

Gloria Videla de Rivero - Coordinadora

Antony
Pictas laio

Antony
con plume

|| VESTE ||

S	san	hor ria	chaug					S	santo
foan	eiscw			Ura braga cua	criso valde luira	fulgor el fo	barro lornge mecha	so	mingo

LITERATURA DE MENDOZA

ESPACIO, HISTORIA, SOCIEDAD.

Tomo I

|| LESTE ||

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

LITERATURA DE MENDOZA
Espacio, historia, sociedad

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
CELIM

Gloria Videla de Rivero
(Coordinadora)



LITERATURA DE MENDOZA

Espacio, historia, sociedad

Tomo I

Gloria Videla de Rivero
Marta Elena Castellino
Hebe Beatriz Molina
Víctor Gustavo Zonana

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

Literatura de mendoza. Espacio, historia, sociedad.
Gloria Videla de Rivero, Marta Castellino, Hebe Beatriz
Molina, Víctor Gustavo Zonana
Coordinadora Gloria Videla de Rivero. - Mendoza:
Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y
Letras, 275p. 21 cm.

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



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

I.S.B.N. Nº: 950 - 774 - 073 - 2



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo

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

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

El presente volumen ha sido editado con subsidios del CONICET
y de la SeCyT de la Universidad Nacional de Cuyo

PRÓLOGO

El presente libro ha surgido como un resultado más de las investigaciones del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELM), entidad que fue creada en 1988, con sede en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y que desarrolla un amplio plan de estudios de las manifestaciones literarias de la región. Los miembros del Centro han realizado ya numerosas publicaciones individuales y grupales y se han manifestado además a través de la Revista *Piedra y Canto*, que comenzó a publicarse en 1993 y cuyo sexto volumen se encuentra ahora en preparación. A través de ella hemos publicado artículos y notas sobre autores y textos mendocinos, documentos, entrevistas y recopilaciones bibliográficas.

Pero consideramos además que era necesario ofrecer, grupalmente, enfoques que fueran configurando de modo más orgánico aportes para una historia de la literatura de Mendoza. Por ello elegimos un ángulo de estudio que ofrece vetas interesantes y fecundas para calar en profundidad en nuestra materia literaria: "Espacio, historia y sociedad en la literatura de Mendoza". Elaboramos para desarrollar este enfoque un amplio proyecto, de cuya realización entregamos ahora el primer tomo y que será continuado, según nuestro plan, con otros volúmenes, en el último de los cuales esperamos entregar conclusiones y diseñar las grandes líneas de sentido y de estilo, constantes y variables que se configuran en nuestras manifestaciones literarias desde la perspectiva de análisis que hemos privilegiado.

Para lograr nuestros objetivos en el presente volumen, se han seleccionado textos que van desde el siglo XVII hasta fines del XX, aunque predominan los del último siglo. Han sido analizadas las crónicas de Ovalle y Lizárraga, del siglo XVII; relatos de viajeros del siglo XIX; obras de Manuel Olascoaga (de comienzos del

XX pero aún con la fuerte impronta del siglo anterior); textos de J. Alberto Castro, de Alfredo Bufano, de Miguel Martos, de Lucio Funes, publicados entre la década del veinte y la del cuarenta, y la última obra de Abelardo Arias aparecida en 1995. Este *corpus* será ampliado en los sucesivos tomos.

Apuntamos a enriquecer la conciencia cultural de la región pero también nos proponemos contribuir al mejor conocimiento del sistema literario nacional y a reconocer los modos de relación e inserción de la literatura mendocina en el contexto nacional e internacional. Nuestro proyecto tiende a superar un concepto de región clausa o meramente periférica, si bien se constatan en su producción literaria modalidades lingüísticas propias y marcas del paisaje, el folklore, la historia, las costumbres y la idiosincrasia de la región.

Para lograr nuestros objetivos hemos trabajado coordinadamente realizando reuniones periódicas, con el fin de compartir criterios teórico-críticos. No obstante, aunque se establecieron algunos patrones comunes, los métodos críticos son variados ya que respetan la especificidad de los textos, los intereses individuales de los investigadores y tienen en cuenta el estado actual del desarrollo de nuestra historia literaria, entre otros condicionamientos. Uno de ellos es la dificultad que tendrán los lectores de nuestra obra crítica o historiográfica para acceder a muchos de los textos estudiados. Las obras de Manuel Olascoaga, de Bufano, de Lucio Funes, de J. Alberto Castro, por ejemplo, no se encuentran en librerías, sólo en nuestras principales bibliotecas y a veces en ejemplares mutilados. Es por ello que nos hemos detenido en aspectos descriptivos y hemos hecho síntesis argumentales para, a partir de ellas, emplear diferentes criterios de sistematización y análisis (comparatismo, estructuralismo, semiótica, historiografía literaria, entre otros). Nos ha parecido servicial – en orden a una futura historia literaria – brindar datos biográficos y bibliográficos de los autores estudiados, a veces procedentes de rastreos hemerográficos. En general, hemos evitado el abuso del metalenguaje crítico, con el objeto de

llegar a lectores no especializados o procedentes de otras áreas del conocimiento, como la historia o la geografía. En todos los casos nuestros métodos están guiados por una concepción humanista, que busca comprender al hombre a través del arte, en relación con su entorno físico, histórico y social, con sus condicionamientos ideológicos y su proyección espiritual.

Gloria Videla de Rivero

**ESPACIO, HISTORIA Y COSTUMBRES
MENDOCINAS EN DOS NOVELAS DE J. ALBERTO
CASTRO: *RANITA* (1922) Y *ALITA QUEBRADA* (1929)**

Gloria Videla de Rivero

1. Introducción

Me aproximaré a las novelas de Juan Alberto Castro *Ranita* (1922) y *Alita quebrada* (1929), con la esperanza de recordar dos obras interesantes y valiosas y de contribuir al enriquecimiento de nuestra conciencia cultural. Observaré particularmente cómo registran estas novelas el espacio, la historia y las costumbres mendocinas durante el período que abarcan los hechos narrados, que trataré de determinar. Conviven en Castro el periodista que hace la crónica y enjuicia la realidad, el hombre que tiene apasionadas opiniones sobre la actualidad política y social contemporáneas, el escritor con un buen trasfondo de lecturas narrativas, que absorbe técnicas y posturas, sobre todo del realismo y del naturalismo literarios. El cronista testigo y a veces protagonista, el yo que opina y juzga y el artista que reelabora literariamente los hechos ofrecidos por la realidad mendocina, se amalgaman con diversos grados de presencia. Hay en las obras, además, elementos autobiográficos.

2. El autor y su obra

J. Alberto Castro nació en Mendoza, el 11 de junio de 1877 y murió el 8 de setiembre de 1938. Se dedicó al periodismo desde su primera juventud, no siguió estudios sistemáticos, pero su dedicación a la lectura lo hizo "hombre culto", según testimonia Fernando Morales Guiffazú y se desprende del examen de su obra escrita. La bibliografía nos brinda muy escasos datos biográficos. Fue hijo de Juan Castro y de Eulogia Atencio. De la nota necrológica aparecida en *Los Andes* el 9 de setiembre de 1938 extractamos lo siguiente: "Espíritu bohemio y poco afecto a la ostentación, se ocultaba en su persona un buen corazón, franco y leal, pese a su temperamento rebelde, que le mantuvo constantemente alejado de los halagos de quienes tienen en sus manos los medios de pródigas recompensas"¹. Destacamos la caracterización psicológica que

¹ La nota agrega los siguientes datos:

"Un veterano del periodismo cuya pluma estuvo durante la mayor parte de su vida al servicio de los intereses de la provincia, desde la columna de diversos órganos de publicidad, se ha extinguido ayer.

J. Alberto Castro, que es a quien nos referimos, era un hombre que había nacido para la lucha en este campo de actividades [...]. Empezó a practicar el periodismo siguiendo una vocación que se manifestara en él casi desde la infancia, en una época ya lejana y en esta tarea reveló talento, sagacidad y certero juicio para encarar los múltiples asuntos sometidos a la disección y su escalpelo.

Los Andes lo contó en años anteriores entre su personal de redacción y fuera de este diario, en varios otros dejó también las huellas de una mente disciplinada y clara [...]

Gustó cultivar las letras, [...] escribía novelas, cuentos, ensayos y otras producciones de aliento que le permitieron alcanzar reputaciones en los círculos intelectuales del país.

Ha muerto a los 61 años [...] El Círculo de Periodistas, al informarse ayer del deceso, dispuso, entre otros homenajes, velar los restos en el salón de honor de su local, situado en la esquina de las calles Colón y España, punto de donde partirá esta tarde el cortejo fúnebre [...]"

Por el aviso fúnebre aparecido ese mismo día en *Los Andes*, sabemos que tuvo tres hijos: Carlos Raúl, Alberto y Agustín. Participan además su fallecimiento su hermana, María Luisa Castro de Ochoa, su hija política y sobrinos.

explica en buena parte el tono y temas de sus novelas: espíritu bohemio, temperamento rebelde. Significativamente se dice que “*se ocultaba en su persona un buen corazón...*”. Seguramente no pensaban lo mismo quienes se vieron zaheridos o descubiertos por su pluma punzante o convertidos en personajes de polémicas novelas casi sin los velos de la transformación literaria.

Su obra está dispersa en diarios y revistas y abarca cuentos, reseñas bibliográficas, recopilación de episodios del pasado mendocino, crónicas de acontecimientos actuales, artículos de opinión con respecto a la política en la provincia, discursos de circunstancias, semblanzas...². Utilizaba a veces el seudónimo “Darling”.

Arturo Roig nos ofrece un listado de unos cuarenta artículos aparecidos en el diario *El Debate* entre 1900 y 1902 y en *Los An-*

² Otros datos pueden verse en Fernando Morales Guiñazú. *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza, Best Hermanos, 1943, pp. 371-372; Nelly Cattarossi Arana. *Literatura de Mendoza; historia documentada desde sus orígenes hasta la actualidad, 1820-1980*. Mendoza, Inca, 1982, p. 257; Arturo Roig. *La literatura y el periodismo mendocinos a través de las páginas del diario “El Debate” (1890-1914)*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Departamento de Extensión Universitaria, 1963, pp. 42-48. (Hace el registro de once colaboraciones de Castro en este diario); A. Roig. *La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915-1940, a través de las páginas del diario “Los Andes”*. Mendoza, Departamento de Extensión Universitaria, 1965, pp. 119-122. (Ofrece aquí un registro de treinta y dos asientos, que enuncian colaboraciones de Castro y sobre él, aparecidas en *Los Andes* entre 1916 y 1938); A. Roig. *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza, Ed. del Terruño, 1966, p. 65. (Registra el nombre de cuatro obras de Castro). El libro de Pedro C. Corvetto. *Mendoza pulsada por sus hijos*. Mendoza, Editorial Andina, 1936, incluye varias colaboraciones del autor (“Una revolución por un baile”, pp. 53-56; “Adolfo Calle: el periodista”, pp. 77-81; “El Challao”, pp. 139-144). No he encontrado otros aportes para reconstruir su bio-bibliografía, creo que es una tarea pendiente para futuras investigaciones.

des entre 1915 y 1932, que constituyen sólo una parte de su producción periodística³. Fue editor o colaborador también de otros periódicos y revistas, tales como *Almanaque de Mendoza* (1902), *Guía de Mendoza* (1903), *La Patria* (1911-1912), *La Tarde* (1911-1913), *Mendoza* (1920) y *Vida de Mendoza* (1929).

Un aspecto de su obra periodística que es interesante destacar es el cultivo de la investigación histórica, manifiesta por ejemplo en sus "Episodios mendocinos", publicados en *El Debate* y recogidos en un folleto de 48 páginas impreso en Mendoza, en donde relata hechos ocurridos entre 1810 y 1841⁴. O en la transcripción de actas inéditas de las sesiones del Cabildo en 1810, o en sus aportes para la historia del periodismo mendocino entre 1870 y el

³ Entre las obras dispersas, podemos mencionar las siguientes en publicaciones periódicas. En *El Debate* (Mendoza): "Episodios mendocinos", 24 abril, 4 mayo y 24 mayo de 1901; "El periodismo en Mendoza; breve reseña", 1 de abril de 1901; "Juan Gualberto Godoy", 13 de noviembre de 1900. En Revista *Vida de Mendoza* (Mendoza): "Un beso", 14 de noviembre de 1929; "Un drama de la Alameda", 3 noviembre 1929; "El idilio del parque", 29 setiembre 1929; "La niña de la calle Mitre", 6 de octubre de 1929. A este listado debemos agregar el proporcionado por Roig a partir de su revisión del diario *Los Andes* (Cf. nota *supra*: *Literatura y periodismo...*, pp. 54-55 y 121-122). Integró además, junto con Armando Ibarlucía y Miguel A. Rodríguez el directorio de *Mendoza; Revista Semanal de la Vida Cuyana*, revista ilustrada y de actualidades, cuyo primer número apareció el 25 de enero de 1920. Editó, junto con Carlos Videla Quiroga el *Almanaque de Mendoza* para 1902 (Mendoza, Talleres de *Los Andes*, 1901); dirigió el número de la *Guía de Mendoza*, correspondiente a 1903; fue jefe de redacción del diario *La Patria* (1911) y redactor del diario *La Tarde* (1911-1913), fundado por Lucio Funes. (Tomo estos datos de los libros de Arturo Roig mencionados en nota *supra*).

⁴ *Episodios mendocinos*. Mendoza, s./e., 1909.

fin del pasado siglo⁵; o en su artículo retrospectivo sobre la Región de Cuyo⁶; o en su biografía sobre Tomás Godoy Cruz⁷.

Su libro *Carne con cuero*, considerado por Arturo Roig como un exponente de la literatura orientada a la crítica social, quedó inédito (tal vez inacabado, pues se habla de “un libro en preparación”), salvo los fragmentos aparecidos en *Los Andes* el 3 de setiembre de 1916 y el 25 de diciembre del mismo año. El 3 de setiembre, bajo el subtítulo “Vida de provincia; reminiscencias periodísticas” se publica un testimonio de Castro referido a Adolfo Calle y a ciertos atropellos de los que fue víctima en su carácter de periodista. El relato de estos episodios está precedido de la siguiente introducción:

“El Sr. J. Alberto Castro nos anuncia la próxima aparición de un libro suyo, en el que ha reunido impresiones de quince años de activo periodismo en Mendoza y San Juan, trazando muchas siluetas de hombres políticos, encadenando sucesos interesantes y salpicando sus páginas de originales anécdotas.

Carne con cuero se titula el libro, título sugestivo de un plato criollo, de mucha predilección en los valles andinos, donde las satisfacciones del estómago predominan y triunfan casi siempre, sobre las más grandes y generosas exaltaciones del espíritu”.

En el mismo diario, el 25 de diciembre de 1916, aparece otro

⁵ Cf. Arturo Roig. *La literatura y el periodismo mendocinos a través de las páginas del diario “El Debate”*. Ed. cit., pp. 42-48.

⁶ En “Vistazo retrospectivo a la Región de Cuyo”. Número especial del diario *Los Andes*, enero 1921.

⁷ Según Morales Guñazú, la biografía sobre Tomás Godoy Cruz “fue favorablemente acogida por la crítica, aun siendo su primer ensayo en esa materia” (*op. cit.*, p. 372).

fragmento del libro, esta vez referido a la manera de ser de los mendocinos, bajo el título “Problema de mentalidad”. Después de enumerar y describir una serie de factores a su juicio determinantes de la modalidad mendocina (que van desde el diezmo de la población ocasionado por la participación en la guerra sanmartiniana, las depredaciones de los malones, “las hordas de Aldao y de Facundo”, el terremoto de 1861, el agua escasamente potable, la altitud y presión atmosférica, el alcoholismo, entre otras circunstancias), llega Castro, con cierto dogmatismo determinista propio de la época, a conclusiones coincidentes con las que Julio Leonidas Aguirre sostuviera algunos años antes⁸:

“Psiquiatras y sociólogos eminentes han comprobado la influencia enorme que estos accidentes de la vida de los pueblos representan para la formación de su temperamento, de su carácter, de su mentalidad [...].

Nos encontramos entonces con demasiadas causas que convergen a un mismo fin, cual es, deprimir la capacidad pensante de la mayoría y que han venido obrando en un largo período de años, hasta darnos hoy la evidencia de un pueblo laborioso, infatigable, capaz de llegar al mayor florecimiento industrial, económico, monetario, pero de una atonía alarmante en todo cuanto se refiera a su dignificación intelectual.

Es notoria en Mendoza la aversión por los hombres que piensan, que tienen ideas, altiveces, exaltaciones espirituales. No prospera nada que no sea el materialismo de vivir, el culto de la ganancia de cualquier modo adquirida”.

Castro agrega pues sus argumentos a la leyenda negra: la sociedad mendocina es crematística, materialista, poco espiritual. Una

⁸ En su libro *Sociología criolla*, de 1909 y en su “Ojeada retrospectiva”, incluida en *La Nación* (Buenos Aires), en conmemoración del Centenario de 1910.

réplica casi inmediata, tanto a los argumentos como a las conclusiones de Castro, aparece en *Los Andes* del 1 de enero de 1917. Se refutan una a una sus aseveraciones, que son en general muy vulnerables. Como dato curioso comentaré que Castro atribuye a las aguas contaminadas la causa del bocio y del cretinismo. Quien con él polemiza sostiene que nada tienen que ver las aguas en esta enfermedad sino las picaduras de vinchucas. Posteriormente se comprobó que es la falta de yodo la verdadera causante y la enfermedad se erradicó de la región con la simple solución de yodificar la sal de consumo diario.

Pese a esta réplica, hasta Ricardo Rojas adhirió a la leyenda negra ya instaurada y Fernando Morales Guifazú tendrá que escribir su *Historia de la cultura mendocina* para demostrar la diversidad de intereses de esta población que tanto ha dado y da a la historia y a la cultura nacional.

Castro fue además autor de dos novelas: *Ranita* (1922)⁹ y *Alita quebrada* (1929)¹⁰ en las que confluyen la narración de una trama sentimental con la voluntad de dejarnos un testimonio de las características espaciales, costumbristas e históricas de Mendoza en la época textualizada.

La configuración del espacio, de las costumbres y de la vida política en la literatura de Mendoza tienen antecedentes ya en los documentos coloniales, aún no suficientemente explorados por la crítica, y – sobre todo – en los textos escritos desde el siglo XIX, cuando en sentido más estricto podemos hablar de “literatura mendocina”. No es éste el momento de estudiar esos antecedentes pero diré, a título de ejemplo, que por su crítica a la “política criolla” ambas novelas pueden también inscribirse en una línea que se

⁹ Buenos Aires, Mercatali, 1922, 204 p.

¹⁰ Buenos Aires, Mercatali, 1929, 251 p.

cultivó en Mendoza desde el siglo pasado, entre cuyos representantes podemos mencionar a Juan Gualberto Godoy, Leopoldo Zuloaga, autor “que se había hecho famoso en 1860 con su sainete *El gobierno de Nazar*”¹¹, Julio Leonidas Aguirre con su *Cocina criolla y salsa india* (1902) y su *Sociología criolla* (1909). Con posterioridad a las obras de Castro, la línea es continuada por Alfredo Bufano con su *Zoología política* (1935), Alejandro Santa María Conill, autor de *La ciudad de barro* (1941), entre otros¹². El mismo Castro preparó su pluma para la novela de crítica política a través del periodismo combativo y por medio del mencionado ensayo *Carne con cuero*, de índole política y sociológica.

3. *Ranita*

La primera de sus novelas, *Ranita* (1922), es de marcado valor autobiográfico, según palabras del propio autor: “Escribo esta novela que es casi un diario íntimo, para llevarla siempre conmigo, [...] como se llevan las fotografías borrosas por los besos y las lágrimas [...] fotografías que a veces se encuentran en el bolsillo de los suicidas, de los alcoholistas silenciosos...”¹³.

Con *Ranita* el autor se inaugura en un género literario más ambicioso que aquellos en los que venía ejercitándose desde su juventud. Cuando escribió esta novela probablemente sintió la ne-

¹¹ A. Roig. *Breve historia intelectual de Mendoza*. Ed. cit., pp. 37-38. Cf. Leopoldo Zuloaga. *Sátiras políticas*. Mendoza, Best, 1927, 118 p.

¹² Arturo Roig hace una excelente síntesis de la tradición dentro de la literatura de intención social que ha recibido el nombre de “sociología criolla”. (Cf. *Lit. y per. a través del diario “Los Andes”*. Ed. cit., pp. 76-77).

¹³ Citado por N. Cattarossi. *Op. cit.*, p. 257.

cesidad de ensayar un género menos fragmentario que el de las colaboraciones periodísticas predominantemente cultivadas hasta entonces. La acción de la novela se desarrolla en la ciudad de Mendoza y en sus alrededores, en una fecha no explicitada, aunque hay referencias a figuras políticas de la época que nos permiten ubicarla entre 1919 y 1920.

Recordemos que José Néstor Lencinas se había separado del Presidente Yrigoyen, creando la Unión Cívica Radical Lencinista. Repuesto en el gobierno el 24 de julio de 1919 después de varias intervenciones, se agravaron sus diferencias con el vicegovernador Delfín Álvarez, quien fue depuesto. Lencinas no pudo terminar su mandato pues murió el 20 de enero de 1920. El período de gobierno fue completado en 1920 por el Presidente del Senado, Ricardo Báez. Estas alternativas políticas son reflejadas por la novela.

El personaje masculino protagónico es Armando, secretario de un Ministerio. Habita con su esposa en una pensión, en la que traba amistad con la dueña y sus dos hijas adolescentes. Con el tiempo esta amistad se transforma en una relación adúltera con la mayor de las hijas. La novela presenta también las relaciones sentimentales de los dos amigos del protagonista: Raúl Larrosa (un idealista tanto en la vida afectiva como en la política) y Ricardo Argüello, un pragmático que ve el amor como negocio y calcula un casamiento con la hija y heredera de un rico inmigrante viñatero. En cuanto a la política, piensa que es un eficiente medio para enriquecerse. Por ello dice en un diálogo:

“ – Un gran momento, Armando; tú no puedes darte idea de lo interesante que resulta ahora todo este conjunto de hombres que rodean al gobernador, con sus pasiones, sus apetitos, sus instintos, sus acometividades, impacientes por alcanzar los mayores beneficios de su posición, grufiéndose, atropellándose unos a otros, para apoderarse de los succulentos manjares del festín.

Es una rabiosa jauría, hambrienta durante treinta años de austeridades, de privaciones, de miserias, que al apoderarse aho-

ra del gobierno, acomete encegueda de instintos, recelando que alguien pueda arrebatarle su parte de botín. [...]

Me encanta, te aseguro, observar toda esta colección de audaces, de cínicos, de vivos, de ranas, que se han agrupado en torno del viejo caudillo, nuestro gaucho querido, que ha tomado posesión del gobierno para premiar la adhesión y la consecuencia de sus amigos políticos, distribuyéndoles los cargos públicos magníficamente rentados, los dineros del banco oficial, las concesiones y los negocios pingües que se husmean en las antecámaras de los ministerios" (p. 13).

Precisamente el nombre de la novela, *Ranita*, alude a un término muy de moda en el habla de la época que el narrador define así:

"... palabra del caló rioplatense, que se ha generalizado en el lenguaje argentino.

Es un rana [...] se dice de la persona vivaz, traviesa y juguetona, especie de granuja simpático, cuyo fondo no es malo pero que [...] llega a infringir reglas y preceptos sociales..." (p. 83).

Según el diccionario de la Real Academia Española, una de las acepciones figuradas del término se refiere a la persona o cosa que defrauda, que frustra la confianza que en ella se había depositado.

En la novela aparecen múltiples "ranitas", personajes femeninos que engañan a sus cónyuges, novios o amantes; personajes masculinos individuales o colectivos, tipos sociales que actúan desaprensivamente en lo individual o en lo político y social. No falta en el narrador conciencia moral clara que distingue entre el ser y el deber ser. Si bien los personajes cometen múltiples transgresiones morales en lo privado y en lo público, existen personajes idealistas que actúan como antagonistas o elementos de contraste. Otras veces es la voz del narrador o la del mismo protagonista transgresor (Armando) la que juzga. Por ejemplo, cuando teme que "Ranita" — nombre que daba a su joven amante — reflexione sobre

su situación, se arrepienta del camino andado y vuelva por la tranquila senda del deber, de la lealtad a los suyos y a los modestos goces del hogar materno (Cf. p. 85).

Mucho más podría decirse de esta novela que prepara y anticipa técnicas narrativas, motivos, propósitos e ingredientes literarios que reaparecerán con mayor perfección en *Alita quebrada*. Si bien la obra muestra pequeños signos de inmadurez en el oficio narrativo, tiene magníficas descripciones de la ciudad de Mendoza en esa etapa de su evolución, de sus alrededores, de fenómenos climáticos como una tormenta con piedra, que destruye los cultivos. Desde el punto de vista social e histórico, nos brinda valiosos testimonios de la conformación social mendocina (sobre todo en el enfoque de su clase media y de la incorporación de los inmigrantes que trabajan con pujanza, se enriquecen y se unen por medio de alianzas matrimoniales a la sociedad mendocina). Registra también aspectos de la evolución de las costumbres, por ejemplo la asistencia de los hombres al Club de Esgrima (hoy Gimnasia y Esgrima), cuyo nuevo edificio había sido recientemente inaugurado y donde – según la novela – se jugaba por dinero; otro aspecto que podemos mencionar es el impacto que sobre las costumbres tiene el cine. Como dato curioso, diré que se describen los encuentros sociales en el cine Centenario. Se hace aquí no mero costumbrismo testimonial, sino crítica de costumbres:

“A las cinco de la tarde, la esquina del cine de moda constituye el punto obligado de cita de los más apuestos y elegantes ranarios.

Es la hora en que se inicia la Sección Especial, preferida por las chicas que se asoman recién a la vida mundana y que asisten frecuentemente sin mamás, para cambiar miradas y sonrisas con sus galanes, y también una carta, si es necesario, un apretón de manos y brindarse, si llega el caso, a los tocamientos audaces que consiente la proximidad estrecha de las butacas y la obligada oscuridad de la sala...” (p. 41).

No es Castro el primero en hacer una crítica al comportamiento de las chicas en el cine. En mi recorrida por las revistas de la época he encontrado algunos artículos sobre el tema, por ejemplo un relato titulado "Las chicas del Centenario", firmado por Génesis (seudónimo de Julio Genesoni Rossi), que apareció en el N° 5 de *Ideas y Figuras* (1 set. 1921); o el relato "Los chicos del Centenario", de Susana Borston, que paralelamente fue publicado en el número siguiente de la misma revista (15 de setiembre de 1921).

En suma, es *Ranita* una interesante y buena novela que muestra a su autor como un escritor talentoso, con oficio, con mucho para testimoniar, para criticar, para comunicar.

3.1. La recepción de *Ranita* en el momento de su aparición

La publicación de esta novela tuvo un inmediato eco periodístico y causó, en la sociedad mendocina, un verdadero revuelo. Todo ello porque, como observa uno de los reseñadores, se ha localizado tanto la acción novelesca que "tras un ligerísimo velo, se descubre la existencia real de todas las figuras que se mueven en la obra, circunstancia que necesariamente tiene que colocar en contra del autor incontenibles enconos y violencia."¹⁴ Hoy no resulta fácil descubrir qué personas se encubren "tras un ligerísimo velo", salvo en el caso de las alusiones a personajes políticos, que ocupaban cargos públicos. Pero en su momento cada personaje era rápidamente relacionado con una persona de la vida real. Se dice que hasta hubo un suicidio de una mujer que fue desprestigiada en la novela. Con respecto a los políticos, son evidentes las referencias al Gobernador José Néstor Lencinas, al Vicegobernador Delfin Álvarez y al Presidente del Senado Ricardo Báez, tratados sin benevolencia.

¹⁴ "*Ranita*; la novela cuya acción se desarrolla en Mendoza". En *Los Andes*, 15 de enero de 1922.

La primera de las reseñas, ya mencionada, sin firma, aparecida el 15 de enero de 1922, al día siguiente de que la novela empezara a circular, señala el carácter combativo y polémico del libro "destinado a ser apasionadamente discutido, provocando elogios excesivos como también censuras acerbamente crueles". Según esta reseña, Castro:

"[...] prefiere la resonancia de la obra combativa, desmelenada por la vehemencia panfletaria, soplando en sus páginas enconadas pasiones [...].

Sin embargo, no nos atreveríamos a decir que sea éste un libro perverso, un libro estéril para el bien. Hay en sus páginas un ansia tal de ensueño, un soplo tan poderoso de idealismo, una pasión tan violenta por la verdad, una necesidad tan dolorosa de volver a la sencillez, a la honestidad, a la virtud [...] que se comprende que el hombre que esto escribe no puede ser sino un penitente de la vida que después de asomarse a todas las miserias de la humanidad, se recluye en la soledad de la montaña para curar sus heridas...".

En suma, el reseñador, si bien reconoce el aspecto panfletario de la novela, rescata su valor narrativo, el color de sus cuadros, la vivacidad del diálogo, el interés del tema, la intensidad del final.

