
orilla el mar salado,  
una canción que deje  
cenizas en los labios...  
De tu mirar de sombra  
quiero llenar mi vaso.

Las implicancias son múltiples: el amor como embriaguez, tema de su poemario póstumo *El libro del amor y del vino*; la introducción del tópico de la muerte en la referencia a las cenizas y la sombra, que como veremos retomará en varios poemas de *Otoño en Bermejo*; la intertextualidad con el segundo epígrafe machadiano en la repetición de la idea del vaso que se llena de sombras.

Este otro epígrafe aparece al final, antes de lo que debería ser el pie de imprenta y parece un eco desprendido del último poema del libro. Los versos finales de “Epitafio” (compuesto por el poeta no en sus últimos años, sino cuando trabajaba en la Revista Oral Pámpano), dicen: “Aquí estoy, esperando vuestros nombres / para llenar este epitafio vivo / que solamente dice en el vacío / aquí yace, ¿por qué? Abelardo Vázquez”. Los versos de Machado que se encuentran a continuación parecieran sollozar: “Luego llevó, sereno, / el limpio vaso, hasta su boca fría, / de pura sombra -oh, pura sombra- lleno” y actualizan el instante de la muerte. Es el fragmento final del poema “Muerte de Abel Martín”, incluido en *Otras canciones a Guiomar*: “Abel tendió su mano / hacia la luz bermeja / de una caliente aurora de verano, / ya en el balcón de su morada vieja. / Ciego, pidió la luz que no veía. / Luego llevó, sereno, / el limpio vaso, hasta su boca fría / de pura sombra -¡oh, pura sombra!- lleno”. Como ya adelantamos, la muerte de Abel prefigura la del mismo Vázquez, al situar estos versos luego de su “Epitafio.

Se puede observar también la relación entre los versos del “Epitafio”: “delante de esta muerte preparada por vosotros, los inmortales / los dueños del dios vivo” y el poema “Denuncia”, en el cual la voz poética reclama a los “viejos dioses del mediodía de la vida” por “la mentira de haber vivido tanto para vosotros”. Como en Quevedo, la vida conduce con paso muelle hacia la muerte: “Vestida con la sombra serena de la muerte, / ocultamente lejos, ya me nombra”.

Al final del escrito una suerte de pie de imprenta dice: “El otoño en Bermejo / es una copia fiel / de una edición / de 5 ejemplares / que hizo el poeta Abelardo Vázquez / en Mayo de 1947 / solo se han agregado / las nana y los / 4 últimos poemas / Mendoza otoño 19[...]. Las dos últimas cifras están borradas, ¿decían quizá “1997”? Es posible que haya sido la esposa de Vázquez quien transcribió el manuscrito de su esposo luego de la muerte del poeta, aunque en la segunda entrevista afirmó que Vázquez lo había hecho.

Los poemas fueron compuestos pocos años antes de que el autor publicara *La danza inmóvil*. Algunos constituyen un anuncio (en el estilo y la temática) de las *Danzas de la muerte* que escribiría más adelante y también el germen de su poesía social en el poema titulado “Protocolo”. De hecho, el autor reutilizó algunos versos del poema “Caballo blanco” en su composición “Cántico de lo informe establecido” de *La danza inmóvil*. Esto a nuestro criterio implicaría revisar mejor el encasillamiento del escritor en una determinada corriente estética<sup>329</sup>.

Temáticamente, *Otoño en Bermejo* se centra en uno de los tres tópicos literarios que la crítica del autor ha destacado en su obra posterior: el tiempo, que está representado por la aparición constante de la muerte en los poemas, especialmente en los cinco iniciales, pero también en los incorporados posteriormente, con la obvia excepción de la “Nana” y del poema sin título. A este gran tema central de la muerte, que quizá desarrolla también inspirado por su admirado Rilke, solo puede

---

<sup>329</sup> Una de las imágenes caras a Abelardo en *La danza inmóvil* es la de la ola, onda, caracol o laberinto: su proceso creativo parecería también obedecer al movimiento circular de este símbolo, en tanto intuiciones iniciales cristalizadas en un determinado poema serán después retomadas y amplificadas en libros posteriores.

oponersele el amor, otro de los motivos preferidos por Vázquez, pues el tercer poema del libro, “María (Cacho)”, empieza con los versos: “Has ganado el amor. No pierdes nada / perdiendo ya hasta el nombre del amado. / Has ganado la fe. No muere nadie / sin que su muerte en tu soñar reviva”. Es el único poema en que se vislumbra esta posibilidad y la muerte pierde su carácter todopoderoso. Como dijimos al analizar el poema “Caballo blanco”, el arte se muestra impotente para detener la muerte, pero el cortejo amoroso es una alternativa vivificante: “Ya nadie muere con la rosa ardida / prendida en las mejillas de tu calle”. En el final, el yo lírico se confiesa “ausente”, podríamos decir, como en el poema del mismo nombre, pero el amor ha triunfado. Otra de las valencias significativas del otoño es la del ocaso, metáfora usual de la muerte; por ello quizá el autor lo eligió como título, además de las causas biográficas que mencionamos más arriba. Otro tema es el del poeta vate que puede verse enigmáticamente representado en “Los bosques y el exilio” pero que también está presente en otros poemas en las alusiones a la revelación de ciertos signos.

En relación con el primer aspecto, el temático, la muerte aparece revestida de reminiscencias clásicas que parecen aflorar en forma subconsciente. Hay referencias al olvido (lo cual nos remite a las míticas aguas del Leteo) en el poema “Denuncia”; a las sombras que a veces aparecen corporeizadas, por lo cual nos transportan al mundo del Hades, en el poema “El ausente”; a la máscara, que remite al ocultamiento y revelación del yo<sup>330</sup>, en “Denuncia”. La palabra muerte figura en los poemas “Denuncia”, “María”, “El ausente” y “Los bosques y el exilio”. En “Caballo blanco” la palabra utilizada es tiempo en la metáfora “solemnes aldabones del tiempo”, pero también Vázquez usa el verbo morir. En el poema “El protocolo” el tema no es la muerte, sino lo que podríamos llamar la no-vida, la existencia no vivida realmente. Vázquez, quien

---

<sup>330</sup> En el *Diccionario de símbolos* de Cirlot puede leerse: “Toda danza es una pantomima de metamorfosis (por ello requiere la máscara, para facilitar y ocultar la transformación) que tiende a convertir al bailarín en dios, demonio, o una forma existencial anhelada. Tiene, en consecuencia, función cosmogónica” (168). Tres años después de escribir los poemas de su *Otoño...* Vázquez publica *La danza inmóvil* donde asocia la danza con la muerte.



posteriormente en su “Antimemoria” propondrá “rescatar la muerte propia, unirla a la vida, desprender de ella todo su sentido, su raíz, y dialogar con ella”, en este poema les reclama a los grises hombres que hacen del protocolo su razón de existir que “hay quienes solo saben que han vivido / por un folio evidente que sigue a fojas uno”. En el poema sin título, el autor se centra en la sátira de un hombre que podría ser de los que viven esta existencia inauténtica, pues, “camina sin ser nadie por la vida”. En el poema “Muchacho” el hijo le pregunta al padre: “¿soy el hijo / de la muerte más viva que tu vida?” y luego confiesa su anhelo del suicidio.

### ***Procedimientos retóricos***

A nivel estilístico, hay también algo que reúne estas composiciones. Por una parte, ciertas imágenes, lirismo, tono melancólico y valorización del terruño (la decisión de situar espacialmente el tercer poema, por ejemplo) que nos remiten a la promoción neorromántica a la que perteneció el autor, pero, por otra parte, recursos e imágenes surrealistas. El “élan neorromántico” (Zonana 2001b, p. 247) se advierte en la preeminencia del yo lírico y la subjetividad. Por otra, se observa la influencia de Lorca y de los surrealistas en algunas metáforas de “El ausente”, como por ejemplo en la bellísima “otra vez fingen las estrellas en el río / un pez solitario de ademán sombrío” cuyo extrañamiento hipnótico nos remite al movimiento surreal. Lo mismo puede afirmarse de la imagen “otra vez las largas trompetas del silencio / estiran sus manos de designio inmóvil”, en cuya combinación desequilibrante de movilidad-inmovilidad (combinación de elementos incongruentes propios del sueño) podemos intuir el germen de su famosa metáfora posterior “la danza inmóvil”.

Se observa en algunos poemas de este libro el valor revolucionario de la metáfora al reunir elementos alejados, como el del pez y la estrella en la imagen anterior o la ninfa con el párpado, la luna y un peldaño o el rostro de la ninfa y una mariposa en “Los bosques y el exilio”: “¿Qué talismán de iluminado sueño / la juntó con el bosque como a un párpado?”, “¿A qué la luna y su peldaño inmóvil, / la frágil mariposa de su rostro...?”. Imágenes con fuerte poder de sugerencia, que instauran una realidad propia en el poema, pueden observarse también en el poema “María (Cacho)”: “Todo un clamor de pájaros al fuego / con el día se quema entre tus ojos”.

La animación de lo inanimado es otro rasgo surrealista que puede observarse en muchos poemas del *Otoño...*, por ejemplo en “El protocolo”: “Esta manera o nunca, este signo desenterrado / por los propios muertos que firmaron su protocolo, se extiende, cruza las calles, preside los hogares. / Allí también donde la vieja chimenea juega / en los rostros su herencia y su locura. / Es el viejo protocolo que se oculta en los sillones / su estilo provenzal se defiende obligado”. Y en “María” un “río de pie cruza Bermejo”.

Para los surrealistas, lo indecible solo puede expresarse con fórmulas oximorónicas, así en “Caballo blanco” la búsqueda de la revelación se expresa en el angustiante reclamo del yo lírico: “¿Por qué este momento, el inevitable, / arde desesperadamente mudo?”, en “El ausente” los versos iniciales dicen “Ahora que las bocinas y los troncos / arden sin voz, roncamente sonando” y en “Los bosques y el exilio” se habla de la “música callada de la sangre” quizá como una velada referencia a la poesía o a la búsqueda de una revelación.

Por otra parte, uno de los efectos buscados por los creadores surrealistas es el de la extrañeza. Así, en “El ausente” Vázquez dice “Pero ya no, pero ya nunca / la estatua de la noche ha de buscarme / con sus ojos de arena por mi carne”, imagen alucinante que nos recuerda algunas pinturas surrealistas. Más adelante, aparecen unas “sombras insepultas”, lo cual produce también un extrañamiento, pues la segunda palabra remite a algo físico, más bien a un cuerpo, lo cual puede producir al lector un efecto inquietante. También aparecen figuras misteriosas que parecen acechar al protagonista y rememoran los maniqués y autómatas en medio de perspectivas vacías, como en “Denuncia”: “Marchar, adherirme al fantasma que hace señas / lejos, con el rostro del silencio entre las manos”. La incongruencia del sueño puede observarse en el quinto poema, en el que el personaje que parece ser el ausente del título habla en primera persona pero de pronto se menciona en tercera: “Pero ya nunca encontraré bajo la luna fría / ese color de asombro de rodillas / que rodea la muerte del ausente”.

“Caballo blanco” es el primer poema de *Otoño en Bermejo*. Para explicar la simbología del caballo, Cirlot cita entre otros pensadores a

Eliade, para el cual el caballo es un símbolo ctónico-funerario<sup>331</sup>. En la Antigüedad existían múltiples ritos que lo incluían y estaba consagrado a Marte, por lo cual su vista era considerada un presagio de guerra. Con respecto al caballo de color blanco, soñar con uno era presagio de muerte en Alemania e Inglaterra (Cf. Cirlot, 2004, pp. 117-118). Para el Cristianismo el caballo blanco alude por un lado al Cristo triunfador y por otro, a uno de los cuatro jinetes del Apocalipsis, según el texto de San Juan, y representa a la muerte: “Y miré, y he aquí un caballo blanco: y el que estaba sentado encima de él, tenía un arco; y le fue dada una corona, y salió victorioso, para que también venciese”.

La simbología encaja perfectamente con el poema, el cual muestra la angustia del yo enunciativo ante el momento decisivo de la muerte, cuando solo la soledad responde al dolor del que padece ese instante “inevitable” y cuando la poesía y la religión muestran su inutilidad para calmar el sufrimiento del alma atormentada. Se contempla la soledad y desamparo del hombre en el instante final:

Hora donde el dolor, viejo dolor del mundo  
 por mí arranca, destruye  
 todo posible además hacia el silencio.  
 ¿Por qué este momento, el inevitable,  
 arde desesperadamente mudo?  
 Ninguna palabra, ningún símbolo bastaría.  
 Los antiguos himnos, las vetustas fórmulas,  
 sus largas barbas de oro, murieron bajo el polvo:  
 y el color de luna de los pergaminos  
 detrás del año ahuyenta solamente fantasmas.

Existe un abismo entre el símbolo y la realidad que este pretende representar; el conocimiento es ilusorio, pura vanidad; la muerte se presenta no como el paso a otra vida, sino como cierre doloroso y definitivo de la existencia. Asimismo, Vázquez desmitifica el poder de la literatura como dadora de inmortalidad según la tradición clásica y

---

<sup>331</sup> *Ctónico*: en mitología y religión, especialmente la griega, el término *ctónico* hace referencia a los espíritus del inframundo.

medieval, pues: “Las palabras sagradas, y las otras, las inventadas / entre la miseria y la desesperación de vivir, / nunca explicaron, nunca, nunca, / esa impasibilidad perfecta de la luna, / ese color de olvido de los pergaminos”. Se observan ecos del platonismo en la alusión a las imágenes imperfectas de las cosas:

¿Para qué los símbolos, los verdaderos y los hermosos,  
si al fin nunca se iba a poder decir lo que se quería?  
¿Para qué inventar, construir imágenes,  
imperfectas imágenes indudablemente impuras?.

Sin embargo, en este momento final, en plena soledad, es cuando el hombre parece poder estar más cerca de su yo auténtico: “Ya estoy junto a mí mismo, desnudamente solo”. En este instante el yo enunciativo parece estar lejos de acceder a la revelación, pues alude a la “hora que no contempla nada, / donde mi pulso se detiene y mi sed se demora” y agrega que “una luna de ausencia, una total pregunta, / cierra mis ojos, sus párpados vacíos”. Estos “párpados vacíos” significan la muerte y aquí sí el yo parece haber accedido al conocimiento último de las cosas, aunque le está vedado revelar esa verdad:

¡Oh vosotros, los solemnes aldabones del tiempo,  
donde los sabios y los sacerdotes solo pusieron  
aquello que no cabía en su corazón, aquello que nunca,  
nunca, podía estar iluminando su verdad!  
La sustancia solar y diferente  
sobre la que estoy obligado a guardar su secreto.

La interpretación es escurridiza de todas maneras: el poeta aprovecha los recursos del surrealismo en imágenes con fuerte poder de sugerencia. La utilización de isotopías que remiten al arte grecolatino es también perceptible aquí y en otros poemas, como en “Los bosques y el exilio”.

Con respecto a la similitud de imágenes y estilo de este primer poema con las *Danzas*, percibimos, por ejemplo, un indudable parecido entre los versos ya citados: “...Hora que no contempla nada, / donde mi pulso se detiene y mi sed se demora. / Ya estoy junto a mí mismo, desnudamente solo. / Una luna de ausencia, una total pregunta, / cierra mis ojos, sus párpados vacíos” y algunos de la “Danza de la sangre” (*La danza inmóvil*),

“qué lejos tu mirada alma mía sin nadie, / boca mía sin nada que nombrar o llorar. / Solo el silencio solo; la soledad muda / que era la llama oscura de mi cuerpo angustiado, / yermo espacio de asombro y desencuentro / bajo los ojos muertos con la rosa ignorada” (Vázquez, 1950, p. 17).

En el “Cántico de lo informe establecido” Vázquez incluye cinco versos de este poema, los cuales se convierten en los versos 35 a 39: “Hora donde el dolor, viejo dolor del mundo, / por mí arranca, destruye, / todo posible ademán hacia el silencio. / ¿Por qué este momento, el inevitable, / arde desesperadamente mudo?”.

Indudablemente, el escritor llevaba tiempo reflexionando sobre el tema de la muerte y buscando las imágenes que luego llevaría a su perfección en los dos poemarios que dedicó al tópico.

El segundo poema se titula “Denuncia” y constituye un reclamo a la vida por hacerlo vivir ilusoriamente, sin advertirle que lo estaba conduciendo a la muerte. La existencia aparece personificada como “viejos dioses del mediodía de la vida”, en alusión a la juventud y sus vanas ilusiones. Esta idea de la tragicidad de la muerte en la plenitud de los años juveniles proviene quizá de Rilke.

El poeta ha utilizado también versos de esta composición en el “Cántico de lo informe establecido”. Así, los versos 1 a 3: “Vestida con la sombra serena de la muerte, / ocultamente lejos, ya me nombra. / Mi solo nombre en pie traza su olvido” se transforman en los versos 40 a 42 del “Cántico”, con dos variantes: vestida es reemplazado por vestido y “mi solo nombre en pie traza” desaparece reemplazado por “Todo lo informe en pie cruza”, ya que adapta los versos al tema de la nueva obra. De la misma forma, los versos 7 a 14 de “Denuncia”: “Ir a su encuentro fuera suficiente. / Marchar, adherirme al fantasma que hace señas / lejos, con el rostro del silencio entre las manos. / Actitud de la sangre, ¿dónde huyes? / ¡Oh letras de mi nombre, con la voz / combatiendo, ¡oh! ¡hacia dónde?, ¿por dónde? / Solamente un número sin expresión real, / su máscara revestida de sombra” se transforman en los versos 43 a 50 del mencionado “Cántico”.

También aquí existen variantes: marchar en “Denuncia” se transforma en danzar, ya que aquí el poemario se titula La danza inmóvil; el rostro del silencio en “Denuncia” será el rostro de la muerte en el “Cántico”,

haciendo más evidente lo que en el poema inicial era algo más enigmático; las letras de mi nombre son en el “Cántico” letras de mi espanto, lo cual constituye un cambio semántico importante; finalmente, un número sin expresión real decía “Denuncia”, mientras que “Cántico” incorpora una variante que no transforma el sentido, su número de expresión irreal.

En la entrevista que mencionamos *supra*, Raúl Pena nos reveló que *Otoño en Bermejo* fue dedicado por Vázquez a su esposa, María Martínez, ya que fue en Bermejo donde la conoció. La elección del otoño puede deberse a varias causas: por una parte, al carácter particular que adquiere nuestra provincia en esa época del año; por otra, al hecho de que fue en mayo cuando él y su segunda esposa se casaron, apenas cinco meses después de haberse conocido. En tal sentido, el poema clave del libro fue el que el escritor dispuso en tercer lugar (un lugar central si consideramos que, en su primera versión, *Otoño en Bermejo* estaba integrado solo por cinco poemas). El poema se titula “María (Cacho)” y tiene una estructura especular, ya que comienza y termina con los mismos versos: “Has ganado el amor. No pierdes nada / perdiendo ya hasta el nombre del amado”.

El poeta pareciera escribir para consolar a su amada en el momento de su muerte, cuando ya no esté acompañando al paisaje en su deliquio por la mujer: “Has ganado la fe. No muere nadie / sin que su muerte en tu soñar reviva. [...] Ya nadie muere con la rosa ardida, / prendida en las mejillas de tu calle; / ni tu ventana cruza el cielo, andando / su nube temporal bajo la escarcha”.

Podemos pensar en la influencia de Lorca y sus versos de la pasión amorosa desbordada en *Diván del Tamarit* y los *Sonetos del amor oscuro*<sup>332</sup>. Estos últimos, escritos a partir de 1935 y pensados para integrar el libro que no fue editado sino hacia 1984, tuvieron ediciones parciales en revistas de los años 40 y 50. Por otra parte, Vázquez, como dijimos,

---

<sup>332</sup> En especial en los poemas “El poeta dice la verdad” (“Que no se acabe nunca la madeja / del te quiero me quieres, siempre ardida / con decrepito sol y luna vieja”) y “Soneto de la dulce queja” (“Tengo miedo a perder la maravilla / de tus ojos de estatua y el acento / que de noche me pone en la mejilla / la solitaria rosa de tu aliento”).

conoció a García Lorca y lo oyó leer los poemas del *Romancero gitano*. Es posible hayan llegado a sus oídos versos como estos.

También se hallan metáforas similares a las del mencionado “Otoño en Bermejo” incluido en *Poemas para Mendoza*. Así, por ejemplo, en aquel poema Vázquez escribía “Sol de lluvia inclinada hacia Bermejo / deshojando los ojos demorados” y en “María” los versos diez y once rezan: “Y una lluvia inclinada hacia Bermejo / por tus ojos dorados se deshoja”.

El poeta equipara la imagen de la mujer a la del paisaje: “Tu sola ya mujer hecha paisaje”, lo anima en sensual entrega a María, que, a la vez, pierde su identidad en fusión romántica con la naturaleza: “Tu nombre que preside, ya no es nombre, / como un valle se inclina hacia el paisaje / que delante de ti tus formas quiere”. El poema constituye una bella alabanza a la mujer amada y una lectura de la sensual presencia femenina (ojos, cintura) en el paisaje de Bermejo:

Todo es otoño. Todo Bermejo  
con la sombra apretada en tu cintura.  
Los álamos te doblan el aliento  
con la campana seca de sus ramas.  
Todo un clamor de pájaros al fuego  
con el día se quema entre tus ojos,  
y ese río de pie cruza Bermejo  
y el rostro de las sombras, sombras niega.

### ***Yo lírico y autobiográfico***

El cuarto poema de *Otoño...*, a nuestro criterio de menor calidad estética, titulado “Protocolo”, tiene un aire de familia evidente con el desprecio por la burocracia y el tono irónico que caracterizan a los poemas que componen *Buenos Aires en las malas*. La denuncia es para aquellos que ignoran la verdadera vida por atenerse a reglas que vienen impuestas desde afuera: “Hay que cuidar el protocolo: que no se manche. / Que no le caiga una gota de cognac. Ni de sangre. / Y hay quien por defender el protocolo vomitaría / sobre los altares, sobre el otoño que arde a lo lejos”. El protocolo es antítesis de religiosidad, de poesía y de pasión, de trabajo honesto, en suma, como dijimos, de la vida misma: “Hay que

cuidarlo; cuidarlo con la vida, / total la vida pasa y queda el protocolo, / y hay quienes solo saben que han vivido / por un folio evidente, que sigue a fojas uno. / ¡Error! ¿A fojas uno? Bah, qué importa, / si lo que en verdad persiste, es solo el protocolo”.

Se puede observar también el tono prosaico que utiliza el escritor en esta composición, en contraste con el que prima en los demás poemas que integran el libro, con el fin de lograr un acercamiento mayor al lector<sup>333</sup>. Mismo tono que muestra el poema sin título que sigue a la “Nana”, que comienza: “Ya lo sé, usted no cree en el infierno / ni en las rosas navegadas por delfines / ni en los poetas que alimentan prisa” y que parece estar inspirado en una clase de hombre acomodado con pretensiones además de poeta. Nos parece provechoso relacionar este texto con unas palabras de Vázquez en su “Antimemoria”: “Odio a los que se arrastran y solamente creen en su pasaje terrenal. Desprecio a las víctimas del tedio, de los malos poemas y de las exclusivas formas materialistas. Ah, y a los jefes de todo, sin serlo de sí mismos. ¿Para qué viven? ¿Sí, así, como sepulcros de un largo vacío?”.

La quinta composición se titula “El ausente”, el yo lírico, enajenado, anuncia: “yo os sigo, luminarias breves, / serpentinando derrocando fábulas” y con tono elegíaco parece lamentar la vida que se ha ido: “pero ya no, pero ya nunca / la estatua de la noche ha de buscarme / con sus ojos de arena por mi carne”. Hay una enigmática intuición del final y el convencimiento de la soledad esencial en el momento de la muerte.