El 19 de enero del mismo año aparece en *Los Andes* un extenso y elogioso comentario firmado por Antonio Ordóñez Riera, con el título "*Ranita*; historia de una bohemia sentimental". Se traza un paralelismo entre este libro y el de Jean Lorrain: *Memorias de un bebedor de éter*, tanto por las polémicas suscitadas como por la intención de reflejar "un miserable aspecto de la vida humana, para que fuera analizado y remediado en la medida de lo posible". Se afirma luego el carácter marcadamente autobiográfico de la novela de Castro. El personaje protagónico, Armando, es Castro: "El autor de *Ranita* relata un interesante episodio de su bohemia sentimental, conocido por muchos de los que lo han tratado de cerca

[...]. Porque es su propia vida la que se transparenta a lo largo de la sugestiva narración, porque está toda ella impregnada de las emanaciones de su espíritu en cuanto abunda de perverso y de bondad...". Ya adentrándose en los aspectos literarios de la novela, destaca la adecuada interrelación entre un conflicto pasional y las cuestiones de índole social y política, que Castro trata con gran valentía, arremetiendo contra hombres y sistemas que desaprueba. El comentarista relaciona la novela con las del realismo y naturalismo representado por Balzac, Zola y Blasco Ibáñez.

El comentario de Ordóñez Riera es detallado y francamente elogioso. Sólo se señala la posibilidad de perfeccionar la estructura novelesca y de atenuar la excesiva crudeza de alguna escena amorosa, pero se considera que *Ranita* es en la literatura nacional un trabajo que puede figurar sin desmedro entre los mejores de su género.

Un tercer comentario, firmado por el doctor Alberto A. Day, vicepresidente de la Asociación de Prensa (de la cual Castro era secretario), lamenta el apoyo económico dado por dicha Asociación al adquirir doscientos ejemplares de la novela. La lectura de la obra le hace pensar que si bien la sociedad mendocina requiere correcciones hay en la obra injusticia en el juicio y en el concepto. Lamenta particularmente la imagen que se da de la mujer mendocina y piensa que "la mayoría de los personajes de la novela son productos verdaderamente exóticos para nuestro medio social". Postula además que:

"En el fondo de la obra se vislumbra toda la amargura que ha podido dejar en el alma del autor, una pasión malograda, simple fruto de una vulgar aventura, que tal vez en un corazón más fuerte habría producido otras impresiones sin llegar hasta el absoluto de perder afectos tan caros como los de la esposa y de los hijos [...]. Si lo que hizo el autor de *Ranita* es fustigar los vicios nacientes de la ciudad nueva, yo creo que no necesitaba recurrir a la crudeza increíble en que reincide a cada paso, sin objeto alguno".

Estos tres testimonios de la recepción de *Ranita* nos muestran el efecto escandaloso que su publicación tuvo sobre una ciudad de provincia que se vio retratada en sus peores aspectos, parcializada en el espejo artístico de la obra literaria, con la parcialidad que proviene de un temperamento personal, el de Castro y de una tendencia literaria: la del realismo-naturalismo.

4. *Alita quebrada*

En esta novela se acentúa el influjo del naturalismo de Zola, que ya condicionaba el estilo y los enfoques de *Carne con cuero* y de *Ranita*. Las marcas del realismo y del naturalismo penetraron los textos literarios argentinos desde el siglo pasado y tuvieron notable continuidad en nuestros narradores, incluidos Manuel Gálvez y los escritores del grupo "Boedo", ya avanzado el primer tercio del siglo XX. En Mendoza, tienen huellas naturalistas tanto en el estilo como en los temas y en el modo de seleccionar y recortar las realidades que se textualizan, Carlos Ponce, Alejandro Santa María Conill, entre otros, pero es en Juan Alberto Castro en quien los cánones de esta estética aparecen con mayor nitidez. "El episodio naturalista mendocino – dice Arturo Roig – gira principalmente alrededor de la figura de J. Alberto Castro"¹⁵. En efecto, encontramos en *Alita quebrada* un intento de realizar un arte basado en la observación científica. Ejemplo de ello es la minuciosa descripción de las características evolutivas de la tuberculosis que padece la protagonista, la hipótesis de que el proceso biológico determina las reacciones psicológicas, la introducción de episodios sórdidos (por ejemplo la violación a la que es sometida Blanca Rosa, uno de los personajes secundarios), la focalización del mundo de los humil-

¹⁵ *Breve historia...*, p. 45-46.

des, determinados por circunstancias sociales de las que no pueden liberarse, la cuidadosa descripción de los ambientes que rodean a los personajes¹⁶, la naturaleza que – en ocasiones – desborda el marco eglógico y se vuelve contra los personajes, entre otros rasgos.

Narraré brevemente el argumento: Hugo Frascali viaja a Buenos Aires para realizar exitosas operaciones comerciales. Allí se entera de que su antigua novia, Rina Morelli, está gravemente enferma de tuberculosis. La noticia lo conmociona. La visita en su humilde casa de Villa Devoto y pone todo su empeño en mejorar las condiciones de vida y la perdida salud de la mujer que aún ama y a la que había abandonado por cobardía. El empeño es parcialmente exitoso: la enferma mejora lo suficiente como para que los médicos aconsejen su traslado a un lugar serrano que contribuya a su restablecimiento. El sitio elegido es el lugar natal de Rina: El Challao, en Mendoza. Los enamorados viajan y se instalan en una casa alquilada, remozada y acondicionada adecuadamente. Allí la mejoría se acentúa, la enferma va recuperando su belleza y desea ardientemente seducir a Hugo, a pesar de que los médicos han prohibido desgastes pasionales. Aconsejan a Hugo que finja problemas económicos, para explicar la necesidad de ausentarse todas las tardes rumbo a la ciudad de Mendoza. En la ciudad, el protagonista se vincula con un grupo de jóvenes idealistas, relacionados con el periodismo y muy críticos de las costumbres de la sociedad que los rodea y de la política vigente. Frascali se convierte en propietario y director del diario *La Aurora*, que pondrá al servicio de esos ideales. No relato con detalles el final de ambas tramas que se entretienen – la sentimental y la que narra la empresa idealista de Hugo – pues, si bien la novela es hoy casi inhallable y – por otra parte – no apuesta predominantemente al suspenso narrativo, no

¹⁶ Esta característica se da con respecto a las casas que ocupa la protagonista.

quiero quitar un elemento al interés de los posibles futuros lectores. Pero diré que el final de la doble trama se ajusta a la más pura ortodoxia de los finales naturalistas: finales abruptos, aunque pre-visibles, anticipados por una serie de hechos o de símbolos que son como signos proféticos o anticipaciones de lo que ocurrirá.

Esta sencilla línea argumental da lugar a un serio y logrado intento de fijar a través de la novela características regionales, tanto paisajísticas como históricas, costumbristas y sociales.

4.1. Espacio

En nuestra novela el espacio¹⁷ tiene una importancia fundamental. En ella se textualizan dos espacios bien diferenciados: Buenos Aires y Mendoza.

¹⁷ El "espacio literario" puede estar representado por medio de descripciones, diálogos, monólogos, narraciones u otras técnicas. Está siempre construido con arreglo a ciertas convenciones artísticas, incluso en las obras más realistas. En una narración puede ser escenario, marco, fondo, atmósfera no solo física sino también moral y espiritual, puede tener mayor o menor importancia, según el autor dé más prevalencia a lo espacial, a lo psicológico o a los acontecimientos narrados; puede, incluso, tener niveles de lectura simbólicos. Cf. Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965; M.M. Bajtín. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin, University of Texas Press, 1981; Mieke Bal. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 1985 (capítulos: "Lugar": pp. 50-52; "Del lugar al espacio": pp. 101-103). René Jara, Fernando Moreno. "El espacio. Espacio del acontecer, escenario y marco". En: *Anatomía de la novela*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, s.f. María del Carmen Boves Naves. "Las unidades sintácticas: el espacio". En: *Teoría general de la novela*. Madrid, Gredos, 1985, pp. 196-216, entre otra bibliografía.

4.1.1. Buenos Aires

La atmósfera de Buenos Aires está apenas esbozada, un dato interesante es que el protagonista evoca, en un encuentro con un amigo, experiencias de la bohemia literaria de su adolescencia o primera juventud:

“ - ¿Y usted, ché, - prosiguió Flores riéndose - no se ha ensartado todavía?

- Aún permanezco soltero, no obstante que me gustan las mujeres, mas, como viajo de continuo y me dejo absorber por mis especulaciones, tomando los negocios con verdadera pasión, me falta tiempo.

- ¡Quién había de suponer que llegaríamos a este aburguesamiento, después de vivida, hace diez años, aquella bohemia común, de café con leche!

- ¡Cuando se podía! - agregó Frascali. - ¡A veces ni eso!

- Inolvidable bohemia que nos hizo intimar con muchachos tan queridos como Florencio Sánchez, Fernández Espiro, Evaristo Carriego, Alberto Ghirardo, Monteavaro, Soussens...” (p. 10-11).

Cito este fragmento por su posible valor autobiográfico. Castro (de quien sabemos muy poco, ya que aún no se ha hecho su biografía) pasó una temporada de juventud en Buenos Aires. También en *Ranita* el protagonista y sus dos amigos “se habían conocido en Buenos Aires, hacía 17 años, compartiendo las privaciones y las alegrías de una bohemia mitad de periodistas, mitad de estudiantes universitarios llegados de provincia, a diario escasos o faltos en absoluto de dinero, rodando de una pensión a otra, en lucha constante con la patrona, exigente siempre en el pago de la mensualidad” (p. 17).

En ambas novelas se reitera pues el motivo de esta bohemia de trabajo y estudio en la Buenos Aires de principios de siglo. Si el protagonista de *Alita quebrada* – en una curiosa mezcla de historia

y ficción – nos remitiera al autor que tuvo la experiencia, es probable que éste se reuniera con el grupo de literatos mencionado en el diálogo, todos ellos reales, pertenecientes a la bohemia artística de principios de siglo y del Centenario, ligada con el periodismo, con el teatro y con los movimientos literarios modernista o posmodernista¹⁸. Podríamos postular que hay rasgos autobiográficos en este capítulo y que estos contactos literarios – que pudieron ser reales o, al menos, a través de lecturas – pueden explicar en parte la notable formación literaria y la muy buena pluma de J. A. Castro.

4.1.2. Mendoza

Con respecto a Mendoza, el aporte principal consiste en la descripción minuciosa de El Challao¹⁹, su atmósfera social, sus habi-

¹⁸ Tal el caso de E. Carriego (Entre Ríos, 1883 - Buenos Aires, 1912), de Alberto Ghiraldo, de Charles de Soussens (Friburgo, Suiza, 1865 - Buenos Aires, 1927), de Antonio Monteavaro (Entre Ríos, 1876 - Buenos Aires, 1914), del entrerriano Fernández Espiro, de Florencio Sánchez (Montevideo, 1875- Milán, 1910). Sobre este grupo cf. Jorge B. Rivera. *Textos y protagonistas de la bohemia porteña*. Bs. As., CEAL, 1980. El "espacio" Buenos Aires que aparece en la novela nos interesa pues por ser un nuevo testimonio que recrea e incluye como personajes literarios a los miembros de aquel grupo o promoción que fue literaturizada por Gálvez en *El mal metafísico*, por Vicente Martínez Cuitiño, por José Antonio Saldías, entre otros. En el grupo de Buenos Aires había, además, fervientes lectores de Zola, que tanta influencia tiene sobre la concepción de *Alita quebrada*.

¹⁹ "Lugar situado al Oeste de la ciudad, al pie de los primeros contrafuertes de la cordillera, en un pequeño valle, rodeado de bajas colinas y cruzado en toda su extensión por un arroyuelo de agua clara...". (Lucio Funes. "El Challao antiguo". En: *Recuerdos del pasado*. Mendoza, Best, 1937, p. 119). Pertenece al vecino Departamento de Las Heras.

tantes, su paisaje. Se presenta además una visión panorámica de la ciudad y sus alrededores, vista desde lo alto del cerro La Bodeguita y se describe también la ciudad con más detalles y primeros planos, cuando el narrador o el protagonista aproximan a ella sus miradas. Hay pues, como en las técnicas cinematográficas, vistas de conjunto y miradas sucesivas, graduales y próximas.

Como el espacio se entreteje siempre con el tiempo, al punto de que los teóricos de la literatura hablan del “cronotopo” como una categoría de análisis indivisible, es necesario situar la acción de la novela en el tiempo, misión que ofrece sus dificultades, ya que en ningún momento se dan fechas. Partamos de la base de que la obra fue publicada en 1929. La acción se desarrolla en un momento anterior a ese año. Algunos hechos de historia ficcionalizada a los que me referiré más adelante, permiten postular que el núcleo de los principales acontecimientos narrados se sitúan en un momento muy próximo al de la escritura y al de la publicación de la obra. La referencia a un Gobernador que, muy probablemente, es el Dr. Alejandro Orfila, nos sugiere que la acción se sitúa durante los años en que él gobernó, es decir entre 1926 y 1928²⁰. Es por lo tanto la Mendoza de esta época la que se describe.

Retomo el desarrollo de la acción de la novela: a principios de la primavera de un año no determinado, los protagonistas emprenden el viaje a Mendoza. Acompañemos la mirada del protagonista desde el tren:

“Encerrado en su camarote, sin poder dormir, Hugo Frascali vió, al amanecer del segundo día de viaje, que el convoy penetraba en la llanura cultivada de Mendoza.

²⁰ Hay otros indicios, por ejemplo, una referencia que hace un personaje a Alfredo Bufano, quien regresó a la provincia en 1923, nos permite postular que la acción se ubica con posterioridad a ese año.

Se sorprendió por el contraste con la región árida, medanosa, despoblada, inculta, de pobrísima vegetación que caracteriza gran parte del trayecto, antes de penetrar en la zona favorecida con el agua de riego.

La fisonomía del suelo cobra de pronto una expresión de placidez y de belleza; la galanura de una naturaleza fecunda, se revela subyugante en la riqueza extraordinaria de los matices, en la armoniosa variedad de tonalidades infinitas, en el animado y alegre ropaje con que la primavera cubre las plantas y los árboles. (pp. 34-35)²¹.

Muy buenas descripciones van mostrando, a medida que el tren avanza, el contraste de la región árida con el oasis. El paisaje vital de la primavera estimula la ilusión y la esperanza de Hugo (p.37). Las estaciones del año cobran así – como en las cuatro *Sonatas* de Valle Inclán – un valor simbólico. No es casual que luego se marque claramente el devenir hacia el verano, el otoño y el invierno.

Los protagonistas se instalan en el Grand Hotel y desde allí parten hacia una casa-quinta alquilada, en El Challao:

“La máquina asciende veloz por la recta avenida de los álamos en el parque San Martín, cruzando como relámpago, frente a los pabellones del hospital y el nuevo edificio de los huérfanos.

Algunos metros más allá, al salir al campo inculto, se desvía el auto a la derecha, apartándose del camino que lleva al cerro de la Gloria, para seguir las sinuosidades de una huella de carros

²¹ En otros casos la descripción no es sólo referencial sino que la elaboración artística lleva a superponer a la realidad mendocina natural una visión cultural (la Héléade, Lesbos, Chipre, Ciciyone, Thasos, los cultos míticos a Dionisos y Afrodita, entre otras alusiones culturales están presentes, por ejemplo, en la descripción inserta en la p. 37).

que culebrea entre las piedras trituradas, las jarillas y los quiscos.

Es malo el camino, por cierto, desparejo, formado por una serie de altos y bajos, con curvas demasiado violentas y cuestas cortas pero empinadas donde el coche al avanzar, se sacude todo entero como si fuera a desvencijarse.

El terreno se forma por una serie de cuchillas áridas, estériles, sin el menor vestigio de un árbol, una planta esmeralda, a no ser la vegetación agazapada y deslucida de los espinos, los chañares, las jarillas [...] Van acercándose en línea oblicua, a la falda de la sierra; los picachos se ven mucho más próximos..." (p. 38-39).

Más adelante los viajeros ven el cerro de la Bodega o de la Bodeguita y una hermosa arboleda de olmos, acacias, arabias, carolinos, álamos, higueras y moreras. "Sigue bajando el auto hasta cruzar un rústico puente de piedra sobre un profundo cañadón, uno de aquellos ríos secos, socavados por las crecientes del verano, e inmediatamente empieza la ascensión brusca, por la calle única que tiene el pueblito..." (p. 41).

La casa donde se instalan es la de los González²², "extendida desde la loma hasta la barranca del arroyo, a la entrada del pueblucho, apenas se pasa el puente." (p. 41). La descripción de la casa nos sugiere su integración con la naturaleza, con un enorme patio sombreado por carolinos cincuentenarios y por altísimos olmos. Un corredor que mira al naciente, limita la ribera del arroyo por el que pasa apenas un hilo de agua (Cf. p. 42). Este arroyo tendrá un papel protagónico y desencadenante de peripecias pues, como ocurre con otros arroyos y ríos secos del piedemonte mendocino, puede convertirse en un torrente feroz, que arrasa con árboles, casas y vidas.

²² Una versión complementaria de la vida social en El Challao en su época de esplendor, puede verse en el artículo de Lucio Funes mencionado *supra*. pp. 119-132.

Las descripciones referidas a El Challao son numerosas y detalladas, todas insisten en la belleza y tranquilidad casi eglógica del lugar, si bien se insinúan también sus peligros: las crecientes y sus aspectos negativos. El novelista tiene conciencia de que está elaborando un testimonio del lugar, tanto en los aspectos paisajísticos, como en la referencia a los fenómenos naturales, sociales, históricos y costumbristas. Tan clara es esta voluntad de rescate regionalista, que una serie de notas a pie de página delatan la presencia de un autor informado sobre su tema, que ha hecho no sólo cuidadosas observaciones personales sino que también ha realizado un rastreo bibliográfico sobre lo previamente escrito acerca del lugar, cuyos resultados transcribe. Estas referencias eruditas trascienden los límites propios de las técnicas novelísticas, que habitualmente se canalizan a través de la voz del narrador y de las voces de los personajes.

Podemos leer, así, a pie de página, fragmentos de obras de Ludovico Ivanissevich, de Manuel J. Olascoaga, de Pedro C. Corvetto y de Alfredo Bufano, referidas a El Challao. (Cf. pp. 79 a 84). El narrador nos ofrece una visión contemporánea del lugar (probablemente – como dijimos – entre 1926 y 1928). Pero nos hace conocer también su pasado y presume, acertadamente, que el tiempo seguirá cambiando aceleradamente el lugar. Con respecto al pasado, hace breves alusiones a su remota época indígena (Cf. p. 52). Fueron los nativos los primeros en canalizar el agua de vertientes y del arroyo. Se detiene más en un pasado cercano, cuando El Challao era lugar de veraneo de las familias principales de Mendoza: la quinta de los González, que después fue de León Lastra (cf. p. 52), o las casas de los Bombal, los Videla, los Recabarren, los Correa, los Moyano (“los Gallegos Moyano, los hijos de la señora Matilde”, p. 126-127), la de Misia Micaela Palacios de Tabanera, la de Estanislao Salcedo, “que le tocó en la hijuela a la niña Felisa”, la casa de Fabián Correa, que “le tocó a doña Peregrina” (*Ibid.*)... No son estos nombres ficticiales, sino que la volun-

tad de documentación le hace introducir en la ficción nombres reales. El relato de este pasado próximo, se pone en boca de un personaje del pueblo, Cenobia, quien narra además aspectos costumbristas de la época en que El Challao era lugar de veraneo de los más pudientes²³ y explica la razón por la que esas familias han dejado de ir a veranear y están dejando sus casa casi abandonadas: dos personas se instalaron allí para mejorarse de enfermedades pulmonares; el miedo al contagio, así como a las crecientes del arroyo, influyeron en el abandono del lugar. No es éste el único caso en el que el narrador introduce nombres y anécdotas procedentes de la historia real del lugar, o – al menos – de los comentarios de la gente. Por ejemplo, el negro Segundo, cuidador de la quinta, fue regalado, cuando niño, a don Regalado Olguín, éste lo hizo trabajar duramente, cortando “fiques” que lo sobrepasaban en tamaño. Otras anécdotas desvalorizan la figura de Olguín y de su familia. Probablemente Castro no le profesaba simpatía y la palabra escrita es un arma peligrosa

La novela testimonia muchos otros aspectos del lugar, por ejemplo el contraste entre los pobladores criollos, mestizos – más bien pasivos frente a su destino de pobreza – y los inmigrantes cuya laboriosidad y empuje los hace progresar notoriamente. En aquella época aún no existía el santuario mariano que ha convertido el lugar en meta de peregrinaciones religiosas: no existía ni siquiera una capilla²⁴. Pero ya se perfilaba el lugar como una zona de pa-

²³ De los testimonios literarios se desprende que la época de apogeo del lugar fue durante las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del siglo XX. Lucio Funes, por ejemplo, remonta sus recuerdos a cuando tenía 11 a 12 años y nació en 1872.

²⁴ El santuario mariano comenzó a gestarse en 1926 cuando una familia de maestras, las Ortiz González, que iba allí a veranear, decidieron poner una imagen de la Virgen de Lourdes en un pequeño cerro, El Bonete, donde

rrandas de modistillas y gente de mal vivir. Si bien debemos tener en cuenta que pudo influir en su registro el estilo “naturalista” de Castro, que focalizaba los aspectos más sórdidos, también es verdad que las revistas mendocinas de la época ofrecen otros testimonios literarios semejantes: por ejemplo, la narración de Antonio Ferrer: “Una farra en el Challao”, aparecida en el N° 8 de *Ideas y Figuras*, del 15 de octubre de 1921. Para cerrar esta breve reseña de lo que la novela aporta para el conocimiento de El Challao, diré que también son muy importantes las referencias al cerro La Bodega (o La Bodeguita). La novela contiene una excelente descripción panorámica de Mendoza y sus alrededores vista desde lo alto del cerro:

“...allá abajo, perfilase el gigantesco damero de Mendoza, con sus cultivos, sus arboledas, sus boscajes, sus viñas, sus case-ríos, sus colinas azules, sus médanos, sus manchas salitrosas!...Mendoza enorme, pletórica, opulenta, recostada voluptuosamente a lo largo de su río paterno, tendidos a la caricia del sol sus poderosos muslos de Ceres gigante, curvada suavemente la línea de su vientre gloriosamente fecundo...” (pp. 57-58).

Aquel testimonio es válido para comparar el paisaje de entonces con el que podríamos describir hoy, seguramente mucho más urbanizado. Pero me temo que el *smog* ponga hoy un límite a nuestra mirada y que el paisaje, como tantos otros de los alrededores de Mendoza, invadidos por la urbanización o por la venganza del desierto que vuelve a señorear sobre el oasis, sea mucho menos bello

ahora está el templo. Al bendecir la imagen, el Padre Quintín Samoa predijo que ese sería el lugar elegido “para derramar bendiciones. Vendrán multitudes a recibir sus favores”. La gente comenzó a acudir atraída por la Virgen y, poco a poco, se fue levantando el primer templo. (Cf. “Una historia que remonta al año ‘26”, en *Los Andes*, 12 de febrero del 2000.

que el que describió Castro por boca de sus personajes o de su narrador vicario.

También vale la pena mencionar un fuerte temblor de tierra que se narra en la novela:

“A las 11.20 de la noche, los amigos que departían confiados y satisfechos en el comedor de la quinta, sufrieron un brusco sobresalto. Un movimiento oscilatorio se produjo en la tierra, bajo sus pies; se movía la mesa haciendo bailar los vasos y las botellas; crujían los muebles del comedor y la cristalería chocaba en las vitrinas sacudidas con violencia.

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

Sentíase el confuso concierto de voces y de ecos propios de un naufragio o de una catástrofe. Los muros y las maderas crujían al desgarrarse, los vidrios caían con estrépito haciéndose pedazos en el pavimento...” (p. 180).

Castro quiso, sin duda, al describir el temblor, dejar testimonio de una inquietante realidad regional²⁵. Pero también se puede, como lo hace Marina Guntsche en su artículo sobre “La epifanía sísmica en la novela de Mendoza”²⁶, interpretar un nivel simbólico en el

²⁵ En 1927 Mendoza se conmovió ante un terremoto con epicentro en Chillán, Chile. Hubo serios daños en los edificios. El 30 de mayo de 1929, con epicentro en el sur mendocino (Villa Atuel y Las Malvinas, en San Rafael) se produjo otro fuerte sismo, con características de terremoto.

²⁶ En: *Piedra y Canto, Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, N° 3, 1995, pp. 127-136.

fenómeno telúrico: así como la casa ha resistido heroicamente al embate y ha recibido nuevos refuerzos a la mañana siguiente (“llaves de hierro que le impedirán desmoronarse”), así también la protagonista femenina se alzaría sobre su propia debilidad para consumir un acto heroico: salvar a un niño de las aguas de una creciente.

La ciudad de Mendoza, a donde acude diariamente el protagonista masculino, se presenta – como en la anterior novela – con mucho amor, casi con orgullo, como ciudad pujante, transitada en sus calles céntricas, sobre todo en la calle San Martín, por gente elegante. La apreciación del narrador coincide con la más objetiva de la historia. Leemos en *Cien años de vida mendocina*²⁷ que en 1926 la provincia contaba con 328.000 habitantes. Por la provincia rodaban 5511 automóviles. Solamente en los primeros seis meses se construyeron 980 edificios. Entre ellos, el 11 de noviembre de 1926 se inauguraba el Pasaje San Martín.

4.2. La historia y la crítica política

Retomando algunos aspectos históricos que esboqué al hablar de *Ranita*, diré que el protagonista se relaciona con un grupo de periodistas cuyos nombres son probablemente ficticios (no los he encontrado en mi largo transitar por revistas y periódicos de Mendoza), aunque es posible que sean personajes “claves” que se correspondan con personas de la época. El grupo se reúne en un bar, probablemente de la calle 9 de Julio. Se reproducen sus conversaciones sobre los protagonistas de la cultura de la época (opiniones que sirven, hoy, a setenta años de distancia, para mostrarnos en qué medida el tiempo ha cambiado o ha consolidado los puntos

²⁷ Mendoza, Ed. *Los Andes*, 1982, p. 83.

de vista de sus contemporáneos). Allí sí aparecen los nombres de personas reales: los escritores Ataliva Herrera, Alfredo Goldsack Guiffazú, Evar Méndez, Alfredo Bufano, Manuel Lugones, Ricardo Tudela, Juan Carlos Lucero; los pintores Fader, Bravo, De Lucía...; el escultor Cardona y también varios cultores del "bel canto" (Pelaia, Marambio Catán, Calvet, Paoloantonio, Cuadros...). Otros aparecen con el nombre ligeramente desfigurado, como la escritora Esther Monasterio, que aparece como Esther Monahistérica, o las pedagogas Florencia Fossatti, Custodia Zuloaga y otras, que aparecen caricaturizadas con nombres como Zonssatti, o con calificativos poco respetuosos. A juzgar por éstas y otras alusiones, Castro era de temer y las costumbres literarias o periodísticas de la época no conocían el límite del respeto²⁸.

En cuanto a la crítica política, en esta novela, como en *Ranita*, el autor tiene una clara postura antilencinista. Entre 1922 y 1924 había gobernado Carlos Washington Lencinas (hijo de José Néstor). Tras la intervención federal de Enrique Mosca (1924-1926) triunfó nuevamente el lencinismo con la fórmula Alejandro Orfila-Carlos Saá Zarandón (1926-1928)²⁹. A estos hechos alude el narrador

²⁸ Para ampliar nombres de publicaciones de los escritores mencionados, véase mi *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*. Mendoza, UNCuyo, FFyL, 1984.

²⁹ El contexto histórico de los hechos novelados es el siguiente: desde 1917 hasta 1932 Mendoza está gobernada bajo el signo Radical. El Presidente Irigoyen dispuso la intervención de Mendoza (29-XI-1917) para impedir que gobernara Emilio Civit. Fue Interventor el Dr. Eufrasio Loza, hasta el 6-III-1918. Gana las próximas elecciones José Néstor Lencinas. Es vicegobernador Delfín Álvarez (más próximo a los conservadores), quien reemplaza a Lencinas durante su enfermedad pulmonar. Por un conflicto de poderes con el Poder Judicial, ya nuevamente gobernando Lencinas, Irigoyen determina otra intervención, a cargo del Dr. T. de Veiga (24- XII-1918), reemplazado luego por Segovia (29-III-1919) y luego por el Dr.

cuando dice: "Gobernaba a la sazón el doctor Panzini... gordinflón, rubicundo, bien peinado, con la cara rasurada, el abdomen prominente...". Más adelante afirma que el Gobernador había sido colocado en su despacho "por una travesura de chulo del Dr. Lezcano, el verdadero amo y señor en este vasto dominio territorial poblado por más de 300.000 feudatarios [...] Lezcano le tenía un miedo pánico al doctor Matusalén, que entonces empezaba a sonar para la futura Presidencia de la República" (pp. 96-97). No es aventurado

Perfecto Araya (24-VII-1919). Lencinas se separa de Irigoyen, creando la Unión Cívica Radical Lencinista. Fue repuesto Lencinas en el Gobierno (24-VII-1919). Se agravan diferencias con Alvarez, quien es depuesto. Lencinas no pudo terminar su mandato: murió el 20 de enero de 1920. El período fue completado por el Presidente Provisional del Senado: Ricardo Báez. La Provincia es nuevamente intervenida: Eudoro Vargas Gómez (1920-1922). Hay nuevas elecciones. Triunfa la U.C.R. Lencinista: Carlos W. Lencinas (hijo de José Néstor); es Vicegobernador Juan Bautista Gargantini (1922-1924). Ocho meses después de asumir Lencinas, acababa la Presidencia de Irigoyen y asumía Marcelo T. de Alvear. Éste decretó nueva intervención: Enrique M. Mosca (1924-1926). Pese a los esfuerzos mancomunados de liberales y radicales, volvió a triunfar el Lencinismo con la fórmula Alejandro Orfila - Carlos Saá Zarandón (1926-1928). Nuevas elecciones consagran a Alejandro Orfila para el período 1926-1930. En julio de 1928 hay una nueva intervención (en Buenos Aires, Irigoyen reemplazaba a Alvear). Irigoyen nombra interventor a Carlos Borzani (11-XII-1928). La intervención actuó políticamente, transgrediendo la legalidad (estaba como funcionario Ricardo Balbín). A fines de octubre de 1929, Carlos W. Lencinas viaja a Buenos Aires. Lencinas fracasó en su intento de que se reconociera su diploma de senador. Fue despedido en Buenos Aires por correligionarios: Felipe Calle, Cantoni. Fue asesinado en Mendoza mientras hablaba a la muchedumbre en el Club de Armas (10-XI-1929). Se desprestigió el Gobierno de Irigoyen. (Datos: Pedro Santos Martínez. *Historia de Mendoza*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1979: parte III: "El siglo en que vivimos", cap. 2: "Bajo el signo Radical: 1917-1932", pp. 177-188. Jorge M. Scalvini. *Historia de Mendoza*. Mendoza, Editorial Spadoni, 1965, "La crisis Radical", pp. 387-390).

interpretar que el Dr. Panzini es Orfila, que Lezcano es Lencinas y que el Dr. Matusalén es Yrigoyen. La novela es combativamente crítica de este gobierno, como lo fue *Ranita* de la gestión de José Néstor Lencinas y de Ricardo Báez” (p. 97). Se relatan manejos poco honestos de los dineros públicos, enriquecimientos vertiginosos entre los hombres de la clase política, discrecionalidad en el ejercicio del poder, amiguismos que no tienen en cuenta “el bien común” o – por el contrario – abusos del poder contra los enemigos.