El poema “Muchacho”, dedicado a su hijo Abelardo Roberto, está encabezado por un epígrafe, los versos 2207 y 2208 del *Martín Fierro*, dirigidos por el protagonista a Cruz para instarlo a ir tierra adentro: “algún día hemos de llegar, / después sabremos a dónde”. El poema se divide en dos estrofas: la primera contiene el reclamo del hijo a su padre por el mundo que le ha heredado; la segunda la desgarrada respuesta del padre, el reconocimiento de sí mismo en el hijo y la reivindicación del

---

<sup>333</sup> Lo mismo sucede en el poema “Tercera fundación de Buenos Aires” y en el libro *Buenos Aires en las malas*. Tiene el propósito de denuncia de la realidad y servirá posteriormente para justificar la inclusión del poeta en la generación del 60, aunque como vemos, esta actitud data de mucho antes.



muchacho como libertad y respuesta a ese vacío del mundo: “así eres la respuesta prevenida / a oscuros comisarios y rectores / que juntan la basura de otros años. / Olvida por mí, sin tiempo acaso / de quemarla, en medio de batallas / que un día te soñaron, mi muchacho”. Hay una referencia a un hecho histórico, la muerte de una estudiante norteamericana, Diana Oughton, al explotar una bomba que estaba armando junto con sus compañeros en protesta por la guerra de Vietnam. Es posible por tanto que el poema haya sido escrito alrededor de este año, 1970.

En el último poema, “Los bosques y el exilio”, nuevamente se asocian los tópicos de amor y de la muerte, en la imagen de una ninfa que parece perdida en ese bosque o selva oscura del Dante, del cual ha de rescatarla el poeta, en la imagen arquetípica de Orfeo. Quizá esta ninfa es la poesía o la inspiración poética, pues “Ha de bajar por ella como Orfeo / a buscarla o simplemente / entre muertes y ríos de luz ciega, / inventarlas de nuevo para el alma”.

Por último: al contemplar estos poemas en su conjunto (los cinco iniciales y luego los que el poeta agregara), se nos impone la necesidad de develar si se trata de un conjunto cohesionado, de un poemario, o simplemente de una reunión de poemas surgidos de momentos diversos de inspiración y con temática diferente y reunidos luego. Creemos oportuno por ello comunicar algunas conclusiones, fundamentalmente el hecho de que los poemas de *Otoño en Bermejo* contienen en germen los tópicos y líneas poéticas que Vázquez seguirá en sus obras posteriores. El gran tema es la muerte (que luego desarrolla en *La danza inmóvil* y *Segunda danza*), que en el poema central es vencido por el amor (motivo del *Libro del amor y el vino*). “El protocolo” adelanta el tema de crítica social de su poemario *Buenos Aires en las malas*. Uno de los temas ausentes es el del vino, aunque sí es evocada la tierra natal desde el título mismo.

## Conclusión

Abelardo Vázquez es un escritor mendocino fuertemente arraigado a la tierra, con un concepto de la poesía como reflejo y parte integral de la vida, según puede advertirse en sus declaraciones. Este artista evoluciona

desde una poesía con espíritu neorromántico, propia de los años 40, hacia una poesía más social, que hace de la sencillez su instrumento, que aprovecha el lenguaje coloquial y el prosaísmo para mejor llegar a destino. Se manifiesta este autor como mendocino y argentino convencido que sufre la corrupción e ineficacia de nuestros gobernantes, el canibalismo de Buenos Aires y, en general, el desprecio hacia nuestras raíces. En dos de sus libros, *Tercera fundación de Buenos Aires* y *Buenos Aires en las malas*, expresa su ideal americanista y su compasión, como poeta, de la Patria ignorada, comprada y vendida por muchos.

Su poesía no es una poesía sencilla; no obstante hallamos en ella un mismo aliento que hace que las isotopías se repitan a largo de sus libros: el amor, la mujer, la muerte, el alba, la naturaleza, bien que con infinitas variaciones, algunas de las cuales hemos hecho notar. Un ejemplo de la riqueza de matices que este poeta puede arrancar a una imagen, es la configuración de la isotopía del alba, que a lo largo de los diferentes libros adquiere múltiples matizaciones: muerte, espera del día, nacimiento, augurio de cambios, luz que diluye las imprecisiones y sombras de la noche.

También los procedimientos retóricos construyen un fuerte entramado de rasgos de estilo que arbitra la voluntad del poeta: apóstrofes, enumeraciones caóticas, antítesis polares, paralelismos, reduplicaciones, comparaciones, personificaciones y metáforas que evolucionan desde un hermetismo inicial hacia la sencillez, sin ignorar el impacto, en los últimos libros. Además de estos recursos, hemos destacado algunas imágenes notables por su estilo tan personal y su belleza.

El concepto de yo lírico ha atravesado por muchas etapas a lo largo del tiempo. En el Romanticismo, se identificaba la instancia de enunciación con el yo del poeta. Luego, del encuentro de las filosofías postrománticas con la poesía francesa de los años 1860-1880 deviene un nuevo concepto del yo lírico, asumido como instancia impersonal: el yo del poeta se separa del yo del poema. Tenemos que llegar al año 1957 para que se produzca un vuelco en esta interpretación, pues la estudiosa de la lógica del lenguaje Käte Hamburger defiende la tesis de una instancia enunciativa real, asumida en sentido lógico. El yo que escribe un poema no tiene el poder para borrarse a sí mismo como instancia de enunciación, por lo tanto el yo del poema es idéntico al escritor, aunque la realidad del poema

no tiene por qué serlo, cobrando aquí todo su sentido el concepto de vivencia, en tanto asunción por parte del yo enunciativo del objeto de enunciación y su transformación.

De la confrontación de estas diversas concepciones de yo lírico con la obra de Vázquez, surge la necesidad de las matizaciones. Vemos a un autor que no niega la relación entre vida y literatura a que otros parecen temerle tanto, que se asume como instancia enunciativa lírica, por su intención de comunicar emoción en la forma de un poema, que lo hace de manera personal, recurriendo constantemente a la primera persona. No podemos pensar que es vida todo lo que escribió; pero tampoco que su vida no configuró su arte y la manera de expresarlo. Recurrimos por lo tanto al concepto de vivencia cuando el objeto del poema no haya podido ser experimentado por el autor del poema. El yo enunciativo abelardiano se manifiesta asimismo como ambivalente, yendo de una asunción de su enunciación desde la impersonalidad al verso que parece arrancado de una tremenda emoción vivida. El escritor asume máscaras que, aun tras un supuesto fin testimonial, muestran el guiño pícaro del poeta que se sabe libre para moverse a su gusto de una frontera a la otra, de la vida y la experiencia a la ficción y vivencia imaginadas.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

Vázquez, A. (1942). *Advenimiento*. Pámpano.

---- (1950). *La danza inmóvil*. Ediciones de Osvaldo M. Osorio.

---- (1950). *Tercera fundación de Buenos Aires*. Cuadernos de la Dirección de Cultura de Mendoza.

---- (1959). *Poemas para Mendoza*. Biblioteca Pública General San Martín.

---- (1959). *Segunda danza*. Nihuil.

---- (1963). *Buenos Aires en las malas*. Mendoza, Pámpano.

---- (1969). “Antimemoria”, en *El Diario*, Mendoza, jueves 14 de agosto.

---- (1995). *Libro del amor y el vino*. Ediciones Culturales de Mendoza.

---- (2016). *Otoño en Bermejo*. EDIFyL.

### Teórica, crítica y corpus de apoyo

Aguiar e Silva, V. M. (1972). La periodización literaria, en *Teoría de la literatura*. Gredos.

Ara, G. (1970). *Suma de poesía argentina*. Guadalupe.

Astrada, C. (1940). Rilke y la muerte propia, en *La Nación*, 14 de abril, “Suplemento literario”.

Cambours Ocampo, A. (1963). *El problema de las generaciones literarias*. Peña y Lillo.

*Canto (Hojas de poesía)* [n° 1]. Buenos Aires, 1 de junio de 1940.

Combe, D. (1999). La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía, en Cabo Aseguinolaza, F. (Comp.). *Teorías sobre la lírica*. Arco.

García Lorca, F. (1997). *Epistolario completo*. Cátedra.

Ghiano, J. C. (1957). *Poesía argentina del siglo XX*. FCE.

Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura*. Visor. Título original: *Die logik der Dichtung*. Traducción de José Luis Arántegui.

*Muestra Colectiva de LA CARPA* (1944), Tucumán.

Roggiano, A. (1963) Situación y tendencias de la nueva poesía argentina, en *Revista Interamericana de Bibliografía. Inter-American Review of Bibliography 1*. Washington D.C., Vol. III, January – March, 17.

Salas, H. (1968). *La poesía de Buenos Aires: ensayo y antología*. Pleamar.

Soler Cañas, L. (1953). *Canto* y la Generación del 40, en *Canto 1 y 2. Cuadernos de Poesía argentina 1*. UNC, FFyL, Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas, Sección Argentina y Americana.

Videla de Rivero, G. (1984). *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*. FFyL, UNCuyo, *Revista de Literaturas Modernas*, Anejo IV.

- Zonana, V. G. [s. f.]. Apuntes para un estudio de los grupos emergentes del 40 en Cuyo. Apunte de clase.
- (1997). *Mutaciones de la palabra: la trayectoria literaria de Olga Orozco*. Tesis doctoral inédita.
- (2001). *Orfeos argentinos; Lírica del 40*. EDIUNC.

### **Sobre el autor**

- Abelardo Vázquez y su aporte al “Grupo Pámpano”, en Diario *Los Andes*, 1 de junio de 1986, sección 4, 1.
- Castellino, M. E. (1991). Aproximación a la poesía de Abelardo Vázquez: *Poemas para Mendoza*, en *Revista de Literaturas Modernas 24*. Facultad de Filosofía y Letras.
- (1993). Presencia de Federico García Lorca en la poesía mendocina, en *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza 1*. Facultad de Filosofía y Letras, 35-58.
- Cattarossi Arana, N. (1982). *Literatura de Mendoza (Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad) 1820-1980*. Inca.
- El libro del amor y el vino*, texto inédito de Abelardo Vázquez, en Diario *Los Andes*, Mendoza, 24 de diciembre de 1995, sección 5, 2.
- Freidenberg de Villalba, A. (1997). Amor, pasión y muerte en Abelardo Vázquez, en *Dialogismos; Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos*. EDIUNC.
- Pena, R. F. (1999-2000) La poesía de Abelardo Vázquez, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 6*, Facultad de Filosofía y letras, 201-213.
- Trascendencia de la revista “Pámpano”, en Diario *Los Andes*, 8 de junio de 1986, sección 4, 1.
- Zonana, V. G. (2002). La ciudad: Fundaciones poéticas de la lírica mendocina, en Videla de Rivero, G. (Comp.). *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad*. Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Tomo II, 219-260
- Zuleta Álvarez, E. (1997-1998), Literatura y política en Mendoza (La Guerra Civil española), en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 5*, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza - Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 159-173.

## CAPÍTULO XI

### IVERNA CODINA POETA

MARTA ELENA CASTELLINO

0000-0001-7246-8452

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

*“El apogeo del ‘existencialismo’, de las diferentes tendencias filosóficas y problemas que se incluyen en esta designación, es resultado de la vigencia de un clima espiritual, de una sensibilidad histórica favorables para disposiciones emocionales e intelectuales que encuentran su fundamento en el hombre concreto, en la primacía de las estructuras de su existencia. Pero este clima o estado anímico general, a cuyo advenimiento ha contribuido también la poesía, con sus nuevas dimensiones vivenciales, y la literatura y el arte, tiene sus raíces más profundas en la filosofía, en la actitud filosófica del hombre contemporáneo que, en medio de una situación histórica modificada, empieza a vislumbrar en el existir (Dasein), el único acceso a la vida, como peculiar modo de ser”.*

**Carlos Astrada.** *“El existencialismo, filosofía de nuestra época”.*

### Introducción

El itinerario poético de esta mujer, nacida en Chile pero radicada en Mendoza, representa cabalmente el devenir de la poesía mendocina hasta la mitad del siglo XX, en respuesta a sucesivas incitaciones tanto estéticas como provenientes del mundo de las ideas. Así, Codina, con su primer tomo poético *Canciones de lluvia y cielo* (1946 - poesía, prólogo de Alfredo Bufano) transita inicialmente los caminos del sencillismo regionalista vigente en las letras mendocinas desde 1925, cuando Bufano –bajo la

influencia del espiritualismo filosófico- publica sus *Poemas de Cuyo* (cf. Roig, 1963 y 1966).

Esta línea temático-estilística, junto con otras (como la narrativa de inspiración folklórica o de intención social), componen un panorama signado por la “voluntad de región” (Roig, 1963 y 1966), es decir, el deseo de textualizar tanto el paisaje natural como el medio humano, con sus características distintivas y se inscribe desde lo estilístico dentro del posmodernismo, en su reclamo de atención a lo próximo y cotidiano.

Acuciada igualmente por las inquietudes universalistas de la poesía que Soler Cañas (1980) denomina “del 40”, la expresión de esta autora se encamina luego por cauces elegíacos, en una evidente interiorización de la mirada, en su segundo poemario titulado *Más allá de las horas* (1951 - poesía, con un poema-prólogo de Juana de Ibarbourou), que refleja el predominio del sujeto de la enunciación, lo que confiere al poema un acentuado lirismo, mientras el tono elegíaco surge de la tensión entre la ausencia y el recuerdo y la aguda conciencia del paso del tiempo.

Y es con *Después del llanto* (1955 - poesía) cuando culmina su evolución estética y de pensamiento, pues en este libro se expresa una serie de cuestionamientos que traslucen un sentimiento agónico de la existencia, junto a la idea de la incognoscibilidad del ser, la imposibilidad de auténtica comunicación y el cerramiento de la persona en sí misma.

### **Iverna Codina, el “vértice femenino del triunvirato”**

*“Para Iverna Codina el silencio es el dolor que no se puede gritar y la cobardía de quien –siendo testigo de lo que sucede- no se anima a denunciar las causas de ese dolor. Porque la palabra [...] tiene una doble cara: por un lado, enuncia y representa al hombre sufriente de quien se habla; por otro, retrata a quien la dice. Detrás de la palabra está, pues, tanto el hombre, el hombre histórico, como el escritor”.*

**Hebe Molina**

La figura de esta escritora se singulariza como exponente del feminismo y del realismo del siglo XX, y se constituye así en la mujer más

representativa de las décadas del 50 y 60 en el contexto literario mendocino. Fue reconocida asimismo como el “vértice femenino del triunvirato”, que integró junto a Abelardo Arias y Antonio Di Benedetto, con los que solían organizar conferencias en las que, con conocimiento y excelente humor, debatían sobre temas literarios y culturales.

Nació en Quillota, Chile el 15 de junio de 1918, hija de padre chileno y madre española. Cuando era pequeña, la familia se trasladó a la Argentina: residió en Mendoza, San Rafael, y luego Buenos Aires. Siempre se consideró mendocina.

En San Rafael fue alumna de Alfredo Bufano, quien prologa su primer libro de poemas y la recuerda con mucho cariño: “Nunca pasó por mis aulas una alumna más seria, más quieta, más circunspecta... Esta es la presencia de Iverna, la niña hecha de cielo, lejana y cercana como la lluvia” (*Canciones de lluvia y cielo*, 1946).

Se dedicó a la docencia y al periodismo; en 1960 integró una Comisión Legislativa que se dedicó a estudiar la aplicación de la Ley de Minas. Realizó numerosos viajes. Exiliada durante la última dictadura militar argentina, residió en La Habana. Allí trabajó durante cuatro años en el Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas. Posteriormente se trasladó a México, donde pidió asilo político, formó talleres literarios y dictó conferencias.

Según su propio relato, tanto en Cuba como en México Codina realiza acciones que guardan cierto paralelismo. Permanece cinco años en cada país. Y en cada uno “la escritora investiga acerca de sus culturas autóctonas; en particular, los aspectos religiosos: el sincretismo entre las religiones cristiana y yoruba (del África) en Cuba, incluida una anécdota al respecto vivida por Mario Benedetti, y el particular culto a los muertos de los mejicanos” (Molina, 2013, p. 161), aunque ella nunca pueda, según manifiesta en su autobiografía inédita *Diez años de exilio (1976-1986; Dos países: Cuba y México*, cada noviembre, “saborear con el café una calaverita de chocolate, o el muertito dentro de su cajita, también de chocolate” (Codina, 2004, p. 20). Investiga, además, sobre las literaturas de cada nación.

Regresó a la Argentina con el retorno de la democracia, cuando “eran otras las preocupaciones y la literatura de compromiso interesaba poco



menos que nada”, según comenta; se estableció en Buenos Aires y en 1986 es nombrada Socia Honoraria de SADE. Falleció en Buenos Aires el 14 de agosto de 2010.

Hebe Molina, quien ha estudiado en profundidad su obra, distingue en ella las siguientes etapas: 1°, de aprendizaje, en la que su padre le relata tristes historias de arrieros y mineros que viven en la frontera, tanto geográfica como económica, hasta su primera novela, en la que define su poética; 2°, de madurez, en la que su producción narrativa se afirma en la exposición de sus ideas a través de ensayos y actividades docentes, y en la que el exilio funciona como un estímulo para el compromiso literario y social y 3°, de la memoria, en la que su interés se basa en recordar y difundir sus recuerdos para ayudar a escribir la historia argentina.

Como se advierte, esta periodización está enfocada preferentemente en su obra narrativa, y no atañe a su obra poética, que la antecede. La propia escritora descrea de esos libros primerizos y quizás por ello no han recibido aún la atención que merecen por parte de la crítica ni han sido reeditados, a pesar de su intrínseco valor.

Su figura se destaca con perfiles nítidos en el marco de su generación, y en un pie de igualdad con sus colegas varones, quienes reconocen sus méritos: así, el 25 de abril de 1956, desde Mendoza, Antonio Di Benedetto le escribe a Abelardo Arias, radicado en Buenos Aires, y describe a su amiga en estos términos: “Quiero presentarle a Iverna [...] la figura femenina más estimada en el ambiente artístico de acá; la gran ayudadora, la gran promotora de conferencias [...] secretaria de la filial de la SADE [...]” (citado por Molina, 2007, p. 291).

Fue, ante todo, una mujer con “pensamiento propio”; como destaca Victoria Azurduy (2010), y habían señalado con anterioridad Pablo Neruda y Miguel Ángel Asturias, como integrantes del jurado internacional que le otorgó en 1960 el Premio Losada por *Detrás del grito*, “novela que –al decir de Azurduy– denuncia las condiciones de explotación y servidumbre en los salitrales y minas de la frontera cordillerana”:

Allá por los años sesentas, cuando no era cosa de mujeres atreverse a la temática sociopolítica, Iverna Codina hurgaba en las zonas más conflictivas del país para encontrar los personajes de sus

novelas. Y fue la primera en dar protagonismo al lenguaje coloquial de la región fronteriza con Chile, a través de relatos desgarradores que rompían con el costumbrismo o el paisajismo de la literatura regional (Azurduy, 2010).

Además de su obra de creación, en 1964, publicó un ensayo titulado *América en la novela*, en el que realiza un riguroso análisis de la evolución del género en América; ensayo cuyo propósito primordial es “demostrar la existencia de una literatura americana propia”, que para la autora tiene una forma de expresión propia que es la novela realista, “reflejo fiel del hombre americano y su circunstancia” (Astrada en Codina, 1964, p. IX).

La capacidad de observación de Iverna Codina se volcó además de la literatura en sus rigurosos análisis sobre las nuevas formas de expresión del *boom* de la literatura latinoamericana. Apadrinada por el filósofo Carlos Astrada, publicó en 1964 *América en la novela*, un ensayo que repercutió en Europa y que destacó muy especialmente la revista francesa *L'École de lettres*. A fines de la década, su nombre estaba asociado al de los escritores y artistas más comprometidos con la realidad del país (Azurduy, 2010).

Esto es así por los particulares condicionamientos históricos experimentados por el continente “mestizo” desde sus años augurales, y también, por las circunstancias de explotación y miseria en que viven aún en la actualidad grandes grupos sociales. La novelística se configura entonces como documento y denuncia, pero supera lo panfletario por exhibir también calidad estética.

Este ensayo tiene un valor precursor, en tanto presenta “un panorama claro y total de la novela americana, vinculada estrechamente con su entorno histórico, geográfico y social” (Astrada, 1964, p. X). En la primera parte se expone sucintamente la evolución histórica, social y cultural de Latinoamérica, desde sus orígenes hasta el advenimiento de la novela realista, pasando por las alternativas de la emancipación, el advenimiento del romanticismo, el aporte del modernismo y el naturalismo de raíz zoliana.

La segunda parte se dedica al análisis de la novela realista por países, entretejida con las circunstancias históricas y políticas de cada uno, porque la novela en América –como afirmaba Juan Carlos Ghiano- fue (y

es) una verdadera “cronología de la crisis”, y denuncia de una serie de males, como la corrupción, el atraso, la marginalidad...

Codina atiende especialmente a los desfases producidos por la superposición de la mentalidad “lógica y occidental”, que opacó el “espíritu mágico del hombre y la naturaleza americana” (Astrada, 1964, p. XII)<sup>334</sup>, hasta el advenimiento del realismo como signo de una alcanzada independencia cultural y reflejo de la “total dimensión americana” (Astrada, 1964, p. XII).

Esta narrativa realista es instrumento de análisis y de conocimiento de la realidad americana y expresión de su sustancia telúrica y su raíz étnica por lo que se distancia significativamente de la europea, y aporta a la cultura universal “la singularidad del espíritu indoamericano” (Codina, 1964, p. 19).

Los conceptos teóricos aquí brevemente reseñados se reflejan en la práctica escrituraria de la propia Codina: luego de unos inicios poéticos que transitan por los caminos de un sencillismo regionalista abrevado en su maestro Bufano hasta recalar en las preocupaciones existenciales características de los años 50, sin desdeñar del todo ciertos acentos propios de la poética neorromántica, como veremos, ancla en una expresión narrativa realista y social, que suma a la lucha contra un medio hostil (tan característica de la literatura hispanoamericana), los condicionamientos de injusticia y opresión por parte de quienes detentan algún tipo de poder. Entonces, la centralidad de su narrativa está constituida por la presentación de personajes marginales y marginados, con fuerte asiento en la realidad observada o recuperada a través de los relatos orales oídos en su niñez.

Su obra está compuesta, entonces, por los siguientes títulos: *Canciones de lluvia y cielo* (1946 - poesía, prólogo de Alfredo Bufano); *Más allá de las horas* (1951 - poesía, con un poema-prólogo de Juana de Ibarbourou);

---

<sup>334</sup> Este concepto de la Conquista como coerción, como destrucción de las culturas anteriores, dicta una visión en cierto modo sesgada ideológicamente de las manifestaciones literarias americanas como determinadas “con la asepsia de los censores españoles y la Inquisición, [...] formalista, exenta de fantasía” (Codina, 1964, p. 23).

*Después del llanto* (1955 - poesía, con un juicio crítico de Américo Calí); *Siempre hay un amanecer* (1954- novela inédita); *La luna ha muerto* (1956 - novela); *Detrás del grito* (1960 - novela); *La enlutada* (1966 - cuentos); *Los guerrilleros* (1968 - (novela); *Los días y la sangre* (1977 – novela sobre el Cordobazo, reeditada en 2019); *Un barco en la bahía* (novela inédita).

En 2003, a pedido de una investigadora canadiense, Marianella Colliete, Codina elabora una autobiografía que titula *Diez años de exilio (1976-1986); Dos países: Cuba y México*. “En este texto –señala Molina (2013)- rememora su historia personal y la de sus allegados, desde la intimidad dolorida por el desarraigo. Muestra la faz humana de aquel período, en un texto introspectivo que evita las cuestiones ideológicas; y lo hace con un espíritu magnánimo” (p. 156).

A lo largo de su trayectoria literaria obtuvo varios premios y distinciones:

- Premio de la Municipalidad de Mendoza por *Canciones de lluvia y cielo*.
- Primer premio en el concurso internacional de Editorial Losada, por la novela *Detrás del grito*.
- 1966 - Premio de la Municipalidad de Buenos Aires por *La enlutada*.
- 1977 - Primer Premio del Concurso Leopoldo Marechal por el cuento “La noche de la barricada”.

## **La poesía de Iverna Codina en su contexto epocal**

*“Mas, rebelde al silencio,  
tengo la urgencia de mi canto intacta  
porque sé que alguien mi verdad espera  
más allá de mi estrella derrotada”  
Iverna Codina. Después del llanto.*

### ***Sus libros poéticos***

*Canciones de lluvia y cielo*, su primer poemario, aparece dividido en tres secciones, pero sin dejar de ser un auténtico “poemario”:

- 1º sección: “Canciones para una noches sin sueños”. Contiene trece poemas.
- 2º sección: “Canciones de olvido”. Tiene un tono más pasional, más íntimo. Si bien no desaparece el entorno exterior, el yo lírico focaliza más bien el mundo de sus sentimientos. Contiene 16 poemas.
- 3º sección: “Canciones del tiempo”. Más breve, contiene solo seis poemas.