Un examen más detenido de este aspecto de la novela podría reconocer otros personajes y hechos políticos que se narran o critican a través de la ficción. Es aquí donde más aflora el periodista combativo a través de la pluma del novelista Castro. Hay en las páginas que se pronuncian contra el período lencinista, un escaso grado de elaboración artística. Cuando leemos la novela no podemos dejar de pensar que la corrupción denunciada trasciende la figura de los Lencinas y de sus seguidores y representa a gobiernos corruptos de distinto signo político en Mendoza, en la Argentina, en Latinoamérica y en el mundo, anteriores y posteriores al período lencinista. Sin embargo la pasión opositora es demasiado evidente, la traducción literaria demasiado literal, casi panfletaria. Pienso por ejemplo, comparativamente, en *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, o en *Señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias, o en *El otoño del patriarca* de García Márquez, que han logrado una muy madura reelaboración artística de las figuras, de los hechos o de los sistemas políticos denunciados. Sin embargo, es injusto pedir más excelencia a Castro, dentro de su contexto. *Ranita* y *Alita quebrada*, a pesar de su exceso de pasión, tienen mucho que ofrecer a los historiadores y a los lectores de hoy.

De paso, y sin profundizar, dejo planteado un problema teórico y metodológico: las relaciones entre la historia y la literatura. Así como tuve que recurrir a la historia para interpretar la literatura, es seguro que los historiadores pueden enriquecer su visión con

las elaboraciones literarias de los hechos históricos, ya para informarse, ya para confirmarlas, ya para refutarlas, aunque con la salvedad de que, cuando el historiador acuda a la literatura, no encontrará solamente un depósito de contenidos y de informaciones, pues ella está sometida a un régimen estético. La bibliografía teórica de los últimos años va más allá al afirmar una estrecha relación entre el discurso histórico y el literario³⁰.

4.3. La crítica de costumbres

Para terminar, me referiré brevemente a la crítica de costumbres presente en la novela. Una opinión generalizada tiende a pensar que todo tiempo pasado fue mejor. Las dos narraciones analizadas, escritas en la década del veinte, se encargan de demostrarnos lo contrario: en la esfera de la vida privada hay frivolidad, consumo de drogas, frecuentes adulterios protagonizados no sólo por los es-

³⁰ Entre otra bibliografía, cf. Roland Barthes. "El discurso de la historia". En: Barthes, Todorov, Dorflès. *Ensayos estructuralistas*. Buenos Aires, Centro Editor, 1971; Elisa Calabrese. *Itinerarios entre la ficción y la historia; transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994, 221 p.; Michel Certeau. *L'Écriture de l'histoire*. París, Gallimard, 1975; Florencia Ferreira de Cassone. "Contaminaciones. Los problemas de la historia en el contexto filosófico y literario". En: *Teorías y prácticas críticas. Actas del Encuentro*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, T.II, 1992; Linda Hutcheon. *A Poetic of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1992; Noé Jitrik. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos, 1995; Jorge Lozano. *El discurso histórico*. Madrid, Alianza, 1987; Carmen Perilli. *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, F. de Filosofía y Letras, 1995, 186 p.; Enrique Pupo-Walker. *La vocación literaria del pensamiento his-*

posos, sino también por las esposas, en sectores de las clases altas. Paralelamente se muestra primitivismo instintivo, tendencia al alcoholismo, falta de laboriosidad, en sectores de las clases populares. Varias narraciones mendocinas de la época aportan testimonios semejantes: *La infidelidad de Penélope* (1924) de René Zapata Quesada³¹; *Cuentos mendocinos; antaño y hogaño* (1924) y *Termalia* (1927) de Carlos Ponce³², entre otros, nos dan con frecuencia estas imágenes. Debemos, sin embargo, atenuar el valor documental de dichos testimonios, teniendo en cuenta que el prisma con que observa el escritor está teñido por su propia biografía, su ideología, su perspectiva subjetiva, su credo o estilo literario. En el caso de Zapata Quesada: el adulterio narrado en su novela se inscribe en la tradición literaria del donjuanismo romántico, decadentista y valleinclanesco (al estilo del Marqués de Bradomín de las célebres *Sonatas*). En el caso de Ponce -- y más claramente aún, de Castro -- pesa la mirada del naturalismo literario, que carga las tintas sobre los aspectos sórdidos de la realidad, de las costumbres, de la sociedad.

Mucho más podría decirse de estas novelas, aún desde el restrictivo ángulo elegido para este estudio. Las obras tienen, además,

tórico en América. Madrid, Gredos, 1982; Carlos Rama. *La historia y la novela*. Madrid, Tecnos, 1975; Beatriz Sarlo. "Literatura e historia". En: *Revista Clío*. Buenos Aires, Comité Argentino de Ciencias Históricas, Comité Internacional, 1993; Hayden White. "The historical text as Literary Artifact". En: *Topics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1985.

³¹ Buenos Aires, Mercatali, 1924.

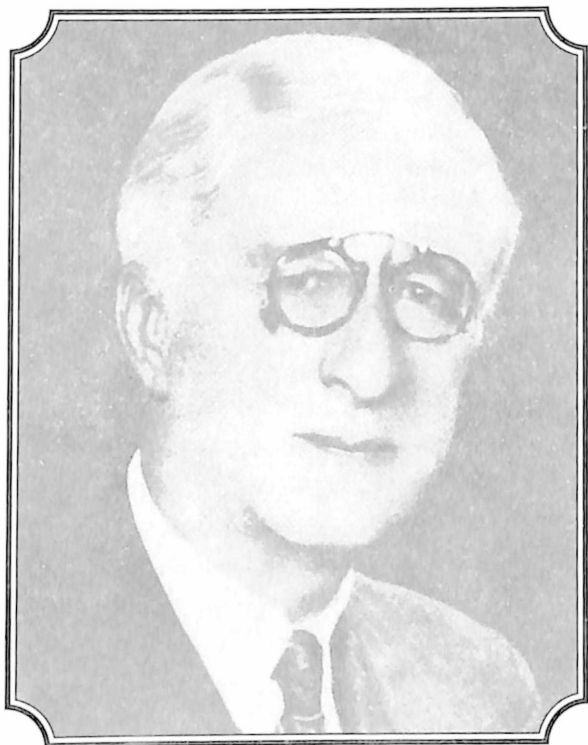
³² Buenos Aires, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1924; Buenos Aires, El Inca, 1927.

otras interesantes facetas para el análisis, por ejemplo, cierta tendencia al *collage* literario: el escritor se documenta antes de escribir sus narraciones e intercala en ellas los resultados de su búsqueda. Por ejemplo en *Ranita* hace Castro una investigación literaria y lingüística sobre las ranas y transcribe fragmentos de Aristófanes, de Menéndez y Pelayo (p. 175) y otros. En el capítulo VI de *Alita quebrada*, Hugo recita el poema de Juan Gualberto Godoy "El ciprés", que es transcrito en forma completa. Recordemos, por una parte, que Castro había publicado a comienzos de siglo un artículo sobre el poeta romántico mendocino. Por otra parte, el poema cumple, en la novela, con una función estructural que anticipa el desenlace. En el capítulo XV un escritor que visita la quinta de El Challao hace un recuento de los artistas o personajes literarios que han padecido la tuberculosis: estos datos son, probablemente, resultado de una investigación realizada por el autor antes de componer su personaje femenino³³.

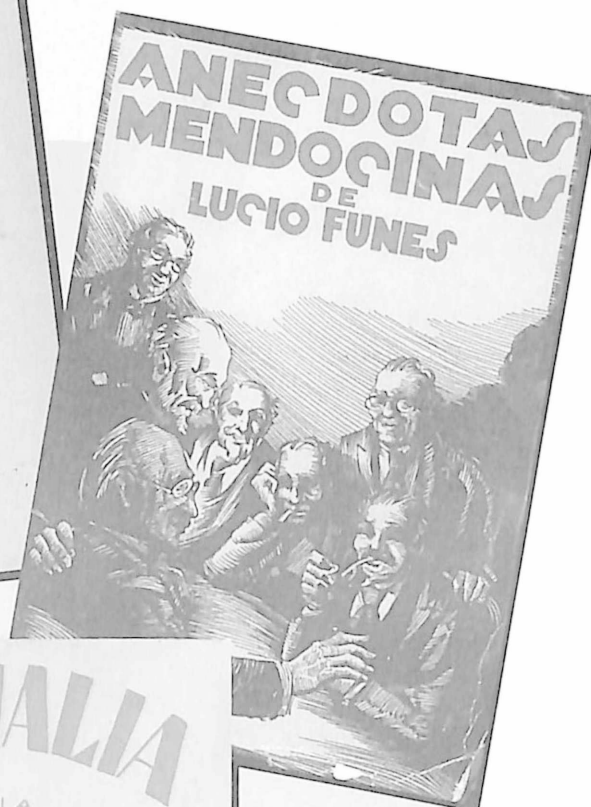
Ranita, *Alita quebrada*, dos novelas polémicas pero valiosas que han trascendido a su autor: hasta hoy perdidas en algún anaquelel más o menos ignorado. Hoy vueltas a la vida por mi estudio, que nunca podrá suplantar sus "presencias reales", la lectura directa de sus páginas, las emanaciones literarias del contradictorio espíritu y de la vida de su autor. Tal vez algún día algún Gobierno, algún Banco, alguna Fundación, reedite o transforme en soporte informático aquel empeño de Juan Alberto Castro y nos traiga nuevamente un acceso fácil a sus páginas, que amplían nuestro conocimiento de la historia, de la vida social, de los tipos, costumbres y paisajes regionales.

³³ Poco o nada he dicho de Rina Morelli ("Alita quebrada"), la tísica que configura el personaje protagonista femenino. Echa un halo de luz y de ternura sobre toda la novela. A pesar de sus descontrolados pasionales, es una figura heroica y muy querible.

Dr. Carlos Ponce
(Fuente: *RJEHM*. 2º ép.
Nº9, Tomo I, 1975)



Dr. Lucio Funes
(Fuente: *RJEHM*. 2º ép.
Nº9, Tomo II, 1980)



**HISTORIA Y SOCIEDAD EN
ANÉCDOTAS MENDOCINAS (1936) Y EN RECUERDOS
DEL PASADO (1937), DE LUCIO FUNES**

Gloria Videla de Rivero

1. Introducción

Me propongo en el presente estudio analizar cómo Lucio Funes textualiza la historia y la sociedad mendocinas a través de su obra narrativa. Focalizaré para ello dos de sus obras: *Anécdotas mendocinas* (1936) y *Recuerdos del pasado* (1937) y me referiré complementariamente a los *Episodios históricos* (1947) del mismo autor. Si bien en esta última obra predomina el discurso historiográfico por sobre el literario, un somero análisis del mismo nos permitirá ejemplificar mejor las relaciones entre ambos discursos en este escritor mendocino.

Contextualizaré el estudio con una breve introducción biográfica, estableceré las posibles relaciones de las *Anécdotas* y de los *Recuerdos* con el “cuadro de costumbres”, la “tradición”, la autobiografía, las memorias, la historia y la “intrahistoria”. Observaré algunos aspectos del contenido, estilo y estructura de los libros analizados y compararé estas obras de Funes con *Cuentos mendocinos; antaño y hogaño* y con *Termalia*, de Carlos Ponce, partiendo de la hipótesis de que ambos universos narrativos tienen muchos puntos en común y se complementan mutuamente.

2. Breve presentación biográfica

Lucio Funes nació en Mendoza, el 8 de enero de 1872. Murió en 1954. Su familia paterna tenía antiguo arraigo criollo, emparentada con los Funes de San Luis y de Córdoba, “los del Deán”, según testimonio de Florencia Ferreira de Cassone, los de la esposa del General Roca, podríamos agregar¹. Hijo de Santos Funes “rico, influyente y manirrota”, quien perdió gran parte de su fortuna en lances políticos y malos negocios. Por su madre, Lucio Funes tenía lejana ascendencia inglesa.

Cursó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de Mendoza y los universitarios, en la Universidad de Buenos Aires, donde se graduó de Doctor en Medicina. Ejerció la Medicina como médico interno del Hospital de Niños de Buenos Aires. En 1899 se radicó en Mendoza, donde organizó el Hospital del Carmen y trabajó en el Hospital San Antonio y en la Asistencia Pública.

Sin embargo, su personalidad desbordaba el marco de su profesión: se dedicó también a la política, al periodismo, a la agricultura, entre otras actividades. En política, al decir de Florencia Ferreira: “era un liberal en lo ideológico, un conservador en las actitudes políticas y, sobre todo, tenía una sensibilidad abierta a la captación de la incipiente democracia que surgía en la Argentina y en Mendoza” (p. 252). Simpatizó con la Revolución de 1890 y con figuras como las de Leandro Alem e Hipólito Irigoyen. Fundó el Partido Popular y fue un crítico opositor de la fracción del radicalismo encabezada por José Néstor Lencinas.

¹ Cf. Florencia Ferreira de Cassone. “Lucio Funes: un recuerdo, un sentimiento”. En: *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* (en adelante *RJEHM*). N° 2, Mendoza, 3ª. época, 1998, pp. 251-262. Cf. también: Félix Luna. *Soy Roca*. Buenos Aires, Sudamericana, 1989. (8a. ed. 1990). Me baso para estas notas biográficas en el artículo mencionado de Florencia Ferreira, quien es también autora de la nota: “Dr. Lucio Funes”, en *RJEHM*, Mendoza, 2a. época, N° 7, 1972, (T. II), pp. 507 y ss.

Florencia Ferreira ha reseñado ampliamente la actuación de Funes como político y gobernante, pródiga en iniciativas de bien público, sobre todo relacionadas con la salud y la educación. Es para nosotros de particular interés su faceta periodística, ya que en este medio agilizó su pluma y publicó parte de los artículos luego recopilados en libros.

Con respecto a su formación cultural “fue uno de los hombres de cultura más amplia y sólida de su tiempo. Lector infatigable de libros, diarios y revistas, su gran biblioteca reflejó la variedad de sus gustos y aficiones. No sólo la historia, como es lógico, sino también la literatura argentina y española, como lo prueba su extraordinario entusiasmo por el *Quijote*, que fue uno de sus libros de cabecera”².

Otro aspecto que nos interesa destacar es el de su vida social. Estuvo vinculado por lazos de sangre, de profesión o de amistad con un grupo de hombres muy cultos: los historiadores Julio César Raffo de la Reta y Fernando Morales Guñazú, el periodista Adolfo Calle, los médicos Carlos Ponce y Federico Corbin, los hermanos Ricardo y Enrique Day, entre otros³.

En suma, una personalidad polifacética y fecunda, signada por la bonhomía y por un humor con el que suavizó su visión y su versión de las realidades mendocinas.

3. Su labor como escritor

Como muchos escritores de su tiempo, Lucio Funes hizo muchas de sus publicaciones en los periódicos y revistas: en los diarios mendocinos *El Debate*, *Los Andes*, *La Tarde*, en *La Prensa* de

² *Idem*, “Lucio Funes, un recuerdo...”, p. 254.

³ Cf. *Ibid.*, p. 253.

Buenos Aires, en las revistas *Mundo Cuyano*, *Vida de Mendoza* (1923), *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, entre otras. En ellas publicó anécdotas, crónicas, recuerdos, artículos sobre folklore, arte, historia, reseñas bibliográficas y otros escritos⁴. A esta obra dispersa hay que sumar los siguientes libros: *Al margen de la historia* (1927)⁵, *Mendoza colonial* (1931)⁶, *Anécdotas mendocinas* (1936)⁷, *Recuerdos del pasado* (1937)⁸, *En*

⁴ Algunos de los títulos aparecidos en publicaciones periódicas o en libros colectivos son: "Guallama", en *RJEHM*. 1ª época, N° 25-26, 1938, T. XI, p. 151 y ss.; "Crónicas y tradiciones de Mendoza que se va". *Ibid*, 1ª época, N° 32, 1939 (2a. parte), T. XIV, p. 39 y ss.; "La aldea mendocina". *Ibid.*, 2ª época, N° 9, 1980 (T. II), pp. 565 y ss.; "Anécdotas del terruño: El topón de los carneros". En *Mundo Cuyano*. N° 44-46, 1923, s.p.; "El coto y los cotudos". *Ibid.*, N° 17-18, 1922, s.p.; "Un sermón famoso". *Ibid.*, N° 262, 1934, p.7; "Episodios y anécdotas". En Pedro C. Corvetto. *Mendoza pulsada por sus hijos*. Mendoza, Editorial Andina, 1936, pp. 35-47 (Incluye: "Un preso de campanillas", "El primer bandido cuyano", "Un sermón famoso", "Una profecía de Facundo"). A estos títulos de artículos tenemos que sumar los registrados por Arturo Roig en *La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915-1940, a través del Diario "Los Andes"*. Mendoza, UNCuyo, Departamento de Extensión Universitaria, 1965, pp.161-164. Varios de los artículos aparecidos en *Los Andes* fueron recogidos en *Recuerdos del pasado* (cf. nota correspondiente). Existen otros aún no indizados aparecidos en varios periódicos y revistas de la época. El registro completo de la obra dispersa de Lucio Funes es tarea aún pendiente para los bibliógrafos (esta nota pretende hacer un aporte para esa labor futura).

⁵ Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L.J. Rosso, 1927, 212 p.

⁶ Mendoza, Artes Gráficas, 1931, 92 p.

⁷ Mendoza, s.e., 1936, 370 p.; 2ª ed. no localizada, 3ª ed. aumentada, Buenos Aires, Porter, 1939, 309 p.

*tiempos de la Confederación. El Gobernador D. Pedro Pascual Segura (1939)*⁹, *Gobernadores de Mendoza (La oligarquía) (1942 y 1951)*¹⁰, *Episodios históricos (1947)*¹¹.

Su obra principal puede agruparse en dos grandes núcleos: aquél en el que lo histórico y lo literario están estrechamente unidos y aquél en el que predomina la intención historiográfica, si bien existen frecuentes canales entre uno y otro campo. La intención de Lucio Funes es siempre la de rescatar para la memoria colectiva episodios históricos, hechos, personas, anécdotas, leyendas, mediante la palabra escrita. En algunos casos recurre sólo a su memoria o a la tradición oral (estos son los escritos que tienen un carácter más próximo a lo literario). En otros casos acude a una prolija documentación, que con frecuencia transcribe e interpreta. El primer campo está muy ligado a su labor periodística ya que – como dijimos – buena parte de la obra fue concebida para la publicación en diarios o revistas y luego fue parcialmente recopilada en libros.

Estos escritos – que focalizan predominantemente lo mendocino – surgen en el contexto general de una época que, por una parte, tomó conciencia de la necesidad e importancia de prestar atención a las realidades regionales (recordemos que por estos años se crea la Junta de Estudios Históricos de Mendoza¹² y surge un importan-

⁸ Mendoza, Ed. Sarmiento, 1937, 229 p.

⁹ Mendoza, Best Hnos., 1939, 388 p.

¹⁰ Mendoza, Best Hnos., Primera Parte, 1942, 380 p. y Segunda Parte, 1951, 157 p.

¹¹ Mendoza, Best Hnos., 1947, 191 p.

¹² La "Junta de Historia de Mendoza" se crea en noviembre de 1923 y es revitalizada el 2 de agosto de 1934, con su nombre actual: "Junta de Estu-

te conjunto de obras literarias ligadas a lo regional, escritas por Alfredo Bufano, Ricardo Tudela y Juan Draghi Lucero, entre muchos otros). Por otra parte, sigue vigente el influjo de los costumbristas españoles, tanto en su voluntad de rescate de tipos, modalidades y costumbres como en su tendencia a la crítica de los aspectos negativos de las mismas. Sin embargo, aunque Larra fue uno de los autores preferidos por el escritor mendocino, las realidades que Funes espeja están siempre suavizadas por el buen humor, a diferencia del humor con frecuencia ácido del costumbrista español. La brevedad y fragmentariedad, el escaso desarrollo de la acción, el donaire y la soltura para reflejar el modo de vivir de una época, la intención de rescatar lo típico del lugar, la pintura festiva, modesta y natural de los usos y costumbres, el humor, el deseo de fijar una sociedad en cambio por medio de la palabra, la vía periódica de publicación, son también rasgos comunes al artículo de costumbres y a las obras de Lucio Funes.

Otro género con el que podemos relacionar la obra narrativa de Funes es la tradición, particularmente con las características que le otorgó Ricardo Palma (1833-1919) en sus *Tradiciones peruanas* (1872-1910)¹³. El género tuvo gran difusión y seguidores en toda Hispanoamérica, también en la Argentina, donde fue cultiva-

dios Históricos". En ambos momentos cuenta con la presencia activa de Lucio Funes.

¹³ Si bien se habían publicado antes algunas tradiciones, tomo como fecha inicial la de la edición de la primera serie: *Tradiciones*. Lima, Imprenta del Estado, 1872. En vida del autor aparecieron ocho series y un *Apéndice a mis últimas Tradiciones peruanas*, en 1910, fecha que tomo como cierre. Sobre el complejo tema de las sucesivas ediciones de las *Tradiciones*, cf. Flor María Rodríguez - Arenas. "Historia editorial y literaria". En: Ricardo Palma. *Tradiciones peruanas*. Edición crítica de Julio Ortega y Flor María Rodríguez - Arenas, Coordinadores, 1ª reimpresión, Madrid/ Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, pp. 381-408. (Colección Archivos).

da por Pastor Obligado (1841-1924), autor de las *Tradiciones argentinas* (1903)¹⁴ y por otros escritores¹⁵. No puedo demostrar una filiación directa de las obras de Funes que estudiamos con respecto a la de Palma o a la de Obligado (Funes era un hombre culto y probablemente leyó estas u otras tradiciones, por ejemplo las del chileno Amunátegui) pero sí es evidente que el espíritu de estas narraciones estaba en el aire de la época en Hispanoamérica, en la Argentina y de modo muy notable en Mendoza. Los numerosos libros de narraciones, recuerdos, recuperación folklórica o legendaria surgidos por esos años en Mendoza (o en Cuyo), así lo prueban. Entre ellos los de Julio Barrera Oro, Pedro Corvetto, Julio Garrigós, Carlos Guevara Labal, Carmen Guiñazú de Berrondo, Alejandro Mathus Hoyos, Exequiel Ortiz Ponce...¹⁶.

¹⁴ Barcelona, Montaner y Simón, 1903, 4 volúmenes.

¹⁵ Cf. referencias a otros autores argentinos e hispanoamericanos que escribieron tradiciones en *Tradiciones hispanoamericanas*. Compilación, prólogo y cronología de Estuardo Nufiez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979. Entre los argentinos podemos mencionar a Juan Carlos Dávalos, Juan Pablo Echagüe, Florencio Escardó, Bernardo Frías, Juana Manuela Gorriti, Carlos Ibarguren, Martiniano Leguizamón, Vicente Fidel López, Lucio Mansilla, Rafael Obligado y Roberto Payró. La obra del chileno Miguel Luis Amunátegui: *Narraciones históricas* (1876) fue muy leída entre los mendocinos.

¹⁶ Cf. Julio Barrera Oro. *Cuentos épicos; episodios, narraciones, cuadros históricos y cuentos*. Buenos Aires, Kraft, 1915, 107 p.; *Idem. Tiempos heroicos de la historia argentina; episodios, narraciones, cuadros históricos y cuentos*. Mendoza, Impr. Aguirre, 1928, 244 p.; Fausto Burgos. *Cuesta arriba; cuentos cuyanos*. Buenos Aires, Serantes, 1918, 110 p.; Pedro Corvetto. *Mendoza pulsada por sus hijos; historia, hombres, folklore, paisaje, poesía*. Mendoza, Ed. Andina, 1926, 200 p.; *Idem. Tierra nativa; descripciones, relatos y paisajes del sud mendocino*. Buenos Aires, Oficina Nacional de Libros y Publicaciones, 1928, 90 p.; Julio Garrigós. *Narra-*

Con respecto a Funes podemos decir que muchos de los artículos insertos en *Recuerdos del pasado* y – más aún – algunos de los *Episodios históricos*¹⁷ pueden relacionarse con las “tradiciones”, aunque en el escritor mendocino sea menor el ingrediente de la fantasía y la imaginación. Este parentesco se atenúa en las *Anécdotas mendocinas*, dado que en ellas se narran por lo general hechos muy puntuales y temporalmente más próximos al momento de la escritura. La tradición, según la define el mismo Palma en carta a su seguidor argentino Pastor Obligado: “es historia y no es historia. La forma ha de ser ligera y regocijada; la narración rápida y humorística [...] Algo, y aún algo de mentira [...] y tal cual dosis de verdad [...]; mucho de esmero y pulimiento en el lenguaje”¹⁸. Por lo general se exhiben sucesos de segunda fila y las narraciones están saturadas de sentimiento criollo.

Si bien – a diferencia de Ricardo Palma – Funes se remonta muy pocas veces en estas obras al período precolombino o

ciones mendocinas. Mendoza, Best, 1939, 125 p.; Julio Genesoni Rossi. *Mirador mendocino; semblanzas y evocaciones*. Mendoza, D'Accurzio, 1947; Carlos Guevara Labal. *Mirando hacia atrás; relatos mendocinos*. Buenos Aires, Imprenta Ferrari, 1930; Carmen Guñazú de Berrondo. *El búho de la tradición*. Buenos Aires, J.L. Rosso, 1924, 256 p.; Miguel Martos. *Cuentos andinos*. Buenos Aires, J. Samet, 1928, 187 p.; Alejandro Mathus Hoyos. *El camino del Inca y otros relatos mendocinos*. Mendoza, Caminos del Arte, 1929, 100 p.; Exequiel Ortiz Ponce. *Mendoza legendaria*. Mendoza, D'Accurzio, 1953, 156 p.; Narciso Sosa Morales. *Por los caminos de entonces; cuentos, relatos y leyendas*. Mendoza, D'Accurzio, 1943, 146 p., entre otros.

¹⁷ También podemos señalar esta relación en los artículos insertos en *Al margen de la historia*.

¹⁸ Carta citada por Lucilo Oriz: “Introducción; Ricardo Palma”. En: Ricardo Palma. *Tradiciones peruanas*. Buenos Aires, Troquel, 2ª ed. 1959, p. 15.

virreinal¹⁹, ya que sus anécdotas, rememoraciones personales o episodios históricos narrados cubren sobre todo el siglo XIX y las primeras décadas del XX, comparte con las tradiciones mucho del espíritu y las técnicas. La documentación extraída de archivos y bibliotecas (en el caso sobre todo de sus *Episodios históricos*) convive con lo experiencial y – en mucha menor medida –, con lo imaginativo o fantasioso; la inserción de dichos, coplas, letras de canciones o de versos de amigos mendocinos dentro de sus narraciones²⁰, la sensación de oralidad, son algunas de las características compartidas, aunque con diferencias de espíritu y de estilo. Creo que Funes es sobre todo fiel a sí mismo (más que a un modelo literario) y sus intereses son sobre todo los del testigo e historiador. En Palma y sus discípulos es más evidente la intención artística, el objetivo literario, el “esmero y pulimiento en el lenguaje”.

Tienen las obras de Funes que focalizamos, sobre todo *Recuerdos del pasado*, elementos autobiográficos. Allí nos brinda algunos relatos que nos permiten reconstruir parcialmente su niñez y juventud, particularmente en lo relacionado con la vida de estudiante. Los capítulos: “Recuerdo de la niñez”, “La vida escolar” y “La vida de estudiante”, tienen carácter autobiográfico. Sin embargo, no hay en ellos ahínco en la práctica de la introspección, en la auto-caracterización psicológica o espiritual. Se logra más bien testimoniar cómo eran las prácticas educativas de la época (con recia disciplina que incluía reglamentarios azotes en las manos y otro tipo de penitencias) o poner de relieve lo espartano y sencillo de las

¹⁹ Sí lo hace en *Mendoza colonial* (1931), conjunto de artículos previamente publicados en *La Prensa*, que incluye capítulos documentados sobre “Los aborígenes”, “Luchas con los indígenas”, “Primer censo de Mendoza” y otros aspectos de la vida colonial.

²⁰ Cf. por ejemplo los capítulos “La herra” o “El Challao antiguo”. En: *Recuerdos del pasado*.

costumbres (aún en las familias más acomodadas), las pellejerías por las que pasaban los estudiantes mendocinos universitarios en Buenos Aires, sujetos a magros e inalterables estipendios familiares, o la picaresca de la vida de estudiantes. La primera persona autorreferente reaparece aquí y allá en otros capítulos de *Recuerdos del pasado* y de los otros dos libros que estamos analizando (por ejemplo en “El Challao antiguo”, en “Mi primer sastre”, en “Alem en Mendoza”, en “Mendoza religiosa”, siempre con las características que hemos enunciado). Menor aún es la presencia del yo autorreferente en las *Anécdotas mendocinas*, aunque a partir del conjunto de estos escritos podamos delinear una personalidad—representativa a su vez de una época—, nombrar a sus mejores amigos, trazar un perfil. En realidad *Recuerdos del pasado* se aproxima más al género “memorias” que a la construcción de un “yo” autobiográfico. Si bien entre autobiografía y “memorias” se ha dado, como observa Georges May, una confusión histórica y hay fronteras muy fluidas y movedizas, las segundas acentúan más lo que el individuo ha visto, ha conocido y puede testimoniar; la mirada del escritor se dirige más a los hechos externos que a los de la interioridad²¹.

Hemos dicho que en Funes conviven la vocación literaria con la del historiador. Algunas de sus obras (por ejemplo *En tiempos de la confederación* o *Gobernadores de Mendoza*, que no analizamos aquí) son predominantemente historiográficas. En ellas hace una prolija investigación en los archivos históricos y en otras fuentes documentales, y luego una selección e interpretación de los documentos encontrados. En otras obras sus fuentes son predominantemente conversacionales y experienciales, tal el caso de las *Anécdotas mendocinas* y de *Recuerdos del pasado*. En el caso de

²¹ Cf. Georges May. “Autobiografía y memorias”. En: *La autobiografía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 137-151.

los *Episodios históricos*, la técnica es mixta: hay en este libro artículos muy interesantes, como “Los prisioneros ingleses en Mendoza”, en donde predominan técnicas del historiador: la recuperación e interpretación de documentos. Sin embargo, aún el más honesto relato histórico, como lo postulan las actuales teorías sobre las relaciones historia-literatura, tiene algo en común con el discurso ficcional, en tanto el historiador realiza operaciones de selección, simplificación, organización e interpretación de los materiales históricos²². En el caso específico del artículo que comentamos, la interpretación que hace Funes de las cartas cruzadas entre el Marqués de Sobremonte o Santiago de Liniers con los jefes militares afincados en Mendoza (el Comandante Ansay o el Comandante Francisco Amigorena) está condicionada por la óptica de la “historia oficial” vigente en la época. Creo que hoy aplicaríamos una lente de sospecha a todo el proceso que se relata, especialmente a ese repentino amor que los prisioneros ingleses experimentan por Mendoza, amor tan grande que los lleva a solicitar no volver a su verde patria y a lograr su incorporación a nuestro ejército.

Técnicas semejantes, de rigurosa documentación, utiliza Funes en la mayoría de los estudios insertos en este libro (“Los emigrados chilenos y el General San Martín”, “El General San Martín y un proceso de traición a la Patria”, entre otros). Sin embargo, otros artículos se aproximan más a la forma de la “tradición”, con documentación menos explícita y estilo narrativo más ligero, no exento de diálogos imaginados que literaturizan la narración. Tal el caso de “Los cadetes de San Martín” (que narra cómo se formó en

²² Cf. Hayden White. “The historical text as a literary artifact”. En: *Topics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. 1st. edition: 1978. Baltimore-London, The Johns Hopkins University, 1986, p. 82. Véase también Paul Veyne. *Cómo se escribe la historia; ensayo de epistemología*. Madrid, Fragua, 1972 y Enrique Pupo Walker. *La vocación literaria del pensamiento histórico de América*. Madrid, Gredos, 1981.

Mendoza, en 1816, un batallón de jovencitos)²³ o de “La ciudad de los Césares” (que informa sobre la leyenda de una ciudad perdida en un oculto rincón de la Patagonia, donde el oro y las piedras preciosas abundarían de manera prodigiosa). En suma, la obra de Funes tiene diversos grados de relación con la historia, que van desde la prolija documentación a una discreta mezcla con la fantasía literaria o al jocoso registro de anécdotas, de la “pequeña historia” de la cual es a veces testigo inmediato, a veces receptor y transmisor de lo narrado por sus contemporáneos.

La obra de Funes puede ser de utilidad para los historiadores de la cultura y de los procesos socio-políticos. Ayuda además a diseñar el clima de época (sobre todo del siglo XIX y el XX), no sólo en sus hechos más relevantes sino en esa corriente subterránea de los hechos y costumbres, más próximos a la idea de “intrahistoria”, al decir unamuniano. Para el escritor español la “intrahistoria” es el sedimento profundo que va dejando la tradición cultural y que subyace por debajo de la historia y la condiciona. Es la tradición inconsciente que no está cristalizada, detenida e inerte, como reliquia de un pasado, sino que – por el contrario – es una fuerza viva y operante en el presente. Este presente, que lleva en sí el pasado y el futuro, configura una suerte de eternidad inma-

²³ Una característica del libro es el predominio de historias vinculadas con San Martín. Los episodios sanmartinianos que aquí se narran contribuyen a perfilar el carácter firme, decidido y personalísimo del héroe. Este predominio puede relacionarse con preferencias de Funes, también con la importancia que San Martín tuvo para Mendoza. Finalmente, destaco que en las *Tradiciones peruanas* hay también anécdotas sanmartinianas de índole semejante a las que rescata Funes. Por ejemplo “El Padre Pata” (historia también narrada por Domingo F. Sarmiento), según la cual, San Martín prohibió a un sacerdote de apellido Zapata, simpatizante de la causa española, que usara la primera sílaba de su apellido, en represalia por la exhortación que realizara el sacerdote desde el púlpito para que los fieles eliminaran el “San” de San Martín.

nente. La intrahistoria es, además, la vida cotidiana y silenciosa de millones de seres anónimos y sin historia, que trenzan sus afectos y realizan sus trabajos²⁴. La historia menuda que cuenta Funes en las obras que comentamos rescata chispas de ese foco intrahistórico ardiente e incesante.

4. Las *Anécdotas mendocinas*

Las *Anécdotas mendocinas* se publicaron por primera vez en 1936²⁵. Esta edición incluía 266 anécdotas. En la tercera y última edición, de 1939, que reúne 283 anécdotas, hay leves variantes con respecto a la primera, por ejemplo en el orden de las anécdotas y en su número aumentado.

Se adivina, detrás del escritor, a un buen conversador provinciano, que en encuentros de amigos, en el club, en las redacciones de los diarios y en otros sitios de convergencia sabe descubrir la potencialidad narrativa y el sabor de la pequeña anécdota cotidiana que capta los hechos curiosos, divertidos o interesantes, en los que todas las personas que hacen o dicen pueden convertirse en personajes de la comedia humana. En su época, previa a la cultura de la imagen, de la omnipresente televisión o de las navegaciones por Internet, a pesar de la vigencia del cine, se privilegiaban la lectura y

²⁴ Esta idea unamuniana puede sintetizarse en la siguiente cita: "Todo lo que cuentan a diario los periódicos [...] no es sino la superficie del mar (de la historia), una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros y, que una vez cristalizada así, es una capa dura, no mayor con respecto a la vida intra-histórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva adentro". "La tradición eterna". En: *En torno al casticismo*. Madrid, Aguilar, 1966, pp. 23-46. La cita corresponde a las pp. 37-38.

²⁵ Ed. cit. Trabajaré por la 3ª edición, en adelante *AM*.

la conversación como medios de entretenimiento y de comunicación. Esta base oral de las anécdotas contadas por Funes sería una de las explicaciones de la reaparición de varias de ellas en la obra narrativa de Carlos Ponce o de otros escritores mendocinos de la época que, como ejemplificaremos, cuentan los mismos hechos con algunas variantes o datos complementarios. Podemos también pensar en reelaboraciones literarias a partir de lo escrito, pero la amistad que unía a los escritores nos hace pensar en un común anecdotario conversacional.

Una de las características del conjunto de las *Anécdotas...* es su falta de ordenación cronológica o de cualquier otro criterio de sistematización. La mayor parte son muy breves (generalmente tienen menos de una página). Llama la atención el acierto de la titulación y la tendencia a la concisión, tanto en los recursos narrativos como en el estilo de la prosa (con notable tendencia a la síntesis) características que revelan la formación del autor en las lides del periodismo. Otro rasgo muy notable es la presencia del humor, muy mendocino, que sabe descubrir el matiz risueño en las actitudes humanas de sus comprovincianos y en las situaciones que surgen de la realidad cotidiana. El humor se manifiesta también al hacer un uso sabroso de los recursos lingüísticos, tanto en la ceñida prosa del narrador como en los diálogos que se atribuyen a los personajes.

Los títulos son muy breves y anticipan sugerentemente el contenido sin llegar a sintetizarlo, técnica que despierta el interés e incita a la lectura, que se hace de este modo indispensable: "A donde las dan...", "Tocando el violón", "Exigencia atendible", "Manera de apearse", "Alurralde, o Aldunate o como sea", "Una gracia denegada", "Metida de pata", entre otros²⁶.

²⁶ Una tarea que queda abierta para futuros investigadores es la de un rastreo hemerográfico más amplio, para tratar de determinar si las *Anécdotas* aparecieron en periódicos antes de su publicación como libro.

La mayor parte de las anécdotas se refieren a personas con nombre y apellido; algunas veces el autor se limita a dar iniciales y en pocas oportunidades omite los nombres. Aparecen así, fijadas por la pluma de Funes, muchas personas que vivieron a fines del siglo XIX o en las tres primeras décadas del siglo XX: Joaquín Zelaya, Leopoldo Díaz, Julio Leonidas Aguirre, César Corvalán, Francisco Civit, Carlos Alurralde, Abraham Lemos, Tiburcio Benegas, Alberto Arizu, Bernardo Ortiz, Felipe de Rosas, Angelino Arenas, Julio César Raffo de la Reta, Federico Corbin, entre otros numerosos nombres de caracterizados vecinos de Mendoza. Varias anécdotas se refieren a la familia de José Rudecindo Ponce y a sus descendientes²⁷. La frecuente presencia de anécdotas referidas a esta familia se explica por la entrañable amistad entre Funes y Carlos Ponce, unidos también por un común ideario político, por los encuentros en las redacciones de periódicos y por tener ambos la profesión de médicos. Por otra parte, los Ponce se caracterizaban por su ingenio y buen humor, de modo que brindaban naturalmente buen material para las anécdotas.

Desde este libro podemos reconstruir un cuadro general de las costumbres mendocinas en la época que abarca lo narrado, pero debemos señalar diferencias con el cuadro de costumbres: la anécdota es más breve y no retrata tipos – a diferencia del cuadro de costumbres – sino que apunta a lo particular: se refiere a personas reales, con sus verdaderos nombres y apellidos y recupera hechos

²⁷ Se refiere a José Rudecindo Ponce y a su hijo Carlos, la anécdota "Amigable consejo" (pp. 277-278); a Carlos Ponce, las anécdotas "Pregunta indiscreta" (pp. 55-56), "Medida eficaz" (pp. 64-65); "Leche de vigilante" (pp. 76-77); "Una receta" (pp. 185-186); "Un buen pariente" (p. 166); "Orador improvisado" (pp. 246-248) y "Sobre caliente" (p. 309). En algunas anécdotas aparecen los hermanos de Carlos: Carmelita, José y César (cf. "Medida eficaz", pp. 64-65; "El hombre aborigen", sobre José, p.241-242; "Manso y cabestreador", pp. 242-243).

puntuales y precisos. No obstante, la anécdota, desde lo particular, sugiere un clima social, un estadio en el devenir temporal de las costumbres, presenta un fresco festivo de la sociedad mendocina de esa época (o al menos de ciertos sectores sociales): las tertulias, la gastronomía, las novenas, la educación, la política, las excursiones, la actuación del clero...

5. Recuerdos del pasado

En sus *Recuerdos del pasado* (1937) Funes reúne una serie de crónicas de matiz más marcadamente autobiográfico, de tono más memorioso y nostálgico, muchas de las cuales habían aparecido en el diario *Los Andes* entre 1922 y 1923²⁸. No falta el contraste elegiaco entre los tiempos pasados y los presentes. Se quieren rescatar por el recuerdo hechos vividos por el autor que se remontan a su niñez y que nos permiten una reconstrucción de costumbres y personajes de la época previa a la llegada del ferrocarril a la Provincia.

²⁸ Las publicaciones insertas en *Recuerdos del pasado* que aparecieron previamente en *Los Andes* son: "Costumbres de antaño", 12 de mayo de 1922; "Mendoza pantagruélico. Ayer y hoy", 21 de mayo de 1922 (en el libro con el título "Mendoza gastronómica"); "Crónicas de antaño. La hieira", 2 de julio de 1922; "De antaño. Alem en Mendoza", 16 de julio de 1922; "Crónicas de antaño. Luján antiguo", 25 de julio de 1922; "Crónicas de antaño. El Challao", 2 de junio de 1922; "Un sermón famoso", 18 de junio de 1922; "El guanaco de oro", 25 de junio de 1922; "Crónicas de antaño. La vida escolar", 6 de agosto de 1922; "Recuerdos de antaño. Mendoza religiosa", 20 de agosto de 1922; "Crónicas de antaño. La enterrada viva", 3 de setiembre de 1922; "Los militares de antaño", 1° de abril de 1923. Arturo Roig consigna además otros artículos aparecidos en *Los Andes*: "Recuerdos de antaño. La revolución del 9 de noviembre. Por un baile", 10 de setiembre de 1922; "El primer bandido". 4 de marzo de 1923, entre otras (algunas incluidas en *Al margen de la historia* (cf. *La literatura y el periodismo mendocinos a través del diario "Los Andes"*. ed. cit., pp. 161-164).

Funes no se esmera en dar precisiones con respecto a las fechas en que suceden los hechos que registra o en que viven los personajes que nombra, sólo algunas rápidas referencias a hechos concomitantes. En general, sus referencias temporales son vagas e imprecisas: “en aquella época”, “hasta hace pocos años...”. Debemos por ello hacer nosotros un trabajo personal de datación, teniendo en cuenta, por ejemplo, la fecha del nacimiento del autor (1872) para calcular aproximadamente los años en que se ubica el testimonio de su educación infantil (“Recuerdos de la niñez”), o de su educación universitaria en Buenos Aires (“La vida de estudiante”), o la época de sus diversiones juveniles en Luján (“Luján antiguo”). O tenemos que fijarnos en alguna vaga referencia histórica, por ejemplo, en “Los militares de antaño”, en donde hace la alusión a la vida en las fronteras de Río Cuarto en la lucha contra el indio o a la Campaña del Desierto. Con frecuencia mezcla recuerdos de diversas épocas de su vida, por ejemplo en “El Challao antiguo”, donde fusiona momentos de infancia y juventud. Esa modalidad de asociar recuerdos tal como van apareciendo, sin organización cronológica, es una característica general del libro, que lo aproxima a los géneros literarios, libres del rigor al que debe sujetarse el historiador. La época evocada en el libro coincide fundamentalmente con la de la vida consciente del autor, desde su infancia al momento de la escritura, pero también hay algunos “raccontos” de momentos anteriores, basados en su cultura histórica, o en relatos recibidos por vía tradicional, como el de la leyenda “El guanaco de oro”, o excepcionalmente, por el estudio de documentos, como en “El bandolero Guallama”.

A pesar de las diferencias entre las *Anécdotas...* y los *Recuerdos...*, hay entre ambos libros muchos puntos en común, incluso se reelaboran algunos episodios, como el referido al General Ortega, inserto en el capítulo “Los militares de antaño” y sintetizado en *Anécdotas mendocinas* con el título de “Buen almuerzo”. Carlos Ponce y su familia – tan presentes en las *Anécdotas* –, aparecen

también mencionados en varios capítulos, por ejemplo en “Mendoza artística” y en “Los periodistas y los escritores”.

El libro tiene, como anticipamos, valor autobiográfico pero, sobre todo, costumbrista e histórico. Nos informamos así, por ejemplo, en el capítulo “Mendoza artística”, sobre la evolución de la pintura en Mendoza, desde el paso por la provincia del célebre pintor francés Raymond Monvoisin (1790-1870), siguiendo por las breves referencias a Gregorio Tadeo Torres, Amadeo Grass, el coronel Olascoaga, Guillermo Olivar, Julia Campero de Ponce, Julio Pratti, Bergamaschi, Fader, De Lucía, Bravo, entre otros nombres. Hace también, en el mismo artículo, una breve pero útil historia del cultivo de la música en la Provincia. En “Mendoza religiosa”, si bien deja traslucir el anticlericalismo, propio de los hombres de su generación, recupera para la memoria colectiva la forma de ciertos ritos en el siglo pasado, como las procesiones, los oficios de Semana Santa, la quema de un Judas los Sábados de Gloria en Santo Domingo... Lamenta finalmente, no obstante su liberalismo ideológico, que se hayan perdido gran parte de estas prácticas, junto con el respeto por lo sagrado y la religiosidad popular que morigeraba las costumbres.

En otros artículos va completando el gran friso de la Mendoza de la época evocada: los hábitos gastronómicos, con el registro de nombres de grandes comilones, que llegaban a medir en concursos su apetito y capacidad digestiva (“Mendoza gastronómica”); el valioso aporte social de los inmigrantes italianos, cuyos apellidos y acción menciona elogiosamente: Santiago Frugoni, Fernando Raffo, Manuel Ceretti, Antonio Tomba, Pedro Brandi y muchos otros (cf. “Los italianos”). Los periodistas y escritores son recordados en otro capítulo: hay pequeñas semblanzas y anécdotas de Agustín Álvarez, Julio Leonidas Aguirre, Adolfo Calle, Rodolfo Zapata, Conrado Céspedes y Juan Peralta, entre otros. El libro hace también aportes para recordar cómo era la ciudad, a partir de la época sanmartiniana (cf. “La alameda”) y sobre todo desde su refundación, después del

terremoto de 1861 (cf. "La aldea mendocina"). Describe además modalidades y costumbres, como las hospitalarias tertulias y los succulentos convites que realizaban las familias mendocinas:

"Comida en que no hubiera una docena de platos bien surtidos y condimentados, era considerada como modesta merienda por aquellos excelentes y esforzados vecinos que, a falta de estímulos intelectuales y guerreros, desviaban hacia las vías digestivas la actividad y energías que le sobraban de la diaria labor" (p. 176).

Otros artículos focalizan episodios históricos, aunque no a partir de documentos sino desde la óptica de un testigo presencial, cuando no protagonista. Tal es el caso de "Alem en Mendoza", artículo anecdótico muy útil para comprender ciertos entresijos de la política en Mendoza, particularmente en lo que se refiere al cisma dentro de la Unión Cívica Radical y a las relaciones de una de sus alas con el partido Liberal, liderado por Francisco Civit²⁹.

6. Algunas coincidencias entre la narrativa de Lucio Funes y la de Carlos Ponce

Existen entre la obra narrativa de Lucio Funes y la de Carlos Ponce no sólo coincidencias generales (como la intención regionalista, costumbrista o el deseo de recrear episodios del pasado) sino también motivos o pequeños núcleos narrativos que, con variantes, aparecen en ambos universos narrativos. Hay anécdotas o episodios o leyendas que reciben diversas formas de transformación es-

²⁹ Complementario de éste es el artículo "Don Francisco Civit" (pp. 189-193), en el que Funes traza, también testimonialmente, la semblanza del dirigente político.

crita: en Funes se aproximan más a la historia o a la crónica casi periodística, con intención de documentar y rescatar del olvido hechos y personas de la Mendoza del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX; en Ponce es más evidente la intención literaria. Aunque las *Anécdotas* y los *Recuerdos* de Funes no pueden considerarse meras crónicas testimoniales, pues está siempre el espíritu del autor en sus simpatías y antipatías, en su ideología, en el registro y tono adoptado, en ciertas dotes literarias, las reelaboraciones que hace Ponce de los mismos hechos revelan una mayor transformación artística, reemplazan el nombre propio por otro ficcional y evidencian una más clara intención de ver la potencialidad ficcional de la realidad.

Veamos algunos ejemplos: en “El guanaco de oro”, Lucio Funes³⁰ rescata una antigua leyenda reelaborada también por Ponce en *Termalia*. Si bien este libro aparece en 1927 y el de Funes en 1937, la leyenda había sido antes publicada por Funes en *Los Andes* el 25 de junio de 1922. La tradición refiere que, en la época de la conquista del Perú por Pizarro, preso Atahualpa y fijado el rescate, emisarios incas solicitaron a los huarpes su contribución en oro. Cuando éste fue recolectado e iba en camino, se supo el trágico fin de Atahualpa. Los conductores enterraron “el guanaco de oro” (nombre dado al tesoro por haber sido encerrado el metal en un cuero de este animal) frente a los baños de Cacheuta. Funes afirma haber conocido una persona que invirtió grandes recursos haciendo excavaciones en busca del “guanaco”. Posteriormente, un destacado político contrató a un rabadomante llegado a Mendoza para que detectara el lugar del tesoro. El rabadomante señaló con toda convicción un sitio e hizo cavar hasta que las palas dieron con un cuerpo duro y sonoro, que despertó gran expectativa, pero que resultó ser sólo una masa de hierro manganeso.

³⁰ En: *Recuerdos del pasado*, pp. 207-210.

Carlos Ponce, en su novela, narra la leyenda por medio de un narrador-protagonista: se trata de uno de los personajes principales, el Ingeniero Peralta, quien entretiene a su audiencia contando la historia de Cacheuta desde sus orígenes precolombinos. La principal diferencia con la versión de Funes consiste sobre todo en un mayor grado de elaboración artística y de ficcionalización, pues es el mismo Peralta quien tiene dotes de rdbomante, encuentra el tesoro indígena y aumenta así su fortuna³¹. Hay también notables diferencias de estilo (más escueto y concentrado en Funes; amplificado, con mayores datos, fraccionado en varios capítulos y combinado con otras líneas argumentales en Ponce).

Otra coincidencia encontramos entre “Los militares de antaño”, artículo inserto en *Recuerdos del pasado*, de Lucio Funes y un fragmento del capítulo VI de *Termalia*. Como en el caso anterior, aunque el libro de Funes se publicó con posterioridad al de Ponce, el artículo que comentamos había aparecido previamente en *Los Andes*, el 1° de abril de 1923. En él se caracterizan a algunos militares del siglo XIX, con movimiento descriptivo que va de lo general a lo particular: eran aquéllos personajes fuertes,

“[...] formados en un ambiente de heroísmo, acostumbrados a mirar a diario, frente a frente el peligro, no tenían el menor apego a una vida sembrada para ellos de sinsabores y que les ofrecía tan pocos halagos [...], no era extraño que su carácter estuviera de acuerdo con el medio en que vivían y que por un quítame esas pajas se jugasen la existencia sin mirar atrás [...]. Entre aquellos veteranos se hacía alarde de serenidad y valor y

³¹ Cf. *Termalia*: cap. VII, 115-117; cap. X, p. 146 y ss., especialmente p. 154, p. 156, p. 158. Cf. mi artículo “*Termalia* (1927) de Carlos Ponce: la novela de Cacheuta”. En: *Piedra y Canto*. Mendoza, CELIM, N° 4, 1996, pp. 97-125 y en *RJEHM*. Mendoza, 3ª época, N° 2, 1998, pp. 202-222 (especialmente p. 213).

¡guay! del que flaqueaba en algunas de las frecuentes pruebas a que sometían sus nervios”³².

Funes ilustra esta modalidad con una anécdota verídica que tuvo como protagonistas a los coroneles José Hederra e Hilario Lagos, cuando ambos jefes estaban reunidos en la frontera de Río IV para prevenir las invasiones de los indios. Al final de una comida en la que celebraban un aniversario patrio, ambos se arrancaron mutuamente el cigarro de la boca por medio de respectivos balazos, como ensayo de buena puntería. Carlos Ponce reproduce el motivo, aunque sin atribuirlo a militares sino a un exaltado y a un loco. Una tarde en que los pasajeros del Hotel de Cacheuta practican tiro al blanco disparando a unas botellas, uno de ellos se exalta y dispara al cigarro de un viejo que lo molestaba. Éste a su vez reacciona:

“-¡El cigarro! ¡El cigarro en la boca, cobarde!

Instantáneamente Perucho comprendió y ante aquel epíteto, que le dejó como galvanizado, llevó a la boca su cigarro, pálido pero firme. Apenas bajó la mano con que le dejara, voló despedazado, arrancado de raíz y de sus mismos labios” (cap. VI, p.85).

Ponce introduce otra vez un mayor grado de ficcionalización, diferencia que se explica porque la vocación de Funes está más próxima a la del historiador mientras que el autor de *Termalia* se propone escribir una novela.

Otra anécdota de militares que narran ambos escritores está referida a la Campaña del Desierto y tiene como protagonista al General Ortega. Funes narra en “Militares de antaño” que cuando Ortega mandaba el “12 de Línea” en la frontera del Sur, pasaba

³² “Los militares de antaño”. En: *Recuerdos del pasado*, ed. cit., p. 64.

graves penurias con sus tropas, por la mala calidad de la carne que le proveía cierto extranjero. Un día que éste se presentó de visita, el General hizo cortar un pedazo de nalga de una india muerta en un enfrentamiento y se lo ofreció asado a su proveedor, manifestándole su origen sólo después de la comida. Ponce narra el mismo episodio en *Termalia* (p. 69 y ss) pero lo ficcionaliza callando el nombre del personaje histórico y poniendo la narración en boca de un presunto testigo del hecho, un personaje de la novela, “el Coronel Pereyra, militar retirado, de la vieja escuela, con rudeza militar”, quien cuenta a otros huéspedes del hotel el episodio como autobiográfico. Relata así su vida en las fronteras del Sud, las marchas por áridos pedregales con hambres atrasadas y sed abrasadora, la dependencia para su mantenimiento del proveedor:

“- La galleta, los fideos, el arroz, el azúcar, el charqui, cada artículo se diferenciaba del otro, solamente, por la consistencia, la forma y el color, pues el gusto y el olor eran uno solo; mezcla de tierra húmeda, polilla, ratón y cucaracha. Pocos cristianos se habrían llevado más maldiciones que el hombre aquel, del primero al último soldado de la guarnición” (p. 70).

A lo largo de seis páginas, constituyendo una narración interpolada dentro de la novela, se narran con detalles las circunstancias previas al bárbaro episodio: un entrevero con los indios, la muerte de algunos y la prisión de otros, la reunión de los soldados en el campamento, con la visita del proveedor, la invitación para el almuerzo: sopa, guisote y el asado destinado especialmente a éste, como personal agasajo, que tenía “un cierto gusto a canela, a clavo de olor, a ají picante y, además, era un poco dulce.” Y la revelación final. Como en los otros casos analizados, la narración de Ponce es más amplia y detallada, con mayor proporción de diálogo, con una más detenida caracterización de los personajes y de las circunstancias que rodean al suceso central.

Podemos señalar otra coincidencia entre la anécdota: “Esposa ejemplar”³³ y el cuento de Carlos Ponce “Patología”³⁴. En este caso es probable que la publicación del cuento sea anterior a la de la anécdota, ya que el libro de Ponce es de 1924 y el de Funes de 1937. Ignoramos si la anécdota pudo haber aparecido en alguna publicación periódica, pero es seguro que ambas versiones parten de un hecho real que debió ser comentado entre los mendocinos. La anécdota es la siguiente:

“Don A.J.A.G. era una persona de gran prosopopeya y austera conducta. Sin embargo, alguien ha dicho, o lo he pensado yo – que no estoy muy seguro de ello – que si se despoja de su brillante plumaje al pavo real, puesto así al desnudo, resulta un ridículo animalucho y queda en nada la vanagloria de su belleza.

El caso era que nuestro protagonista tenía sus pequeñas debilidades, de carácter Cupidescas... Por este motivo, o por incompatibilidades de carácter, aunque vivían en un mismo techo con su esposa, tenían pieza separada y cada uno comía a horas distintas, para evitar choque o disidencias caseras, tan frecuentes en los matrimonios desavenidos.

Una noche el personaje de nuestra historia se encontró con cierta novedad, que no dejó de sorprenderle al apercibirse que había sido colocado un flamante pafio de alfombra, que se dirigía desde su habitación, al dormitorio de una fámula de la casa.

Un hecho tan inusitado reclamaba con urgencia la explicación correspondiente, y sin pérdida de tiempo interrogó a su esposa, para que aclarara tan extraña medida.

³³ En: *Anécdotas mendocinas*, pp. 14-15.

³⁴ En: *Cuentos mendocinos; antaño y hogaño*. Buenos Aires, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1924, pp. 60.

La excelente señora, sin inmutarse mayormente y con toda cortesía, le contestó:

- La he hecho colocar a propósito, para que no te resfríes. ¡Con estos fríos tan grandes, puedes tomarte una pulmonía!...” (pp. 14-15).