Por su parte *Más allá de las horas* y *Después del llanto* no aparecen divididos en secciones y ponen de relieve la constancia y ahondamiento de su proyecto poético, en relación con incitaciones epocales.

Este itinerario poético, como ya señalamos, transita inicialmente los caminos del *sencillismo regionalista* vigente en las letras mendocinas desde 1925, cuando Bufano publica sus *Poemas de Cuyo* (cf. Roig, 1963 y 1966). Esta línea temático-estilística, junto con otras (como la narrativa de inspiración folklórica o de intención social), componen un panorama signado por la “voluntad de región” (Roig, 1963 y 1966). Además del afán por textualizar el paisaje, tanto natural como humano de la región, octosílabo. También hay un retorno a las formas populares y tradicionales de expresión, vale decir, en el ámbito de la lírica hispánica, al verso octosílabo propio de romances, coplas y cantares.

En esta actitud confluyen dos tendencias o estilos poéticos, estudiados por Gustav Siebenmann (1973) en relación con la poesía peninsular: el *popularismo*, o sea el renovado interés por el tesoro de la poesía tradicional española, ejemplificado por Manuel Machado, y el *neopopularismo*, que consiste en un retorno a las fuentes de la poesía popular, pero sin renunciar a ninguna de las conquistas de la nueva lírica, como es el caso de Federico García Lorca. Traemos esto a colación porque en la poesía de nuestra autora es visible la influencia del genial andaluz, como ejemplificaremos. Como señala Hebe Molina (2013), en sus tres poemarios se advierten las influencias de García Lorca, de Pablo Neruda y

de Alfredo Bufano, “como si quisiera rendir homenaje a sus tres orígenes: de madre andaluza, Iverna nace en Chile, pero desde niña se radica en San Rafael; más tarde en Luján de Cuyo” (p. 156).

Los primeros poemas de Iverna Codina, los de *Canciones de lluvia y cielo*, son calificados por Alfredo Bufano, su prologuista, como “canciones simples, puras, sin hojarasca retórica, sin malabarismos verbales” (en Codina, 1946, p.8). En ellos, sin duda, el poeta reconoce su propia voz, en el recurso al metro octosílabo propio de la poesía tradicional (preferentemente, en el caso de Codina, cuartetos asonantados) y en la captación del entorno regional.

Iverna sigue en general la lección abrevada en Bufano<sup>335</sup>: luego de la creación poética de un entorno descriptivo, con notas del paisaje mendocino, junto con detalles de una escenografía convencional, el yo lírico asoma en los versos finales, tiñendo de afectividad lo contemplado: “en los valles de mi alma / asoma la luna nueva” (1946, p. 76)<sup>336</sup>; es decir que suma a una intención más o menos paisajista, un buceo en la interioridad del ser humano, que ha sido destacado por Molina (2013):

Si se observan los títulos de sus primeros libros, se advierten dos constantes. La primera: la búsqueda de lo esencial, de lo que se descubre gracias al desplazamiento interior hacia otro lugar, más profundo, más arcano (*Más allá de...*, *Después de...*, *Detrás de...*). La segunda constante: el sentimiento de dolor que acompaña inevitablemente ese desplazamiento (lluvia, llanto, muerte, grito, luto) (p. 158).

---

<sup>335</sup> Un ejemplo podría verse en la descripción de los fenómenos naturales: en “Tormenta” se da un ejercicio intertextual con la poesía de Bufano (“Creciente”), en la gradación del progreso de la tormenta: “Surgieron nubes inquietas, / y en loco tropel fantástico / cerraron la noche quieta” (1946, p. 80); “Rodó el trueno ronco y áspero” (1946, p. 81). Se cierra igualmente con el retorno a la calma y la aparición de la “luna nueva” (1946, p. 82). Cabe aclarar que el poema de Bufano, a su vez, sigue el esquema desarrollado por Leopoldo Lugones en el “Salmo pluvial”, de *Crepúsculos del jardín* (1905).

<sup>336</sup> El segundo poemario de Codina está dedicado precisamente a “a la venerada memoria del ilustre poeta ALFREDO BUFANO, maestro de mi vocación y nobilísimo amigo”, fallecido el año anterior a la publicación del volumen.

Encabeza el segundo volumen publicado por la poeta mendocina un poema de Juana de Ibarbourou, fechado en Montevideo en julio de 1947, y dedicado “A Iverna, en Mendoza”. En este texto, la aproxima a las realidades elementales de la tierra: “lluvia, cielo, luz, agua, sueño, canción, alba...”. En la imagen “rosa en forma de corazón” parece destacarse la cualidad señalada a propósito del poemario anterior: la aptitud para fundir naturaleza / estado de ánimo, proyectando los sentimientos del yo lírico en la animización del paisaje. También se destaca a través de las palabras de la poetisa uruguaya la frescura y pureza de la entonación lírica de Codina: “romance puro, de fresca voz”. Se advierte asimismo una actitud más esperanzada del yo lírico.

También es dable advertir en su producción poética la transición hacia “el 40”, por el predominio del sujeto de la enunciación, que confiere al poema un acentuado lirismo, el tono elegíaco que surge de la tensión entre la ausencia y el recuerdo y la aguda conciencia del paso del tiempo, como ya se dijo. En este su segundo libro, *Más allá de las horas*, se advierte, el desplazamiento interior hacia otro lugar, “más profundo, más arcano”, tal como señala también Molina; igualmente, es visible “el sentimiento de dolor que acompaña inevitablemente ese desplazamiento” (p. 158).

Igualmente, la continuidad con el poemario anterior está dada por el recurso a la cuarteta octosilábica, como cauce métrico predominante, si bien se advierte en algunas composiciones la utilización de la estrofa hexasilábica o bien, una incipiente tendencia al versolibrismo, por otra parte, el lenguaje se torna más metafórico, la expresión poética, más enigmática, aunque no oscura: “entorna la lluvia mansa / la puerta de los desvelos” (1951, p. 28).

En cuanto al tercer libro, encontramos como rasgo diferencial –dentro de la unidad expresiva mencionada- poemas más extensos, con marcada tendencia al versolibrismo y la aparición de un nuevo ámbito geográfico: el “Sur”, isleño, húmedo y vegetal, que corresponde a su infancia: “Sur de agua, / huésped de la lluvia y de los vientos” (1955, p. 15). Este espacio aparece también asociado íntimamente a las vivencias del yo lírico: “mi sal junto a la sal oceánica / [...] / apenas llanto, apenas nombre” (1955, p. 15). Se trata asimismo de un ambiente en cierto modo desrealizado: “Ángeles verdes de mares verdes y de sombras / lo llevarán hacia los

bosques olorosos / de olmos, de canelos y laurales, / en el tiempo salvaje de la selva” (1955, p. 16)<sup>337</sup>.

En *Después del llanto*, como veremos, se expresa una angustia claramente existencialista. Como señala Américo Calí en la solapa de este tercer libro, este marca una evolución en su poesía, dada por la liberación formal –“expresión fuera de normas preceptivas”, dice- pero también por el cambio de acento en esa “biografía del corazón” que, siempre según Calí, es la poesía de Iverna Codina: desaparece un tanto el paisaje exterior, dando paso más bien a la interioridad de yo lírico. Pero, por sobre todo, asoma un cuestionamiento existencial que se expresa a través de las interrogaciones retóricas, entre otros recursos, lo que da al volumen un tono más angustiado: “Para qué han de servirme hoy / los verdes claustros de la primavera, / los mástiles del alba, / la rosa de azul, la mano de niebla, / si estoy sola, amarrada / en el abismo de mis horas muertas?” (1955, p. 47).

En la órbita de los cuestionamientos existenciales, del sentimiento agónico de la existencia, se inscriben también la idea de la incognoscibilidad del ser, la imposibilidad de auténtica comunicación, cerramiento del ser en sí mismo, ideas reforzadas por la reiteración de los pronombres “Nadie” y “Quién”:

Nadie podrá decir que me conoce  
por este simple andar junto a los días,  
por este gesto de ensoñada espera,  
por esta voz de llanto o de sonrisa;

Nadie me ha visto, desnuda de gestos,

---

<sup>337</sup> Esa evocación de un Sur “isleño”, se da por contraposición al continente o a Mendoza: “Aquí no hay veranos crepitantes, / con élitros de bronce y sol rotundo. / No hay siestas con cigarras / enhebrando collares de canto enloquecido” (1955, p. 16). Son atributos de este nuevo paisaje que se incorpora a su poesía: “silencio”; blando plumón del musgo”; “espuma vegetal de los helechos”, con sus especies típicas: “dulce azahar de murta / y el negro calafate de leyenda” (1955, p. 17), en el que prevalece el verde. Y también la presencia de lo indígena: “el viento de la tarde inventa / chamales misteriosos, indianas lenguas / o lanzas que se hundan inoñbles / en el mudo cristal de los ocasos” (1955, pp. 16-17).



transitar por el fondo de mis días,  
desvelados los navíos del ensueño,  
siempre en lucha, vencedora y vencida (1955, pp. 51-52).

De todos modos, entre los tres libros se advierte una unidad de entonación poética, una comunidad de temas y similares recursos expresivos.

### **Temática**

#### **El amor**

La temática esencial de Codina es el amor, en sus diversos matices. Este tema se irá desarrollando con matices y modulaciones a lo largo de toda su trayectoria poética. Se destaca así la urgencia de amar: “Clamo por el crispado soplo de mi boca, / por mi carne vegetal y en yema, / por la sed lamiendo soterrada / la dimensión oscura de mi cuerpo” (1955, p. 11); “Amarte sin medida / convocada por el polen y el aroma, / por las resinas y los pájaros, / por las linfas y las savias y los musgos” (1955, p. 12).

El amor puede aparecer asociado con elementos naturales: “Afuera la luna pálida / amanecida de almendros / y la voz honda del río / cantarían nuestro encuentro” (1946, p. 18). El paisaje aparece así como el ámbito más propicio para el amor, sobre todo en el primer libro:

Yo te pido que me lleves  
lejos, muy lejos mientras nieva  
[...]  
Donde seamos dos sombras,  
dos sombras blancas apenas.  
Sobre la tierra nevada tu sombra y mi sombra trémula (1946, p. 24).

Pero también es visible la tensión entre lo que se tiene y lo que se añora: “Tú dijiste que vendrías / con las últimas estrellas / para besar en mis labios / la húmeda flor mañanera / [...] / y entre mis manos vacías / dejó el dolor de tu ausencia” (1946, p. 34).

Junto con la plenitud del amor ya consumado o reencontrado, promesa cierta de horas compartidas: “Grata ansiedad en el alma, / en los labios dulce acento; / en la penumbra discreta / aromado y tibio el lecho” (1946,

p. 46), aparece la angustia de la espera: “¡Qué largas horas insomnes / tiene la noche en tu ausencia” (1946, p. 47), la evocación de un pasado dichoso, reforzado en el poema “Elegía otoñal” por la reiteración de sintagmas análogos: “Fue en esta misma senda”; “Fue en este mismo bosque”; “Fue en este mismo tiempo”. Pero se trata, en todo caso, de un don fugaz:

Bien sé que pronto ha de pasar el tiempo  
de la hoja verde y el sueño iluminado  
[...]  
Sé que ha de llegar el tiempo de la ausencia,  
horas vestidas por la sal del llanto (1951, p. 43).

Es un sentimiento expresado de modo dual, pues tanto puede darse el ansia de entrega al ser amado: “¡Oh, Señor! ¿Por qué esta tarde / siente mi alma estremecida / ansia angustiada de darse / en una entrega infinita?” (1946, p. 53), como o el deseo de morir ante el abandono: “¡No haber yo muerto entonces! / ¡Hora fugaz de tu primer caricia! / [...] / Dolor de acero / quebrándome la voz de cada día” (1951, p. 14), en tanto el amor perdido representaba para el yo lírico la totalidad del bien posible: “Fue para mi tiempo herido / alba azul y melodía. / Encendida de verano / repiqueteaba su risa” (1951, p. 29).

Aparece así la euforia ante el amor reencontrado:

Mas, hoy quiero cantar esta alegría  
sonora de campanas y de pájaros.  
Porque me basta tu fervor presente  
para entregar con plenitud mi canto  
en esta voz de carne estremecida  
y cielo recobrado (1951, p. 44).

Así como el amor es fuente de felicidad, lo es también de dolor ante el abandono o la infidelidad; se trata sí de un sentimiento sombrío, malvado, que lastima: “¿Dónde están los ojos / que llevan mi muerte adentro?” (1951, p. 18). Así, el Amado se presenta rodeado de sombras: “Luciérnagas de diciembre, / canales de lumbre fría: / en los ojos de mi amado / la noche no tiene día” (1951, p. 20).

Si bien la temática dominante en la poesía de Codina es el amor, mientras en el primer libro prevalece una actitud más esperanzada del yo lírico, el segundo, por contrario, parece escribirse bajo el signo de la desesperación, en tanto en general encontramos una selección léxica que habla más bien del fracaso de la experiencia amorosa: “Y fue tu boca silencio / y tu rostro lejanía” (1951, p. 24). De todos modos, el amor es apenas un remanso en medio de la angustia existencial: “Lo sé: todo ha de volver al polvo: / la palabra, el grito y el abrazo” (1955, p. 11); “El amor es apenas tregua / [...] / la breve espiga de su paz” (1955, p. 11); “su trozo mínimo de pan terrestre, / su signo de ternura, / su huella tibia de deseo” (1955, pp. 11-12).

Hay una serie de elementos emblemáticos que identifican a los amantes a lo largo de los distintos poemarios, unidos al valor simbólico de los colores u objetos (la sombra para él, el blanco para ella, y la amapola como símbolo de pasión): “Y tú por las sendas blancas / mi desnudez perseguías / con dos lebreles de sombra / y una amapola encendida” (1951, p. 45).

Esta temática dicta asimismo la construcción de poemas dialógicos: “Tú estás detrás del tiempo, / de noches y días, perdido el rostro” (1955, p. 28); “Despierta. / Desde tu noche única / asómate a mi tiempo” (1955, p. 29). Y también: “¿No te cercan los pulsos / viejas espadas rojas, / un bosque sin otoño, llamas verdes, / miel de suspiros, aire de palomas?” (1955, p. 29). Es reiterada la evocación de un “tú” separado en el recuerdo: “Tú apenas recuerdo, entre el dolor y el canto” (1955, p. 30).

### **El paso del tiempo**

En numerosos poemas se percibe la conciencia aguda del paso del tiempo, como es propio de la poesía neorromántica de los años 40: “Por la senda gris de la soledad / perdí la fragante niñez del alma” (1955, p. 55). También, la monotonía de los días iguales: “Me cansa el ángel del día, repetido en cada alba / con el trino igual y la llama que no es mía. / Me cansa la frontera de mi sangre, estrecha” (1955, pp. 21-22).

Se hace presente así un tópico literario de añeja tradición, formulado con la expresión latina *Fugit irreparabile tempus*: “Perdí por los yermos mi suave andar, / mi beso de azul, mis palomas de alba. / Se perdió mi voz en

hoscas silencios; / desde mis cumbres rodaron campanas” (1955, p. 55); “Por la senda gris de la soledad / perdí la fragante niñez del alma” (1955, p. 55).

El tono elegíaco está dado en algunos poemas por la selección léxica con que se animiza la naturaleza: “sauces lánguidos”; “pinos negros / de inmutable presencia dolorida” (1946, p. 13). Se alude reiteradamente a la fugacidad del amor: “Bien sé que pronto ha de pasar el tiempo / de la hoja verde y el sueño iluminado [...] / Sé que ha de llegar el tiempo de la ausencia, / horas vestidas por la sal del llanto” (1951, p. 43). El amor es apenas un remanso en medio de la angustia existencial: “Lo sé: todo ha de volver al polvo: / la palabra, el grito y el abrazo” (1955, p. 11); “El amor es apenas tregua / [...] / la breve espiga de su paz” (1955, p. 11); “su trozo mínimo de pan terrestre, / su signo de ternura, / su huella tibia de deseo” (1955, pp. 11-12).

El tiempo puede ser vivencia angustiante o promesa de plenitud: “Olores frescos de siega / por el ventanal abierto, / y luciérnagas y grillos / para la noche sin tiempo” (1946, p. 18); “Si tú llegarás, mi pena / florecería en los huertos / y alborozada de estío / se embriagaría de cielo” (1946, p. 18).

Pero finalmente el futuro solo traerá la disolución final de la esperanza: “Todo se va, / se irá esta noche, se irá tu recuerdo” (1955, p. 30); “Mañana / yo llevaré en el pecho / la hoja helada de mi muerte sola” (1955, p. 31).

La vivencia temporal se alarga en ausencia del ser amado: “Cuatro lunas se asomaron / a mis pupilas abiertas; / cuatro lunas que pasaron / por las horas de tu ausencia” (1946, p. 47), o cuando se asocia con el recuerdo o el desengaño: “¡Oh, para este tiempo de amar / tan largamente detenido en mis venas, / qué inútil es inventar países de luna!” (1951, p. 10). Con hermosas imágenes se alude a los sentimientos de melancolía que trae el paso del tiempo: “En el yunque de las horas / forja sueños de ceniza” (1951, p. 19).

Las estaciones se asocian a las etapas del amor: “¡Toma en mí la primavera!” (1946, p. 20); “Este otoño te he perdido. / Por los senderos dorados / mi canción y mi recuerdo / te estarán siempre llamando” (1946, p. 22); “Cuando vengas a mi encuentro / habrá verdor en los campos, /

flores nuevas de retama / y nuevos trinos de pájaros” (1946, p. 31); “Te llevaré con mis sueños / vagabundos y asombrados / por caminos sin regreso / olorosos de verano” (1946, p. 31).

En relación con la vivencia temporal, llama también la atención en la poesía de Codina la reiterada contraposición junio / setiembre: “¡Ay, corazón, yo digo: / vengo de junio, / del tiempo sin espigas” (1955, p. 36); “Quiero estar fuera de junio, / hundir mi latido en tierras de setiembre, / vestir mi inútil forma / con las siete faldas de la primavera / y nombrarte con las rosas” (1955, p. 37). Hay un simbolismo aludido que remite a las estaciones del año; así, el otoño se asocia con un campo semántico negativo: “los puentes del otoño, / la savia muerta, el agua sin caricia / y la palabra que se pierde sin respuesta” (1955, p. 37), mientras que la primavera es plenitud renacida.

Los momentos del día se asocian igualmente con los sentimientos; por ejemplo, se duerme la naturaleza y se despierta la pena: “Canto final del hornero / en la hora postrer del día / [...] / Y la pena, ay, que se enciende / cuando el lucero la mira” (1951, p. 37). También se asimilan el nacimiento del día y la esperanza: “¡Oh, día recién nacido / en el regazo del alba, / fresca la sien de rocío / y la voz esperanzada!” (1951, p. 41).

En esta esfera temática se inscriben hermosas imágenes para aludir los sentimientos de melancolía que trae el paso del tiempo: “En el yunque de las horas / forja sueños de ceniza” (1951, p. 19).

### **El tedio existencial, la soledad y la incomunicación**

Se va acentuando en la poesía de Codina, en respuesta al contexto de pensamiento vigente en su época, la expresión de un sentimiento de tedio, ante la monotonía de los días iguales: “Me cansa el ángel del día, repetido en cada alba / con el trino igual y la llama que no es mía. / Me cansa la frontera de mi sangre, estrecha” (1955, pp. 21-22).

Estos sentimientos de cansancio, tristeza, abatimiento, angustia existencial se traducen en interrogantes que no tienen respuesta: “¿Quién me avecina pájaros / para olvidar mi aire de sollozo? / ¿Cómo clausurar la soledad, derrotar la ausencia, / negar el grito rojo de la sangre? / ¿Cómo rescatar la paz, / el breve jazmín de la sonrisa?” (1955, pp. 22-23).

Como otro sentimiento relacionado con la angustia del hombre contemporáneo y su sentido agónico de la existencia se puede mencionar la vivencia de la soledad nacida de la incognoscibilidad del ser, y la imposibilidad de auténtica comunicación, o el cerramiento del ser en sí mismo. En relación con esta idea aparece la imagen del rostro como *máscara*, semejanza con una cariátide: “Sola. Máscara el rostro y llanto el pecho / en desvelada soledad de piedra” (1955, p. 48).

### El paisaje

En cuanto al paisaje, lo descriptivo se asocia generalmente con el estado de ánimo del yo lírico: “¡Qué lejana está esa noche...! / Tú besabas mi silencio, / mientras la lluvia danzaba / desnuda por los senderos” (1946, p. 14). La naturaleza puede ser así confidente: “Bosque de pinos profundos, / tú que sabes mi secreto, / si un día lo ves pasar / dile que siempre lo espero” (1946, p. 54), o presentarse hostil o agresiva: “Me azotan látigos de aromas, / se hunde avieso el agujón del polen, / me araña el vidrio mensual de las resinas / [...] / el vértigo del verde me disloca” (1955, p. 9).

A menudo el paisaje aparece construido a modo de *locus amoenus*: “Valle con voz de setiembre / poblado de aromas nuevos, / con sabor a dulces frutos / y paz de escondidos huertos” (1951, p. 58); también presenta en ocasiones notas de sensualidad, en asociación con la naturaleza femenina: “Quiero ofrecerte el aroma / de madre selvas y fresias / prendidas sobre mis senos / y en la sombra de mis trenzas” (1946, p. 19).

Otro tópico literario presente en la poesía de Codina es el denominado “Menosprecio de Corte y alabanza de aldea”: “hanme tornado triste / las ciudades sin pájaros ni cielos” (1951, p. 47); “Quiero la paz del campo para poblar mi soledad de sueños” (1951, p. 47). Esta sugestión de un ámbito bucólico favorece la evasión por el ensueño: “Tendida en el prado verde / estoy tan cerca del cielo / que en aquella nube blanca / me voy, me voy con mis sueños” (1946, p. 79).

En la naturaleza se da asimismo una afirmación de una libertad que no es solo física, sino también un desasimiento de las pasiones que agitaban al yo lírico: “Sola vine del pasado / y no me muerden los

recuerdos. / Soy fugacidad de nube, / vista imprecisión del viento” (1951, p. 57). Favorece la evasión por el ensueño por la sugestión del entorno bucólico: “Tendida en el prado verde / estoy tan cerca del cielo / que en aquella nube blanca / me voy, me voy con mis sueños” (1946, p. 79).

A pesar de iniciarse en general con secuencias descriptivas, en el remate del poema suele aflorar la sentimentalidad del yo lírico, en diálogo implícito con un “tú”, expreso o presentido: “Tú estás detrás del tiempo, / de noches y días, perdido el rostro” (1955, p. 28); “Despierta. / Desde tu noche única / asómate a mi tiempo” (1955, p. 29). Y también: “¿No te cercan los pulsos / viejas espadas rojas, / un bosque sin otoño, llamas verdes, / miel de suspiros, aire de palomas?” (1955, p. 29). En ocasiones, se trata de la evocación de un “tú” solamente salvado en el recuerdo: “Tú apenas recuerdo, entre el dolor y el canto” (1955, p. 30).

La ambientación descriptiva se logra a favor de elementos simples y contrastantes: “en los altos pinos negros / se enreda la luna blanca” (1946, p. 11). El entorno aparece animizado a través de bellas imágenes y personificaciones: “oigo la lluvia y el viento / destrenzar sus cabelleras / sobre las ramas del huerto” (1946, p. 13), lo que traduce la compenetración del mundo exterior con el mundo interior: “Aromas de hierbas húmedas / sahumaban mi alma y la senda” (1946, p. 33). Se da en ocasiones una auténtica comunión con la naturaleza: “Al alba grande camino / junto al arroyo con cielo Y en los cristales del agua / bebo la luz del lucero” (1951, p. 58).

Encontramos gran riqueza de sensaciones provenientes de los distintos sentidos:

Satura el valle profundo  
 un vaho de primavera:  
 olor a campo segado  
 con yerbamotas y mentas.  
 Canta el río azul y manso  
 la misma copla cerrera.  
 El ocaso se desangra  
 en las montañas violeta (1946, p. 75).