El cuento de Ponce parte aparentemente del mismo “sucedido”, ya que tres de las iniciales dadas por Funes coinciden con las del nombre del protagonista del cuento: Juan Antonio Guerrero. Sin embargo, en el cuento, de ocho páginas, el “sucedido” está mucho más desarrollado. Se ubica su acción en un pasado más lejano:

“Era Don Juan Antonio Guerrero el propio tipo del mendocino de aquellos tiempos. Alto, delgado, armonía de formas, miembros finos con músculos de acero y un rostro apacible y simpático que al par que la energía denotaba bondad y ponderación. Criado en medio de los disturbios y convulsiones de la época que obligara a nuestros abuelos a la vida múltiple requerida por las circunstancias, fue soldado, comerciante y agricultor alternativamente...” (p. 51).

Observamos que la actitud del narrador hacia el personaje es diferente: enjuiciadora y peyorativa en Funes, comprensiva en Ponce. En el cuento, el motivo está mucho más desarrollado y contextualizado: se relata sucintamente desde el noviazgo del personaje con Rosita Moyano, el casamiento, la armoniosa vida de casados, el nacimiento y crecimiento de los numerosos hijos hasta su posterior emancipación. En esa etapa en que el matrimonio vuelve a quedarse solo, el marido sufre una extraña patología, extraños ardores que lo obligan a levantarse por las noches: “Y vea usted lo que son las cosas: bastaba una pequeña expedición para calmarle.” (p. 56). Hasta que la esposa hizo su diagnóstico e imaginó el tratamiento, similar al narrado por Funes. La semejanza entre las dos

historias es evidente, pero también las diferencias en el desarrollo narrativo, en la caracterización de los personajes, en la actitud del narrador, en el grado de contextualización interna del núcleo narrativo y en el estilo, que es en Ponce más humorístico y picaresco.

Otros temas comparten los dos escritores, por ejemplo el de El Challao cuando este lugar serrano, próximo a la ciudad, era el lugar elegido por las principales familias mendocinas para su veraneo. Carlos Ponce sitúa en ese lugar la acción de su "Cuento amarillo", cuento coprológico, aunque no "verde" (acorde con cierto tipo de humor de la Mendoza provinciana de la época), que probablemente corresponda a un "sucedido" en el lugar. En el cuento, que pertenece a *Cuentos mendocinos*, se describe El Challao en un tiempo pasado, probablemente fines del siglo XIX, su pequeño caserío, su paisaje y el nombre de los principales propietarios del lugar. Entre ellos se menciona a don Santos Funes, padre de Lucio:

"Allá al final, en el origen de la vertiente que daba agua a las piletas de cada una de las casas mencionadas, la de don Santos Funes, la última por el lado del poniente. Un poco alejada, entre cerrillos, con una vertiente propia, la casa del médico inglés, Mister Day" (p. 101).

La descripción del lugar, destinada a guardar memoria de los tiempos pasados, sirve de marco y fondo para el desarrollo del cuento, cuya acción denota algunas costumbres sanitarias muy primitivas, acordes con el escaso nivel de *comfort* del lugar y de la época.

El relato de Funes "El Challao antiguo"³⁵ se propone también la recuperación memoriosa del lugar y sus habitantes durante el siglo pasado, cuando él era aún un niño (narra por ejemplo un episodio del que fue protagonista a los once o doce años, es decir a principios de la década del ochenta). En este caso es el de Funes un

³⁵ *Recuerdos del pasado*. Ed. cit., pp. 119-132.

documento más amplio que el de Ponce, ya que no sólo describe el lugar, enumera la nómina de las familias que allí veraneaban, sino que también narra las costumbres, las diversiones, los juegos de prendas, los bailes. Hasta se rescatan algunos momentos especiales y algunas letras de canciones:

“Todavía tengo presente una tonada de gran boga en aquella época, en que se acompañaban los hermanos Ponce a dos voces siguiendo algunos versos con un silbido especial: “La niña que a mí me quiera, Qué dice usted, ha de ser del gusto mío, que así ha de ser” (p. 121).

Se transcriben también, con técnica que nos recuerda a la de Ricardo Palma en las *Tradiciones peruanas*, coplas y estribillos que improvisaban los veraneantes. Estos y otros recuerdos, que incluyen la nómina de “las niñas que figuraban en la época”, constituyen un documento importante, que unido a los de Ponce, Bufano, Castro y otros³⁶ devuelve a la memoria colectiva la historia de un lugar que – si bien ha perdido aquella eglógica belleza – es hoy un sitio muy vigente en Mendoza, lugar donde se tocan los extremos (desde el santuario mariano que convoca a multitudes hasta los peligrosos entornos que hacen temer por la vida y el bolsillo). El relato de Ponce se publica en libro en 1924, el de Funes en 1937, aunque había aparecido antes en *Los Andes*, el 2 de junio de 1922³⁷;

³⁶ Cf. mi artículo “Espacio, historia y costumbres mendocinas en dos novelas de J. Alberto Castro: *Ranita* (1922) y *Alita quebrada* (1929)”, en este libro.

³⁷ Falta aún hacer una investigación periodística para determinar un listado de las publicaciones hechas por Carlos Ponce en los diarios. Arturo Roig proporciona un aporte en su *La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915-1940, a través de las páginas del diario “Los Andes”*. Ed. cit., pp. 258-259.

sin embargo hay que destacar que el señalar prioridades en el tratamiento del tema tiene poca importancia, porque ambos escritores comparten una experiencia biográfica. En este caso, el artículo de Funes es más detallado, en el cuento de Ponce la descripción-narración es marco para la narración principal.

Otro tema muy mendocino presente en ambos narradores es el de “los cotudos”, como se llamaba a quienes padecían del bocio y sus consecuencias intelectuales y psicológicas. Lucio Funes trata el tema en los libros que analizamos, aunque muy tangencialmente; por ejemplo en las *Anécdotas mendocinas*, Mendoza es “Cotulandia”³⁸ y “cotudos” es sinónimo de mendocinos³⁹. Carlos Ponce dedica al tema mayor desarrollo: en el cuento “Isidro” hace una verdadera clasificación de los “cotos”⁴⁰ de los mendocinos de antaño, al estilo de las taxonomías que el cientificismo del siglo XIX proyectó en el género costumbrista:

“Unos grandes, otros chicos, al medio, a la izquierda, a la derecha, arriba, abajo; de un lóbulo, de dos, de tres, de cuatro, políbulares; redondeados, curvos, puntiagudos, mamelonados, quien más, quien menos, todos lo poseían. Sus dimensiones variaban desde la de un garbanzo hasta la de un melón de Jocolí que, como es fama, son los más grandes melones de la tierra”.⁴¹

Podemos señalar otra relación textual entre una anécdota de Lucio Funes: “Medicación arriesgada” (*AM*, p. 268) y un episodio

³⁸ Cf. “Pregunta razonable”. En: *Anécdotas mendocinas*, p. 72.

³⁹ Cf. “Los faisanes mendocinos”. En: *AM*, p.120. Había publicado sobre el tema un artículo periodístico (cf. nota 4).

⁴⁰ Americanismo que designa el bulto producido en el cuello por el bocio.

⁴¹ *Cuentos mendocinos*, p. 5.

de *Termalia*. Funes cuenta que un acaudalado industrial de origen italiano, sin total dominio sobre la lengua española, a quien nombra por sus iniciales (C.P.), al solicitar en una farmacia un remedio para una indigestión lo hizo mediante una esquila; “Le ruego quiera remitirme un purgante para persona *adúltera*”. El jocoso equívoco se repite, con variantes, en nota escrita por un Marqués italiano, personaje secundario de *Termalia* y dirigida a la Farmacia de la Administración. El relato, con técnica frecuente en la novela, no aparece en boca del narrador principal, sino de un personaje que informa a otros huéspedes del Hotel sobre el contenido de la nota. Ésta decía: “Limonate purgative come per persone adúltere”, texto que despierta la hilaridad de los personajes: “-¡Já, já, já: Adulta, quiso decir el gringo!” (p. 184). La técnica del *collage* que predomina en *Termalia* permite a Carlos Ponce aprovechar y reunir en su narración todos los episodios reales o imaginarios sucedidos en la Mendoza de la época⁴².

Las comparaciones entre ambos autores refuerzan la transmisión del clima de época que ambos – cada uno en su estilo – plasman en sus libros. Evocaciones de hechos y personajes de un pasado aún próximo al momento de la escritura: la ruda vida militar en las fronteras en las décadas de 1870 al 80; los veraneos en el Challao

⁴² Hay otro motivo, que no llega a ser un núcleo narrativo, que aparece en ambos escritores, surgido probablemente de chanzas y conversaciones. Aunque los dos pertenecían a familias cristianas, compartían el liberalismo ideológico. Éste se manifiesta en la ligera ironía con que ambos cuentan, en diferentes contextos, un recurso con el que algunas mujeres defendían su pureza, la utilización de un escapulario con la frase: “Detente, el Corazón de Jesús está conmigo”. Otros textos de ambos autores recogen variadas anécdotas, transmitidas oralmente, como la del médico que recetó aceite de ricino para la tos o las anécdotas referidas a doña Aura Coria, tía de Carlos Ponce, quien para Semana Santa ponía calzones a sus animales domésticos.

a fines del siglo XIX y principios del XX, los “cotos” y los “cotudos”, las mujeres púdicas y los hombres pícaros, el humor que reía de los fenómenos fisiológicos, la Mendoza provinciana que despertaba a su propio registro y que sentaba las bases de un futuro de más vuelo.

En síntesis: las *Anécdotas mendocinas* y los *Recuerdos del pasado* de Lucio Funes fluctúan entre la literatura y la historia, entre la memoria y la crónica, entre la profunda corriente intrahistórica y la fugacidad de lo instantáneo, entre la tradición y la actualidad, entre lo serio y lo risueño. Nos entregan un espacio -no paisajístico pero sí costumbrista y social-, un fragmento de la vida mendocina en un período (el que va desde los años ochenta del siglo XIX hasta la década del treinta en el siglo XX, aproximadamente)⁴³ y trasuntan variados aspectos de la personalidad multifacética de su autor.

⁴³ Período testimoniado por el autor. A veces, como dijimos, se remonta a un pasado más lejano, reconstruido por la transmisión tradicional o por la compulsión de documentos.

HISTORIA Y TRADICION EN *ÉL, JUAN FACUNDO* DE ABELARDO ARIAS

Marta Elena Castellino

1. Introducción

Cualquier novela que asuma como propios temas o personajes pertenecientes a la historia plantea – de suyo – interesantes cuestionamientos que atañen, por ejemplo, a la relación entre *verdad y ficción*, o la fascinación que ciertos momentos históricos ejercen sobre la imaginación de los artistas. Tanto más cuando, como en el caso de la novela *Él, Juan Facundo* de Abelardo Arias (publicada póstumamente en 1995) la materia histórica se configura literariamente a través de un discurso polifónico que intenta reunir en sí un conjunto de voces, de registros e intencionalidades muy distintas: testimonios y documentos históricos a favor o en contra del caudillo riojano; las consejas y leyendas populares que la tradición conservó; y la propia literatura, con su poder de erigir símbolos y postular mitos que usurpan muchas veces el lugar de la realidad o la transfiguran de tal suerte que ya nos resulta casi imposible separar verdad y ficción.

Historia y leyenda confluyen por igual a delinear la silueta de Juan Facundo Quiroga; ambas son responsables, en similar medida, de las luces y sombras que envuelven al personaje. Y digo *personaje* porque, en este caso, sobre el hombre de carne y hueso se ha construido una figura en cierto modo ilusoria, o más bien, una

serie de figuras creadas por múltiples discursos contradictorios: el historiográfico, el popular y el literario, que terminan por escamotear el ser real.

Enfrentado a tan ingente material, el novelista mendocino ensaya *su propia versión*, su síntesis particular, que se configura literariamente a partir una adecuada selección de la óptica narrativa, y se enriquece con imágenes y símbolos que podríamos considerar como provenientes de su mitología personal.

2.Marco de referencia

2.1.Historia y ficción en la narrativa argentina contemporánea

Si examinamos el conjunto de la producción literaria argentina de las últimas décadas, una de las notas más salientes que se observan es el número creciente de obras que recrean temas y personajes históricos, en un abanico que va desde el ensayo de temática histórica o la biografía novelada, a la pura recreación ficcional con un soporte real más o menos consistente.

Ante un hecho tan notorio como es esa proliferación de narrativa de base histórica, surgen varios interrogantes: en primer lugar, la causa del fenómeno; luego, las relaciones entre historia y ficción y, finalmente, la modalidad o modalidades que esta escritura de la historia desde la ficción adopta: en otras palabras, si nos encontramos ante una continuación de la novela histórica decimonónica o, por el contrario, ante un fenómeno nuevo, con una intencionalidad y una ejecución distintas.

Acerca de la primera pregunta, que lleva a relacionar el hecho con su contexto de producción, alguna clave la apunta Noé Jitrik en *Historia e imaginación literaria* cuando señala (es cierto que en relación con la novela histórica del siglo XIX), dos “pulsiones o

tendencias” que favorecen el surgimiento y auge de esta modalidad novelística: “La primera canaliza un deseo de reconocerse en un proceso cuya racionalidad no es clara; la segunda persigue una definición de identidad que, a causa de ciertos acontecimientos políticos, estaba fuertemente cuestionada”¹.

Cabría preguntarse si esas dos pulsiones o tendencias no son igualmente operantes ahora que en el siglo pasado; si los argentinos, luego de los conmocionantes acontecimientos de nuestro pasado reciente, no hemos sentido en forma acuciante la necesidad de examinar y redefinir nuestra historia, singularmente ciertos períodos violentos, hechos de desencuentros y de marcada pugna ideológica, como lo fue el de las luchas civiles entre unitarios y federales.

Sea como fuere, lo cierto es que en estas dos últimas décadas los narradores argentinos (al igual que el resto de los argentinos) parecen experimentar – repito – un deseo firme de redefinir, de revisar los hechos de su historia, pero no desde una perspectiva propiamente histórica (que también tuvo su revisionismo, aunque bastante antes) sino desde una óptica literaria, con la incorporación de nuevos procedimientos de ficcionalización de ese referente histórico más o menos mediato.

Y acerca de las posibilidades de acercamiento entre literatura e historia, conviene hacer algunas reflexiones; en primer lugar – como señala el mismo Jitrik – la expresión “novela histórica” parecería encerrar un oxímoron, una contradicción interna:

“En efecto, el término ‘novela’, en una primera aproximación, remite directamente, en la tradición occidental, a un orden de invención; ‘historia’, en la misma tradición, parece situarse en

¹Noé Jitrik. *Historia e imaginación literaria; Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1995, p. 17.

el orden de los hechos; la imagen, en consecuencia, se construye con dos elementos semánticos opuestos”².

Sin embargo, la relación entre ambas – literatura e historia –, la posibilidad de un acercamiento, ya ha sido planteada desde antiguo. Para Aristóteles, la historia era un arte y – para decirlo con el rigor de expresión aristotélica – era una *ciencia poética*.

Esto no quiere menoscabar la entidad científica de la historia, como podría suponerse si pensamos en una semántica unívoca del término “ciencia”. Por el contrario, desde la Antigüedad se reconocía su carácter análogo, que permite incluir en ese concepto todos los aspectos cognoscibles del ser.

Lo que sí hay que distinguir, dentro de esa analogía, es el modo de conocimiento propiamente histórico. La escuela aristotélica distinguía en la vasta acepción de la palabra “ciencia”, en función del orden que cada una de ellas consideraba en su constitución, las ciencias *teóricas*, las *poéticas* y las *prácticas*. La dificultad reside en saber a cuál de los órdenes pertenece el *hecho*, objeto de la consideración del historiador.

La historia no es una realidad natural ofrecida a nuestra atención especulativa y por lo tanto no puede fundar una ciencia *teórica*. Si consideramos que el orden *práctico* es aquel que la razón impone al acto voluntario, advertimos su diferencia con los acontecimientos puestos bajo la consideración del historiador. En cuanto al orden *poético*, el orden descubierto por el historiador para explicar los sucesos acaecidos en el tiempo estudiado no es inventado; sin embargo, la reconstrucción que de él realiza el estudioso tiene mucho de creación.

El historiador es, en cierto modo, un contemplativo, pero la índole de su visión es distinta de la del teórico, porque el orden inteligible que procura conocer – si bien dado como el del teórico –

² *Ibid.* p. 9.

no es obtenido por un procedimiento abstractivo sino mediante una apelación a todos los recursos de su saber y su experiencia para lograr la reconstrucción de una situación desaparecida. Y ese esfuerzo por reconstruir el pasado es faena propiamente poética, porque supone un retorno memorativo hacia la época considerada y una reconstitución de ese tiempo con todos los recursos de una imaginación fecunda.

A pesar de esto, las diferencias entre poesía e historia persisten:

* El orden poético, por muy ligado que esté a un conocimiento de la materia donde se ejerce, es siempre inventivo, y en esta libertad de elaboración es donde juega el poeta su prestigio creador.

* El orden histórico debe nacer del conocimiento de los hechos. El historiador no puede imponernos su explicación de los sucesos, si no la fundamenta en una tenaz y metódica consideración de los documentos, si bien siempre la interrogación sobre una época determinada se responde desde un examen valorativo en función de una ética particular.

Resumiendo: la historia es una ciencia porque los hechos estudiados, pese a su particularidad y contingencia, están incluidos en un ordenamiento cuya realidad debe ser descubierta, no inventada por el historiador. Sin embargo, el modo que el historiador tiene para transmitir el resultado de su descubrimiento es el "*relato*". Toda historia es relato, discurso, porque el pasado referido ya no existe sino como palabra. Y esto nos lleva, en la actualidad (en la postmodernidad) a una peligrosa conclusión: si toda historia es discurso, cualquier relato, con ser verosímil, puede llegar a ocupar el lugar de la verdad histórica.

Y así entramos en el tercer cuestionamiento planteado al comienzo: la modalidad (que tiene mucho que ver con la intencionalidad) que estas nuevas novelas históricas adoptan. Estamos frente a un fenómeno que bien puede calificarse como

“reescritura de la historia” cuya finalidad y características ha planteado muy claramente Alicia Sarmiento, por ejemplo en la conferencia **“Para cambiar la memoria de los pueblos”**, pronunciada con motivo de los 500 años del descubrimiento de América:

“En la novela histórica el canon representacional revelaba la confianza de los escritores en la posibilidad de recuperar el pasado y recrearlo poéticamente en una escritura en la que el peso de la función referencial, afirmada por las estrategias narrativas, producía un efecto de lectura del texto novelístico como si se tratara de uno verdaderamente histórico. El fenómeno de la reescritura, en cambio, tiende a provocar el efecto exactamente contrario [...] el andamiaje retórico apunta a quebrar la confianza en aquello mismo que textualiza, a descronologizar la historia, a interiorizarla, a subjetivizarla”³.

Es decir que en muchos de los casos (por poner un ejemplo argentino: *El farmer* de Andrés Rivera) estamos en presencia de una serie de juegos de lenguaje que tienden a ocupar el lugar de los hechos históricos.

2.2. Abelardo Arias en el contexto de la literatura argentina contemporánea

Como señala Antonio Requeni en un artículo publicado en *Los Andes* (4/4/83), por los diversos temas abordados en su obra y sobre todo por su alta calidad literaria el autor de *Polvo y espanto* es uno de los grandes narradores argentinos. Y – continúa Requeni – “de haber nacido en Francia o en Italia su trascendencia sería, se-

³ Alicia Sarmiento. En: *500 años de Hispanoamérica: Conferencias*. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNC, 1992, pp. 183-184.

guramente, mayor. No es la primera vez que afirmo que *El gran cobarde*, por ejemplo, es una de las mejores novelas escritas en nuestro país, porque, a diferencia de otros buenos relatos argentinos, no es una obra 'para consumo interno' sino de proyección universal"⁴.

Es justo, efectivamente, reconocer el lugar destacado que Abelardo Arias ocupa en el concierto de la literatura mendocina contemporánea, si bien sólo publicó en Mendoza su primera novela, *Álamos talados*, de 1942, que le valió tres premios de literatura: el Primer Premio de Prosa de Buenos Aires, el Primer Premio "Agustín Álvarez" de Mendoza, y el Primer Premio Municipal, también de Mendoza. Pronto el escritor se trasladó a Buenos Aires, donde residió hasta su muerte, para continuar allí una producción narrativa que comprende entre otros títulos *La viña estéril*, *Polvo y espanto*, *Minotauroamor*, *Viajes por mi sangre*, y tantas obras más, entre las que se cuentan además libros cinematográficos, teatro y traducciones, producción que adquiere relieve dentro del panorama nacional, precisamente en un momento en que la novela y el cuento argentinos comienzan a exhibir una creciente madurez e importancia; hecho que comienza a gestarse después del '40 y alcanza plena significación con la denominada "Generación de '50 o del 55".

A esta generación — señalan los críticos — corresponde "el mérito de haber fijado la autonomía y la importancia del género novelesco dentro de una literatura nacional todavía no plenamente desarrollada y el de elevar hasta niveles de estimable universalidad la calidad técnica y la proyección de los asuntos y los temas"⁵, como apunta también Requeni a propósito de la novela de Arias.

⁴ Antonio Requeni. "Abelardo Arias es uno de los grandes narradores argentinos". En: *Los Andes*, 4 de abril de 1985.

⁵ Luis Gregorich. "La narrativa de la generación intermedia". En: *Capítulo; Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1968.

En una primera aproximación descriptiva a esta promoción literaria, vemos la numerosa presencia de escritores del interior, como es el caso de los mendocinos Antonio Di Benedetto, Alberto Rodríguez (h) y, por supuesto, Abelardo Arias. Del mismo modo, los años '60 verán resurgir formas literarias que, generadas en distintas zonas del interior o de la provincia de Buenos Aires, tematizan la propia región, pero no desde la perspectiva del regionalismo anterior; vale decir que se prescinde del color local y del lenguaje característico de la zona, para abundar en cambio en una voluntad de descubrimiento y de exploración del entorno y con el filtro de una poderosa preocupación formal ⁶.

En cuanto a otras características de esta promoción, útiles para situar la obra de Arias, pueden mencionarse las siguientes:

* La preocupación por la realidad y, en ella, por sus aspectos sociales, lo que lleva a algunos autores, como David Viñas, por ejemplo, a una literatura con un marcado "compromiso".

* La influencia de la novelística norteamericana, tanto en la técnica como en el lenguaje empleado.

* La especial atención, en la expresión del hombre, por sus vivencias existenciales.

* También es importante destacar, como lo hace Noé Jitrik en el estudio que le dedica a la que llama *La nueva promoción*, la peculiar actitud hacia el pasado que sus representantes ponen de manifiesto (y esto nos interesa especialmente como acercamiento al texto de Arias). Dice Jitrik que estos hombres trabajan con el pasado como tema, "pero no tratado como tradición, es decir, con una actitud reverencial, sino con intensidad de búsqueda". Y agrega: "La crítica del pasado es hecha por todos ellos en una primera forma de descripción de la cual surge

⁶ Cf. Víctor Gustavo Zonana. "Indicadores epocales de la pregunta por lo real en la obra de Juan José Saer". Inédito.

con evidencia que existe una intención profunda de llegar más lejos en un sentido esencial”⁷.

De hecho, la mirada que Abelardo Arias dirige a nuestro pasado histórico conlleva esas mismas notas, desde su novela precursora de la temática histórica, *Polvo y espanto*, en la que ensaya una moderna técnica perspectivística en busca de lograr la objetividad en la apreciación del momento histórico retratado, hasta ésta que hoy nos ocupa: *Él, Juan Facundo*. Acerca de ésta, nos dice Antonio Requeni en reseña publicada en *La Nación*:

“El libro, cuyos arduos borradores ordenó Anteo Silvio Savi, se publicó cuatro años después de la desaparición del novelista y confirma los méritos narrativos del autor [...] relato por el que desfilan momentos decisivos de la vida de Quiroga a partir de 1819, quince años antes del trágico desenlace en Barranca Yaco”⁸.

3. *Él, Juan Facundo*

“¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡révelá-noslo!”, nos dice Sarmiento al comienzo de su *Facundo*. A esta sombra conjura también Abelardo Arias, si bien no con la retórica romántica de su antecesor literario, ese “cuyano alborotador”, como lo llama una biografía aparecida recientemente. Y vale la invoca-

⁷ Noé Jitrik. *La nueva promoción*. Mendoza, Ediciones de la Biblioteca General San Martín, 1959, p. 33.

⁸ Antonio Requeni. “Trágica vida; Valores de un libro póstumo”. En: *La Nación*, Buenos Aires, 27/10/95.

ción, porque esta “sombra”, o lo que ella evoca, sigue pesando sobre la vida argentina y planteando un dilema, una antinomia todavía no del todo resuelta.

Fermín Chávez, en su ensayo *Civilización y barbarie en la historia de la cultura argentina*, hace referencia

“al perjuicio moral y cultural que le viene haciendo al país el falso concepto de Civilización que, a partir de 1837, le impusieron quienes por primera vez hablaron de la Barbarie americana en sentido negativo. La fórmula sarmientina que trastorna los supuestos culturales de la Argentina hasta el punto de hacerle creer a los nativos que su civilización consistía en la silla inglesa y en la levita, trae aparejada una concepción naturalista de la sociedad bajo la cual ha de sucumbir el ethos de nuestro pueblo y nuestra incipiente germinación espiritual”⁹.

Dejando de lado cualquier tremendismo, lo cierto es que la fórmula “civilización/barbarie” colocada como subtítulo al *Facundo*, pesó negativamente sobre toda una concepción de país que contrapuso también Buenos Aires/interior, y aún hoy se perciben sus secuelas. La fecundidad de la fórmula nos está dando una prueba del poder de la palabra, de la fuerza que la obra literaria tiene para mover conciencias y para instaurar, a veces, un estado de cosas ficticio o al menos en parte falseado, sobre el país real. Y la fecundidad del *Facundo* se manifiesta en que aún hoy, a más de ciento cincuenta años de su aparición, sigue promoviendo el diálogo, la polémica; en este caso, es Arias quien se erige en interlocutor, toma el guante, acepta el desafío. Como nos dice en el prólogo:

“Enfrentar al *Facundo* de Sarmiento, conservando las infinitas distancias, ha transformado este libro en una suerte de anto-

⁹ Fermín Chávez. *Civilización y barbarie en la historia de la cultura argentina*. Buenos Aires, Ediciones Theoría, 1974, p. 11.

logía histórica novelada, en una especie de revisión literaria con respecto a lo que él escribió. Y en esto también consiste mi gran compromiso, pues considero a Sarmiento como uno de los más grandes escritores argentinos, pero, como él dijo, su *Facundo* se trató de un panfleto político”¹⁰.

Este es el trasfondo, en cierto modo ideológico, a partir del cual discurre la creación novelística, que pinta grandes frescos de la época, con una galería auténtica de personajes, donde figuran también viejas familias mendocinas, como los Corvalán, los Segura, los Godoy... El autor imagina la forma en que ocurrieron los hechos, sin dejar de ceñirse a los datos históricos.

Precisamente, a propósito del modo de trabajo adoptado, nos dice en el prólogo:

“Me he ceñido a los datos históricos, pero me permití imaginar su forma [...] manejé mucha documentación. Entiendo, de acuerdo a lo que he estudiado, que el verdadero *Facundo* ha sido un gran protagonista de nuestra historia, uno de sus personajes más auténticos, y coincido con Borges cuando lo señala como más representativo de lo argentino en vez de *Martín Fierro*” (p. 9).

Quiero detenerme un momento en la afirmación de Arias: “Me he ceñido a los datos históricos, pero me permití imaginar su forma”, porque ella hace referencia a una característica muy interesante de ese género que se ha dado en llamar “novela histórica”, característica que igualmente señala Jitrik, y que es su pretensión de “espacializar el tiempo”, porque

“[...] si la materia de que trata la historia reside por fuerza en el pasado y ese ser en el pasado de los hechos le confiere un

¹⁰ Abelardo Arias. *El, Juan Facundo*. Buenos Aires, Galerna, 1995, p. 9. En adelante se citará por esta edición, indicando sólo el número de página.

carácter obviamente temporal [...] la novela histórica, a causa del carácter espacializante que tiene la escritura [...] podría ser un intento por espacializar el tiempo: tomar un tiempo concluido y darle una organización en un espacio pertinente y particular”¹¹.

Justamente, la aptitud del novelista es construir con palabras ese recinto – el texto – y en esta tarea Abelardo Arias es indudablemente un maestro, en el manejo de la técnica novelística, en la variedad de recursos destinados a crear la atmósfera no ya sólo de verosimilitud, sino de *verdad* histórica.

La acción de esta novela se organiza cronológicamente, con un claro propósito de objetividad, confeso en el prólogo y tan difícil de lograr para quien mira retrospectivamente los hechos:

“He tratado los hechos cronológicamente evitando caer en motivaciones psicológicas originadas en sucesos posteriores, como lo han tratado algunos autores quiroguianos para justificar sus acciones más violentas. Es necesario destruir la antinomia entre unitarios y federales, que aún se mantiene entre los argentinos” (p. 10).

Todo el texto gira alrededor de la figura de Facundo, de quien se tratan de destacar particularmente los aspectos positivos; así, los episodios que mancharon su fama, como el de la Severa Villafañe (narrado por Sarmiento) aparecen apenas aludidos. Ciertamente, no es el narrador quien juzga, sino que se limita a mostrar. Así por ejemplo, no oculta el espíritu religioso de Facundo, quien fuera discípulo y amigo del presbítero Castro Barros, así como su profundo conocimiento de la Biblia o el amor por su esposa, pero al mismo tiempo su descontrolada pasión por el juego y sus sangui-narias reacciones:

¹¹ *Op. cit.* p. 14.

“La idea de novelar la vida de Facundo Quiroga nació cuando estaba escribiendo *Polvo y espanto*, y me propuse llevarla a cabo lo más imparcial posible, históricamente. La novela comienza en San Luis, con la revolución que hicieron los prisioneros de guerra españoles. Ahí Facundo gana una condecoración y a partir de ese instante todo es distinto [...] Afronté muchos problemas, acerca de la personalidad extraordinaria de este hombre, quien de no haber sido asesinado en Barranca Yaco habría influido de gran modo en la formación de nuestro país, por el que luchó con fuerza y decisión tratando de unificarlo y, probablemente, hubiera propiciado con antelación la Constitución Nacional” (p. 9).

Por ello una de las claves del texto novelístico está dada por el manejo de documentos históricos, fuentes indicadas en la bibliografía agregada al final del libro, transcritos en letra bastarda en el texto de la novela; se instaura así una verdadera polifonía textual, cruce de voces que acrece el interés narrativo, que descompone y refracta la verdad histórica, a modo de prisma.

3.1. Fuentes históricas

Dentro de las variadas posturas ideológicas acerca de Facundo Quiroga que la bibliografía consignada por Arias incluye, es indudable que la línea interpretativa asumida en el texto novelístico la suministran autores como Pedro de Paoli o David Peña, quienes –entre el documento y el panegírico– elaboran una “interpretación quiroguiana” diametralmente opuesta a la que propone el *Facundo* de Sarmiento.

Justamente de Paoli, en su obra *Facundo; Vida del Brigadier General Don Juan Facundo Quiroga, víctima suprema de la impostura* manifiesta (ya desde el subtítulo) propósitos similares a los confesados por el autor mendocino: desmentir a Sarmiento y emprender la tarea de reconstruir la imagen positiva del personaje

a partir de ciertas cualidades, destacadas tanto por el historiador como por el novelista: su valor casi legendario, su profunda fe religiosa, su castidad, sus esfuerzos por organizar el país a través del dictado de una constitución, etc.¹². Como se advierte, muchos de estos puntos merecen cuanto menos un comentario, a favor del debate que los mismos historiadores han abierto en estos años transcurridos desde el asesinato del caudillo riojano.

En general, la historiografía quiroguiana comienza el relato de las andanzas del personaje con el episodio en que Facundo colabora de modo decisivo para sofocar una rebelión de presos realistas. El hecho histórico en sí, en el que Quiroga hace gala de su extraordinario valor y fuerza física, enfrentando a los sublevados sin más arma que una *guampa* – según algunos – o con un trozo de lanza – según otros – no está en discusión, pero sí el motivo por el que el riojano se encontraba entonces en San Luis. Sus detractores insisten en que se hallaba preso por motivos más o menos vergonzosos¹³; en cambio, sus defensores hablan más bien de una detención

¹² No se escatiman elogios respecto de Quiroga, como prototipo del caudillo argentino: “Señor de sólida posición en la mayoría de los casos, el caudillo era un hombre bien nacido, hidalgo, generoso, justiciero, ecuaníme, dispuesto siempre a ayudar al más necesitado, recto en su proceder e inflexible en su severísima moral; hombre recio, altivo, arrogante, valiente hasta la heroicidad y fiel a su estirpe hispana [...] Si en el campo era gaucho por su prestancia y su baquía, en el distinguido salón de la más encumbrada familia era distinguido y caballeresco, con todo el donaire y la finura de la época [...] Así eran estos caudillos nuestros; así era don Juan Facundo Quiroga: sobre la ofensa recibida y el pedido de indulgencia del ofensor, no privaba la venganza, sino la indulgencia y la ayuda”. En: Pedro de Paoli. *Facundo; Vida del Brigadier General Don Juan Facundo Quiroga, víctima suprema de la impostura*. Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez Editores, 1952, pp. 78-80.

¹³ En *Facundo Quiroga; aventura y leyenda*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1965, Jorge Newton consigna cuatro versiones: “Según la primera de ellas

por causas políticas, que garantizaba al prisionero cierta libertad y otras consideraciones¹⁴. Arias se hace eco de esta última versión. Sea como fuere, a partir de este hecho comienza a cimentarse la fama legendaria del personaje, acrecentada a través de su participación en la luchas civiles¹⁵.

También desmiente de Paoli (y Arias con él) la versión según la cual Facundo incendió, siendo niño, el humilde hogar de sus padres; demuestra que ni era una vivienda humilde (tenía dieciséis habitaciones de muros de piedra) ni Quiroga mostró nunca rasgos tales de crueldad y vandalismo como los que apunta – por ejemplo – Sarmiento. Por el contrario, siempre se manifestó como un buen hijo y su padre le dispensó el mayor de los afectos, poniéndolo desde muy joven al frente de sus propiedades y negocios; todo lo demás – dice el historiador – “no es más que una leyenda, como tantas otras absurdas y disparatadas que cuentan gentes ingenuas

está preso por haber cometido varios delitos, entre los que se cuenta la muerte de una persona. La segunda dice que lo arrestaron por montonero, cuando va a unirse a don Francisco Ramírez, en las provincias del Litoral. De acuerdo con la tercera, lo habrían detenido por indocumentado, al pasar por allí después de haber cumplido una misión oficial en Córdoba. De acuerdo con la cuarta y última versión, está preso por haber peleado con algunos cuatreros, a quienes acusa de haberle robado unos caballos” (p. 21).

¹⁴ “Facundo, que no está preso, sino detenido y no en la cárcel, sino en el cuartel, sale durante el día, pues esa libertad tiene, y regresa al cuartel por la noche a dormir”. Pedro de Paoli. *Op. cit.* pp. 56-57.

¹⁵ Acerca de éstas, el mismo de Paoli sostiene que “Mientras las provincias alejadas de Buenos Aires, como ésta de La Rioja, solamente tenían el sentimiento puro de la independencia patria, exentas de toda intriga política, desde Buenos Aires [...] el veneno de la insidia y la división llegaba a ellas para dejar su siembra corrosiva”. En: *Ibid.* p. 49. Con este argumento se justifica a priori el accionar de Facundo.

de La Rioja, paisanos de Los Llanos que las repiten por tradición”¹⁶.

Por ello, se hace gala del manejo de documentación histórica – tanto en el caso del novelista como del historiador – para exponer el conflicto que enfrentó a Quiroga con Dávila, y dio lugar a un intercambio epistolar del que participó también Corvalán; estos testimonios, al igual que la carta que dirige el General San Martín a Quiroga (transcriptos fragmentariamente en la novela) tienden a resaltar en Facundo al hombre prudente y amante de la paz.

Igualmente se esgrime documentación histórica a favor de la figura del caudillo riojano como hombre casto y esposo ejemplar¹⁷; para ello es necesario reformular el conocido episodio de la Severa Villafañe, que en la versión de Sarmiento hablaba claramente de la lujuria de Quiroga. El testimonio del sanjuanino es conocido¹⁸, y de él se hacen eco otros autores, como Roberto Payró, para agregar un nuevo eslabón en la cadena de violencias atribuidas a Quiroga, en contra de inocentes jovencitas¹⁹; empero, tanto de Paoli como

¹⁶ Cf. *Ibid.* p. 33.

¹⁷ Dice de Paoli: “Facundo, como lo sostiene el historiador Vicente Fidel López, no era lujurioso; era casto y lleno de pudor. Nunca nadie pudo citar hechos lujuriosos de Facundo, ni amoríos de ninguna clase. En su testamentaría no se presentó ningún hijo natural, ni ninguna concubina a reclamar derechos”. *Ibid.* pp. 10-11.

¹⁸ Cf. Domingo F. Sarmiento. *Facundo; Civilización y barbarie*. Buenos Aires, Losada, 6ª Edición, 1974, pp. 139-140. Dice el sanjuanino: “La historia de la Severa Villafañe es un romance lastimero, es un cuento de hadas en que la más hermosa princesa de sus tiempos anda errante y fugitiva, disfrazada de pastora unas veces, mendigando un auxilio y un pedazo de pan otras [...] La Severa ha tenido la desgracia de excitar la concupiscencia del tirano y no hay quien la valga para librarse de sus feroces halagos”.

¹⁹ “También por aquel entonces pasó en Coneta – según el testimonio de la tradición –, otro drama bárbaro [...] Diz que Facundo tropezó en ese pueblo

Abelardo Arias refutan la acusación, apoyándose en una carta que el historiador incluye en el “Apéndice” y el novelista transcribe fragmentariamente – de la que se dice es “el único documento real que prueba la existencia de Severa Villafañe” y que desmiente “rotundamente esa pretendida persecución”²⁰.

Otro punto en debate es el de la religiosidad de Facundo, pues mientras Sarmiento en su obra dice citar un documento en el que se consigna que Quiroga “nunca se confesaba, ni oía misa, ni rezaba, y que él mismo decía que no creía en nada”²¹, el novelista opta por

[...] con una virginal belleza criolla, cuyo destino iba, desgraciadamente, a ser análogo al de la infortunada Severa. Se llamaba Sebastiana Barros, era jovencita, bella y fresca como una Hija del Sol. Facundo, al verla, quedó prendado, y con la avasalladora violencia que ponía en todo, la requirió de amores. Pero como la niña lo rechazara con repugnancia, la dejó por el momento, jurándose poseerla. Aquella misma noche, en efecto, hizo que algunos sayones la llevaran a su alojamiento, le arrancaron la ropa hasta dejarla completamente desnuda y la acostaron, a viva fuerza, en su propio lecho.

Si es de creer el acto, son también de creer sus consecuencias... Al día siguiente, Sebastiana Barros estaba loca. Descalza, con los vestidos desgarrados, suelto el cabello y con la vista extraviada, comenzó a recorrer el camino de Coneta a Miraflores, tendiendo la mano a los viajeros y murmurando:

-¡Una limosnita por amor de Dios para la querida de Quiroga”. Roberto Payró. *En las tierras de Inti*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960, p. 69.

²⁰ P. de Paoli. *Op. cit.* p. 10. En el *Archivo del Brigadier General Juan Facundo Quiroga (1821-1822)* (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1960. Tomo II), con el número 521, se transcribe otra carta femenina, esta vez de Isabel Peñalosa, que se dirige a Facundo en un tono similar, solicitado su presencia.

²¹ Cf. *Op. cit.* p. 119.

la postura contraria: destaca la influencia que sobre el caudillo ejerció el presbítero Castro Barros, así como el profundo conocimiento que tenía de la Biblia. En un pasaje de la novela, con motivo de la estancia de Quiroga en Tucumán, se recrea un diálogo entre éste e Hilario Ascasubi; diálogo que transcriben también otros historiadores y tiene su versión literaria en la biografía del propio Ascasubi escrita por Manuel Mujica Láinez. En el transcurso de la conversación, el personaje de Quiroga manifiesta, en referencia a los Libros Sagrados: "Todos los militares deben haber aprendido la Biblia. Por mi parte, yo la sé de la primera a la última página. También mis oficiales" (p. 63), y hace gala de su versación recitando distintos versículos a indicación de su interlocutor.

Ciertamente, la memorización del texto sagrado no garantiza un proceder acorde, ni tampoco el lema elegido por Facundo para su estandarte: "Religión o muerte - Vidalitá / dice tu pendón, / tú robas y matas - Vidalitá / es tu religión", decía la copla popular, de gran difusión en la época²², si bien se atribuye su invención a los odios partidistas.

Justamente respecto de los responsables de la muerte de Quiroga, fruto de estas rencillas, Arias afirma que no encontró en su búsqueda histórica ninguna prueba de que Rosas haya sido el instigador, pero en cambio apunta su convencimiento de que ese papel le cupo a López, que era muy amigo de los Reinatè.

²² También en este aspecto algunos historiadores pretenden disculpar a Quiroga, achacando su proceder a la mentada influencia de Castro Barros. Así por ejemplo David Peña: "El doctor Castro Barros era un enfermo de fanatismo. Hácele creer a Facundo que su destino consistía en salvar la causa de Dios, como los antiguos macabeos, al frente de legiones invencibles, guiados a la victoria por la bandera del milagro; y engendra, desde temprano, fuerte prevención contra Buenos Aires, porque de allí vendría [...] el espíritu de la reforma". En: *Juan Facundo Quiroga*. Buenos Aires, Editorial Americana, 1953, p. 39.

A pesar de todo, algunos defectos de Facundo se resisten a cualquier intento de absolución póstuma; en primer lugar, su condición de jugador empedernido: “Se llama Juan Facundo Quiroga, pero los arrieros que transitan por los caminos que unen a los llanos de La Rioja con la provincia de San Juan, lo conocen con el apodo de ‘el jugador’”²³. Con tan significativas palabras comienza su semblanza el historiador Newton, y a continuación dramatiza el conocido episodio de las cargas de aguardiente, propiedad de José Prudencio Quiroga, que su hijo juega y pierde²⁴. La vergüenza impulsará al joven a intentar purgar su culpa; se enrola en la tropa que preparaba Manuel Corvalán, Jefe de la Frontera Sur de Mendoza; pronto, empero, abandona el servicio: según algunos será dado de baja a instancias del padre – quien al enterarse envía un chasque al Comandante “pidiéndole que le devuelva a su hijo”²⁵ –; según otros – entre los que se cuenta Sarmiento – habría desertado.

Otra acusación difícil de rebatir es la que se hace a Quiroga por el fusilamiento a mansalva de veintiséis prisioneros unitarios, en la Cañada, como represalia por la muerte de José Benito Villafañe, amigo dilecto del Brigadier; episodio también evocado por Bufano en uno de sus romances históricos:

“Juan Facundo en La Cañada
esta muerte ha de vengar.
Veintiséis hombres de Cuyo
Juan Facundo ha de matar.

²³ Jorge Newton. *Op. cit.* p. 11.

²⁴ “Un día del año 1812, dominado por un impulso demasiado fuerte, juega el importe de una carga de aguardiente y lo pierde. Recién el mozo se da cuenta de su falta”. P. de Paoli. *Op. cit.* p. 32.

²⁵ *Ibid.* p. 32.

¡Tanto vale para el Tigre
la vida de un federal!”.

En la versión que da de Paoli de este episodio, si bien es relatado en toda su crueldad, se lo sitúa en un contexto de mutuas agresiones: “Veintiséis cadáveres están tendidos contra la tapia. Veintiséis cadáveres de inocentes prisioneros, tan inocentes como el Comandante Ventura Quiroga y como cientos de los muertos, poco antes, en San Juan por la prepotencia unitaria”²⁶. Con este episodio ingresamos en un aspecto de la biografía de Juan Facundo Quiroga que nos resulta particularmente interesante: sus andanzas por Cuyo, en especial sus períodos de residencia en Mendoza.

Finalmente, puede mencionarse que Arias coincide tanto con de Paoli como con Newton en la utilización del término “*copiango*”, en vez de “*capiango*” tal como consigna el General Paz en sus *Memorias*, al hacer referencia a las creencias populares que atribuían cualidades sobrenaturales tanto a Quiroga como a sus hombres. Nos acercamos así a otro importante grupo de discursos que se constelan alrededor de la figura de Quiroga: la voz de la tradición, los cantares y leyendas populares que se tejieron en torno del personaje y que los estudiosos del folklore, como Juan Alfonso Carrizo u Olga Fernández Latour han podido documentar como testimonios vivos hasta entrado el siglo XX. De ambos aspectos nos ocuparemos a continuación.

3.2. Quiroga en Cuyo

En su relato de la estancia del caudillo en la provincia, Arias debe recurrir a otras fuentes, de las cuales los *Recuerdos Históri-*

²⁶ *Op. cit.* p. 229.

cos de Damián Hudson constituyen un punto de partida inexcusable²⁷.

Como señalan los historiadores, Quiroga mantenía antigua amistad, y aun negocios, con los miembros de la familia de los Corvalán, y era costumbre que se hospedara en la casa de doña Manuela Corvalán de Segura, cuyos alfalfares arrendaba, cuando debía permanecer en la provincia²⁸. El texto de Arias da cuenta de estas estadías, perfectamente datadas, con un significado muy preciso dentro de la economía novelística: en primer lugar nos presentan a un Quiroga envejecido, aquejado por el reumatismo, animoso aún pero presintiendo ya el fin; ese Quiroga que escribe al General Paz, desde su retiro de El Plumerillo, el 10 de enero de 1830:

²⁷ Damián Hudson. *Recuerdos históricos sobre la provincia de Cuyo*. Mendoza, Editorial "Revista Mendocina de Ciencias", 1931. Este historiador narra muchos de los sucesos relacionados con Quiroga desde la óptica de un testigo presencial; a él debemos también un interesante retrato del caudillo riojano, que luego reiteran los historiadores posteriores, correspondiente a la época en que militaba en el Regimiento de Blandengues de don Manuel Corvalán: "formaba como soldado raso (y ateniéndonos a la tradición, enrolado a causa de sus pendencias y algunos alardes de bravo) un hombre de regular estatura, delgado, pero muy bien formado y de muy acentuada musculatura, revelando la fuerza física y la energía de carácter. Tez de un blanco mate. Hermosa cabeza cubierta de abundantes cabellos negros, finos y ondulados, ojos pequeños y hundidos, arrojando destellos como aquellos que se desprenden de la retina de los de un león en sus horas de furor, un tanto sanguinolento lo blanco del glóbulo, nariz aguileña, pómulos algo pronunciados, labios que no agregaban significado alguno al conjunto, completamente ocultos como estaban por una barba y un bigote muy poblados, de un negro azabache. Su aspecto denunciaba fuerza, voluntariedad indomable, ánimo resuelto y atrevido" (p.35).

²⁸ Cf. Silvestre Peña y Lillo. *Juan Facundo Quiroga en Cuyo*. Mendoza, / s.e./, 1981.

“Siguió escribiendo. Un pesar impreciso pero continuo lo acuciaba, el sentido de su propia muerte brotó lentamente como una revelación. Alimentaba ambiciones que quizá no podría realizar jamás, su tiempo era corto [...] Este descubrimiento se imponía, desde muy adentro, como una carga de fracaso y también como una necesidad íntima de balance” (p. 93).

De algún modo, la quietud del paisaje impone al personaje su carga de reflexión y melancolía; difícilmente abandonaba Quiroga este retiro, que Hudson describe como “una hermosa quinta”, en la que “había una cancha de carreras de caballo, a que Quiroga era muy aficionado, y él, con sus complacientes, las hacían correr, casi diariamente, jugando grandes sumas de dinero”²⁹; más bien manifestaba un cierto recelo hacia la sociedad mendocina, y prefería dejar en manos del Coronel Ruiz Huidobro el manejo de los asuntos concernientes a la ciudad. Esta fue teatro de varios hechos de crueldad y violencia por parte del caudillo: el más famoso de ellos es el fusilamiento de veintiséis prisioneros unitarios, ya referido, y que Hudson consigna a fuer de testigo presencial³⁰, junto con otros desmanes y atropellos que justifican el terror de las familias mendocinas, huyendo en masa luego de la batalla de Rodeo del Chacón. Al decir del historiador Peña y Lillo, fue un verdadero régimen de terror el que el riojano impone en Mendoza:

“Quiroga se aloja en Mendoza en la finca de Segura por pocos días; restablece su salud y mientras tanto, por intermedio de su ayudante Ruiz Huidobro inicia una nueva era de terror, confiscaciones y exacciones de todo género [...] Nada escapa a la voracidad de Juan Facundo que, desde el Plumerillo, silencia y

²⁹ *Op. cit.* p. 289.

³⁰ *Cf. Ibid.* p. 306.

apaña los azotes, palizas y fusilamientos ordenados por Ruiz Huidobro [...] nunca se deja ver en la ciudad y surge a la distancia ante los pobres mendocinos, azorados, como un déspota, como un tirano terrible, silencioso, esquivo, vengativo, puro odio”³¹.

Junto a la figura de Facundo, o como contrapartida, aparece en las páginas de la novela otro personaje: la joven unitaria Úrsula Correas, que si bien no alcanza relieve en la trama narrativa sirve (a favor de esa técnica perspectivística empleada también por el autor en *Polvo y espanto*) para exponer el otro punto de vista, opuesto y complementario: el de la mujer perteneciente al bando perdedor, pero que conserva empero su entereza, algo así como un símbolo de la población femenina de Mendoza:

“Sola en la casa, había quedado a cargo de la custodia de los bienes familiares. A pesar del dolor de sus padres, ésa fue su decisión después de los desgraciados sucesos del Pilar y el fusilamiento de su amado frente al paredón de San Francisco. Prefirió refugiarse en esos muros, supurando aforanzas, permanecer en ese pueblo con el aliento cercano de pasadas dichas” (p. 130).

A través de la óptica de este personaje se presenta también otro hecho luctuoso de la historia mendocina: el traslado de las víctimas de la tragedia del Chacay a la capital mendocina, ocurrido el 17 de agosto de 1831, a un año de la desgracia³². Es que la inten-

³¹ *Op. cit.* p. 53.

³² El suceso, que todos los historiadores reseñan de un modo similar, es el siguiente: el 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 grupo de forajidos; la finalidad

ción del novelista no se limita a seguir los pasos de su protagonista, sino que pretende a la vez recrear un trozo de historia regional, hecho de violencia y crímenes, y a la vez de intrigas amorosas, como la que involucra al joven Ruiz Huidobro y a Luz Sosa, esposa de Godoy Cruz, por ejemplo.

Precisamente la celebración del cumpleaños de Manuela Corvalán, coincidente con uno de los periodos de residencia de Quiroga en Mendoza, dará lugar a una colorida descripción, verdadero cuadro de época, pleno de vivacidad e interés, que contrarresta con su gracia las escenas de batalla y dolor: "Los cumpleaños de doña Manuela Corvalán, eran como esos antiguos cuadros de culto, en los cuales la Virgen desplegando su manto protege en sus flancos a varios diminutos personajes. Así de heterogéneas eran sus reuniones" (p.143).

3.3. Quiroga y la imaginación popular

La polifonía textual se nutre, además del discurso básico del narrador, de una importante documentación epistolar y también se hace eco de todo un verdadero tesoro de poesía popular, tradicional, a través de las coplas que sirven de epígrafe a los distintos capítulos:

"Cielito y cielo nublado
por la muerte de Dorrego.

perseguida por el gobernador mendocino era combatir a los unitarios, que a su vez avanzaban sobre Mendoza. Algunas de estas negociaciones no están claras: el hecho es que los viajeros son asesinados, y el traslado de sus cuerpos a la capital mendocina se produce al año siguiente, cuando nuevamente se encuentra en el poder el partido federal. Cf. Pedro Martínez. *Historia de Mendoza*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.

Enlútense las provincias
lloren cantando este cielo”

o bien

“Quiroga me dio una cinta
y Rosas me dio un cordón,
por Quiroga doy la vida
por Rosas el corazón”.

Hay indudablemente una selección intencionada por parte del narrador, quien escoge de los cancioneros tradicionales sólo aquellas coplas que presentan una imagen favorable del caudillo; en la recopilación de Olga Fernández Latour abundan por igual los que denigran a Facundo y los que lo celebran³³. De todos modos, tanto unos como otros atestiguan la seducción que sobre la imaginación popular ejerció la figura de Quiroga³⁴; seducción de la que tam-

³³ Como por ejemplo el cantar titulado “Ese cruel Quiroga”, conocido en La Rioja como “Vidalita de del Moral”, que comienza: “Ese cruel Quiroga - Vidalitá / ese parricida / pagará su crimen - Vidalitá”. Cf. Olga Fernández Latour. *Cantares históricos de la tradición argentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, 1960, p. 32 ss.

³⁴ Acerca de los relatos sobre Facundo que se conservan en la tradición, y su posible interpretación, existe un interesante trabajo del Dr. César Quiroga Salcedo, que fue presentado en las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa folklórica, realizadas en Santa Rosa, La Pampa, en junio de 1997. La tesis central del estudio es que la figura de Facundo “se mantuvo en la superficie de la tradición oral gracias al soporte principal del *Facundo* de Sarmiento, autorizado oficialmente en la escuela [...] Aparte de Sarmiento, muy poco subsistió de Facundo: algunas piezas fueron recuperadas por la Encuesta Folklórica de 1921: menos de diez relatos se conservan en los legajos de San Juan. Resulta evidente que la tradición de Facundo se encontraba desfalleciente y que el caudal de leyendas e ‘historias’ del caudillo ya no vivían en la oralidad campesina”. Tal hipótesis, concerniente a la provincia

bién da cuenta Sarmiento (y a la que el sanjuanino en cierta forma sucumbió a su vez) y que lo convierte quizá en el único personaje de la historia argentina capaz de engendrar, al modo de los héroes épicos, un verdadero “cantar de gesta”, romance criollo en cuartetas, cuyos fragmentos reaparecen en diversos testimonios orales del Noroeste argentino³⁵ :

“Don Juan Facundo Quiroga
general de mucho bando,
que tuvo tropas de línea,
muchos pueblos a su mando.

Hombre funesto y terrible,
que fue el terror de los Llanos...”

de San Juan, reside – según el estudioso citado – en la situación de marginalidad de ésta; situación que “produjo la concentración de una fuerte clase dirigente que profundizó sus diferencias con el resto de la población a través de la lectura y el conocimiento”. Así, la figura del caudillo riojano le sirvió para autoidentificarse como la civilización opuesta a la barbarie quiroguiana.

³⁵ Cf. *Ibid.* p. 47 ss. Dice Olga Fernández: “Dada la importancia de lo que llamamos el ‘Ciclo de Quiroga’ para el folklore poético argentino y especialmente, dentro de tal ciclo, la de los romances dedicados a la muerte de Quiroga [...] hemos creído útil reunir aquí todas las versiones”. Y continúa: “*Los romances a la muerte de Facundo Quiroga constituyen uno de los más antiguos testimonios poético-folklóricos que se han conservado en vigencia en nuestro país. Desde el año de 1835 hasta 1921 – por lo menos – las versiones que hemos registrado en esta colección persistían en la memoria del pueblo*” (p. 47). De hecho, el propio Sarmiento declara haberse basado en una composición oral, tradicional, para componer algunos episodios de su *Facundo*. Por su parte, Juan Alfonso Carrizo recoge esta pieza (u otra de contenido análogo) en su *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires, Baiocco y Cía. Editores, 1942.

Todo contribuye a cimentar la fama legendaria del personaje, capaz de engendrar no sólo testimonios poéticos, sino también una verdadera mitología de seres demoníacos.

3.4. De “capiangos” y otras leyendas

El General José María Paz, en sus *Memorias*, manifiesta que una de las mayores dificultades que tuvo que enfrentar en sus campañas contra Quiroga fueron las creencias populares acerca del personaje³⁶. Vale la pena consignar parte de su testimonio:

“Quiroga era tenido por un hombre inspirado; tenía espíritus familiares que penetraban en todas partes y obedecían sus mandatos; tenía un célebre caballo moro (así llaman al caballo de un color gris) que [...] le revelaba las cosas más ocultas y le daba los más saludables consejos; tenía escuadrones de hombres que, cuando los ordenaba, se convertían en fieras, y otros mil absurdos de ese género”³⁷.

Para avalar la difusión de tales creencias cita algunos episodios; por ejemplo, la desertión de ciento veinte hombres, en vísperas de la batalla de la Tablada, ante el temor de enfrentarse a los cuatrocientos “capiangos” (hombres-tigres) del caudillo riojano³⁸.

³⁶ “En las creencias populares con respecto a Quiroga hallé también un enemigo fuerte a quien combatir; cuando digo populares, hablo de la campaña, donde esas creencias habían echado raíces en algunas partes y no sólo afectaban a la última clase de la sociedad”. En: *Memorias; Selección*. Buenos Aires, CEAL, 1967, p. 85.

³⁷ *Ibid.* pp. 85-86.

³⁸ “Los capiangos [...] según lo entendían los milicianos, eran unos hombres que tenían la sobrehumana facultad de convertirse, cuando lo querían, en ferocísimos tigres”. En: *Ibid.* p. 86.

Asociada con leyendas licantrópicas de gran difusión en la campaña (y de antiquísima tradición) la identificación de la figura de Quiroga con el tigre ha llegado a configurar una suerte de arquetipo que se reitera en numerosas ocasiones, desde la denominación popular de “Tigre de los Llanos”, hasta las reelaboraciones literarias de diversos episodios de su vida, como las que realiza por ejemplo el narrador mendocino Juan Draghi Lucero³⁹.

Respecto de los poderes sobrenaturales atribuidos al famoso moro de Quiroga, explicarían el profundo disgusto del Brigadier General cuando le es arrebatado – retenido por López, explica la animosidad de Quiroga hacia él – y la evocación que realiza la novela:

“A pocos pasos, reluciente como una quimera, estaba su caballo moro esperándolo. El cabezal de plata espejó en la claridad lunar. El animal sacudió las crines y bajó el cuello como ofreciendo las riendas. Acarició su pelambre suave y tibia [...] Caballo y jinete salieron disparados hacia la noche, embriagado por el frenético galopar. Facundo se dejaba conducir, seguro que su moro sabría el destino y todos los peligros del sendero” (p. 127).