Es notorio en algunos poemas el cromatismo, en particular las gradaciones del gris como expresión de un sentimiento melancólico: “Se ha tornado gris la tarde, / gris el cielo, gris la rama. / Gris la llovizna de invierno / cae silenciosa y mansa” (1946, p. 15).

Se textualiza a menudo una captación intuitiva de la naturaleza, con imágenes inéditas: “Arco de la media noche; / cantan su insomnio los grillos. / Por rejas de luna blanca / pasan las aguas del río” (1951, p. 21).

### ***Algunos motivos recurrentes***

#### **La noche**

Como motivos emblemáticos de la poesía de Codina, en relación con la temática expuesta, puede señalarse en primer lugar la noche: ambientación nocturna, a veces con connotaciones eróticas: “Cuando callaron los grillos / un sueño de rosas blancas / prendieron tus manos lentas / sobre mis senos de nácar. // Y besos hondos de noche / vistieron mis formas castas” (1946, p. 37); “Era la hora fragante / cuajada de margaritas. / Cuando llegamos al río / la dulce estrella se abría” (1946, p. 39).

Momento propicio para el amor, es ámbito de silencio y meditación, de encuentro consigo mismo: “Recoge la tarde lenta / sus luces por los senderos / y la noche por los valles / abre flores de silencio” (1946, p. 45). “Mi mundo será esta noche / el grillo de sonos viejos, / la madre selva con luna / y mi corazón sin sueños” (1946, p. 84). Es posible reconocer, además, ciertos ecos lorquianos en los versos citados, como ya se anticipó.

También es reiterada la mención del insomnio, asociado a la pérdida irreparable de algo, simbolizado en esa “flor azul” segada “con frío puñal de estío” (1951, p. 27). “Nunca podré dormir / porque han matado mi sueño. / La luna la está velando / con cuatro cirios de yelo” (1951, p. 28). El poema titulado “Canción sonámbula”, además de retomar los motivos de la noche y el insomnio, se puede relacionar con el “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca, con cuyo mundo poético guarda algunas semejanzas.

También aparece la pesadilla, asociada con el insomnio: “La noche está desvelada / [...] / Aúllan voces invisibles / en las gargantas del tiempo, / y la



noche se refugia / en la sombra de los cerros” (1951, p. 67); “Las negras cabalgaduras / con los jinetes del viento / por las sendas sin orilla / van desgarrando el silencio” (1951, p. 68). Se une con la idea de vacío y de pérdida: “De mi corazón transido / se han aventado los sueños / y en su cristal de campana /vibran las voces del eco” (1951, p. 67).

### **La luna**

Otro motivo reiterado, el de la luna, puede asociarse con la entrega amorosa: “La luna sembró de lirios / el lecho de arenas finas / y tuyas fueron las gracias / de mi carne estremecida” (1946, p. 41). Se identifica, como es de uso tradicional, con la figura femenina: “Desnuda va con su voz / y su cabellera al viento; / desnuda baja en la noche / para aromarse en los setos” (1946, p. 69). También puede tratarse de la “luna hacedora de hechizos” del *Romanero gitano* de Federico García Lorca: “Luna, luna romancera / [...] / Me ha desvelado su brillo / siento su caricia helada” (1946, p. 57).

Puede asociarse entonces con sentimientos negativos: “Tráeme su luz ensueños: / suaves, tristes remembranzas” (1946, p. 57) y constituir una influencia nefasta, maléfica: “La luna borra la sangre / de mi cara y de mis senos” (1951, p. 17). “Ay, luna, qué largos dedos / tienen tus manos de frío” (1951, p. 22). También puede representar un bálsamo al dolor: “La luna bajó del cielo, / cencerro de plata fina, / y aventó las sombras leves / de las aves escondidas” (1951, p. 24). Aparece siempre personificada, dotada de voluntad propia: “Me ciñó en las sienes / espiga azulada, / me llenó los ojos / de arenas doradas / y plantó las sombras / con adelfas blancas” (1951, p. 51).

### **La nieve**

Aparece también el motivo de la nieve, como en el poema titulado “Romance de la nieve niña”, que puede asociarse con la poesía de Bufano (“La nieve era una doncella / que se estaba por casar”), a través de la personificación con similares connotaciones: “La nieve, doncella casta, / va entre los brazos del viento / y quiere borrar las sendas / para olvidar el regreso” (1951, p. 61). Adquiere también una connotación de muerte: “Tocando sus caramillos / la velan los altos vientos” (1951, p. 61). Asume

así un aire melancólico: “La niña de pena blanca / no volverá con el viento. / Su llanto baja las sendas / hecho de albura y de cielo” (1951, p. 62).

Este motivo excede lo meramente descriptivo; la nieve aparece transformada en metáfora, capaz de aplacar el ansia amorosa: “La beso con boca ansiosa, / la estrujo con manos cálidas” (1946, p. 77). Es capaz de transmutar la realidad en un paisaje de cuento: “Cada pino es una joya, / cada piedra, cada mata. / ¡Es un sueño de trasmundo / el que vivo esta mañana!” (1946, p. 78). Puede aparecer intempestivamente, en primavera: “Oh, setiembre sin un trino / en la blanca paz serrana” (1951, p. 33). Puede asociarse con la pena: “Mi pena, pena de ausencia, / como la nieve está blanca” (1951, p. 34). Es asimismo aludida con bellas imágenes: “El cielo aventó jazmines, / jazmines fríos y leves” (1951, p. 65).

### **La lluvia**

La lluvia, por su parte, puede representar un “desarreglo cósmico”: “Esta llovizna de invierno / que ha llegado en primavera” (1946, p. 63). Propicia también el recuerdo del ser amado: “Y por la senda sin hora / de la lluvia dulce y buena, / la tarde pone a mi lado / intangible tu presencia” (1946, p. 52). Se asocia con los momentos de amor:

Tú dormías el cansancio  
sobre el temblor de mis senos.

Mis manos dulces y lentas  
acariciaban tu sueño,  
mientras la lluvia caía  
en la alta noche de enero (1946, p. 70).

En tal sentido, puede venir desde el pasado, desde un instante significativo para el yo lírico, estación de amor: “La lluvia llega de un lejano bosque / donde alguna vez se extravió setiembre” (1955, pp. 27-28).

Siempre aparece personificada: “Oigo tus pasos menudos / por el tejado y el huerto/ y adivino el beso breve / que dejan tus labios frescos” (1946, p. 67); “crece en manos líquidas, / en múltiples campanas sin badajo” (1955, pp. 27-28).

La lluvia se asocia con el agua, que, entre sus múltiples connotaciones, cuando fluye puede officiar como mensajera: “agua de mi dulce queja / por si él oyera tus voces / y aquí sus pasos detenga” (1951, p. 32); “Boyando sobre tu espuma / van los barcos de mi ensueño, / canción de mis soledades / para el que olvida el regreso” (1951, p. 79).

### **El canto**

Finalmente, el motivo del canto surge como imperativo: “Mas rebelde al silencio, / tengo la urgencia de mi canto intacta” (1955, p. 56).

Se da como imposibilidad aparejada con el dolor: “Dame tu copla serrana, / agua de todas las sendas, / que yo no sé más cantares / que los que dicen de ausencia” (1951, p. 32); asociado con la pena: “¡Oh, Dios que me diste el verso, / también me diste las penas” (1951, p. 36), como posibilidad de consuelo: “¡Quién me diera una canción / para acunar mi desvelo” (1951, p. 68). Es oración: “En las noches se adivinan / nupcias, aromas, incienso, / y en mi voz una plegaria / por las cosas que se fueron” (1951, p. 70), con valor salvífico: “Salvada por el canto, poblaré de nombres mi tierra extraña, / ¡Salvada por el canto, subiré / los altos miradores de mañana!” (1955, p. 56).

Su importancia en la poesía de Codina se refuerza por el hecho de que aparece mencionado en los títulos de todas las secciones del primer poemario (“Canciones para una noches sin sueños”; “Canciones de olvido”; “Canciones del tiempo”) y de las composiciones de la primera sección, y esporádicamente, en títulos de poemas de los otros libros, lo que demuestra la asunción del acto enunciativo con un sentido de armonía y musicalidad, lo que se traduce en la versificación rítmica y fluida, que discurre por carriles tradicionales en los dos primeros libros. Ocasionalmente se emplean en los títulos otros términos análogos, como “Balada”.

### ***Recursos de estilo destacados***

Varios de ellos han sido mencionados a lo largo de la exposición de la temática, ya que en la poesía de Codina fondo y forma, contenido y expresión son inseparables; solamente destacaremos ahora algunos que

aparecen como los más abundantes o destacados. Ya señalamos, por ejemplo, la creación de hermosas imágenes; valga como ejemplo la siguiente: “Por el sendero la luna / abrirá corolas blancas” (1946, p. 12).

Aparecen también imágenes sugerentes, de connotación erótica, o alusivas a la ausencia: “Mi noche será tu noche. / En tus manos hechas ansia / arderán gozosamente / mis magnolias perfumadas / [...] / A mi lado, un hueco tibio, / tu silencio y mi nostalgia” (1946, p. 72); “Tus dos lebreles sombríos / en mis carnes se encendían” (1951, p. 46).

En relación con el dominio de las sensaciones se puede destacar el cromatismo: “Por los pinares umbrosos / me encontraste a mediodía, / buscando tréboles blancos / y retamas amarillas” (1946, p. 67). “Azules grillos de música / a media noche, hora lila, / y flautas de caña verde / para su canto y mi risa” (1951, p. 20). También las sinestesias: “Octubre templaba el aire; / de las montañas venía / un cálido olor agreste / de espliego y de manzanilla” (1951, p. 55) y el desplazamiento calificativo: “Desvelada está la noche / y desvelado mi ensueño” (1951, p. 68).

Otro rasgo distintivo de la poesía de Codina es la connotación simbólica que adquieren los colores, que logran instalar una significación propia: “Sobre el verdor de estos campos / roja amapola es mi boca / que ha dormido soñando / con besos de verde sombra” (1946, p. 52). La amapola, como ya se señaló, es sugerencia de un amor pasional, ya que el color rojo se asocia con el amor: “Clamo por esta campana roja vuelta hacia el amor, / por el puño rojo que golpea dentro de mi pecho” (1955, p. 10).

Ha hemos mencionado también la simbología de los meses: en el poema “Nostalgia de abril”: “Abril: porque nada espero, / nostálgicas tardes plenas / fatigan mi hora vencida / con su silencio de ausencia” (1946, p. 59), con resonancias biográficas: “Dulce abril desposeído/ y negado en silencio” (1946, p. 65); “Tarde dorada de abril, / el mismo abril de tu encuentro, / tarde la misma de ayer / sin tu presencia y mi anhelo” (1946, p. 65).

También es recurso reiterado el empleo de símbolos que sugieren límite, encierro, separación: “alta muralla que no abate / el oleaje turbio de mi pulso” (1955, p. 22); “Un círculo ciego me condena / a este destino de campanas rotas, / sin abejas y sin mieles” (1955, p. 23); “La primavera

quedóse dentro, / tras la oscura frontera de la piel” (1955, p. 36); “¿Qué voz de agua, qué canto, qué reclamo / derribará mi muro de tristeza?” (1955, p. 48).

Encontramos algunas logradas metáforas: “Hería el alba las sombras / y rezagada luciérnaga / era el lucero serrano / sobre los montes violeta” (1946, p. 33). Es notoria asimismo la acumulación de adjetivos con intención intensificatoria del sentimiento: “pálida, inmóvil, despierta” (1946, p. 48).

Son abundantes asimismo las personificaciones en relación con una particular vivencia de la naturaleza: “Tañe su flauta invisible / la noche llena de acentos. / Con dedos blandos la lluvia / deshoja los jazmineros” (1946, p. 13); “Abre su pupila verde / el valle de verde fronda, / y en la torre de los álamos / atan mensajes las hojas” (1951, p. 71), que hacen a una visión animista del paisaje: “El viento serrano gime / en las gargantas del valle. / Araña a los cerros cárdenos, / desfleca los verdes sauces” (1951, p. 77).

En cuanto a las contraposiciones o antítesis: “Fuera, la llovizna leve. / Dentro, mi dicha callada” (1946, p. 15), asumen, a veces, connotaciones simbólicas: “Pájaros de sombras leves / poblaron la noche fría: / para mí claras palomas / y para ti golondrinas” (1951, p. 23). En las dos especies de aves mencionadas puede leerse la intención de codificar un mensaje que alude a la relación amorosa: la golondrina es el ave viajera, que se va y vuelve cíclicamente, y es de color oscuro. La paloma, en cambio, además de la connotación tradicional de paz y mansedumbre, podría representar el aquerenciamiento, lo familiar.

También los colores se utilizan con valor antitético de lo femenino y lo masculino: “Sobre dos palomas blancas / negros lebreles dormían” (1951, p. 46). Permiten así contraponer un pasado evocado y feliz, y un presente de dolor: “Habla tu voz cariciosa / a mi dolida nostalgia” (1951, p. 25).

En el mismo sentido es posible hablar de la recurrencia al contraste descriptivo

La luna, la blanda luna,  
entre los pinos enreda  
su blanco ovillo de luz

con su silencio de seda.

Los pinos, los dulces pinos,  
 tienen agujas muy negras  
 y en cada aguja cautivan  
 un rayo de luna nueva (1946, p. 85).

En el plano fónico, es de destacar la aparición de aliteraciones: “Rodó el trueno ronco y áspero” (1946, p. 81); “Bríndame el trino auroral / de tu leve orquesta alada” (1951, p. 41). Las anáforas, por su parte, pueden declinar la desolación del paisaje: “para los álamos grises, / para los tristes cipreses, / para la rama desnuda / del árbol que no florece, / para la pena callada” (1951, p. 66). También refuerzan la idea de elementalidad del paisaje: “Nada más. Y esta manía / de hilvanar sueños ausentes / [...] / Nada más bajo este cielo / de iguales horas agrestes / Nada más para olvidarnos / que hay mañana y hubo ayeres” (1951, p. 74). También permiten subrayar la idea de privación: “Me he vuelto triste, / sin flor en la sonrisa, / sin pájaros en los ojos” (1955, p. 21).

En el plano morfosintáctico, encontramos oraciones unimembres, para describir un paisaje típicamente mendocino: “Álamos en hilas, / todos de amarillo, / saucedal desnudo, / viñedos rojizos. // Montaña de añil / bajo el cielo limpio” (1951, p. 81) y la utilización de los gerundios con valor durativo: “¿A qué el mordiente grito de la tierra / quebrándome la soledad por dentro, / vistiéndome de enigmas milenarios, / creciendo sombras penitentes en el alma / y gritos y cruces en la sangre” (1955, p. 10).

Las frecuentes numeraciones dan cuenta del poder totalizante del amor:

Y el amor inventó  
 primaveras de polen y de alas,  
 estíos sedientos, desvelado lirio,  
 anchas comarcas de amapolas rojas,  
 otoños frágiles de azules sueños  
 y estremecidas ramas (1955, p. 54).

Los paralelismos, por su parte, pueden señalar, en algunos casos, la correspondencia entre el mundo exterior y el mundo interior: “Transido el cuerpo de sueño, / transida el alma de espera” (1946, p. 47). También hay algunos que refuerzan la idea de negación: “por valles sin hierbas, / por comarcas sin setiembre, / por jardines sin adelfas, / [...] / sin ataúd, dormida, / sin jazmines y sin rosas” (1955, pp. 42-43).

Entre las reiteraciones hay algunas que pueden expresar un paisaje plenamente vivido, cuando se destaca una cualidad positiva: “Verde la hierba en el campo / y verde oscura la sombra; / verdes los rígidos álamos; / verde la voz que te nombra” (1946, p. 51), se destaca también la insistencia en los pronombres “yo”, “mi”, para dar cuenta de la centralidad del hablante lírico en la enunciación del poema y dar testimonio de su yo “añorante”: “Yo soy la que siempre espera / por los caminos del alba / [...] / que en la inútil espera con mi alma atormentada / [...]” (1946, p. 61).

También encontramos reiteraciones paralelísticas que recuerdan las antiguas “canciones de amigo” de la lírica popular hispánica, y tienen también un dejo lorquiano: “¡Ay, mi capa en el pinar! / ¡Ay, mi dedo sin sortija!” (1951, p. 45).

Para terminar, apenas algunas notas destacables de su selección léxica, como puede ser el recurso a arcaísmos como “lueñe” (“lejano”; muy utilizado por Bufano) y también varios neologismos de su exclusiva creación, como “muertemar inmensa”; “ausenciamuerte” (1955, p. 43), para aludir a la desaparición de una muchacha ahogada en el mar.

## Conclusión

Nos hemos detenido en el análisis de la poesía de Codina porque es el sector menos conocido y analizado de su obra, y da cuenta de la formación de una voz femenina sensible, pura y diestra en el manejo del verso, además de ejemplificar de modo cabal el derroto seguido por toda la poesía argentina de la primera mitad del siglo XX.

Pero, como señala Molina (2013), “Para Codina, la poesía es intimista y personal. La realidad social argentina la interpela sin concesiones y la obliga a tomar partido” (pp. 157-158); por lo tanto, la abandona pronto

para dedicarse de lleno a la narrativa, en función de su concepto de la literatura como servicio: “Iverna encuentra el sentido de su vida en la ayuda a los más necesitados y descubre que la novela realista, que denuncia porque muestra sin disfraces la cruda realidad, es un medio privilegiado para concretar esa ayuda” (Molina, 2013, p. 158)

Igualmente, la lección abrevada en los maestros del verso y en el ejercicio poético no cesa de dar sus frutos, porque –si bien su prosa es de raigambre realista-naturalista- alcanza altura poética en la captación del paisaje, consustanciado con la temática dura e hiriente de sus narraciones, como puede advertirse en el ejemplo siguiente:

El paisaje era una sucesión arisca de cumbres ariscas, desoladas, donde la naturaleza no se concedió la menor fantasía vegetal. Apenas si en el comienzo del contrafuerte andino los quiscales levantaban a trechos su empecinado lomo de espinas. En lo alto, vanos espejismos voltejaban en las cresterías. La montaña dormía una eternidad de piedra desolada (1962, p. 29).



## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

- Codina, I. (1946). *Canciones de lluvia y cielo* (poesía, prólogo de Alfredo Bufano). D'Accurzio.
- (1951). *Más allá de las horas* (poesía, con un poema-prólogo de Juana de Ibarbourou). D'Accurzio.
- (1952). *Después del llanto* (poesía, con un juicio crítico de Américo Calí). Amigos del Libro Argentino.
- (1964). *América en la novela* (ensayo). Ediciones Cruz del Sur.
- (2004). *Diez años de exilio (1976-1986; Dos países: Cuba y México)*. Autobiografía inédita.

### Crítica

- Astrada, C. (1949). El existencialismo, filosofía de nuestra época, en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Facultad de Filosofía y Letras-UNCuyo. Tomo I, 349-358.
- (1964), "Prólogo", en Codina, I. (1964). *América en la novela*. Ediciones Cruz del Sur.
- Azurduy, V. (2010). Iverna Codina, una exploradora de la realidad, en *Revista del CCC*, Primera Época, Edición 9/10, Centro Cultural de la Cooperación. En línea: <https://www.centrocultural.coop/revista/910/ iverna-codina-una-exploradora-de-la-realidad>.
- Molina, H. (2007). Detrás de la palabra: Poética de la novela según Iverna Codina, en Zonana, G. (Ed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina*. Corregidor, 201-236.
- (2013). Marcas de fuego en la memoria: la autobiografía inédita de Iverna Codina, en *Revista Melibea* Vol. 7, 155 – 166.
- Roig, A. A. (1963). *La literatura y el periodismo mendocinos a través de las páginas del diario "El Debate" (1890-1914)*. Universidad Nacional de Cuyo.
- (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Ediciones del Terruño.
- Soler Cañas, L. (1980). *La poesía del 40*. Ediciones Culturales Argentinas.

## CAPÍTULO XII

### LA POESÍA INFANTIL EN MENDOZA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

MARTA ELENA CASTELLINO

0000-0001-7246-8452

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

*“Cuando [...] pensamos en la literatura infantil, de inmediato la asociamos únicamente a la narrativa. Muy poco, y a veces nada, al teatro o a la poesía. Enfoque unilateral que viene dado por el casi excluyente cultivo que del relato hacen los autores de la literatura para niños, frente a la escasa o nula atención prestada al verso o al teatro”*

**Arturo Medina** (1990).

### Introducción

En la Introducción a “Apuntes para una bibliografía de literatura infantil y juvenil de autores mendocinos: Primera parte (AF)”, Brenda Sánchez, su autora, manifiesta que “Mendoza tiene una rica trayectoria en cuanto a la producción de literatura para niños, pero, al mismo tiempo, este quehacer no ha sido acompañado de la necesaria difusión de las obras, que, usualmente, quedan relegadas al grupo de familiares y amigos y a los estantes de las bibliotecas” (15 de setiembre 2013).

Y agrega la investigadora “La ausencia de un mercado editorial constituido sumada a la falta de políticas públicas sostenidas tendientes a promover y difundir a los escritores locales hacen que la literatura infantil local sea prácticamente desconocida no solo para el gran público,

sino también para los mediadores (padres, comunicadores, docentes)” (Sánchez, 2013).

Las afirmaciones citadas son totalmente válidas, si bien debemos esperar más bien a la segunda mitad del siglo XX para visualizar una escritura para niños rica y copiosa en lo que hace a la literatura de Mendoza.

De hecho, en la bibliografía elaborada por Sánchez son escasos los asientos que corresponden a la primera mitad del siglo XX. Encontramos solo los siguientes títulos, por orden cronológico:

- BUFANO, Alfredo R. (1935), *Poemas para los niños de las ciudades*, Buenos Aires, Cabaut.
- DALLA TORRE VICUÑA, Blanca (1945), *Canciones para los niños de mi tierra*, Mendoza, Voces nuestras. Ilustraciones y fotografía: José Blasco Palmieri.
- BITTAR SALINAS, Olga (1946), *Cuadernos blancos*, Mendoza, Marengo.
- ARANGO, José Santiago (1950), *Vuelos de cigüeñas*, Mendoza, edición del autor.
- ESTRELLA de SUÁREZ, Isabel (1950), *Sentimiento infantil*, Mendoza, Mundo Cuyano. 2da edición.
- FERNÁNDEZ de COSARINSKY, Nair (textos); DI LEO, Carmen R. (música) (1956), *Jugando en la escuela: versos y rondas infantiles*, Mendoza, D'Accurzio.
- CODORNIÚ ALMAZÁN, Filomena (1962), *Poesías infantiles: para recitar en la escuela*, Mendoza, D'Accurzio.

Avanzando a la década siguiente, encontramos que continúa la labor de Estrella de Suárez, quien publica dos títulos más: *Odisea juvenil* (1965) y *Semillitas al viento* (1979). Podemos sumar igualmente a Amílcar Urbano Sosa, que da a conocer en 1963 *Antología de Meñique*. También es destacable en los años 60 la producción de Aurelia Otón de Oña Sola, autora de *Epopéyas sanmartinianas en la tierra de Pedro del Castillo* (1961) y *Romances Sanmartinianos* (1962), pero en este momento nos

proponemos ceñirnos a tres de los autores mencionados, en orden a señalar distintas modalidades de la lírica infantil mendocina.

Los criterios establecidos por Brenda Sánchez para su bibliografía nos introducen en una problemática que debemos abordar siquiera tangencialmente: el concepto de “literatura (o poesía) infantil”.

### **Poesía infantil**

A partir de su inclusión general dentro del campo de la lírica como género literario que “que expresa algún tipo de sentimiento o muestra la interioridad de alguien en un lenguaje bello o adornado”(Gil Silva, 2013-2014, p. 6), en las enciclopedias encontramos al menos tres posibles significaciones del concepto<sup>338</sup>: que se trate de una obra escrita *por niños*; la que, sin haber estado dirigida en un principio al público infantil, se ha revelado luego como apta y elegida por esta franja de lectores y, finalmente, y con más propiedad, la que ha sido concebida y publicada explícitamente para un público infantil. En nuestra selección del corpus coincidimos con Sánchez al prestar atención preferente a este último tipo de textos.