En cuanto a la derrota de Quiroga en La Tablada, la imaginación popular la atribuía al hecho de haber desoído las advertencias de su caballo, que se negó a ser montado en esa ocasión⁴⁰. La no-

³⁹ Cf. por ejemplo Juan Draghi Lucero. *El bailarín de la noche*. Buenos Aires, Editorial Troquel, 1969.

⁴⁰ El General Paz transcribe el testimonio de Güemes Campero al respecto: “Señores, digan ustedes lo que quieran, rían cuanto se les antoje; pero lo que yo puedo asegurar es que el caballo moro se indispuso terriblemente con su amo el día de la acción de la Tablada, porque no siguió el consejo

vela refiere el episodio de la siguiente manera: “En el largo acecho de la mañana el moro de Facundo estuvo inquieto, un temblor lo recorría del pecho a la caña. Corcoveó, pateó, giró agitando las crines. Desistió de montarlo” (p. 80).

Todo ello: su propio valor legendario, las supuestas ayudas sobrenaturales con que contaba, convertían a Quiroga – para la imaginación popular – en un ser sobrehumano: “Señor, piense usted lo que quiera, pero la experiencia de años nos enseña que el señor Quiroga es invencible en la guerra, en el juego y [...] en el amor”; tal era el testimonio popular que circulaba de boca en boca⁴¹.

3.5. El tratamiento literario de la materia histórica

3.5.1. El punto de vista del narrador

Toda la construcción novelística tiene su razón de ser en la persona del Brigadier General don Juan Facundo Quiroga. La lógica interna del desarrollo de este carácter es la que preside la trama novelística. En cuanto al título de la novela, además de tener las trece letras “cabalísticas” características de todos los títulos de Arias, a través del pronombre sugiere un distanciamiento, y en verdad el narrador de tercera persona cuenta la historia en una casi omnisciencia que le permite incursionar en el interior de sus personajes, aunque la focalización responde principalmente a Facundo.

que le dio de evitar la batalla ese día; y en prueba de ello soy testigo ocular que, habiendo querido poco después del combate mudar caballo y montarlo [...], no permitió que lo enfrenasen por más esfuerzos que se hicieron [...] y todo esto era para manifestar su irritación por el desprecio que el general hizo de sus avisos”. *Op. cit.* p. 87.

⁴¹ *Ibid.* p. 86.

De todos modos, hay también una suerte de buceo en la conciencia de otros personajes, subalternos, criados, como el criollo Dosíteo que acompaña a Dolores Fernández, esposa de Quiroga, en su destierro; o el asistente Remigio Lozano, quien – en medio de la lucha – aflora secretamente

“los días de soledad absoluta pasados en las islas del Paraná. Escuchar los pájaros, estar desnudo en un arroyo [...] tirado cara al sol, sentir el olor placentero de la tierra, observar el ondular de las ramas con el derroche de luz sobre sus verdes [...] Qué era la felicidad? Quizá sólo eso” (p. 122).

Y esta técnica, además de contribuir al *perspectivismo*, tiene – a mi juicio – otra intención: afirmar que la historia no la hacen sólo los héroes, sino también los personajes a menudo anónimos que con su esfuerzo, a veces con su sangre, son los que ayudaron a escribir tantas páginas de nuestra historia, desde las luchas de la Independencia hasta la Organización Nacional. Entonces, junto a la historia, la *intrahistoria*, la vida cotidiana, la historia menuda, que sirve de contrapeso o remanso a las escenas guerreras y matiza admirablemente los tiempos y tonos del relato.

3.5.2. El tiempo en la novela

Roland Barthes, al plantear las relaciones de oposición que pueden establecerse entre el relato ficticio y el relato histórico, habla de la “función predictiva” del historiador, en la medida en que *sabe* todo lo que no se ha contado todavía; por el contrario, en la novela, el narrador pretende sugerir más bien el *hacerse* de la historia, a través de la visión subjetiva del personaje.

Y esta referencia al modo en que se configura el tiempo en uno y otro tipo de discurso cobra un singular relieve al ser confrontada con el relato de Arias.

La *enunciación histórica* caracteriza la narración de los acontecimientos pasados, es decir que – desde el momento en que son registrados y enunciados en una expresión temporal histórica – se encuentran caracterizados como *pasado*. Para Benveniste (“Les relations du temps dans le verbe français”), por ejemplo, la intención histórica imprime una temporalidad específica, que incluye un sistema de tiempos propios y tiempos excluidos. La enunciación histórica incluye tres tiempos: el *aoristo* o *pretérito perfecto simple*, el *pluscuamperfecto* y el *imperfecto*; a la vez, excluye el *presente*, el *futuro* como presente a devenir, y el *pretérito perfecto* como presente en el pasado.

Por su parte, la enunciación discursiva incluye precisamente los tres tiempos excluidos por la historia: el *presente* es el tiempo de base del discurso, porque marca la contemporaneidad entre la cosa enunciada y la instancia de enunciación; es, por consiguiente, solidario con el carácter autorreferencial del discurso. Se encuentran en el discurso, además, otro tipo de modalizaciones que subrayan el carácter subjetivo: construcciones gramaticales y expresiones que indican interrogación, incertidumbre, énfasis...

En realidad, nunca se dan puros uno u otro tipo, sino que suele producirse lo que Barthes llama *conmutación* (*shiftings*): el cambio de un tipo de enunciado al otro en el interior de un texto. De todos modos, se advierte que una diferencia esencial entre discurso histórico y ficcional está en el manejo del tiempo: ese *tiempo narrativo*, es decir, el perteneciente a la captación y traslación poética de los acontecimientos, cuya categoría formal se ordena en esas instancias temporales que, con un criterio sucesivo y lineal, postulamos como *pasado*, *presente* y *futuro*; pero la escritura ficcional, sin atacar –al menos aparentemente– esa linealidad, le incorpora un aspecto fundamental: el *tiempo interno* o *tempo* que – en el caso de nuestra novela – si bien recupera la dimensión sucesiva, temporal, del entramado histórico de los hechos que narra, carga el relato de una intensidad particular. Así, en ciertos pasajes, la conmutación al

tiempo presente y la morosidad de la descripción tienden a resaltar la particular significación de ciertos momentos en la vida del personaje, quizá como concesiones a su *yo* más íntimo, más humano, o como recapitulaciones de lo vivido:

“A las dos de la madrugada, la galera se puso nuevamente en marcha. Sus dos ocupantes, sentados frente a frente, van en silencio. La noche les presta un espeso cortinaje donde cada uno enfunda sus pensamientos [...] Facundo, distendido, abrevia en un largo monólogo interior con el recuerdo de antiguas fiestas provincianas con sus hermanos, y en el pesebre que regenteaba su madre, en sus hijos y en Dolores, sin sospechar que para ella será más cruel la soledad de esa noche [...] El monte mella el horizonte diáfano y el camino se estrecha entre quebrachos, algarrobos, cañares y breas. Sube el calor y crece el monótono bullicio de los coyuyos” (p. 204).

3.5.3. Las descripciones y el “efecto de realidad”

A pesar del tono épico predominante, en el texto de Arias las descripciones desempeñan un papel relevante⁴². La novela abunda en aciertos descriptivos, que contribuyen a revivir el ambiente en que actuaron aquellos hombres violentos, entre enconos, intrigas y venganzas. También en este aspecto, el narrador maneja sabiamente los ritmos, con la inclusión de algunas miniaturas costumbristas,

⁴² Como señala Roland Barthes, “La singularidad de la descripción (o del ‘detalle inútil’) en el tejido narrativo, su soledad, designa una cuestión de la máxima importancia para el análisis estructural de los relatos. Esta cuestión es la siguiente: todo, en el relato, es significativo”. En: “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires/ México, Paidós, 1987, p. 181.

suerte de cuadritos primorosamente dibujados que, sin ser muy abundantes, sirven de adecuado marco a la acción principal. Así por ejemplo, la descripción del Nacimiento con figuras de bulto de la escuela altoperuana, ataviadas con ricas sedas y encajes cortesanos – habitualmente debajo de un fanal de vidrio – que la madre de Juan Facundo, verdadera matriarca cuidadosa de las tradiciones y guardiana de la fe de los suyos, dispone anualmente con toda solemnidad. Pero la eficacia de tal descripción reside sobre todo en su morosidad, en su efecto de contraste con el ritmo febril que se vive en los centros de decisión política:

“Más allá de los trajines de la fiestas, la finca estaba inquieta, los acontecimientos de Buenos Aires en boca de todos. El fusilamiento de Dorrego ha conculcado los valores aceptados por una sociedad pastoril, en la cual si bien despojos y degüellos eran moneda corriente, nunca se había llegado a tronchar sin juicio la vida de un gobernador vinculado a la gesta de la Independencia” (p. 72).

Ciertamente, además de la poderosa impresión de una atmósfera de época que crean, son necesarios esos momentos de distensión en un texto que, signado por el agitarse de las pasiones en un período muy particular de nuestra historia, es mucho más una historia de guerra que una historia de amor, aunque en muchos pasajes la figura de Dolores, la esposa de Facundo, revele la tierna trama de los sentimientos más íntimos del personaje.

A propósito de su primera novela, *Álamos talados*, Abelardo Arias confesaba que, como muchos autores que no han escrito un libro de poesía, volcó en esa su primera obra todo el lirismo que llevaba adentro y que hasta entonces no había encontrado su cauce.

Ahora bien: si *Álamos talados* es una novela donde la nota lírica imprime un matiz muy especial, *Él, Juan Facundo* mantiene – como se dijo – un sostenido tono épico. Sin embargo, no faltan las concesiones a la poesía, a la contemplación emocionada del paisa-

je, aún en medio de la batalla: “En el bermejo color de la mañana, los árboles del bosque retenían aún el frescor del alba; los pájaros atraídos por la proximidad del campamento trinaban alborozados. El primer clarín anunciando la parada rompió el encanto del paisaje”. Y luego “el frente de la vasta planicie es una línea sinuosa, aullante, de fuego, que avanza entre remolinos de polvo” (p. 97).

Abundancia de imágenes sensoriales que tratan de transmitir con vigor la inmediatez de la sensación. Acerca de su estilo, el escritor comentó en una entrevista de 1983: “Mi estilo es muy cinematográfico. A mí me gusta mucho el cine. Ha sido una de las grandes pasiones de mi vida. Cuando era chico dibujaba películas en celuloide [...] A mí me hubiera gustado dirigir cine, pero ya elegí el camino de la literatura”. Esta relación con el cine, además de constituir una de las notas características de esa promoción de narradores del ‘50, da a los textos de Arias su poderoso encanto visual. La vívida impresión que nos deja el texto es uno de los secretos de la técnica narrativa de Arias: nos ofrece algo así como bloques o escenas cuyo enlace corre por cuenta del lector.

3.5.4. Los personajes

Esta técnica cinematográfica se pone de manifiesto – como decíamos – en la descripción de las batallas y también en la pintura de los personajes; el lector verá moverse a seres humanos, no personajes estereotipados: El General Paz, Lamadrid, Rosas, San Martín... héroes a veces de pequeñas historias paralelas que se engarzan en la historia principal, que gira alrededor de la figura de Facundo.

Acerca del tratamiento de los personajes en las denominadas “novelas históricas” (como podría serlo ésta de Arias), conviene recordar las reflexiones de Barthes en el sentido de que, si bien el hecho pasado no existe sino en cuanto *palabra*, en el relato “todo

sucede como si esa existencia no fuera más que la ‘copia’ pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la ‘realidad’. Este discurso es, sin duda, el único en que el referente se ve como algo exterior al discurso”⁴³. Esta característica determina un modo peculiar de presentación de los personajes, sobre todo los secundarios, por parte del narrador: por sabérselos *preexistentes* al texto, más que creados literariamente por él, el narrador no los describe propiamente, sino que *alude* a ellos, muchas veces a través de epítetos, al modo épico (otra forma narrativa emparentada con la historia y la tradición). Esto genera una suerte de *apertura* del texto que necesita, para terminar de configurarse, la adquisición de otros saberes, el manejo de otras fuentes. En relación con *El, Juan Facundo* un caso particularmente interesante – por tratarse de un personaje de actuación en Mendoza – es el de José Ruiz Huidobro, figura casi tan novelesca en algunos aspectos como la del caudillo riojano, y de la que la historia nos ha dejado también visiones contrapuestas⁴⁴. El texto novelístico nos lo presenta “orgullosa y perfumada”, en la recepción dada por doña Manuela Corvalán, o “con todas sus galas militares y su escolta de coraceros”, y se aluden sus amorios con doña Luz Sosa. Sin embargo, el retrato literario apenas esbozado requiere el auxilio de la

⁴³ R. Barthes. “El discurso...”. *Op. cit.* p. 174.

⁴⁴ Silvestre Peña y Lillo se refiere a él con el despectivo apodo de “el antiguo cómico de la Cañada” y descalifica por medio del ridículo sus acciones; narra por ejemplo la siguiente anécdota: “Desde su arribo a Mendoza, Ruiz Huidobro tuvo la obsesión de una corrida de toros [...] Su sangre española hervía a la vista de un toro salvaje y, pese a su noble estirpe, el cómico, bohemio y saltimbanqui que llegara a Mendoza, acallado un tiempo bajo el brillo de los entorchados militares, renacía para encarnar al torero ancestral”. En: *Op. cit.* p. 118.

historia para que, a partir de los blancos o vacíos que el texto novelístico deja, rastrear esa huidiza presencia de un ser humano real, emergiendo del conjunto de testimonios contradictorios⁴⁵. Otro tanto, por cierto, podría decirse de la figura del General La Madrid, guerrero y poeta, o del General Paz, héroe literario él también a partir de sus *Memorias*...

3.5.5. El símbolo y la postulación de un mito

También Barthes señala que en el discurso histórico “las unidades del contenido pueden, sin embargo, recibir una fuerte

⁴⁵ Cf. por ejemplo Ramón Cárcano. *Juan Facundo Quiroga; Simulación, infidencia, tragedia*. Buenos Aires, Roldán Editor, 1931. En esta obra se historia la llegada de Ruiz Huidobro a Mendoza; sus actividades como empresario y actor teatral; la desconfianza de Aldao respecto de su persona; sus acciones militares al mando de Quiroga, cuyas tropas organizó brillantemente; el gusto por el boato y la pompa que puso de manifiesto cuando el riojano depositó en sus manos el poder militar sobre Mendoza. Nos dice el historiador: “El joven Huidobro, de figura arrogante y maneras distinguidas, cortés y sociable, gustos de buen vivir y alguna instrucción literaria, posee condiciones amables que le granjean generales simpatías” (p. 60). Y luego: “El joven procónsul, con aptitudes militares reconocidas y la confianza de su jefe discrecional, alcanza en tres años a la más alta jerarquía militar. Aparece de regreso de sus triunfos, representando al pavoroso caudillo en las calles de Mendoza, a caballo al frente de sus tropas, rodeado de numeroso estado mayor [...] Despliega un lujo chocante [...] Exhibese con frecuencia en compañía de damas amigas, en una hermosa volanta [...] A las reuniones y fiestas sociales concurre ostentosamente, y en sus aficiones galantes, explota su posición dominadora [...] La teatralidad, los colores fuertes, el diapason emocional, las palabras coruscantes, tambores y clarines, el talón del opresor dominan todos sus gustos” (p. 78).

estructuración [...] de la temática personal del autor”⁴⁶. Tal lo que ocurre, en el caso de esta novela, con el proceso de simbolización que el autor opera a semejanza de Sarmiento, pero con signo en cierto modo opuesto: a la figura del tigre sanguinario, Arias opone la del toro bravío; al “Tigre de los llanos”, el Teseo capaz de dominar al monstruoso Minotauro: casi a modo de una ceremonia augural de la vida pública de Quiroga – especie de bautismo de sangre – la novela nos relata el modo en que Facundo mata a un toro bravo, como modo de afirmar su prestigio ante los hombres que lo acompañan:

“Alaridos de júbilo lo envolvieron, sentíase como Jacob después de su lucha con el Angel. Por ignorado mandato, más que meditado gesto, apenas levantó su mano derecha [...] Catarsis. Lo que había planeado como una hábil bravata desbordó sus sentidos. Tuvo el impulso pagano de degollar al toro, asperjarse con su sangre en un bautismo místico. Nadie se animaba a darle la mano, ni a palmearlo [...] Con las últimas brasas principiaron a revolotear en el cielo de la tarde jotes y buitres [...] Entre mate y chifle, los criollos continuaban comentando lo sucedido, que luego rodaría por campos y poblados, enriquecido con primitiva poesía en coplas o cantares, sin sospechar que estaban gestando un mito y celebrando la confirmación de un caudillo” (pp. 28-29).

Este episodio, además de contribuir a destacar la estatura legendaria del personaje – al igual que el episodio del tigre narrado por Sarmiento – hace a la configuración de un símbolo especialmente caro a Arias (recordemos su *Minotauroamor*): Quiroga vencedor del Minotauro pero, paradójicamente, Minotauro él mismo, con todo lo que ello implica dentro de la narrativa de Arias de fatalidad y de terrible ternura; victimario y víctima de un período particularmente violento y difícil de la vida argentina.

⁴⁶ “El discurso...”. *Op. cit.* p. 170.

4. Conclusiones

Barthes, al hablar de la relación del discurso histórico con el referente real, habla de una suerte de “círculo paradójico”, en el sentido de que “la estructura narrativa, elaborada en el crisol de las ficciones (por medio de los mitos y las primeras epopeyas) se convierte en signo y, a la vez, prueba de la realidad”⁴⁷. Algo similar ha ocurrido con el personaje de Facundo Quiroga. En este caso se pone claramente de manifiesto que la historia es una ciencia poética, dado que una misma y única figura real puede dar lugar a versiones y reconstrucciones diametralmente opuestas. Eso se logra a través de la omisión o exhibición de ciertos hechos o aspectos, siempre en función de una perspectiva determinada de quien – en este caso – no se llama narrador sino “historiador”. Como señala Barthes (lo cual es perfectamente aplicable al texto de Arias), si bien el historiador crea la “ilusión referencial” a través de la recurrencia a documentos, la selección en sí misma puede ser interesada, tendenciosa, significativa.

En la novela, a pesar de la pretendida objetividad que parece sugerir la lista bibliográfica de obras históricas consultadas, es notable la asunción de una perspectiva ideológica ya desde el comienzo. Aunque historia y tradición prestan sus voces para la construcción polifónica del texto, en realidad (a favor de esa selección intencionada) predomina un discurso que asume la defensa del personaje, homogéneo en su intención, que no admite grietas ni discusiones, porque la literatura, a través de las imágenes que crea, puede llegar a ser más convincente que la verdad histórica. Y ese poder persuasivo está en proporción directa con el genio del escritor: por eso la extraordinaria perduración que la imagen de Facundo creada por Sarmiento ha tenido en el imaginario colectivo argentino.

En cuanto al narrador mendocino, podemos decir que Abelardo

⁴⁷ *Ibid.* p. 177.

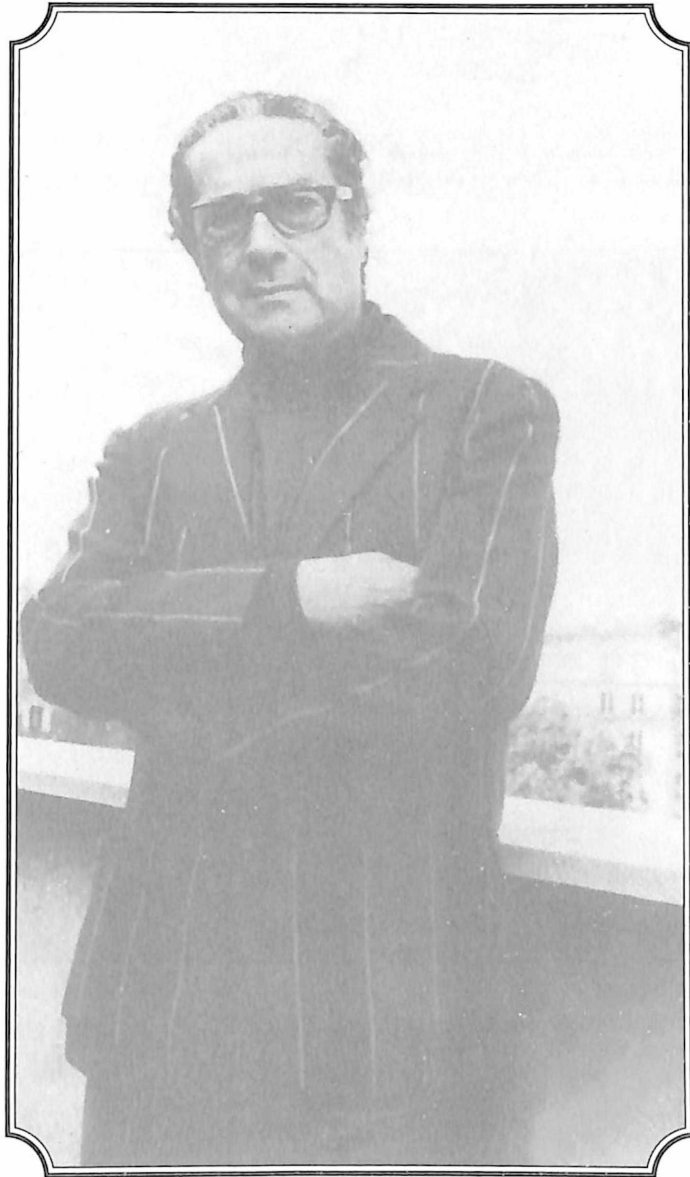
Arias recrea vívidamente, con gran maestría narrativa, en esta su última novela, aquella etapa de anarquía y contiendas domésticas que tuvieron por protagonistas a unos hombres enardecidos, apasionados por su país o por su terruño, a menudo heroicos y por momentos crueles, en cuyos enfrentamientos y odios se cifra una de las claves principales de la dramática historia argentina.

Pero hay algo más que una sólida reconstrucción histórica: Aristóteles proclamaba el valor y la universalidad de la poesía, en cuanto ésta imita las acciones no tales como son, sino como podrían verosímilmente ser. Así, el texto de Arias instauro, además de los hechos, todo un orbe de valores éticos, valores tales como el coraje, el amor, la amistad:

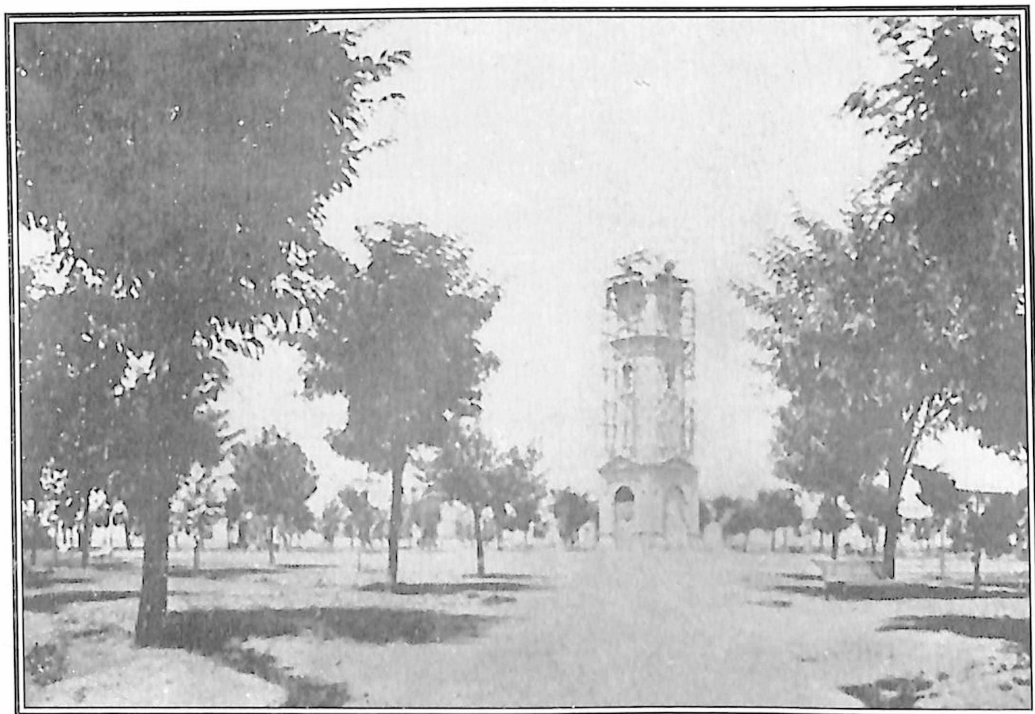
“De golpe le sorprendió extrañar, necesitar la presencia de Dolores, sólo con ella podría compartir la desazón. A menudo le volvía a la memoria esa larga conversación que ella maduró al otro lado, junto al mar desconocido, donde los de este lado nos refugiábamos para saber lo que es la nostalgia [...] Sabe, m’hijito, que he aprendido la tan usada palabra amor?”

Otra vez se estremeció, tampoco sabía utilizar la palabra miedo. Esto le enseñó el tigre que a los trece años lo acorraló en un árbol, y después todos y cada uno de sus llanistas [...] tenía, más que a sus hermanos, a su amigo de años y años, que hasta Villafañe se llamaba [...] Y de nuevo, y de pronto, se le ocurrió preguntarse, qué haría un riojano, no, algo más, un federal, no, todavía más, un argentino, sin un amigo?” (p. 145-147).

En función de ellos termina de delinearse la figura ya no histórica sino novelística de Quiroga; en cuanto al resto, no nos corresponde a nosotros anticipar los juicios de Dios, como hace Borges en su famoso poema: “Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma, se presentó al infierno que Dios le había marcado”. Quizá sea preferible, por justicia poética, la imagen de Arias: “Y así quedó él, Juan Facundo, acostado a la sombra de un árbol vaya a saber por qué respeto”.



Abelardo Arias - 1975
(Fuente: *Historia de la literatura argentina*,
CEAL, 1981)



Antigua Plaza Cobo, ahora Plaza San Martín.
Donde estaba la torre se levanta desde 1904 la
estatua del Libertador.

(Fuente: *RJEHM*), 2º ép. Nº, Tomo I, 1979)

ESPACIO, FOLKLORE Y COSTUMBRES EN CUENTOS ANDINOS DE MIGUEL MARTOS

Marta Elena Castellino

1. Introducción

En 1928 se publican en Mendoza dos obras que – al decir de Arturo A. Roig¹ – significarían en nuestro medio el punto de arranque de una literatura de inspiración folklórica: *Cuentos andinos*, de Miguel Martos, y *Cara de tigre*, de Fausto Burgos. Si bien la aparición de ambos volúmenes se produce el mismo año, podemos decir que el de Martos reúne una serie de relatos publicados con anterioridad, a lo largo de tres años, en las páginas del Diario *Los Andes*². No se trata, empero, de dilucidar una poco significativa prioridad temporal³, sino de ubicar la narrativa de Martos en una vertiente temático-estilística determinada, que se interesa por la

¹ Cf., por ejemplo, *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza, Edic. del Terruño, 1966.

² Cf. Arturo A. Roig. *La literatura y el periodismo mendocinos entre 1915-1940, a través de las páginas del diario "Los Andes"*. Mendoza, UNCuyo, Publicaciones del Departamento de Extensión Universitaria, 1966.

³ Existe una colección anterior de relatos de Fausto Burgos, *Cuesta arriba* (1918), que anticipa esa temática.

recreación de elementos folklóricos. Además, se debe tener en cuenta que, en todo lo relacionado con los cambios culturales, las fechas son en cierto modo arbitrarias o “simbólicas”, vale decir, seleccionadas por el estudioso para dar cuenta de la emergencia de un fenómeno, seguramente con raíces anteriores al momento en que se data su presencia.

Así, podemos apuntar que a partir de la meditación sobre el “ser nacional” alentada por la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, cada vez más los ojos de los escritores van volviéndose hacia el entorno próximo. Y, sin abundar demasiado en este aspecto contextual, podríamos decir que alrededor de 1925 se inicia para las letras mendocinas una nueva etapa, signada por una operante “*voluntad de región*”, consecuente, en el plano literario, con las direcciones del postmodernismo que intentaban un acercamiento a lo próximo, a lo cotidiano, a lo telúrico. Había llegado, como decía Ricardo Rojas, el momento de conformar el mapa literario argentino con el aporte de las diversas regiones. Y Mendoza respondió a ese imperativo en primer lugar con el *sencillosmo regionalista* de Alfredo Bufano, que en 1925 publica sus *Poemas de Cuyo*; y respondió también con esa vertiente de narrativa folklórica, que inician – como vimos – Martos y Burgos y que culminará magistralmente, en 1940, Juan Draghi Lucero con sus *Mil y una noches argentinas*.

En esta tarea de dar cuenta de la circunstancia personal, el ámbito geográfico surge como el primer referente de una identidad regional que debe ser textualizada; espacio que es tanto el medio natural como el paisaje urbano de una ciudad en trance acelerado de modernización. Por ello, la mirada del artista se sitúa en una verdadera encrucijada de cambio histórico, que exige de su arte la fijación de una serie de imágenes del pasado, antes de que se pierdan irremisiblemente.

En esta tarea de rescate cobra valor tanto el recurso al folklore como la tendencia a registrar usos y costumbres que se perciben

también en trance de desaparición, tareas ambas que Martos emprende en sus *Cuentos andinos*. En relación con el folklore, cabe recordar aquí el concepto de “proyección folklórica” acuñado por Augusto Cortazar⁴, y las matizaciones que él mismo introduce, a fin de aclarar las relaciones que la literatura mantiene con la cultura popular, con fenómenos que son de por sí intuitivos, anónimos, empíricos y tradicionales. Hablamos por tanto de una *narrativa de inspiración folklórica* para designar el intento de recrear, por parte de los autores cultos, todo un mundo de usos y costumbres tradicionales, recurriendo precisamente a las formas del folklore literario propias de ese pueblo, en nuestro caso, el cuento folklórico (proyección folklórica en sentido estricto) o, al menos, sugiriendo un clima, una situación folklórica que se relaciona – en el caso de Martos – con la rueda de paisanos alrededor del fogón.