En cuanto a su delimitación como género, “Aunque puede ser considerada una variedad de la poesía en general, lo más habitual ha sido que se la considerara un género de la literatura para niños” (ídem), lo que implica que se añadan como condicionantes aspectos no literarios que no se exigen a la poesía en general, pero se entienden imprescindibles para los niños, como la moral y la voluntad pedagógica: “Dentro de la polémica literaria general de la escritura entendida como arte por el arte o como vehículo de comunicación política, social o ética, la poesía para niños ha tendido a decantarse con claridad hacia el segundo campo” (Gil Silva, 2013-2014, p. 6).

---

<sup>338</sup> “El concepto de poesía infantil comprende al menos tres clases de obras: los textos escritos por niños y adolescentes; escritos para ellos, como una clase de lector modelo (según el concepto de Umberto Eco y la estética de la recepción); o los que la tradición literaria ha considerado adecuados para ellos. En el segundo sentido, y sobre todo cuando se requiere la precisión, es frecuente hablar también de poesía para niños”. En [https://www.wikiwand.com/es/Poesía\\_infantil](https://www.wikiwand.com/es/Poesía_infantil).

Sin embargo, consideramos que –como obra literaria- debe regirse por criterios predominantemente estéticos porque, como señala Heriberto Trejo (2019)

La auténtica poesía para niños no es una poesía fácil, llena de cursilerías y didactismos, sino esencialmente poesía. Reducir la vivencia poética a una enumeración de virtudes, exaltación patriótica o enseñanza de temas escolares es desvirtuar la esencia poética, [es] convertirla [...] en un absurdo, que podríamos llamar balbuceos de docentes (en <https://www4.congreso.gob.pe/Taller>).

Por lo tanto debemos considerarla como un objeto literario con rasgos propios que, según Marina di Marco de Grossi, se singulariza por

[...] presentar una situación de enunciación —más o menos explícita— en la que se manifiesta una representación de la infancia. Con el correr del tiempo, se ha ido independizando de las formas tradicionales, y, sin dejar de abreviar en ellas, ha buscado nuevos caminos, uniéndose al libro ilustrado o al libro-álbum, y planteando, con juegos enunciativos propios, la posibilidad de una hibridación con las características semánticas y discursivas la narración (2018, p. 1).

Como todo género literario, la poesía reúne características formales, de enunciación y de contenido propias. Como veremos, el factor rítmico es esencial; a nivel pragmático se puede afirmar que, a diferencia de los otros dos géneros literarios tradicionales, no tiene un modo de enunciación definido, por lo tanto puede adoptar cualquier forma enunciativa (Cerrillo y Luján, 2012, pp. 15-16). Entonces, Gil Silva (2013-2014, p. 7) define la poesía para niños como “aquel tipo de discurso en que la ordenación de los sonidos forma parte integrante del significado, que puede adoptar cualquier modo enunciativo y que no tiene como contenido principal la presentación de unos hechos o el desarrollo de un acontecimiento (Cerrillo y Luján, 2012, p. 17)”.

### ***Temas propios de la poesía infantil***

En cuanto a los contenidos, aun reconociendo que el amor, la religión, el paso del tiempo y la naturaleza son los grandes temas de la poesía, según Gil Silva, “la poesía pone el acento en la tonalidad emotiva, utilizando cualquier tipo de temas, por lo que podemos deducir que la

poesía es un término difícil de definir y que por tanto su definición variará dependiendo del sujeto que realice dicha definición (Cerrillo y Luján, 2012, p. 20)” (2013-2014, p. p. 7)..

Por su parte, Marina di Marco insiste en que la clave en la consideración de los poemas para niños está en la representación del infancia” que ofrecen, “ya sea encarnada en la ficcionalización del yo infantil o mediatizada por una voz adulta (Bajour, 2013, párr. 28-30)” (cit. por di Marco, p. 3).

Por su parte, Elsa Bornemann afirma que

[la poesía] se crea en torno a ciertas ideas o temas que apelan al intelecto tanto como a las emociones. Una plena respuesta emocional por parte del niño dependerá también -por lo tanto- de su aprehensión del contenido. Esto implica un contenido sencillo, aunque de ningún modo vulgar, que infunda a cualquier experiencia cotidiana un sentido nuevo, revelador, ya sea movilizándolo la imaginación del niño, divirtiéndolo o asombrándolo (Bornemann, 1976, p. 21).

Y agrega “Los niños captan en primer término el matiz afectivo de las palabras y luego su significado. [...] el valor de toda poesía radica en sugerir, en despertar, en provocar una respuesta emocional, no apelando únicamente al significado literal aunque también este sea –obviamente- muy importante” (Bornemann, 1976, p. 22).

Acerca de la tonalidad emotiva que es propia de la poesía en general y también, por ende, de la lírica para niños, se destaca el hecho de que subordina, de algún modo, todos los elementos: la descripción<sup>339</sup>, la elocución, etc.

Según Mera Andrade (2015), los temas más frecuentes en la poesía infantil son los siguientes:

---

<sup>339</sup> “[...] una de las características del género lírico: la descripción está al servicio de un sentimiento que proviene de la escena contemplada y en ella se proyecta, de modo que el ‘yo’ está en la imagen contemplada y [...] en el paisaje íntimo. Se trata justamente de aquello que Staiger llama ‘el uno-en el-otro lírico’ para remarcar que en el poema no hay subjetividad, ni tampoco objetividad pura, pero ambas simultáneamente” (Lisboa de Melo, p. 92).

- *Naturaleza viva: árboles, animales, agua, sol, nubes, lluvia.* “La poesía infantil siempre se basa en temas referentes a la naturaleza y su entorno, entre ellos las plantas, que representan la frescura y el aroma y la diversidad y la belleza; los animales la ternura y la sagacidad; el agua, la transparencia y la fluidez; el sol, la luz y el calor que nos refleja y nos brinda; las nubes y la lluvia, que son el cambio del tiempo” (Mera Andrade, 2015, p. 20).
- *Los juegos y los juguetes:* Los juegos, actividades infantiles y de recreación, que se han mantenido desde épocas remotas hasta hoy; juguetes personificados como modelo de un ser humano a seguir.
- *Lo cósmico. Viajes al espacio, astros:* es cualidad inherente a la infancia el proyectarse, mediante viajes imaginarios a espacios y lugares remotos. “Todo niño es aventurero, solidario, travieso, dueño de su propia imaginación, siendo él, en cada una de sus historias el protagonista” (Mera Andrade, 2015, p. 21).
- *El amor de la madre al hijo, del hijo a la madre, la familia, los amigos.*
- *Los oficios de los padres y trabajos de la comunidad.*
- *Los diálogos afectivos entre el autor y el niño, entre el niño y sus animales o juguetes:* “Conversar con el poeta, constructor del mundo mágico de los niños es agradecer su creación, aprender de él, el respeto a los animales y cuidarlos, tratando de entender su lenguaje y su función en la naturaleza; los juguetes cobran vida en las manos de un niño” (Mera Andrade, 2015, p. 22).

A partir de lo enunciado, Gil Silva define del siguiente modo el concepto de poesía infantil:

La poesía infantil, en esta línea, hace referencia a todas aquellas obras consideradas pertenecientes al género literario poético y que están escritas o destinadas para niños, de manera que las rimas, sonidos, ritmos, ordenación de palabras, combinaciones estróficas y

creación de imágenes y sentidos son los principales elementos que hay que tener en cuenta en la creación poética para niños. Sin embargo, la gran mayoría de las publicaciones no está escrita directamente para niños, sino que se trata de recopilaciones y antologías de poesía popular, del cancionero infantil, o bien antologías de poetas de nuestra historia literaria seleccionada de manera que, por sus características, se entiende que es adecuada a la competencia literaria infantil (Sotomayor, 2000, p. 36) (2013-2014, p. 7).

Según esta misma autora (2000, p. 37), los elementos que caracterizan a la poesía creada para niños son a grandes rasgos los metros cortos, los juegos de sonidos, las rimas consonantes, los ritmos binarios y el uso de elementos repetitivos. Trataremos a continuación de precisar aún más estas características.

### ***Características de la poesía para niños***

En general, se señala el *ritmo* como elemento esencial de la poesía para niños<sup>340</sup>, sin embargo estos poemas, “Pueden estar en prosa poética o en verso, y apegarse o no a las estructuras de la rima y de la métrica tradicional. Habitualmente utiliza un lenguaje metafórico, abundante en giros poéticos y figuras retóricas, o en licencias imaginativas. Gracias a estos recursos, el poema se parece más a la canción que al relato” (Trejo, 2019).

---

<sup>340</sup> “La poesía infantil suele asociarse, en la tradición hispanoamericana, con la métrica estudiada (regular y breve, o cantarina, en imitación de melodías) y un uso muy frecuente de la rima (mayoritariamente, de la consonante)”. No se trata, empero “de un formalismo, sino de un eco de las coplas, cuartetos, canciones y fábulas en verso tradicionales”. Por el contrario, el ritmo “convierte la experiencia emotiva o intelectual en belleza, mediante un esencial tratamiento del lenguaje para llegar a crear una realidad subjetiva y distinta que pretende convertirse en una realidad posible y autónoma que solo encuentra sentido en el interior de cada ser humano. Por lo tanto se puede afirmar que lo que hace diferente al discurso poético del estándar es la concentración de recursos o la mayor frecuencia de figuras retóricas, recurrencias y desviaciones respecto al lenguaje ordinario (Sotomayor, 2000, p. 36)” (Cit. por Senís Fernández, 2013-2014, p. 7).



- *Musicalidad*: el ritmo y la melodía son fuentes primarias de satisfacción en el niño. El ritmo puede definirse como una armoniosa distribución de sonidos y acentos que se sucedan en un tiempo exacto, sonoridad cadenciada que está cercana al canto. En los primeros contactos con la poesía se deben priorizar los poemas rimados a los de versos libres. El estribillo, palabras o frases que se repiten, así como la aliteración, juego sonoro de palabras, son también elementos fónicos de esta característica.
- *Brevedad*: la brevedad en su desarrollo es otra característica de la poesía infantil. Paulatinamente se les irá presentando a los niños poemas que cuenten con un mayor número de versos. No obstante, es interesante señalar que aun cuando se trate de un poema relativamente largo, el niño lo disfruta con frecuencia siempre que el poema desarrolle una anécdota, es decir, que sea una suerte de cuento en verso.
- *Sencillez*: aunque la poesía tiende a suscitar una respuesta emocional, se crea en torno de ciertas ideas que el niño debe comprender. En este sentido, el contenido del poema debe ser sencillo e infundir en la experiencia cotidiana del niño un sentido nuevo, revelador, ya sea movilizándolo su imaginación, divirtiéndolo o asombrándolo. Debe haber alguna base común entre las vivencias del niño y las comprendidas en el poema.
- *Estética literaria*: los niños captan primero el matiz afectivo de las palabras y luego su significado. El valor de toda poesía radica en sugerir, en despertar, en provocar una respuesta emocional, no apelando únicamente al significado literal aunque este también sea importante. Es por ello que las palabras de un buen poema infantil han de ser connotativas, sensorialmente ricas en imágenes, expresivas, precisas en su definición, vigorosas. Han de hablar a los sentidos y estimular la imaginación, ya sea para provocar la risa del niño, su sorpresa o su simpatía.

Ana María Lisboa de Mello, por su parte, insiste en que en la poesía dedicada al lector infantil los aspectos discursivos deben buscar “la

adaptación del escritor a su público, la cual se revela en la selección de temas, ritmos, imágenes que puedan favorecer el proceso de recepción textual” (2001, p. 69), pero sin caer en la puerilidad, “o sea, de producir textos que subestiman al niño en cuanto a su capacidad de reflexión crítica y de fruición estética” (ídem), con la escritura de “los pseudopoemas, publicados en libros o en algunos manuales didácticos, marcados por infantilidades, enseñanzas pedagógicas y morales” (2001, p. 69): Así, afirma que “Para instaurar un proceso comunicativo con el lector-niño, el escritor necesita elidir el posicionamiento adulto céntrico y asumir el punto de vista infantil, expresando las aspiraciones y los sentimientos del niño, esto es, hablando por él [...] o dándole la voz” (2001, p. 69).

Por su parte, Elsa Bornemann, tanto en la teoría expuesta en el ensayo sobre poesía que la misma autora escribiera a modo de “Estudio preliminar” a su *Antología de Poesía Infantil*, como en su praxis escrituraria, privilegia en la poesía para niños los siguientes aspectos:

- *El poder de la imaginación*: en sus obras suele plantearse un constante vaivén entre el mundo real y el imaginario, llegando incluso al absurdo, para “despertar la sorpresa, el asombro, la capacidad de soñar y de descubrir otra realidad paralela a la cotidiana” (Labanca, 2014, p. 1). Cabe señalar que en este pasaje el valor metafórico de las expresiones, las imágenes sorprendentes, desempeñan un importante papel (luego nos detendremos en los recursos de estilo y su relación con la poesía infantil).
- *El animismo y la presencia de lo maravilloso*: “El animismo es presencia familiar en la poesía infantil y lo es también en la vida real de los niños, acostumbrados a dialogar con objetos, con sus juguetes, a concederles vida humana y palabra, a ellos y a las criaturas de la naturaleza [...] ‘A los niños, naturales investigadores de la vida del mundo que los rodea en la realidad o en las ensoñaciones, animistas natos, les resulta natural encontrarse con él [el animismo] en las poesías, poblando un mundo ideal y lleno de vida. [...] Esa misma frecuentación familiar convierte al animismo en una

puertecita abierta hacia el mundo de lo maravilloso' (Lacau, 1986, p. 24)" (cit. por Labanca, 2014, p. 2).

- *El juego y el humor*: dado que –según Bornemann, lo esencia de la poesía infantil es “producir alegría”. (Bornemann, 1976, p. 10), la risa “proporciona un inocente y necesario escape del peso impuesto cotidianamente por lo absolutamente real y razonable” (Bornemann, 1976, p. 12). En consecuencia, “el humor provocado por el absurdo o el disparate es un poderoso instrumento liberador” (cit. por Labanca, 2014, p. 3). Este humor puede aparecer tanto en las situaciones jocosas que se presentan, grotescas o incongruentes, o la gracia de los sonidos, el “encanto auditivo que producen los sonidos de ciertas palabras, muchas veces deformadas intencionalmente o dispuestas de modo especial en determinados versos a fin de provocar -por ejemplo- graciosas aliteraciones” (Bornemann, 1976, p. 18).
- *La dimensión onírica*: este aspecto se relaciona íntimamente con el trabajo del lenguaje poético, con la creación de imágenes, ya que este, en el poema, “es semejante al trabajo del sueño; en estas muchas representaciones se puede fundir en uno solo por un proceso de condensación, y la intensidad de una representación se puede irradiar para las demás por un proceso de dislocamiento” (Lisboa de Melo, p. 93)<sup>341</sup>.

---

<sup>341</sup> “En la poesía, las imágenes manejan esos dos procesos: una imagen puede ser el centro que, por un lado, acoge semánticamente las demás imágenes en una especie de fusión y, por el otro, en ellas se desdobra a lo largo de la textura del poema, como matices de una misma nota musical. La red de imágenes que se repiten o se desdoblan a partir de una imagen primera es el procedimiento que, por reiteración y acumulación, impide que el poema se deshaga en una secuencia de representaciones sin relación entre sí, en la pura exteriorización de los sentimientos de un yo multifacético y disperso. En los poemas citados anteriormente, es el retorno de las mismas imágenes o su desdoblamiento lo que garantiza su unidad textual” (Lisboa de Melo, pp. 93-94).

### ***Recursos propios de la poesía infantil***

Como señala Mera Andrade, “Los recursos literarios de que se vale el poeta para niños sirven de apoyo al fondo y a la forma para llevar el lenguaje real y cotidiano al plano imaginario y soñador; al mismo tiempo, elevan la frase al plano de la sonoridad” (2015, p. 22). Además del ritmo (la distribución armónica de los acentos en el poema) y la rima (la igualdad o semejanza en los sonidos finales de dos o más versos, a partir de la última vocal acentuada), los predilectos son los siguientes:

- *Imágenes*: las imágenes de la poesía infantil deben ser claras para el niño, llenas de colorido, movimiento y musicalidad. Depende de la sensibilidad del maestro el ayudar al niño a desentrañar emotivamente los elementos emocionales que hay en ellas.
- *Metáforas*: comparan dos elementos, que en la metáfora llegan a identificarse. Uno, tomado de la realidad tangible; otro, de la imaginación (Díaz, 1987, p. 205).
- *Hipérbolos*: que consisten en una exageración de conceptos. “Su sentido no se percibe a veces por un solo verso, sino a través del poema total: lagartijas que se ponen de pie o ballenas que desean adelgazar. Su concepción entra dentro del plano del absurdo, tan común en el mundo juego-creación del niño” (Mera Andrade, 2015, p. 23).
- *Onomatopeyas*: imitación de los sonidos familiares al niño: animales, vehículo, máquinas, fenómenos de la naturaleza (Díaz, 1987, p. 210).
- *Adjetivación*: en poesía para niños es común el uso del adjetivo para destacar las cualidades de un objeto, animal o personaje. Se lo llama epíteto cuando antecede al sustantivo. El adjetivo antepuesto destaca la cualidad y pospuesto pone mayor énfasis en el nombre. Otra forma de realizar la cualidad en un grado mayor es repetirla varias veces (Díaz, 1987, pp. 210-211).
- *Diminutivos*: suelen tener un matiz afectivo. No se debe exagerar su uso.

- *Personificaciones*: “Como en toda la literatura infantil, es abundante en el verso para niños. Ella ha nacido con el hombre mismo y forma parte del caudal de imágenes del habla popular” (Mera Andrade, 2015, p. 24).

En cuanto a los estilos predominantes en la poesía infantil, para la etapa comprendida entre 0 y 6 años, Mera Andrade menciona los siguientes:

- *Poesía con juegos digitales y otros que incluyen manos y pies*: estos juegos sonoros, a menudo versificados, tienen como finalidad estimular el desarrollo del lenguaje del niño.
- *Poesía sonora sin sentido*: encanta a los niños pequeños por sus cualidades sonoras, antes al oído que al entendimiento; por eso los niños pequeños disfrutaban repitiéndola y escuchándose a sí mismos. Responde a una necesidad del niño de crear juegos sonoros que no dicen nada pero que producen efectos de gozo.
- *Poesía dialogada*: “el diálogo en la poesía infantil vitaliza la expresión. Algunas veces aparece combinado con la descripción y la narración, otras aparece único o predominante (depende del tema y la emoción que desea transmitir el autor)” (Mera Andrade, 2015, p. 26). Puede manejarse con flexibilidad y con distintos interlocutores (el autor y el niño, el autor siempre niño y los personajes de la realidad o la fantasía).
- *La adivinanza como forma de poesía*: el acertijo es un recurso lúdico a la vez que formativo. “Su aplicación en las primeras etapas de la infancia favorece el desarrollo del razonamiento lógico, por medio de la asociación de imágenes. Se pone en juego, además, la imaginación creadora, y el lenguaje figurado encuentra su sentido real” (Cf. Mera Andrade, 2015, pp. 26-27).

### ***Tipos de poesía infantil***

A la luz de lo anterior, podemos considerar la existencia de tres tipos de poesía para niños, que difieren en cuanto a su origen: poesía infantil popular; poesía infantil adaptada; poesía infantil culta.

*La poesía infantil popular* hace referencia a aquellas composiciones de carácter popular que son de uso exclusivo del niño o aquellas en las que él representa o asume el papel esencial (Cerrillo, 2006, p. 17). Esto valida la cercanía entre poesía infantil y folklore:

Unida desde el principio al folklore literario (Bravo-Villasante, 1959, p. 144), la Literatura Infantil, en su larga trayectoria, se ha visto beneficiada -a veces de manera libre e inconsciente, a veces forzada por las instituciones- con el establecimiento de formas architextuales que enfatizan algún u otro aspecto de la vida de los niños (di Marco, 2019, p. 2).

También destaca Cerrillo el papel que los mismos niños han tenido en la conservación del patrimonio folklórico “por la práctica de una serie de canciones que han terminado convirtiéndose en composiciones de tradición específicamente infantil (Cerrillo, 2006, p. 18). Se alude aquí a las rondas y nanas infantiles que vienen de la tradición oral.

Dentro de este tipo de poesía infantil se distinguen varios grupos: nanas o canciones de cuna; juegos mímicos; canciones escenificadas; oraciones; suertes; burlas y trabalenguas y adivinanzas. Según Gil Silva, esta clasificación lleva a considerar un hecho cronológico:

[...] que divide estos siete grupos en dos: el primero lo forman las nanas y juegos mímicos, ya que van destinadas a niños de edades muy tempranas y que por tanto son protagonistas pasivos de la acción, en un periodo que abarcaría desde el nacimiento del niño hasta que fuera capaz de expresarse oralmente. El segundo grupo estaría formado por las canciones escenificadas, las oraciones, las suertes, las burlas y trabalenguas y las adivinanzas. Este grupo abarcaría el espacio de tiempo posterior a la adquisición del habla por parte del niño (Cerrillo, 2006, pp. 22-24) (Gil Silva, 2013-2014, pp. 9-10).

Ahora bien, ¿qué papel le cabe a la lectura de poemas, tanto anónimos, orales<sup>342</sup>, como obra de escritores de mayor o menor renombre, en esta educación? Ante todo, permiten “educar el gusto, entonar la sensibilidad” y “acrecetar la imaginación”. Y en esta “iniciación literaria”, ocupan un

---

<sup>342</sup> Respecto de lo que puede denominarse la “Lírica popular de tradición infantil”, cf. Cerrillo (1990).

lugar destacado las formas poéticas tradicionales: nanas, villancicos, adivinanzas<sup>343</sup>, retahílas, rondas que atraen no solo por su contenido (a veces no del todo claro para el niño) sino por su melodía, por su cadencia, por su ritmo... “y es a través de esta fuerza fónica sugeridora de la palabra como significante, con la que el niño penetrará [...] en los valores significativos del poema” (Medina, 1990, p. 22).

Respecto de la lírica popular de tradición infantil, Pedro Cerillo destaca la presencia en ella de “determinados contenidos que la caracterizan e identifican, así como de otros elementos, claramente literarios, que, estructural y formalmente, también aportan puntos de particularización” (1990: 35): aliteraciones, rimas, juegos de palabras, sencillez en la construcción sintáctica, diminutivos, repeticiones, metáforas muy elementales, sinsentidos, etc.

Por su parte, Ana Pelegrín propone una clasificación de la poesía oral de la infancia en dos grandes grupos: lo lúdico profano y lo religioso.

### **Poesía infantil y educación**

En la cita de Medina colocada como epígrafe de este capítulo se hace referencia a la escasa atención prestada a la lírica dentro del conjunto de textos escritos y publicados para niños, siendo que desempeña un papel fundamental en la educación, al permitir que en el espíritu del niño tome “carta de naturaleza el sentimiento de lo bello y su apreciación consiguiente” (1990, p. 10).

La dificultad para definir la poesía y consecuentemente, para apreciarla, exige una labor ardua de motivación por parte de padres o educadores en tren de acercar a los niños a esta manifestación literaria. De todos modos, afirma Medina, “el niño en tanto en cuanto sea debidamente estimulado podrá ser apto para captar la belleza, al menos

---

<sup>343</sup> “El niño también vive la poesía por medio de las adivinanzas, que se relacionan con un aspecto esencial de la naturaleza humana: la curiosidad. Son un reto al desciframiento, un desafío a la inteligencia; con frecuencia, metáforas puras y perfectas por su sencillez e ingenio. También, se empapa de poesía cuando intenta repetir un sonoro trabalenguas o una retahíla que le revelan las posibilidades lúdicas que tienen las palabras” (Merino Risopatrón, 2015, p. 138).

en sus aspectos primario y sensorial. Ya la misma expresividad infantil es [...] prodigio de imaginación, creatividad y belleza” (1990, p. 11). En otras palabras, de algún modo la poesía es consustancial al niño y surge – siempre según Medina- a través de “Metáforas no premeditadas, que al niño le surgen en sus tentativas por designar con su léxico usual objetos y seres que se le presentan de manera imprevista en el horizonte de sus observaciones” (1990, p. 11), dando origen así, en la primera infancia, a manifestaciones orales que sorprenden por su originalidad. Y concluye Medina: “Esta capacidad para la creatividad, estas riquezas poéticas han de ser potenciadas en la escuela –y en la familia [...]” (1990, p. 16).

Si hacemos historia, junto con Mayte Capilla Galgo, vemos que “no es hasta los años ochenta cuando se reconoce la importancia de la literatura en la escuela. Ahora bien, no todos los géneros literarios han sido desarrollados de igual manera. Muchos autores señalan el papel secundario que se le ha otorgado a la poesía a pesar de su importancia en la formación del niño” (2014, p. 9).

J. M. Trigo (1988) ya remarcaba que este aspecto de la lengua oral “ha sido siempre la cenicienta en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua materna”. Este mismo autor resaltaba aún más esta idea, reclamando poner de manifiesto la capital importancia que supone para el alumno desarrollar una buena competencia en la comprensión y expresión de su lengua hablada, lo cual es responsabilidad de la escuela. Para Martín y Coello (2003), el paso “a la palabra escrita se vuelve para muchos traumático. La musicalidad y el juego son sustituidos por los tan conocidos métodos de comentario de texto que nos llevan por caminos alejados de la intuición poética e impiden que el alumno sienta como suyo el texto literario” (p. 118).

Vemos así que con el tema de la poesía corren parejos otros dos: la oralidad y la musicalidad. La poesía permite desarrollar competencias relacionadas con la expresión oral, dimensión importante en la enseñanza de la lengua que ha sido habitualmente postergada por otras como la gramática. Frente a este paradigma, estudiosos como Cassany (2005) proponen otro enfocado a “mejorar capacidades de comprensión y producción textual de los estudiantes y desarrollar sus capacidades como oyentes y hablantes reales” (Zebadúa y García, 2012, p. 17).



Si bien es verdad que la poesía ha empezado a formar parte de la currícula educativa, en la práctica ha sido apenas un poco más “que una manifestación de buenas intenciones” (Gómez Villalba, 1993, p. 109), supeditada más bien a la voluntad y las preferencias de los docentes, a sus propias experiencias y formación. A ello se suma “la falta de sensibilidad estética” y el “desconocimiento general de los principios esenciales de la creación literaria y de los recursos didácticos aplicables a la poesía” (cf. Capilla Galgo, 2014).

Esta situación busca ser revertida.

Las razones para este distanciamiento entre la poesía y la escuela son múltiples. Algunas de ellas, como la propia falta de contacto y sensibilidad del profesor con ella, ya han sido citadas aquí. Otras tienen que ver con el uso que, tradicionalmente, se ha dado a la misma. Según Colomer (2010), a pesar de que leer, recitar y narrar oralmente son algunas de las prácticas más recomendables para trabajar la poesía en el ámbito educativo, han estado bajo sospecha, ya que la enseñanza tradicional las había utilizado para la simple memorización de poemas clásicos. Para la experta en literatura infantil, es en estos momentos cuando se está empezando a reconocer su enorme potencial educativo, como forma de experimentar la comunicación humana.

¿Cuál es la importancia y el uso actual de la poesía en el aula? Se trata de una actividad formativa de carácter lúdico “que contribuye a forjar la sensibilidad, la emotividad y la expresividad del alumno” (Cordero *et al*, 2014, p. 4). En la concepción tradicional que señalaba Colomer (2010), a través de la poesía se pretendía el conocimiento de los textos clásicos, la simple memorización y la corrección lectora. Actualmente, algunos autores como Barrientos (1999, p. 17), hablan de las funciones educativas de la poesía, entre las que señala:

- Ampliar nuestras posibilidades comunicativas.
- Imaginar realidades diferentes de aquellas a las que estamos habituados.
- Enriquecer nuestra capacidad de uso del lenguaje.
- Acceder a una forma de conocimiento diferente.

- Abrirnos a la experiencia estética.

En definitiva, como destaca Capilla Galgo, “hoy en día observamos un creciente interés por la poesía como herramienta para el desarrollo comunicativo, afectivo, lúdico, estético, cultural y social. Todo ello pone de manifiesto la urgente tarea de introducirla en el aula con diferentes metodologías y basándose siempre en una implicación más profunda por parte del profesorado” (2014, p. 15):

La inclusión de la poesía en la sala de clases como una actividad habitual crea también en los estudiantes el deseo de escribir sus propios poemas. La poesía incita a los niños a jugar con las palabras y a ver el mundo de una manera diferente. Cuando la descubren, desean escribir, pues toman conciencia de que se puede crear con el lenguaje” (Merino Risopatrón, 2015, p. 139). Igualmente, “cabría recordar que la lectura poética, la educación poética, recorre primero el largo y delicado camino de la memoria y la emoción del color de la voz, del gesto, antes de calar en el corazón de la letra” (Pelegrín, 1990, p. 42). Recomienda, por lo tanto volver los ojos a la lírica oral tradicional. También Carmen Bravo Villasante propone un itinerario que, partiendo de los romanes viejos, de la tradición oral, de autores anónimos, fuese avanzando por etapas hasta la obra de los grandes poetas (cf. 1990, p. 52).

Nos hemos detenido en la consideración somera de la lírica tradicional por la influencia que este tipo de poesía ejercicio en Alfredo Bufano, como veremos a continuación.

### **La poesía infantil de Alfredo Bufano**

En un capítulo anterior señalamos, dentro de la diversidad de orientaciones temáticas en la poesía de Bufano, la existencia del tema familiar, con referencias a la esposa, la madre, a las hermanas... Del amor a sus hijos brota también una línea de poesía infantil que aparece en varias de sus obras y que constituye todo un libro: *Poemas para los niños de las ciudades* (1935), dedicado a su hijo Ariel.

El matrimonio formado por Ada Giusti y Alfredo Bufano tuvo cinco hijos: cuatro varones y una mujer, Ada María. Justamente el nacimiento de la primogénita es celebrado por el poeta en el soneto titulado

“Bienvenida”, de *Canciones de mi casa* (1919). Sin detenernos demasiado en una caracterización general del libro, apuntaremos sí ciertas notas que identifican toda una etapa poética y vital de nuestro autor: sus obras primeras, escritas en la línea de un sencillismo postmodernista.

Este libro, que mereció el segundo premio en el concurso literario que organizó la Municipalidad de Buenos Aires, presta particular atención, en su temática, al hogar y a los asuntos cotidianos, a veces con un cierto desborde romántico en el tono efusivo con que expresa sus vivencias fundamentales, en este caso el amor por su esposa e hijos. Los títulos de las secciones que componen el poemario nos permiten formarnos una idea de su contenido: “Las primeras canciones”; “Canciones de la amada”; “El libro de mis hijos”; “Noches en el comedor”; “Canciones de las cosas del cielo” y “Marcha nupcial”.

Algunas de estas secciones, sin ser propiamente poesía infantil, nos permiten un primer acercamiento al tema que estamos tratando. Predomina en general el empleo de un vocabulario simple, aplicado a esa captación minuciosa y cordial de lo cotidiano. También en este sentido es un libro de búsquedas, algunas no plenamente logradas<sup>344</sup>.

Entre sus principales altibajos podemos señalar en especial un cierto toque de sensiblería, peligrosa pendiente en que algunos poemas resbalan. Como lo expresa Gloria Videla de Rivero, “Hay en algunas composiciones un sentimentalismo hipertrofiado, que no llega a transformar líricamente la vivencia y desaloja a veces lo poético” (1983, p. 57). También se advierte cierta inmadurez formal, en el caso del soneto que comentaremos el empleo de rimas “pobres”, demasiado previsibles, como la consonancia de “padre” y “madre”.

Sin embargo estos defectos no logran atenuar el mérito del libro en general, que por otra parte –como señala Ana Cichero de Pellegrino– fue recibido con gran entusiasmo, sobre todo entre la gente joven y las

---

<sup>344</sup> Así por ejemplo, la recurrencia a “algunos diminutivos que no concuerdan con los usuales en el habla coloquial argentina, a pesar de que el poeta está buscando un estilo que capte lo próximo, simple y cotidiano (pequeñuelos, arbolillo, vientecillo, hierbezuelas”, como apunta Gloria Videla de Rivero (1983, p. 56).

mujeres, público indudablemente atraído por el tono emocionado y sincero de los versos, que transparentan el alma del poeta.

Así por ejemplo, en el soneto elegido, el exaltado júbilo paterno se vuelve en exclamaciones, en la reiterada mención del adjetivo “bienvenida”, presente en todas las estrofas, además con un sentido estructurante, por cuanto inicia las tres primeras y cierra la última:

¡Bienvenida a mi hogar, hijita mía,  
bienvenida a mi hogar, gloria del cielo!  
¡Con cuánto amor y religioso anhelo  
esperé tu llegada en este día! (1983, p. 219).

El amor paternal y la vivencia religiosa se unen en el gozo de la llegada, que impulsa incluso a la expresión hiperbólica, y por otra parte, busca a través del empleo de diminutivos el cauce de la ternura. Si bien no se trata de un poema plenamente logrado, es interesante como testimonio del inicio de una determinada vertiente temática dentro de la poesía de Bufano, como así también de un determinado estadio de su evolución artística.

También se incluyen dentro de la poesía infantil las nueve estrofas hexasilábicas que componen la “Ronda del niño y la luna”, de *Colinas del alto viento* (1943), en las que la nota predominante la constituye el tono ingenuo y emocionado:

La luna, mi niño,  
Dora tus cabellos;  
telarañas de oro  
deshace sobre ellos (1983, p. 1000).

Es permanente también el juego con los valores fónicos a través de reiteraciones, paralelismos y juegos etimológicos:

Yo no sé, ni niño,  
en dónde te encuentras,  
todo luna, luna,  
lunita lunera (1983, pp. 1000-1001).

De este modo nuestro poeta consigue todo el sencillo encanto de las nanas infantiles, junto a la efusión de sus sentimientos paternos, como es característico de todas las composiciones inscriptas en esta línea de su poesía.

### ***Poemas para los niños de las ciudades***

Este libro reúne una serie de materiales heterogéneos en cuanto a su factura métrica, lo que da cuenta una vez más de la diversidad formal como rasgo característico de la poesía de Bufano. De todos modos, en las diferentes composiciones vemos reflejadas, aunque en proporciones diversas, varias de las características de la poesía infantil que hemos enunciado anteriormente: la preeminencia del ritmo, la musicalidad... y sobre todo, las puestas de relieve por Elsa Bornemann: el animismo y la presencia de lo maravilloso, la dimensión onírica, la apelación a la fantasía, la referencia al juego y al humor.

Como señala Gloria Videla de Rivero en el “Estudio preliminar” a la edición de las *Poesías Completas* (1983):

El poeta deja aflorar en esta línea de su creación su veta humorística, muy presente en su vida cotidiana y en su epistolario [...] Al humor se une una delicada fantasía, un gran sentido del ritmo y la sonoridad [...] Llama la atención el uso riquísimo de un lenguaje que se selecciona, ya por sus valores fónicos, ya por su cotidianidad [...] ya por su delicadeza [...] ya por su sabor arcaico [...] ya por su extrema rareza (p. 93).

El volumen se compone de dos secciones: la primera, llamada “Pirimpilo y Flordeluna” y la segunda, “Baladas y canciones”; de ellas, la inicial es paradójicamente, la más diversa desde el punto de vista formal pero la más unitaria en cuanto a su contenido, que gira alrededor de las dos figuras aludidas por el título de la sección.

Tomadas en su conjunto, las composiciones tituladas “La vara de Pirimpilo”; “Flordeluna”; “Balada del lobo, la niña y el ángel”; “El rapto de Flordeluna” y el poema dramático “Las bodas de Flordeluna y Pirimpilo” pueden leerse como distintos episodios de un cuento de hadas tradicional. En primer lugar, encontramos representados los principales roles actanciales de esta forma narrativa: el héroe, el agresor o villano, y la

princesa, figuras delineadas con imaginación, ternura y humor. Este último recurso se pone especialmente de manifiesto en la figura del “ogro Panqueque”:

Don Paco Panqueque montado en su jaca,  
 al hombre el trabuco y al cinto la faca,  
 con tamaño hocico bajo el mostachón,  
 arre que te arre, grita que te grita,  
 don Paco Panqueque se me desgañita  
 carilargo y fiera por un cañadón (1983, p. 699).

En esta estrofa notemos especialmente los juegos fónicos que, decíamos, constituyen algunos de los recursos más característicos de la poesía infantil en general, y de Bufano en particular.

Para la presentación de las huestes del malvado, el poeta recurre a la enumeración caótica: “Diez mil escorpiones, / quinientos gorilas, trescientos dragones; [...] osos y panteras, chacales y lobos [...]” (1983, p. 699). Su avance, en consonancia, adquiere los tintes de auténtico conflicto cósmico, con lo que el relato se proyecta a una suerte de mito cosmogónico, de los que sirven de base –según Propp– a los cuentos de hadas tradicionales: “Se abre una montaña, retumba una roca, / desbórdase el río, se arrastra un alud” (ídem). Su risa parece retumbar realmente amenazadora en el verso a través de imágenes auditivas y aliteraciones: “risas que tienen fragor de metralla, / resonar de trueno, ruido de arcabuz” (1983, p. 699).

Pirimpilo, por su parte, es “gracioso y pequeño”, y su arma es “una vara / la Vara del sueño / con la que a cien ogros ya ha hecho morir” (ídem). También acaudilla a un nutrido grupo de seguidores, solo que en este caso son “faisanes y grullas, gaviotas y ranas, / milanos, pingüinos, halcones, iguanas, / un pavo real y un gran marabú [...]” (1983, p. 701). Nuevamente notemos aquí la gran riqueza de vocabulario, el despliegue de “erudición faunística” de que hace gala nuestro autor.

Sobreviene el encuentro y gran cantidad de interrogaciones y exclamaciones agregan dinamismo a la acción, al igual que la acumulación de verbos:

Mas, ¿qué ruido es este? ¿Qué tropel resuena?  
¿Por qué de rugidos el valle se llena?  
¿Se hace el mundo trizas? ¿Qué ocurre, Señor?  
[...]  
¡Ay, qué tremolina! ¡Ay, qué batahola!  
El ogro su espada terrible enarbola  
[...] la tropa lo azuza, le grita, le brama  
le grazna, le ruge, lo oprime, lo aclama (1983, p. 701).

Así, el enfrentamiento entre ambos personajes adquiere ribetes épicos y, como es usual en los cuentos maravillosos, el bien –aun representado por un ser infinitamente más débil- sale victorioso: concluye con un triunfo total de Pirimpilo, pero incruento, pues el medio mágico de que se vale provoca el sueño de sus adversarios.

El segundo de los poemas está dedicado a Floredeluna, y la forma se hace más liviana –cuartetos hexasilábicos- para presentar a este pequeño ser etéreo; el encarecimiento de su belleza es hiperbólico: “El lirio y la rosa, / el agua y la perla, / de pena envidiosa / suspiran al verla” (1983, p. 703). Pueden destacarse igualmente los valores fónicos del verso, que se valen de la reiteración: “Copito de nieve /.../ lindo copo leve”; de la comparación con elementos de la naturaleza: “mejilla encarnada / como la grosella” y, como es común en los cuentos infantiles de la continuidad o compenetración del mundo humano con la naturaleza: “Piedras de colores / le dan colorines, / y los picaflores / le hacen escarpines” (1983, p. 703).

Podemos imaginar el deleite del pequeño auditorio infantil para el que el poeta prodiga las galas de su verso en la descripción e este pequeño ser “Flordeluna, / preclara doncella, / suspiro de luna / y aljófara de estrella” (1983, p. 704).

Además de los personajes, se dan también en este conjunto de poemas las principales funciones (acciones de los personajes definidas desde el punto de vista de su significación en la trama) codificadas por Propp para los cuentos, aunque divididas en las distintas composiciones de esta sección. Ya vimos el combate o tarea difícil, junto con el triunfo del héroe,

representados por medio del enfrentamiento entre Pirimpilo y el ogro Panqueque.

Ahora bien, la principal acción estructurante de los cuentos maravillosos y que, en rigor, explica su dinamismo es el “daño o fechoría” perpetrado por el agresor hacia algún ser inocente, generalmente una doncella. En este caso, en los poemas titulados “Balada del lobo...” y “El rapto de Flordeluna” se nos narran sendas agresiones de que es víctima la protagonista.

En la primera de ellas el agresor es “un lobo, lobazo, lobuno y lobero / mitad alquimista, mitad hechicero, // y naturalmente, medio distraído” (1983, p. 704), que sorprende a la niña que se ha quedado dormida mientras tejía “una cofia de oro para su abuelita”, lo que nos trae inmediatamente a la memoria un verdadero clásico de la literatura infantil como es “Caperucita roja”, solo que aquí el salvador es “un ángel que oyera las voces que daba / la niña que el lobo feroz se llevaba” (1983, p. 705). Sobreviene así un desenlace en cierto modo jocoso, preparado por las características del animal enunciadas con anterioridad, cuando la niña es trocada, milagrosamente “entre las fauces de la bestia, en rosa”; entonces

[...] el lobo lobazo, lobuno y lobero.  
un poco alquimista y un poco hechicero,

y naturalmente, medio distraído  
“cual todos los sabios que en el mundo han sido”

Cuando dióse cata, de muy mal humor,  
de que en su boca llevaba una flor,

largóla diciendo con mueca furiosa:  
“Solo los poetas se nutren de rosas” (1983, p. 705).

El segundo de los incidentes tiene lugar en el mar y da ocasión para que el poeta despliegue todo otro orden de conocimientos, en este caso relacionados con el mundo acuático, como esa “extraña y tremenda baraúnda / de tremielgas, / caribes y esturiones” y muchos otros peces de



naturaleza agresiva en general, totalmente desconocidos para el lector común:

¡Qué de alitanes, qué de jaquetones!

¡Qué de patijas y catalinetas!

¡Qué tropas de forzudos tiburones!

¡Qué limandas, qué durdos, qué escopetas,

qué singios, qué brillantes porredanas,

qué confusión de púas y de aletas! (1983, p. 706).

además, claro está, del pulpo agresor, “rojo y fiero” que, “con movimiento rápido y certero / de uno de sus tentáculos” prende a la niña y la lleva al fondo del mar, de donde será rescatada, esta vez, por Pirimpilo, avisado por una gaviota.

En la narración de las acciones del doncel que baja a las profundidades para rescatar a su amada parecen aflorar otras claras resonancias literarias, una de ellas procedente de la mitología clásica (Orfeo), y sin relación directa con el mundo de los cuentos infantiles, claro ejemplo de cómo confluyen en el autor diversas tradiciones, tanto la popular como la culta.

En efecto, las referencias al canto, esa “etérea melodía” que “hace el niño fluir de la garganta / del ruiseñor, corcel de su hidalguía” (1983, p. 708), ese “musical beleño”, nos recuerda tanto a Orfeo como a ese “Conde Niño” del romance tradicional: que “es niño y cruzó la mar”; “va a dar agua a su caballo / la mañana de San Juan” y “Mientras el caballo bebe, / él canta dulce cantar”.

También en este caso el combate es descrito con gran dinamismo y se carga de tensión, a través de los adjetivos:

Mira afanoso, escruta sofocado,

y al pulpo ve, tremendo, amenazante,

tras coralino bosque agazapado.

El mágico espadín saca al instante

y contra el monstruo de ojos espantosos

arrollador se lanza y jadeante (1983, p. 709).

Se trata de un verdadero combate entre el Bien y el Mal, por lo que el poeta implora la protección divina: “¡Ayúdalo, Señor omnipotente, / tú, qué amparas a pájaros y flores / y haces triunfar la luz del inocente” (ídem). Nuevamente triunfa el más débil, y el relato se transforma en leyenda explicativa, por obra y gracia de la sangre del pulpo: “¡Y así surgió el Mar Rojo, amigos míos, / y nacieron los ríos Colorados, / o, si queréis, los colorados ríos!” (1983, p. 719).

La última de las funciones establecidas por Propp para los cuentos maravillosos, infaltable en todos ellos, es la boda entre el héroe y la niña, a la que Bufano dedica todo el “poema dramático” ya mencionado. Se trata de una extensa composición en metros muy variados, a la que concurre la imaginaria del cielo, la tierra y el mar a través de la diversidad de personajes que protagonizan el “acto único – Escena única” presentado por el poeta. Se trata tanto de personajes colectivos: “Coro de flores”; “Coro de hormigas”, como individuales: “Una cigarra”; “Un búho”... y de diversa procedencia: “Un hipocampo, embajador del mar”; “Un moscardón, embajador de las selvas”; “El viento”; “La Primavera”; “Una nube”, “Aldebarán, embajador de las estrellas” y su séquito celestial (Casiopea, Los Lebreles, Las Osas...), “El Gallo heraldo”... Cada uno de estos personajes declama su parlamento para anunciar el presente que trae a la recién desposada.

Dentro de la línea argumental general se engarzan otras alusiones a géneros literarios infantiles, como la referencia a la fábula planteada por los discursos de la cigarra y la hormiga, disputa saldada filosóficamente por el búho: “¡Que haga cada uno lo que sabe hacer!” (1983, p. 712).

Nuevamente resalta la presencia de lo auditivo, a través de la enumeración de instrumentos musicales, con una variedad sorprendente de elementos: “Pífanos, rabeles, / tiorbas, violines, címbalos, guitarras, / crótalos de cigarras / y limpio sonar de cascabeles” (1983, p. 720), onomatopeyas, como la que remeda el canto del gallo: “¡Kikirikí ¡Kikirikí! / Yo soy el heraldo”; o el sonido del moscardón: “¡Triquitrac! ¡Triquitrac! / Aquí estoy con mi ronrón / y mi frac!” (1983, p. 718).

Finalmente, la boda se celebra en medio de la alegría cósmica:

¡Oh, ah, oh, ah!

¡Cantemos aquí, bailemos allá!

Cante el Sol, cante la Luna,  
canten la Tierra y el Mar.  
Pirimpilo y Flordeluna  
se van a casar  
¡Oh, ah, oh, ah! (1983, p. 724).

Con este texto se cierra la primera de las secciones de *Poemas para los niños de las ciudades* y se abre la segunda, titulada, como se dijo, “Baladas y canciones”, en la que figuran cinco composiciones, en metros variados: “Balada de la yareta”; “Su Excelencia el Moscardón”; “Canción de primavera”; “Romance del adivinador” y “Ronda de los enanos de la luna”

Para el análisis de esta segunda sección de la producción infantil de Bufano hemos seleccionado los poemas escritos en metros octosílabos, en relación con lo que anticipábamos respecto de la asociación entre la poesía infantil y el acervo tradicional, argentino e hispanoamericano en la obra de nuestro autor.

En el primero de ellos, “Romance del adivinador”, por sobre el tono infantil se advierte la intención de crear belleza poética a partir de las realidades cotidianas. A través de una serie de adivinanzas presentadas con la fórmula tradicional “Adivina, adivinanza / que pronto adivinarás” (1983, p. 733), el poeta va desplegando una serie de metáforas, alusiones y referencias de todo tipo, que a la vez encubren y revelan la respuesta buscada:

Tengo un pañuelo de seda  
que no lo puedo doblar;  
cambia de colores, cambia  
de un modo que es de admirar (1983, p. 734).

El manejo de la forma poética es acabado, perfecta la simetría de los apartados, correspondientes el primero al cielo (“pañuelo de seda”); el segundo, al sol (“un espejo redondo / que relumbra hasta rabiarse”); el tercero, la luna (“una torta de oro y leche / que nadie logra probar”), y el cuarto, a las nubes (“pájaros, peces y flores, / alga, líquen, coral, / piedras preciosas y bosques / y un mundo de cosas más”).

El comienzo de cada apartado es formulario; el final reitera, elaborándolo según la realidad aludida, la frase habitual resaltada por el empleo del pie quebrado:

¡Pañolito bello y brujo  
que te voy a regalar!  
Niño mío  
¿qué será? (1983, p. 734);

¡Espejo redondo y brujo  
que te voy a regalar!  
Niño mío  
¿qué será? (1983, p. 734)

El autor hace gala de su erudición a la vez que de su gusto por las palabras extrañas y sonoras, capaces de excitar la imaginación infantil, para aludir a las nubes que dibujan en el cielo las más sorprendentes figuras:

Tengo un dragón y un camello,  
y un terrible orangután,  
una hermosa cacatúa,  
un cuscús y un marsupial,  
tengo un mococo y un mango,  
un papión y un hanumán,  
tengo un ñu de collar blanca [...] (1983, p. 736).

El tono se adecua perfectamente al supuesto interlocutor: “Guárdame el secreto, niño: / bien me lo sepas guardar” (1983, p. 735), envolviendo el poema en un aura de misterio:

Había una linda reina  
que me lo quiso robar;  
todo el día se miraba  
en él, con dulce mirar,  
peinándose los cabellos  
y admirando su beldad (1983, p. 734).

Los versos se pueblan de estas presencias, habituales en los cuentos infantiles. Es de resaltar, sin embargo, la variedad de registros que aparecen en estos poemas, el toque humorístico también en el pasaje referido a la luna:

Tengo una torta de oro  
que no la puedo atrapar  
[...]  
Cuando un poeta le canta,  
ella suele contestar:  
“Cántame, poeta, cántame  
que yo te voy a escuchar;  
pero si con hambre vienes  
¡con hambre te marcharás! (1983, p. 735).

El “paisajista enamorado del color” aparece en la pintura del cielo:

Es verde y rojo en las horas  
en que comienza a aclarar;  
es azul si está de fiesta,  
es negro si hay tempestad,  
se pone gris cuando cae  
lenta llovizna invernal  
[...]  
o se tiñe de morados  
con fúnebre seriedad (1983, p. 734).

El poema que comentaremos a continuación se titula “Ronda de los enanos de la luna” y está compuesto en cuartetos. Es un cuento de magia y duendes, en verso. Primero se nos da la ubicación espacio temporal: “Es medianoche. La luna / está escondida en un pino” (1983, p. 737). Luego aparecen los personajes, como escapados de las ilustraciones de un volumen para niños:

De entre las hierbas mojadas  
salen, menudos y tímidos,  
los viejos gnomos barbudos  
de rojas sedas vestidos.

Cada chapín de amaranto  
termina en tamaño pico,  
y los bonetes se alargan  
en su púrpura encendidos (1983, p. 737).

El gran tema de los cuentos infantiles puede enunciarse en términos de una lucha entre fuerzas benéficas y maléficas; como no podía ser de otro modo, aparece en los versos de Bufano el adversario en acecho, que – sorprendentemente y quizás como un eco lorquiano- es la luna que “muy cautelosa, / está escondida en un pino” y que “mira salir a los gnomos / con gran sigilo”. Sobreviene entonces el incidente risueño:

En lo mejor de la ronda,  
¡qué batahola, Dios mío!  
En la red, como abejorros,  
los gnomos quedan prendidos (1983, p. 738).

El epílogo aspira a elevar el relato a la categoría de leyenda explicativa de un hecho o fenómeno natural, al modo de los mitos cosmogónicos:

Y así se pobló de enanos  
la vieja luna, mi niño;  
y en ella danzan de noche  
entre montañas de lirios (1983, p. 738).

En cuanto a los recursos que podemos advertir en esta sencilla poesía, coinciden con los que en general utiliza el poeta: las descripciones se hacen a base de oraciones exclamativas que, o bien reflejan la admiración del poeta por los diminutos héroes de su relato (“¡Qué cinturones de plata / y qué espadas de oro fino!”) o bien reproducen la confusión narrada:

¡Qué entrevero de bonetes!  
¡De barbas, qué revoltijo!  
¡Qué rasgaduras de calzas;  
y de espadines, qué ruido! (1983, p. 738).

Con respecto a la riqueza en la selección del vocabulario, encontramos también aquí ejemplos: junto a vocablos cotidianos, aparecen otros que

sugieren realidades muy alejadas: “jubones, golillas, chapines...”; junto a la lengua literaria, el argentinismo:

Siguen la ronda traviesa  
los gnomos con regocijo,  
sin ver que la luna aguaita  
desde las ramas del pino (1983, p. 738).

El motivo de la luna reaparece en la composición titulada “Ronda del niño y la luna”, que pertenece al libro *Colinas del alto viento*. La continuidad con el poema anterior parece estar sugerida en la primera estrofa:

En tus ojos, niño,  
la luna se baña;  
en tus ojos, niño,  
dos enanos bailan (1983, p. 1000).

El metro hexasilábico y la distribución en cuartetas confieren a esta “ronda” todo el aire de una nana infantil, y a ello apuntan los recursos que el poeta despliega: el continuo juego con la palabra “luna” (“La luna, la luna / se posa en tu boca”; “[...] todo luna, luna / lunita lunera”); también la invitación al sueño:

Duérmanse en mis brazos  
la luna y el niño;  
la nieve en la nieve  
y el lirio en el lirio (1983, p. 1001).

Es notable igualmente el juego de identidades entre el niño y la luna: “¿Eres tú la luna / que bajó del cielo?”; “Mi niño es la luna / que bajó del cielo”. Finalmente, cabe destacar el juego con la referencia al oro de la luz lunar, que se derrocha en los versos, dando origen a hermosísimas imágenes, plenas de resonancias afectivas:

La luna, hijo mío,  
está entre tus manos  
como un diminuto  
picaflor dorado (1983, p. 1000).

En estas composiciones de Bufano son notorias todas las características de la poesía infantil entendida como un objeto estético, destinado a estimular la imaginación infantil a través de la riqueza de su vocabulario, extraído de los más diversos registros; por la gracia de sus imágenes, principalmente visuales y auditivas, y la variedad de tonos, que no escatiman el encarecimiento afectivo ni la nota humorística.

Dentro de la continuidad de recursos que puede detectarse respecto del resto de su obra, destacan aquellos más característicos de la poesía infantil: imágenes llenas de colorido, movimiento y musicalidad, la animización de elementos naturales que crea una delicada atmósfera de convivencia franciscana entre el hombre y la naturaleza; las hipérboles que, según destaca Mera Andrade (2015, p. 23), se relacionan con “el plano del absurdo, tan común en el mundo juego-creación del niño”; los diminutivos con señalado valor afectivo, al igual que las interrogaciones y exclamaciones que confieren gran fuerza a la expresión.

No desdeña nuestro poeta la poesía dialogada, como en la pieza teatral dedicada a las bodas de Pirimpilo y Flordeluna, o las adivinanzas, como en ya comentado poema “del adivinador”, todo lo cual convierte a sus poemas en un fruto muy logrado del género de la poesía infantil.

## **Blanca Dalla Torre Vicuña de Tudela y la poesía infantil Semblanza**

Blanca Dalla Torre nació en el departamento de Rivadavia en 1908 y se educó en Buenos Aires, Chile y Mendoza. A los 14 años fue nombrada maestra de música y canto de la Escuela Manuel E. Sayanca, de Guaymallén, donde trabajó hasta los 18 años. Al terminar los estudios superiores de piano se trasladó a la Capital Federal; allí continuó su aprendizaje de arte escénico, declamación, literatura, etc. con varios destacados profesores y también inició sus actividades literarias, publicando trabajos de diversa índole en las revistas *Para ti*, *Atlántida*, *Femenil*, *Vida Femenina*. Posteriormente actuó en el Círculo de Damas Católicas de Buenos Aires con recitales y disertaciones especializadas para la mujer y el niño.

Se radicó luego en Mendoza y dio clases de declamación y arte escénico en el Conservatorio del Maestro José Resta. La editorial chilena Ercilla le



encomendó la recopilación de una obra en seis tomos con una selección de piezas de teatro infantil (hemos consultado los prólogos de tres de ellas, ignoramos si se publicaron los demás).

### **Blanca Dalla Torre y el teatro infantil**

Como señala Carlos Campana en una nota aparecida en *Los Andes* (2019), y titulada “Espejos del pasado: Blanca Dalla Torre, precursora del teatro infantil en Mendoza” (10 de marzo, p. 17): “Su pasión fue el arte escénico, una pasión que la llevó a desarrollar la primera escuela de teatro infantil”.

Entonces, en 1932 comenzó la etapa más fecunda de su vida, al fundar el Teatro Infantil “Pulgarcito” y su academia anexa. La labor educacional y artística de este teatro infantil se proyectó en el exterior y fue muy reconocida en Chile y Uruguay. La academia anexa daba clases de danza, declamación, arte escénico, costura, etc.

Esto se encuentra en consonancia con las ideas que la propia Blanca Dalla Torre expone en los prólogos a sus antologías teatrales y también con lo manifestado en la entrevista que fue publicada por *Diario Los Andes*, el 23 de febrero de 1947, “tal vez, con un desapercibido título: ‘Inaugurase el Teatro Infantil Municipal’, pero un interesante contenido que nos da una visión profunda de los conceptos que tenía la pionera del teatro infantil mendocino” (Campana, 2019).

En la entrevista de referencia, y respecto a la fundación del Teatro Infantil de Mendoza, Dalla Torre responde:

Un anhelo creciente en mi espíritu -dice- me llevó a dar realidad y forma nuevamente al teatro infantil en nuestro medio. Así, después de cuatro años de silencio, y aun viviendo en mí muy íntimamente la acción que desarrollé en el tan querido y popular “Teatro Infantil Pulgarcito”, que yo misma fundara el 12 de noviembre del año 1933, me impulsó a sugerir, al entonces, secretario de Obras Públicas e Higiene de la capital señor Jorge I. Segura, nuestro actual intendente municipal, la necesidad de hacer resurgir todo este material rico y vibrante que en mí vivía con tanta fuerza, encauzándolo hacia un nuevo organismo de idéntica estructura moral y artística.

[...]

Y así, la creación del Teatro Infantil Municipal, nació en la secretaría de Obras Públicas e Higiene de la Municipalidad de capital, el 21 de noviembre de 1945, siendo comisionado municipal don Faustino Picallo, quien de inmediato supo comprender y valorar esta feliz iniciativa.

La apertura de las instalaciones, ubicadas en la calle Corrientes esquina Salta<sup>345</sup>, se llevó a cabo el 16 de noviembre de 1946. La

---

<sup>345</sup> “Fue creado por ordenanza municipal número 6245 del 17 de julio de 1957, se denominó oficialmente al teatro infantil al aire libre con el nombre de Teatro infantil Municipal “Gabriela Mistral. Se designó como primera directora de este teatro a Blanca Dalla Torre Vicuña, rivadaviense, quien ya impartía lecciones de teatro Infantil en un local municipal (situado entonces en la esquina noreste de calles Corrientes y Salta, en donde hoy está el gimnasio Luis Ángel Firpo). Fue aprobado entonces por el comisario político de entonces, Faustino Picallo.

Torre Vicuña [sic], ya había conducido otro mini teatro similar al Gabriela Mistral, el Pulgarcito, ubicado el parque San Martín. El antiguo local situado en Corrientes y Salta, constaba de 400 m2 dispuestos con distintas instalaciones: un patio de juegos para los niños, una dirección, galería y un amplio salón de actos con capacidad para 200 personas.

El salón estaba provisto de un escenario con cortinados que se utilizaba para las prácticas escénicas. También tenía camarines y baños diferenciados para niñas y varones. El objetivo de este teatro era formar un conjunto de niños actores (de 3 a 11 años), como una verdadera compañía infantil de teatro y ballet.

Se buscaba formar el carácter de los niños mediante una educación artística que se sumara a la de la escuela y del hogar. Así, para la época, fue una verdadera institución modelo.

En los cursos que allí se dictaban existía un número limitado de inscriptos a partir de una rigurosa selección de los alumnos para quedarse solo con los más aptos para este estudio.

Su denominación se debe a que la finalización de los trabajos de construcción del teatro coincidió con el otorgamiento del Premio Nobel de Literatura 1954, a la poetisa y educadora chilena Lucila Godoy Alcayaga, más conocida como Gabriela Mistral (1889 – 1957). Se inauguró en el parque O'Higgins el 12 de enero de 1957.

El 8 de enero de 1958, el antiguo Teatro Infantil Municipal situado en el Parque O´Higgins, cambió su denominación (Ordenanza N°6245/57), pasando a llamarse “Teatro Infantil Gabriela Mistral”. Cf. <http://tododiaros.com/730094-%C2%BFpor-que->

descripción del lugar nos orienta también respecto de la intención perseguida: “formar un conjunto de niños actores, una verdadera compañía infantil. Además un ballet, métodos propios y ejercicios y música adecuados” ([1947] 2019). De allí que

En un reducido espacio de aproximadamente 400 metros cuadrados están, inteligentemente compuestas sus instalaciones: un patio de juegos y recreos para los niños, salita dirección, galería y un amplio salón de actos con capacidad para 200 personas. Dicho salón está provisto de un pequeño y bello escenario de simples cortinados, el que se utiliza principalmente para las prácticas escénicas y poner al niño en contacto directo con el público. Además cuenta con cuatro camarines y modernos baños para niñas y varones ([1947] 2019).

La finalidad buscada no puede ser más ambiciosa:

Voy en camino hacia la renovación total del teatro infantil. No estoy conforme con todo lo que he visto y observado, no porque en sí no reconozca valores, ni nada de eso. Mi disconformismo nace porque hay en mí el deseo de darle al teatro un sentimiento de arte puro, elevadísimo y muy disciplinado, estrictamente disciplinado. Por ello es que pido paciencia, colaboración y comprensión de parte del público, de los hombres de gobierno y de los padres. Porque esta es una labor de años, y porque un alma, un espíritu no se modela como simple arcilla. Un alma se modela con paciencia, con esfuerzo, con trabajo y con impaciencia de acción ([1947] 2019).

En cuanto al ideario sostenido por la creadora del teatro Infantil, se destacan algunos principios rectores, en los que se habla de vocación, disciplina y seriedad en la práctica artística:

He de exigir que padres y niños no tomen esta actividad artística como distracción. Es necesario quitar de las mentes aquello de que todo ha de ser distracción del niño. Ya en sí vivimos demasiados distraídos. ¿Es menester buscar aún más elementos de distracción? Por el contrario, es necesario formar el carácter del niño, saber

distraerle educándolo, y buscar en el arte los medios de superar la inteligencia y el espíritu ([1947] 2019).

Y con respecto a la influencia del teatro en la educación reitera sus convicciones: “Forma su carácter. Mejora sus modales. Su vocabulario. Desarrolla en él el sentimiento de cooperación de compañerismo y de verdadera amistad. Por último, plasma su personalidad” ([1947] 2019). Estas ideas son desarrolladas con amplitud en los prólogos a las antologías ya mencionadas.

### ***Ideas acerca del teatro expuestas en los prólogos: la educación artística de la sensibilidad***

En los prólogos que hemos podido consultar, advertimos reiteradas críticas a la institución escolar en general y la educación tradicional en particular, por la “deformación” que se imprime al alma infantil; aboga por la libertad necesaria para que el infante se desarrolle, porque “Cuando un niño puede actuar por cuenta propia, generalmente es creador, original, abierto a las mejores emociones de la vida” (1937, p. 11). Se desarrollan así otras características propias del alma infantil, entre las que Blanca destaca la alegría<sup>346</sup>, la libertad y la imaginación.

Por ende, se valora el papel del teatro en la formación infantil, ya que esta actividad toma “de una manera libre y adecuada a la vez, al niño, no para obligarlo a determinadas formas [...] sino para darle oportunidad de llevar a sí mismo a lo que él mismo llega en sus sueños” (1937, p. 13). Declara asimismo respecto de los teatros infantiles: “Tengo una fe profunda en la significación educativa de los teatros infantiles. Transcurriendo la mayor parte de nuestra vida en los sentimientos, es en ellos adonde hay que ir a buscar la realidad global de cada ser. Así, una enseñanza artística y moral de la sensibilidad representa, para mí, la tarea esencial de toda educación” (1938, p. 13).

---

<sup>346</sup> La alegría del niño”: “La actual sociedad está pésimamente organizada; de lo contrario, el niño tendría felicidad [...] Como es lógico, la enseñanza es la máquina principal de esa deformación” (1938, p. 11).

Aprecia asimismo la ternura como medio de educar: “No es intelecto sino ternura lo que dignifica y eleva las fuerzas creadoras. Mucho más tratándose del niño [...] La misma predilección del niño por los sueños, lo inverosímil, las imágenes movедizas, lo legendario e imposible, evidencia que el amor es la raíz de todo su ser” (1938, p. 12), aunque distingue “sensibilidad de “sentimentalidad”<sup>347</sup>.

## Su obra literaria

Dalla Torre ingresa al mundo literario mendocino bajo el patrocinio de Ricardo Tudela, con quien contrajo matrimonio en 1935. Sabemos de este patrocinio por una carta que el mismo Tudela dirige a Rafael Mauleón Castillo, destacado promotor de cultura en el sur mendocino<sup>348</sup>, en la que alude a unos poemas escritos por Blanca que enviará para su publicación en la revista *Mástil*: “En estos días me entregará sus poemas una nueva poetisa mendocina, aunque conocida por otras actividades. Mantenga en secreto el asunto para que los compañeros, que la conocen, sean los primeros sorprendidos [...] Reserve espacio, pues”<sup>349</sup>.

Hemos leído asimismo la carta (fechaда el 8 de enero de 1935) que Blanca escribe a Mauleón, al que se dirige “por intermedio del amigo Tudela” y en la que habla del silencio en que ha mantenido sus actividades literarias hasta ese momento en que (seguramente alentada

---

<sup>347</sup> “La mayor parte de las cosas que se brindan artísticamente en la escuela caen en el terreno de la sensiblería. Apenas se llega a la epidermis de los sentimientos infantiles [...] Sensibilidad, en cambio es todas las facultades puestas en acción de arte” (1938, p. 14).

<sup>348</sup> Mauleón se radicó en Mendoza en 1926 y mantuvo una constante actividad intelectual que trascendió los límites de la provincia: editó a poetas argentinos y extranjeros, especialmente latinoamericanos, a través de sus *Brigadas Líricas*, lanzadas desde San Rafael como cuadernos de poesía. Fue fundador del Centro Argentino de San Rafael, director de la Biblioteca “Mariano Moreno” y del Museo de Bellas Artes de San Rafael. Su obra comprende, entre otros, los siguientes títulos: *Cánticos de vigilia* (1943); *Los días oscuros de César Rivero* (1943); *Las búsquedas* (1951) y *Una campana vegetal llamando* (1966).

<sup>349</sup> Carta en versión digital. Gentileza de María del Carmen Márquez, Directora del Museo “Omar Reina” de San Rafael.

por Tudela) se decide al romper el silencio y envía para su publicación algunos trabajos que, según manifiesta la autora, forman parte de “una serie de poemas para niños que vengo preparando y que han de salir a luz a fines de este año”<sup>350</sup>.

Ignoramos si el libro en cuestión apareció efectivamente en la fecha mencionada, o es el volumen denominado *Canciones para los niños de mi tierra*, publicado una década después por la editorial “Voces nuestras”, en una bella edición ilustrada.

Como destaca Brenda Sánchez, su libro *Canciones para los niños de mi tierra* es

[...] un texto único en el sistema literario de Mendoza en los años 40 del siglo pasado.

Por sus temas, su estilo, su intención y su sustrato ideológico, este texto olvidado y prácticamente desconocido amalgama las vertientes del nuevo regionalismo, de una incipiente conciencia de literatura infantil nacional separada de lo pedagógico y de los movimientos por la flexibilización de la educación, que en la Mendoza de los años 20, 30 y 40 tuvieron su máxima expresión en la Escuela Nueva.

Es un texto “incómodo”: hay una manifiesta y persistente voluntad de alejarse de los moralismos y didactismos, sumada a una preocupación social sobre la infancia marginal sobre la que asienta la mirada. Muestra a un niño que escapaba del modelo de infante presentado por la escuela normalizadora, que continuaba vigente en la época. Presenta a un niño en los márgenes, márgenes sociales, culturales e incluso étnicos, porque visibiliza al niño huarpe, al indio que fue deliberadamente borrado de nuestra conciencia por los fundadores de la nación (Sánchez, 2009-2010, p. 183).

La dedicatoria del volumen “Para los niños del Teatro Infantil Pulgarcito” contiene además la siguiente declaración de la autora, en referencia a sus poemas, que

[...] nacieron en mi tierra. Llevan dentro de ellos mismos lo que para ellos recogí: AMOR. Nada me impulsó a escribirlos. Ellos

---

<sup>350</sup> Ídem nota anterior.

brotaron de mi corazón, así como brotan las raíces al contacto con la tierra y el sol, y, un día, agolpándose precipitadamente florecieron en mí con las primeras luces”. Destaca asimismo su sintonía con el alma infantil, que escucha en estos versos “los acordes de su misma voz, espontánea, fresca, amante y simple (Dalla Torre, 1945).

El libro se divide en dos secciones: “Canciones regionales”, de metros variados aunque con predominio del octosílabo, y “Canciones de cuna”. La originalidad del volumen radica precisamente en la asociación de la poesía infantil con la temática comarcana y, sobre todo, en la intención social que trasunta su pintura de los niños de condición humilde, que están ubicados en el borde difuso de la ciudad y el campo (Sánchez, 2009-2010), el que debe ganarse la vida con oficios humildes como el de jarillero; en la evocación de juegos sencillos de infancia pobre; y el dolor ante las realidades injustas, el paso del tiempo, el abandono... Se comprende así que este libro –como manifiesta Brenda Sánchez- resultara “incómodo”, por su voluntad manifiesta de “alejarse de los moralismos y didactismos” y, del mismo modo que en sus opiniones acerca del teatro, se aparta de la concepción imperante en la escuela.

Aunque no es una literatura de denuncia social, sí plantea la cuestión. Visibiliza parte de las problemáticas condiciones sociales de un sector importante de la población infantil de la época. La pobreza (“Zapatos rotos”, “Cuadernos de mis pequeños”), el trabajo infantil (“Canción del niño botellero”, “Oración al niño jarillero”), el hambre, la ausencia de adultos contenedores... son situaciones presentes en estos poemas, junto con otros núcleos temáticos “positivos”, entre los que figura la armonía de la naturaleza o la exaltación de valores.

El tono predominante es nostálgico, y la voz lírica se erige en testigo de algo que ya pasó. El talento poético de Dalla Torre Vicuña se hace presente en estos textos en los que –sin renunciar a los recursos propios de la poesía infantil como las jitanjáforas, las onomatopeyas, las repeticiones y otros juegos fónicos- despliega asimismo bellas imágenes y metáforas sorprendentes por la fina captación del entorno que ponen de manifiesto, como –por citar solo un ejemplo- “La acequia trae un silencio / de penas desencontradas” (Dalla Torre, 1945, p. 20). Y esta decisión estilística se relaciona también con el “respeto” que la autora manifiesta reiteradamente por la mentalidad infantil: porque para escribir para

niños, no es necesario “infantilizarse”. Es de destacar asimismo el modo en que expresa líricamente su experiencia de educadora, por ejemplo en el poema “Cuadernos de mis pequeños”, hermosa síntesis de toda una temática regional, en el que el cuaderno se erige en metonimia del niño pobre, criollo o mestizo, uno con el suelo mendocino:

Cuadernos de mis pequeños,  
 almas de almas templadas  
 en las sierras mendocinas  
 y en las noches estrelladas  
 que se encuentran en la acequia,  
 en los juegos de las plazas,  
 en los campos, en las sierras  
 y en el indio que se acaba (1945, p. 32).

Su poesía es rica en imágenes de movimiento, auditivas y visuales, algunas con un innegable dejo lorquiano: “Cascabeles en el aire / como dedos que barajan, / la niña luce su tarde / en los ojos que se apagan” (1945, p. 19). También son frecuentes las personificaciones: “Los árboles le miran / asombrados, quietos, muy quietos / y le ofrecen sus corpulentos brazos [...]” (1945, p. 10), y las antítesis y contrastes, siempre con una intención expresiva que sobrepasa lo meramente estético: “En la jaula del vecino / llora el corazón de un pájaro” (1945, p. 35). En la segunda parte encontramos también recursos propios de las nanas infantiles: repeticiones, diminutivos (“mamacita linda, / suave pelusita”), términos coloquiales (“nene”), trasunto de un tierno sentimiento maternal, al igual que el juego con los pronombres: “Por las sombras van mis ojos / y tú en mí dormido estás” (1945, p. 43).

También merecen destacarse las personificaciones, que señalan la armonía de la naturaleza y el mundo humano: “Lo árboles le miraban / asombrados, quietos, muy quietos [...]” (1945, p. 9); pero también la melancolía que trae aparejado el paso del tiempo, así, el “carrito abandonado” que “[...] ha quedado pensativo / en un rincón de la casa mirándote en la tristeza / de las cosas olvidadas” (1945, p. 18).

Lo más rico del texto es la galería de personajes infantiles que toman cuerpo en sus páginas. Sobre todo niños pobres, en los márgenes de la



sociedad, con sus juegos, sus trabajos, su necesidad de ganarse el pan. También hay una mirada interesante sobre los juegos infantiles de la época. Todo esto configura un friso en el que se puede mirar la infancia mendocina hasta la primera mitad de los años cuarenta.

Zapatos rotos del niño,  
canción de los nidos viejos.  
El agua brinca en el agua  
con tus zapatos deshechos,  
y tus dedos le sonríen  
en el fondo de su espejo,  
como si fueran estrellas  
reflejadas en el cielo (1945, p. 38).

Pero no se trata de una infancia idealizada, como vemos –por ejemplo– en la “Canción para el niño hondero”, en la que la intención didáctica impone una caracterización desfavorecedora del niño, o, metonímicamente, de sus instrumentos: “¡Maldad sin conocimiento / sube por tus piernas chuecas!” (1945, p. 28), ya que en la expresión podemos ver tanto una referencia física como una alusión a los palos torcidos de la honda. El cierre del poema refuerza la intención de crítica con sus mayúsculas significativas:

Honda del hondero niño,  
¡piedad te piden las piedras!

¡PIEDAD TE PIDEN LAS PIEDRAS! (1945, p. 29).

En la poesía de Blanca Dalla Torre, sin desmedro de la calidad estética, no falta la intención formativa, ese valor pedagógico asociado con la poesía infantil; en tal sentido pueden mencionarse versos como los siguientes, que ensalzan la bondad:

Las flores de mi tierra  
tienen alma de luna,  
de arcángel y de besos,  
por ello es que perfuman la brisa  
y el corazón de los buenos (1945, p. 13).

o la limpieza...:

Mi cielo es celeste limpio,  
brillante y sereno.  
Todo el día se la pasa  
como un niño bueno  
limpiándose de nubes [...] (1945, p. 11).

Como conclusión, valga la cita de Brenda Sánchez en la que se destacan los méritos de este libro: “Por sus temas, su estilo, su intención y su sustrato ideológico, este texto olvidado y prácticamente desconocido amalgama las vertientes del nuevo regionalismo, de una incipiente conciencia de literatura infantil nacional separada de lo pedagógico” (2009-2010, p. 182).

### **Filomena Codorniú Almazán y la educación de los niños**

En función de estos parámetros aludidos en la cita precedente y que justiprecian la obra de Dalla Torre, podría realizarse una comparación con la obra de otra poetisa mendocina, Filomena Codorniú Almazán, quien varios años después de *Canciones para los niños de mi tierra* publica un volumen titulado *Poesías infantiles* (Mendoza, D' Accurzio, 1962), reeditado al año siguiente,<sup>351</sup> que –como señala Brenda Sánchez– se instala “por completo en la concepción de la modernidad sobre la infancia y la educación, que tiene como eje central a la escuela normalizadora, proceso iniciado por Sarmiento y que se extiende en forma más o menos homogénea hasta los años 50 del siglo XX” (2009-2010, p. 185).

### **Semblanza**

Pocos datos biográficos hemos podido reunir de esta docente, escritora y poeta. Sabemos, sí, que se graduó en la Escuela Normal, y su carrera docente incluye su desempeño como secretaria técnica de la Dirección General de Escuelas, inspectora, vice directora y directora en varios establecimientos educativos.

---

<sup>351</sup> Citaremos por la segunda edición, la de 1963.

Colaboró además en periódicos y revistas con temas para niños, y que publicó el libro ya mencionado. También es autora de piezas teatrales infantiles, como “El trencito”, incluido en el volumen mencionado. Una de sus primeras composiciones conquistó el segundo premio en el “Concurso Literario Municipal de Mendoza”. Fue asimismo autora de otras composiciones e himnos que adoptaron instituciones dedicadas a la educación (datos proporcionados por Nelly Cattarossi Arana, 1982, p. 292).

Era hermana del también poeta Luis Codorníu Almazán. Falleció en Mendoza 1980.

## **La obra poética**

### ***Paratextos***

La primera edición de *Poesías infantiles* (1962) está dedicada “A la memoria de mis padres”, y la segunda (1963), a sus queridos sobrinos, lo que comienza a delinear el perfil familiar, intimista del libro, ratificada en el “Prólogo”, obra de la misma autora. Declara aquí la presencia de “una serie de temas propios de la literatura infantil”, pero el destinatario explícito del volumen no son propiamente los niños, sino los educadores, con lo que se reafirma lo que decíamos anteriormente y que marca el perfil diferencial de esta autora respecto de los otros dos poetas estudiados precedentemente.

*Poesías infantiles* es una serie de composiciones de carácter variado, en metros también varios, pero unidas por la “orientación esencialmente educativa y condicionada expresamente por el medio escolar”, aunque no aspira a ser “didáctica”, sino algo que se adapte a la mentalidad infantil.

Plantea asimismo una cuestión interesante respecto a la esencia misma de la literatura infantil: “Muchas veces se dice que se escribe ‘para los niños’, pero solo se escribe ‘acerca de los niños’ sin que se haya conseguido otra cosa que expresar impresiones de adultos que no llega a ser captados por el espíritu infantil” (1963, [s. p.]).

Expone a continuación las características de la mente de los niños: su imaginación “múltiple, variada, maravillosa” y su simpleza, lo cual dicta la necesidad de recurrir a un lenguaje también simple para adecuarse a ella. Insiste igualmente en que los motivos desarrollados deben ser

adecuados a la escuela, “imprimiéndoles el contenido histórico o científico, a la vez que la forma amena o sentimental” (1963, [s. p.]).

Se propone asimismo educar a los niños en la contemplación de la naturaleza, como un modo de desarrollar la sensibilidad, ya que “cuando se la educa frente a aquella, es capaz de apreciar sus maravillas, lo mismo en la grandiosidad de una montaña que en la pequeñez de una semilla”. Este “goce de la belleza cotidiana” es, para Codorniú, el que predispone el espíritu hacia los sentimientos puros y nobles.

Otro dato importante que nos aporta el prólogo es que muchas de las composiciones se complementan con música adaptada, “la que les da el carácter de rondas o juegos o de verdaderas representaciones teatrales, a las que se procura imponer un sentido artístico” (1963, [s. p.]).

El prólogo a la segunda edición, al destacar la “buena acogida” que ha tenido la primera entre las academias de declamación de Mendoza y de San Juan<sup>352</sup> nos evoca otra forma que asumía la educación infantil femenina en la época: más que la enseñanza de idiomas o el cuidado de físico a través de la gimnasia deportiva o el baile, las niñas concurrían a estas instituciones donde aprendían a memorizar y recitar; a veces la enseñanza se complementaba con algunos rudimentos de actuación. Y los recitales que se organizaban cada fin de año, como cierre de las actividades, en diversas salas de espectáculo céntricas, alcanzaban en ocasiones marcada repercusión social.

Alude también la autora a la forma de organización del material por un orden cronológico que se adapta al de las celebraciones escolares, tal como en la primera edición, pero agrega nuevas composiciones que hacen “más variado y completo” el conjunto. Agrega además una segunda parte dedicada al Teatro Infantil: algunas de las piezas incluidas pueden ser acompañadas por la música de rondas infantiles muy populares, lo que –según la autora– facilita su aprendizaje por parte de los niños “a manera de juego o entretenimiento. Y concluye el prólogo con la siguiente

---

<sup>352</sup> “Por otra parte, las Academias de Declamación de Mendoza y San Juan, le han hecho objeto de atención preferencial al encontrar en él abundante material para las clases y también para representaciones escénicas en teatros y otros salones públicos” (Codorniú, 1963, [s. p.]).

declaración: “He aquí, pues, mi esfuerzo, en el cual vibra una sana intención de belleza y bien” (1963, [s. p.]).

### ***Los textos: contenido***

Los temas abordados por la autora en este libro son los más clásicos de la literatura infantil: la naturaleza, los juegos y juguetes, el amor paternal y maternal, los oficios de los padres...

Algunas de las secciones que componen el volumen hacen alusión a las estaciones del año; a las fechas patrias, a la familia... Tienen una notoria intención didáctica, que apunta a aprendizajes de niños en edad preescolar, como los colores: “Amarillos como el oro / son los retamos en flor /.../ Es roja la flor de ceibo [...]” (1963, p. 21).

Los valores que se destacan son los tradicionales: el ahorro: “En esta alcancía / que usted ve, / yo he ido juntando / monedas de diez”, la familia, como en el poema “La madrecita” (que incluye indicaciones escénicas: “Sentada, con un tejido y una muñeca a su lado en otra silla”), que detalla la faena llevada a cabo por la madre (el tejido), en una asunción de los roles femeninos tradicionales, al igual que en “La buena mamá y los niños”:

Haciendo ropa de abrigo  
teje y cose la mamá,  
y los niños la rodean  
y se ponen a cantar:

así, así, así  
así cose un vestidito  
así, así, así [...] (1963, p. 26).

En el poema titulado “Los trabajos de papá” se nos ofrece un arquetipo masculino relacionado con el cultivo de la tierra, con faenas típicamente asociadas a la realidad mendocina:

Por la huerta y por la viña  
se ve la fruta brillar  
y papá con los obreros  
van a ir a cosechar (1963, p. 27).

El hogar también responde a una visión estereotipada e idílica: “una casita blanca” “tan blanca y tan bonita”, que mirándola de lejos “parece una palomita”, con ventanas que dejan entrar los rayos del sol, y que alberga el sentimiento de unidad familiar.

Con respecto a las celebraciones patrióticas, se incluye la “Época colonial”, con los consabidos vendedores ambulantes; la evocación del “Descubrimiento de América”, la tradición, a través de ciertos elementos emblemáticos como “Mi caballo” o “Mi poncho”, con lo que se expone una versión más bien estereotipada de la argentinidad. El mundo infantil aparece en poemas que recuerdan el aire fantástico de los cuentos infantiles: “El hada traviesa / ¡se muere de risa!” (1963, p. 61).

Y, finalmente, la naturaleza, en la que se destacan elementos típicos del paisaje cuyano:

Alamito criollo  
de mi hermosa patria,  
el de hojitas tiernas  
de verde color (1963, p. 57).

Los elementos de la flora aparecen animados, dotados de vida, a modo de ronda (“La ronda de las enredaderas”:

Era un viejo eucalipto  
áspero, ennegrecido;  
muchos inviernos crueles le clavaron su azote,  
retorciendo en su tronco  
el dolor y el olvido.

Tímidamente, un día  
hasta él se acercaron  
los brotes promisorios de las enredaderas,  
y encontrando su apoyo,  
¡alzaron su alegría vital, de sangre nueva! (1963, p. 59).

### ***Los textos: lengua y estilo***

Hemos prolongado las citas, más allá de la puerilidad del contenido, para ejemplificar los recursos típicos de la poesía infantil que se prodigan en estos versos: en primer lugar, el empleo de metros breves como el hexasílabo, en cuartetos, o la alternancia de heptasílabos y endecasílabos, siempre en formas clásicas. Esta disposición métrica nos habla de poemas aptos para facilitar la memorización.

Como recursos de estilo sobresalientes aparecen los abundantes diminutivos, siempre con un tinte afectivo; las onomatopeyas (“¡ki ki ri ki kiiii! / un gallo despierta”: 1963, p. 61); las repeticiones; la riqueza de imágenes, pero siempre de un tono menor y, en síntesis, un lenguaje sencillo en el que destaca una selección léxica destinada a resaltar el optimismo y los valores positivos.

Como valoración final podemos mencionar nuevamente las palabras de Brenda Sánchez:

Este libro, que ganó el segundo premio municipal, tuvo al menos dos ediciones en Mendoza y una amplísima acogida a nivel nacional. Muchas de sus poesías aparecieron publicadas en manuales de estudio de grandes casas editoriales, como Kapelusz y Della Penna. Incluso, uno de los poemas aparece en *Mamá*, de Raquel Robert, libro paradigmático de la escuela del primer peronismo” (2009-2010, p. 185).

### **Conclusión general**

Con la obra de los tres autores examinados creemos haber ejemplificado las principales líneas que asume la poesía infantil mendocina. En el caso de Bufano, examinando la totalidad de su obra encontramos dos posibles acepciones del concepto de “literatura infantil”: tanto la que ha sido escrita pensando expresamente en lectores infantiles (*Poemas para los niños de las ciudades*) como aquella otra que, sin estarles expresamente dedicada, resulta apta y aun aconsejable para este tipo de público (la hagiografía ingenua de *Los collados eternos*, por citar un ejemplo, analizada en un capítulo anterior), además de aquellos otros poemas que surgen de la vivencia del cariño a sus hijos y de la vida familiar.

También en el caso de Filomena Codorniú Almazán encontramos un doble destinatario, en el sentido de que en las dos ediciones de sus *Poesías infantiles*, si bien el contenido es totalmente asequible a niños pequeños, están explícitamente concebidas con una finalidad didáctica, y por lo tanto dedicadas a educadores, tanto de la enseñanza formal (la escuela), como informal (las academias de declamación mencionadas por la autora).

El caso de Blanca Dalla Torre se presenta como más complejo: es indudable la compenetración de la poeta con el mundo de la infancia, que fue el norte constante de sus preocupaciones, como se pone de manifiesto, por ejemplo, en los prólogos a las antologías teatrales preparadas para la editorial Ercilla. Allí expresa una concepción realmente “de avanzada” respecto de la mentalidad infantil y sus características, así como el modo de desarrollarla por medio de la sensibilidad y el arte.

De todos modos, el contenido de sus poemas es variado y parece apuntar por igual a los adultos, los verdaderos responsables de las injusticias que su palabra denuncia, ya que el niño que aparece como sujeto de sus versos es –como bien señala Brenda Sánchez– un infante “marginal”: “un niño en los márgenes, márgenes sociales, culturales e incluso étnicos”, y el mensaje que el texto poético encierra hace gala de una concepción “alejada de moralismos y didactismos” (Sánchez, 2009-2010, p. 183).

Dentro de la “polémica” literaria general acerca de la escritura, puntualizada por Gil Silva, v.g. “la entendida como arte por el arte o como vehículo de comunicación política, social o ética”, la poesía para niños ha tendido a decantarse con claridad hacia el segundo campo”. Pero lo que puede ser válido en general no lo es, por ejemplo, para la obra de Bufano, que se decanta en el primero de los polos de la antinomia, en tanto el fin primario de sus textos es la creación de belleza por medio del lenguaje, es decir, una finalidad puramente estética.

Esto no significa desconocer el valor que la imaginación tiene como factor de desarrollo formativo en los primeros años, y a ella apuntan los “poemas para los niños de las ciudades”. Y no es inocente la selección del destinatario anunciada por el título del poemario: son los niños que, por habitar en las urbes modernas, están privados de la vivencia plena,



directa, de la naturaleza, los que necesitan esa ampliación del campo de experiencias que de un modo vicario la literatura del mendocino proporciona, a través de la sorprendente riqueza léxica que exhibe.

También son formativos los valores que se transmiten los poemas de tinte religioso o los que exaltan la vida hogareña, pero no se trata de una finalidad educativa expresa ni inserta dentro de la “institución-escuela”, como sí ocurre con Codorniú, claramente pensados en el marco de un sistema educativo que propicia los roles y los valores tradicionales, dentro de la concepción que, con Brenda Sánchez, podríamos denominar “normalismo”.

En ese contexto es que la obra de Dalla Torre resulta disruptiva – “incómoda” en palabras de Sánchez- por la torsión ética de claro acento social que su poemas trasuntan. Y esto es lo que nos lleva a considerar a su poesía como compuesta para un doble destinatario, como ya dijimos.

En cuanto a los temas que estos tres poetas abordan, caben con propiedad dentro del universo de la literatura infantil: Bufano aborda más bien el mundo de los cuentos infantiles, poblados de magia y personajes fantásticos, mientras que el mundo representado en la poesía de Dalla Torre es dual: por un lado la escuela, por su experiencia de educadora, pero también la “calle” con su dura realidad, a través de personajes entrañables como ese “niño jarillero”. En el caso de Codorniú es la escuela el ámbito propio de sus poemas, como espacio de su materialización sonora (en general están compuestos para ser leídos o representados en fiestas escolares), siempre en una figuración convencional, al igual que el espacio de la casa y la familia, con la distribución de roles clásica y los valores tradicionales que albergan.

Desde los estrictamente formal, vemos que Bufano reelabora con mucha libertad las convenciones genéricas de la poesía infantil, por ejemplo en cuanto a la extensión de los poemas, que distan mucho de ser uniformemente breves o sencillos (debido sobre todo a la competencia enciclopédica que el poeta muestra en relación con diversos órdenes del saber), o a la versificación, que no apunta a la “facilidad” de la cuarteta con rima claramente perceptible, sino que juega con metros variados. De todos modos, y como es regla de la poesía infantil resultan musicales y de elevada calidad estética.

En el caso de Blanca Dalla Torre, la preferencia por el verso octosilábico obedece a un marcado intento por adherirse a la poesía “regional”, que es otra de las notas características de su mirada al mundo de la infancia: un niño “situado” en un entono determinado que es más bien urbano, pero que orilla los bordes geográficos y sociales.

Finalmente, la obra de Codorniú resulta interesante como testimonio de una época y de una forma de concebir la educación, que hacía de la escuela el espacio privilegiado para transmitir valores en cierto modo estereotipados pero que resultan útiles para organizar la vida comunitaria: celebración de las fechas y de los héroes patrios, encomio de virtudes como el ahorro, etc.

Así, cada uno a su modo, estos tres autores abren caminos para una literatura infantil rica y variada que se desarrollará en las épocas siguientes y que ha ido aumentando su calidad estética hasta culminar, en la actualidad, ocupando un lugar destacado –si no preponderante– en las letras provinciales.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

- Bufano, A. (1983). *Poesías Competas*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Codorniú Almazán, F. (1963). *Poesías infantiles*. D'Accurzio. 2° edición
- Dalla Torre Vicuña, B. (1937). *Teatro infantil; Obras para varones de 7 a 11 años*. Ercilla.
- (1938). *Teatro para niños; Obras para varones de 1 a 15 años*. Ediciones Ercilla.
- (1940). *El alma del niño en el teatro; Obras para niños y niñas de 7 a 11 años*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla.
- (1945). *Canciones para los niños de mi tierra*, Mendoza, Voces Nuestras.

### Sobre literatura infantil

- Bornemann, E. (1976). *Poesía infantil. Estudio y Antología*, Buenos Aires, Editorial Latina.
- Bravo Villasante, Carmen (1990). Los grandes poetas y el niño, en Cerrillo, P. y García Padrino, J. (coord.), *Poesía infantil; Teoría, crítica e investigación*, España, Universidad de Castilla-La Mancha, 51-50.
- Capilla Galgo, Mayte (2014). *La poesía como herramienta interdisciplinar en el aula unitaria de Primaria*. Trabajo de Fin de Grado, Soria.
- Cerrillo, Pedro (1990). Del Cancionero popular al Cancionero infantil, en Cerrillo, P. y García Padrino, J. (coord.), ed. cit, 27-36.
- Cervera, J. (1991). *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Mensajero.
- Colomer, T. (1998). *La formación del lector literario*. Germán Sánchez Ruipérez.
- (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual* (2ª edición). Síntesis.
- Di Marco De Grossi, Marina (2018). Relatos que no fueron: enunciación y mundos posibles en dospoems infantiles, en *Gramma 6*, Universidad del Salvador, 1-13.
- Gil Silva, Marina (2013-2014). Trabajando con poesía. Trabajo de Fin de Grado en Magisterio de Educación Primaria. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Teruel, Universidad de Zaragoza.
- Labanca, Cecilia María (2014). El esencial valor poético de la poesía de Elsa Bornemann; Rasgos particulares de su estética Trabajo presentado en las VI Jornadas de Poéticas de la
- Literatura Argentina para Niñ@s, La Plata, 19 y 20 de septiembre. Disponible en <http://jornadasplan.fahce.unlp.edu.ar/>
- Lacau, M. H. y Abate, M. (1986), *La poesía infantil y sus proyecciones*. Editorial Plus Ultra.
- Martín, P. A. y Coello, A. M. (2003). Gramática y poesía: Propuestas didácticas, en *Revista Lenguaje y textos* 22, 117-126.
- Medina, Arturo (1990). “El niño y el fenómeno poético”, en Pedro Cerrillo y Jaime García Padrino (coord.), ed. cit.: 9-25.

- Pelegrín, Ana (1990). Poética y temas de la tradición oral /el Romancero infantil, en Cerrillo, P. y García Padrino, J., ed. cit. 37-49
- Mello, Ana María Lisboa de (2001). Lírica e poesía infantil, en Juracy A. Saraiva (org.), *literatura e alfabetizarao*, Artmed Editora, 69-75. Traducción de Patricia Vilcapuma Vincés.; *Cuadernos Literarios* 6: 89-97, disponible en <https://www.ucss.edu.pe/images/fondo-editorial/revista-cuadernos-literarios-06/lirica-poesia-infantil-ana-maria-lisboa-mello.pdf>
- Mera Andrade, Zonia Maribel (2015). *Análisis del estilo poético de la obra Luz y Cristal de Gustavo Alfredo Jácome*. Trabajo de titulación. Título de Magister en Literatura Infantil y Juvenil. Universidad Técnica Particular de Loja. Universidad Católica de Loja.
- Merino Risopatrón, Carolina (2015). Poesía en los primeros años de la infancia. La relevancia de su inclusión en la escuela, en *Innovación Educativa*, vol. 15, número 67, enero-abril, 135-151.
- Muñoz Lascano, Pilar y RAMOS, María Victoria (2011). “Con la profundidad del mar y la levedad de la espuma. Un recorrido por la poesía infantil argentina”, en *Lecturas* N° 295, 28/6/11.
- Paz, M. F. (2008). El arte de jugar con la palabra, en *Babaraxia* 2, 11-14.
- Sánchez, Brenda (2013). Apuntes para una bibliografía de literatura infantil y juvenil de autores mendocinos: Primera parte (AF), en *Miradas y voces de la literatura infantil y juvenil*, Mendoza, 15 de setiembre.
- (2013). Apuntes para una bibliografía de literatura infantil y juvenil de autores mendocinos: Segunda parte (G-Z), en *Miradas y voces de la literatura infantil y juvenil*, Mendoza, 11 de diciembre.
- Trejo, Heriberto (2019). Características de la poesía para niños. Trabajo presentado al II Congreso Internacional Master en Educación y Editorial Master Libros “Educando en tiempos de cambio”. Taller POESÍA PARA NIÑOS, en <https://www4.congreso.gob.pe/taller>. Publicado también en [pitboxblog.com/rasgos-caracteristicos-de-la-poesia-infantil-la-poesia-y-los-ninos-el-lenguaje-poetico-y-la-infancia](http://pitboxblog.com/rasgos-caracteristicos-de-la-poesia-infantil-la-poesia-y-los-ninos-el-lenguaje-poetico-y-la-infancia).
- Trigo, J. M., (1988). Notas sobre didáctica de la poesía y la recitación, en *Cauce, Revista de Filología y su didáctica* 11, 289-303.
- Zebadúa, M. L. y García, E. (2011.). *Cómo enseñar a hablar y escuchar en el salón de clases*. Colegio de Ciencias y Humanidades.

### **Sobre los autores**

- Campana, Carlos (2019). Espejos del pasado: Blanca Dalla Torre, precursora del teatro infantil en Mendoza, en *Diario Los Andes*, 10 de marzo, 17.
- Cattarossi Arana, Nelly (1982). *Literatura de Mendoza; Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad*. Inca.
- Roig, Arturo (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Ediciones del Terruño

Sánchez, Brenda (2009-2010). Blanca Dalla Torre Vicuña: Contar la poca y sabia cosa que uno es, en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza 15-16*, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza: 181-201.

Videla de Rivero, Gloria (1983). Estudio Preliminar, en BUFANO, A, *Poesías Completas*. Ediciones Culturales Argentinas.

---- (1984). *Contribuciones para una bibliografía de la literatura de Mendoza*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas. Anejo IV.