También practica nuestro autor una suerte de “costumbrismo de rescate”, en tanto varios de sus relatos incluyen como centro de interés, a más de la anécdota central, la pintura acabada de un comportamiento social característico de un determinado momento de nuestra historia cultural⁵.

⁴ Cf. *Folklore y literatura*. Buenos Aires, EUDEBA, 1971.

⁵ En relación con el costumbrismo, recordemos la definición de Esteban Correa Calderón: “Un tipo de literatura menor, de breve extensión, que prescinde del desarrollo de la acción, o ésta muy rudimentaria, limitándose a pintar un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo. En: “Estudio preliminar y selección de textos”. *Costumbristas españoles*. Madrid, Aguilar, 1950, T.I, p. XI. En relación con esto, debemos aclarar que “lo costumbrista” en la obra de Martos no significa el cultivo de un género determinado sino más bien una actitud de rescate de bienes culturales en trance de desaparición. En tal sentido, se ubica en una modalidad que se denomina “retrospectiva”, ya que su gusto por lo característico se orienta más a la evocación que a la pintura de lo

En virtud de ello, nuestra lectura de este conjunto de relatos puede vertebrarse a partir de dos imágenes que en estrictos términos literarios podríamos llamar *cronotópicas*, en cuanto dan idea de la inseparabilidad de las condiciones de espacio y tiempo. A través de ellas se recupera como momento significativo el de la enunciación, el de la génesis (supuesta o no), del relato; a la vez, se vivifica a partir de la lectura una realidad hoy ya perdida.

Una de esas imágenes surge por la magia y sugestión del fuego convocante, sugestivo, propicio para la reunión y los cuentos, mientras circula el mate y las tinieblas se van adensando en torno, encerrando en un círculo de misterio a los convocados por la rueda del fogón, creando una suerte de espacio mágico en que el tiempo real se detiene.

Esta imagen debe ser complementada por otra, la de una Mendoza que a partir del terremoto de 1861 emprende un proceso de cambio que Martos refleja hasta las primeras décadas del siglo XX, con sus paisajes típicos, con sus ritos y costumbres pueblerinas: los cultos tradicionales de Semana Santa, los paseos por calles tranquilas, los lugares de diversión, la primera sala cinematográfica... Nuevamente un *cronotopo*: espacio y tiempo conjugados... Con esas dos imágenes nos internaremos en la narrativa de Miguel Martos. Porque precisamente nuestro objetivo es intentar un acercamiento a una obra, poco conocida quizá, pero cuyo mérito es suficiente como para que intentemos hoy su rescate. Pero antes, unas palabras sobre el autor.

actual. Así, Correa Calderón habla de "una distinta modalidad del costumbrismo" que nos ofrecen los autores que "añoran el pasado en relación con el presente, exhumando con cierta complacencia los valores antiguos y legendarios". *Ibid.* p. LI. Cf. también José Montesinos. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid, Castalia, 1980.

2. Miguel Martos

Miguel Martos escritor es una figura poco conocida tanto en su San Juan natal como en Mendoza, donde desarrolló gran parte de su actividad creadora. La causa de este desconocimiento hay que atribuirlo fundamentalmente al hecho de que gran parte de su producción permanece inédita y mucha de la que salió a la luz lo hizo en la forma efímera de la colaboración periodística o – más inasible todavía – de la emisión radial. En efecto, Miguel Martos fue un asiduo colaborador de diarios y revistas de nuestra provincia y del país⁶ y gran animador del movimiento teatral y radioteatral de nuestro medio⁷; esto, que puede haberle proporcionado una pasa-

⁶ Ya en 1918 aparecen varias colaboraciones poéticas suyas en la revista *La Semana*; al año siguiente publica en *La Quincena Social* y, en 1922, en *Vida Moderna*. A partir de 1923 publica numerosos cuentos en *Mundo Cuyano*, revista en la que tuvo a su cargo además la sección “Libros nuevos”. También colaboró en revistas de Buenos Aires, como en *Mundo Argentino*, *Nativa*, *Fray Mocho*, *Caras y Caretas* y *El Hogar*.

⁷ Las audiciones radioteatrales encontraron en él un entusiasta pionero, a través de la organización del Conjunto Radio Teatral Andino, que representaba obras de diversos autores, entre ellos, del propio Martos; de su pluma salieron, por ejemplo, “La hija del Gaucho Guayama”, irradiada por Radio Colón (L.V.1) y Radio Los Andes (L.V.5) durante 1934 y 1935 y su famosa “Difunta Correa”, obra en prosa y verso posteriormente publicada en San Juan en 1948. Esta pieza fue asimismo representada en diversas localidades sanjuaninas con gran éxito de público, y el conjunto que la interpretaba se hizo tan famoso como su autor. En cuanto a las obras teatrales estrenadas en Mendoza, podemos mencionar “Papá Daniel”, “La lámpara roja”, “Centro Juventud Alegre”, “Flor de Nieve” y “Caballito de madera” entre otras. “Flor de Nieve” fue representada también en la Capital Federal por la compañía de Héctor Calcagno. Este poema dramático en tres actos es, junto con “La Difunta Correa”, su obra teatral más difundida.

jera notoriedad entre sus contemporáneos, ha conspirado contra la difusión posterior de su obra.

Autor de dos obras editas: el ya citado volumen de *Cuentos andinos* y *La Difunta Correa* – las que tampoco son hoy muy conocidas – sus méritos son sin embargo valorados por los críticos: Fernando Morales Guñazú lo incluye en su obra sobre la cultura mendocina⁸, al igual que Arturo Roig, quien le confiere – como ya dijimos – el mérito de haber iniciado en las letras mendocinas, junto con Fausto Burgos, la narrativa de inspiración folklórica. También Graciela de Sola lo cita entre los narradores destacados⁹.

Nacido en San Juan en 1891, radicado por un tiempo en nuestra provincia, para luego retornar a la suya natal, donde murió tempranamente, en 1937, la labor de Miguel Martos se desarrolla en múltiples campos, además del estrictamente laboral: actor y autor teatral y radiofónico, historiador, poeta, músico, agricultor, minero, mecánico, periodista... Como señala Antonio Aguilar, su biógrafo¹⁰:

⁸ *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza, Best, 1943.

⁹ "Literatura mendocina actual". En: *Los Andes*. Mendoza, 9 de julio de 1966.

¹⁰ El Doctor Antonio Aguilar, sanjuanino, ha realizado un interesantísimo trabajo de recopilación de datos y documentos a través de sus contactos con los familiares del escritor; la síntesis de esta tarea se nos ofrece en el libro titulado *Miguel Martos y la Difunta Correa*, único aporte de que disponemos para conocer la vida y la obra de este escritor. Tuve oportunidad de entrevistar personalmente al Doctor Aguilar el 1 de noviembre de 1987, y en el transcurso de esta conversación me brindó algunos otros datos interesantes para completar la semblanza del escritor.

“Una vida bastante movida es el saldo de Miguel Martos; debía trabajar para vivir no sólo él, sino su familia y tentó muchas ocupaciones y oficios, algunos relacionados con el músculo y otros con la mente.

Fue además un buen deportista. El automovilismo constituyó un buen hobby dentro de su oficio de mecánico. El cruce de la cordillera constituyó una aventura. Le agradaba mucho la caza y la practicaba con toda naturalidad y pericia”¹¹.

Esta personalidad vital encontraba su complemento en las letras, cultivadas como una forma de exteriorización de sentimientos, anhelos y reflexiones, cuando no de un humorismo que las muchas dificultades de la vida no lograron opacar.

En 1914 comienza a colaborar en *Los Andes* y en el diario *La Tarde*; su pluma, a instancias de don Felipe Calle, comienza a dar vida a una serie de relatos (sus futuros *Cuentos andinos*) que aparecieron a lo largo de tres años en el citado matutino. Igualmente, colaboró en el periódico lencinista *La Palabra*, con sus “Callejeras”, artículos de sabor político popular.

Otro aspecto digno de mención es la amistad que Martos entabló con Carlos Washington Lencinas, quien — siendo gobernador — le propone a Martos escribir obras de ambiente político para dar festivales gratuitos al pueblo en el Teatro Municipal; así Martos formó un conjunto teatral entre los empleados de gobierno, oficinistas y policías. Entre ellos trabajó Mario Soffici, quien luego se fue a Buenos Aires a tentar suerte. También fue nombrado Director del Archivo Administrativo e Histórico por el gobernador Lencinas y allí encontró terreno propicio para desarrollar una de sus inquietudes, la de historiador, ya que encuentra un valioso ma-

¹¹ Antonio Aguilar. *Miguel Martos y la Difunta Correa*. Buenos Aires, Edit. Sanjuanina, 1977, p. 48.

terial que publica bajo el título de “Documentos históricos de la Cruzada de los Andes”.

Su actividad literaria se desarrolla en múltiples cauces: como poeta obtuvo el premio (medalla de oro y una orquídea chilena) en unos Juegos Florales realizados en 1926 en homenaje al poeta Olegario V. Andrade. La composición de Martos, titulada “A la Reina de la Fiesta”, fue seleccionada entre cinco mil poesías de autores noveles o consagrados.

A la vez, continúa su labor periodística, escribiendo en *La Palabra*, *Los Andes*, y en algunas revistas que surgían en Mendoza. Es de destacar también su participación en *Mundo Argentino*, que se extendió a lo largo de veinte años (desde 1917 a 1937); estas colaboraciones consistían en poemas o cuentos, dos de las formas literarias cultivadas por Martos.

Aguilar destaca, en relación con Martos, que “se formó solo y sin ayuda de letrados, como gran andariego llegó a ser un profundo conocedor del género humano y como observador sagacísimo del ambiente resultó un costumbrista de valía y tradicionalista destacado”¹².

Su alma sensible supo captar entonces en distintas fuentes los estímulos necesarios para la creación artística; éstas son sumamente variadas y dispares: una de ellas es la realidad circundante, el paisaje tanto geográfico como humano de la región. Como apunta el mismo Aguilar, “siempre tenía en su mente su suelo natal [...] Es un tesorero difusor de lo local; está en sus personajes, en sus costumbres”¹³.

A pesar de ser contemporáneo de la vanguardia artística, su obra no refleja el ambiente de renovación estética que se produce a

¹² *Ibid.* p. 97.

¹³ *Ibid.* p. 62.

partir de la década del '20, y permanece más bien atendida a cánones tradicionales, tanto en prosa como en verso. "Su autodidactismo – dice Aguilar – le valió adquirir pronto un estilo personal, característico [...] muy especialmente en sus cuentos en los que fluye ese gracejo hispánico tan llamativo de su persona y de sus obras"¹⁴. Su forma de expresión, entonces, es sencilla, directa, natural, impregnada de la vida que procura transmitir; ha sabido captar con acierto el alma popular, que retrata a través de su propio léxico, reproducido con felicidad en muchas páginas.

La vida misma, con sus contrastes y peripecias, le ofrece abundante motivo para el canto, para la expresión de sus inquietudes de tipo filosófico o social, a la vez que sus propios sentimientos, siempre enraizados en un entorno muy concreto, ese suelo cuyano que da razón del título de su único volumen de cuentos publicado: los *Cuentos andinos*¹⁵, de 1928.

3. *Cuentos andinos*

El contenido de este volumen no es del todo homogéneo, aunque sí en cuanto a su realización genérica: son cuentos "clásicos", que responden a las pautas más tradicionales del género; no hay experimentación formal, prima el suceso por sobre la creación de personajes, y el espacio asoma en breves brochazos descriptivos.

Antonio Aguilar destaca en Miguel Martos "las condiciones necesarias para ser un buen narrador; es un observador sagaz y un

¹⁴ *Ibid.* p. 98.

¹⁵ Miguel Martos. *Cuentos andinos*. Buenos Aires, Samet Editor, 1928, 185 p. En adelante citaré por esta edición.

realista justo¹⁶; une a esto el don de un estilo fácil, llano, sencillo y a la vez atrayente, perfectamente acorde con la temática, que busca en la realidad lugareña sus motivos favoritos de inspiración. Al respecto, debemos destacar que todos estos relatos están ambientados en la región cuyana, por lo que merecen con propiedad y de un modo irrecusable, el nombre de “andinos”, sumamente logrados no sólo en la anécdota central, sino a favor de todo ese marco costumbrista que aflora de modo espontáneo y natural; aquí Martos luce sus mejores galas como humorista y como exacto conocedor del lenguaje y de la idiosincrasia del campesino cuyano.

Sus argumentos son en general sencillos, traslado al papel de hechos directamente observados – muchas veces – por el autor, presentados con la veracidad y objetividad que le dieron sus años de periodista. Entran así a su universo literario las costumbres, tradiciones, creencias y supersticiones lugareñas, enriquecidas por el trabajo imaginativo del autor, pero sin perder naturalidad y verismo. Así el relato va surgiendo en forma natural, fluida y siempre cargado de emotividad. Predomina en él el suceso, narrado en forma generalmente concisa; las descripciones dan el marco adecuado para el desarrollo de la acción a través de la ubicación precisa y la creación de una atmósfera auténticamente regional.

Los personajes son también los hombres sencillos de nuestra tierra, enraizados en la vida provinciana, con sus hábitos y sobre todo con su lenguaje propio y sabroso. Martos se revela como un verdadero maestro en reproducir el habla natural de las criaturas que pueblan sus cuentos, que es el típico de la región cuyana (el Dr. Aguilar ha hecho un interesantísimo registro de los modos de expresión típicamente cuyanos en la obra de nuestro autor¹⁷).

¹⁶ *Ibid.* p. 115.

¹⁷ *Ibid.* p. 101 ss.

En cuanto a la ubicación de Martos en la vertiente narrativa considerada “de inspiración folklórica” podría validarse en cuanto intenta recrear una situación comunicativa oral: la rueda de cuentos junto al fogón, en el que los criollos distienden sus fatigas luego de la dura jornada; vale decir, ubica en relato en su contexto propio y recrea una forma discursiva a través de una serie de estrategias de folklorización que intentan reproducir su oralidad e inmediatez.

En este sentido, es clave la consideración del narrador, pues en éste reside el artificio destinado a dar el tono folklórico a la creación toda: en tal sentido, podemos hablar de una duplicación de voces narradoras. El autor intenta recrear – como ya se dijo – una situación comunicativa oral: la rueda de cuentos junto al fogón. El narrador personaje ocupa el centro y la atención del auditorio pendiente de sus palabras, que pueden transportarnos ya hacia la región cautivante de los cuentos maravillosos, ya hacia el pasado – próximo o remoto – de esta misma tierra, en sus tradiciones y leyendas. Tal es el caso del “Viejo Laguna”, que oficia de testigo de una Mendoza arcaica pero no remota, enraizada aún en ese presente, lamentablemente más pobre, como que va vaciándose de contenidos tradicionales.

Así, dentro de la aparente unidad formal surge desde primer momento una diferencia sustancial, que informa toda la creación cuentística: es la que se refiere a la voz narradora. Alternan en efecto en esta colección dos narradores: el Viejo Laguna anunciado desde el prólogo como “criollo viejo y sabio”, y otro innominado, que no deja la impronta de su personalidad en el discurso. A cada uno de ellos corresponde no sólo un diferente registro lingüístico, sino también un tono distinto y hasta casi una diversa intención: mientras los relatos puesto en boca del primero apuntan más bien a lo folklórico, a la memoria colectiva, los otros son expresión de tragedias individuales. A este segundo grupo pertenecen los siguientes relatos: “El indio Ñancú”, “La brava”, “La casa de los lamentos” y “El buitre”, mientras que el conjunto que hemos denominado “el ciclo

del Viejo Laguna” está integrado por “La Oración de las Tinieblas”, “El último perro”, “Mujer y curiosa, mala cosa”, “El tesoro del fraile”, “Los dos miedos”, “Recuerdos del Viejo Laguna”, “¿Fanfarrón y valiente? ¡Miente!”, “Victoriano Sillero”, “El encerrao”, “Quiterio Bárbaro Mota”, “El tesoro escondido” y “El ánimo del terremoto”.

3.1. Historias “andinas”

En los relatos puestos en boca de un narrador no identificado, cuyo registro lingüístico no refleja las peculiaridades comarcanas, prevalece una cuerda sentimental, cuando no trágica. Amor, abnegación, sacrificio, pero también brutalidad y muerte, impregnan estas historias de profundo contenido humano, como la del indio Ñancú, aquerenciado en una estancia montañesa que acoge y cría a un niño blanco, abandonado en esos desiertos.

Presentan la particularidad de estar ambientados todos en la zona cordillerana (Puente del Inca, Uspallata...) localizada y descripta, como si en ausencia del valor espacializante del lenguaje la pintura del paisaje fuera la marca de pertenencia requerida por estos cuentos “andinos”. De este ámbito montañés se destaca sobre todo la soledad y el aislamiento, marco propicio para el desarrollo de la historia, y también la fiereza de las inclemencias del tiempo; en tal sentido, la nieve y el viento blanco son presencias emblemáticas:

“Ese año el invierno se había presentado demasiado temprano, y a fines de Marzo comenzó a caer nieve como si Dios hubiera querido emparejar los abismos con los picos de las sierras. El viento cortaba las carnes y sus bramidos estremecían los ámbitos de la noche con un infernal concierto de rugidos y de gritos ululantes y terroríficos, tal como si en sus alas invisibles jinetearan millones de brujas y fantasmas” (p.67).

La mayor atención prestada al marco geográfico puede relacionarse también con el hecho de que el narrador se presenta como ajeno al mundo en que se desarrolla la acción de su relato, mientras que quien pertenece al mundo de la narración, por estar inmerso en él al igual que sus supuestos oyentes, trabaja más con la alusión que con la descripción propiamente dicha.

3.2. El “ciclo del Viejo Laguna”: estrategias de folklorización del discurso

Hablábamos de una primera imagen cronotópica: la de los “cuentos de fogón”, y así califica Martos a los suyos en el escrito liminar “A modo de prólogo”, que contiene la postulación estética de una forma narrativa particular, de inspiración folklórica como vimos, que debe caracterizarse – según el autor – por poner la narración en boca del mismo personaje cuyas acciones constituyen la materia narrativa – en nuestro caso el criollo – evitando la intermediación de otra voz narradora. Hay así una defensa de la narrativa de tono folklórico, que repite una situación comunicativa oral, cuyos orígenes se remontan a los albores mismos de toda sociedad y en este caso particular, del modo de vida tradicional que estos mismos relatos intentan recrear. Junto con estas afirmaciones, el autor nos brinda el retrato del *Viejo Laguna*, desde cuya óptica se encarará la formulación discursiva. El autor elige este punto de vista y lo justifica, dándonos una semblanza del narrador protagonista que incluye su experiencia de “rodador de tierras”, que lo ha hecho rico en experiencia de vida:

“El viejo Laguna, en labios de quien he puesto la mayoría de mis cuentos, es el criollo viejo, que habiendo rodado mucho y padecido más, ha llegado a formarse una personalidad propia y un carácter original, gracias a una inteligencia que ha sabido amal-

gamar con el transcurso del tiempo todo lo que de bueno ha hallado en su camino sin contaminarse de lo malo y pecaminoso”.

El autor le atribuye una serie de virtudes o rasgos que lo elevan a la categoría de arquetipo, similares – por ejemplo – a las que Güiraldes atribuye a su inolvidable Don Segundo Sombra (quien era igualmente un excelente narrador). Muchas de estas cualidades, aun con cierta idealización, son típicas del gaucho y le vienen implícitas por el doble signo que ha presidido su origen: el hispano y el aborígen; se destaca el valor espiritual de esa raza troquelada en el encuentro del Viejo y el Nuevo Mundo, que ha dado materia para la tradición y la leyenda. También se caracteriza en el prólogo el registro lingüístico en que discurrirán estos relatos, que intenta reproducir de manera fiel el habla de estas comarcas andinas. Hecha esta presentación, que tiene algo de hiperbólico en su idealización del criollo, Martos le cede la palabra al personaje.

Estamos, pues, alrededor del fogón y nos aprestamos a oír los relatos del Viejo Laguna, que se caracterizan precisamente por presentar cláusulas de enmarcado cuyo contenido se vincula con el *aquí y el ahora*. Esa localización del episodio intercalado en un marco espacio-temporal relacionado íntimamente con la situación comunicativa (la ubicación es por lo general una pequeña estampa costumbrista: la rueda del mate, que anuda la cordialidad y el diálogo entre los circunstantes), provoca lo que Roland Barthes llama una *“ilusión de realidad”*, junto con el tono de oralidad que hace particularmente atractivos estos relatos. Del mismo modo, se da un interesante proceso de elaboración de los sujetos textuales: emisor y receptor.

El Viejo Laguna resulta así portavoz de todo un grupo social, y una de las estrategias fundamentales de duplicación ficcional del emisor es el empleo de enunciados referidos: “diz que...” para hacerse eco de esas tradiciones que corren de boca en boca: “Hace muchos años era voz corriente y cosa harto sabida que en las ruinas

del templo de San Agustín, en la calle Montecaseros y Constitución, qu' era antiguamente, penaba un fraile" (p. 56). Así se da lugar a la inclusión de la voz coral del grupo étnico en el que se origina el hecho comunicativo, junto a la voz subjetiva del enunciador principal. Mediante dicha técnica, el relato es presentado como un acto de afirmación de la identidad grupal, que afianza los lazos de cohesión entre los participantes.

Otra estrategia de duplicación de la voz narradora es el reemplazo de su monólogo por el dialogismo plurívoco de la polifonía comunicativa. Así, la incorporación de la comunidad se hace más directa, a través de sucesivas interrupciones de otras voces, que van dibujando el marco del suceso narrado; contribuye asimismo a reforzar el verismo de lo narrado el hecho de que alguno de los interlocutores del Viejo Laguna reaparece en distintos relatos. Se logran así cuadros de gran animación y gracia chispeante.

Hay también una duplicación implícita del receptor, por cuanto el viejo paisano les habla a sus contertulios, receptores supuestamente presentes, pero el destinatario real son otros, los lectores. Sin embargo, de esa ficción inicial derivan una serie de recursos destinados a dar una impronta de oralidad a la narración escrita: el uso de muletillas y expresiones coloquiales ("un caserón más antiguo que la costumbre e murmurar"); la reiteración de expresiones en las que interviene el verbo *decir* o análogos ("El día que llegamos, pá qué decirles que casi salimos empanzaos de chorizos y tallarines", o la apelación implícita a la fuente receptora mediante preguntas retóricas o exclamaciones ("No se rían- dijo el viejo, interrumpiendo la historia").

Otra estrategia de dialogización es el empleo de cláusulas explicativas, que desarrollan ciertos rasgos semánticos mediante conexiones con el universo de competencias empíricas que integran el esquema de referencia contextual del receptor ("Es como cuando los jotes bajan al valle... ¡Pobre del corderito o de la gallina que pescan!"). El mismo sentido tienen las comparaciones con la flora

y la fauna lugareña, que se prodigan sobre todo en relación con la belleza femenina (“unos labios que parecían hechos de flor de piquillín”). O la alusión a la existencia de un verdadero tesoro de tradiciones y leyendas soterrado en la memoria colectiva, con el que se relaciona la costumbre del narrador de iniciar el cuento con una copla, de tono folklórico. Veamos algunos ejemplos:

- en el cuento titulado “Mujer y curiosa, mala cosa”:

“A la mujer que se mezcla
en asuntos del marido
hay que pararle los pies
y aplicarle un correctivo”.

- o en “¿Fanfarrón y valiente? ¡Miente!”:

“En el mundo hay dos verdades
que relumbran como el sol:
que no hay fanfarrón
valienteni valiente fanfarrón”.

- o en “El encerrao”:

“El hombre es como la planta
que se abandona o se cuida
tarde o temprano da el fruto
a según como se cría...”.

Como vemos, estas coplas nos anticipan en cierto modo lo que será el contenido del relato. Estos del Viejo Laguna son en general “casos” o “sucedidos” que el narrador vivió o bien en algunos pocos casos, recibió por tradición oral. En general son anécdotas sencillas que se visten de humorismo y de ciertas notas costumbristas, y giran alrededor de algún personaje elegido por el narrador de

entre sus múltiples amigos y conocidos, criollos viejos como él: Cantalicio Santibáñez, Liborio López, Belindo Acha, o Quiterio Bárbaro Mota, al que nos referiremos luego con mayor detalle.

En cuanto a los temas, nuestro narrador parece mostrar predilección por los acontecimientos que anudan el mundo de los vivos con el de los muertos, si bien lo supuestamente sobrenatural suele tener – en estos cuentos – una explicación más bien prosaica: así por ejemplo en “¿Fanfarrón y valiente? ¡Miente!”, el protagonista, que ha entrado de noche a un cementerio se cree atrapado por el muerto sobre cuya tumba ha clavado un cuchillo, y no advierte que es su propia arma la que le sujeta el poncho.

Similar carga humorística encierran otros dos relatos que tienen por protagonista al mismo narrador: “El tesoro del fraile”, en el que una pícara muchacha urde una burla para sus tres galanes al imponerles como condición para obtener su amor, el entrar a medianoche y vestidos con hábito religioso, a las ruinas de un antiguo convento donde – según se dice – mora el alma en pena de un fraile que custodia su riqueza. Lo que sigue es de imaginar...

En “El tesoro escondido” se teje una doble relación causa-efecto entre quienes cavan en busca de un tesoro escondido, que interrumpen su labor reiteradamente al oír unos tremendos gemidos, y una pobre mujer vecina, que al escuchar los golpes de pala los interpreta como un aviso de su próxima muerte, dado por San Pascual Bailón, su protector, por lo que se lamenta desgarradoramente.

A pesar de que en general prevalecen este tipo de soluciones para los supuestos misterios, en el cuento que cierra el volumen – también recuerdo del protagonista, esta vez de su infancia – queda flotando un aura de legendaria indeterminación. ¿Es “El ánima del terremoto” sólo un sueño? Toda comunidad tradicional tiene su bagaje de creencias en ánimas y aparecidos enraizados en lo local; la mayoría de las veces el Viejo Laguna parece tomar a broma esta actitud de sencilla credulidad; sin embargo, en este caso, su espíri-

tu parece ganado por la sugestión de lo extraño. Respecto de este cuento se nos plantea un nuevo interrogante: ¿es creación de Martos, o eco de una superstición que él mismo pudo recoger? Sea como fuere, constituye una hermosa leyenda, perfectamente adscripta a la realidad cuyana: "...agora qu'estamos en vísperas del aniversario del terremoto, voy a contarles la historia del ánima que protege a los niños cuando amenaza un temblor". Se trata de "Una mujer alta, vestida de blanco, con el cabello en desorden y el terror pintao en el rostro"; en su trágica historia hay una culpa y un castigo: acostumbrada, por comodidad, a tener sujetos a sus hijos a los pilares del corredor o a las patas de la cama, mientras "ella estaba en la calle, como de costumbre, de comadreo con las vecinas", no llega a tiempo para socorrerlos cuando acontece el tremendo sismo de 1861 y, nos informa el narrador

"Dend' esa época muchos vecinos vieron su fantasma a altas horas de la noche, cruzar como una sombra despavorida por entre las murallas derrumbadas...

Y jué fama tamién que se aparecía cuando amenazaba un temblor, y especialmente a los niños. Muchas veces se dio el caso de levantarlos de la cama, sacándolos al patio o las calles de la mano, segundos antes del temblor...

Todos se arrodillaban y daban gracias a Dios. Era el ánima del terremoto qu'estaba pagando su culpa" (p. 185).

Historia y leyenda se entretajan, pues, en este relato, que tiene todo el encanto y la ingenuidad de las tradiciones populares, junto a una fuerte originalidad cuyana.

A pesar del trasfondo doloroso de éste y otros de los relatos es en general una actitud que podríamos denominar lúdica la que prevalece en la mayoría de las narraciones del Viejo Laguna, que va adornando anécdotas de por sí sencillas, con algunas descripciones de ambientes cuyanos, como Uspallata, en Mendoza, o Iglesia, en San Juan, y con rasgos humorísticos que a veces dilatan la acción o

sirven para matizar la tensión de ciertos pasajes. También en ocasiones el rasgo humorístico conlleva una intención de crítica social:

“[...]a los burros también se les puede poner corbata como a los gatos y “tarros de unto” como a los gobernadores, pero siempre va a ser burro lo mismo... L’inteligencia está en la cabeza y en el corazón de los hombres... Si seguís en ese tren el día menos pensado te vamos a ver pastoriando las cabras con levita y antiparra” (p. 55).

Tal el sermón que el Viejo Laguna endilga, por ejemplo, a un paisano vestido de pueblero.

Hay también humorismo en la presentación de muchos de los personajes y en este sentido, “Quiterio Bárbaro Mota” – “y por Dios que nunca hi conoció un hombre a quien le venga tan de medida el nombre y el apelativo” – es realmente una caricatura de antología. Pero el narrador no escatima la burla inclusive hacia su propia persona y se presenta – con una ingenuidad más fingida que real – como protagonista de hechos que concluyen en forma desairada para la mayoría de los participantes:

“Una vez, pa unas fiestas, hace unos diez años, habíamos bajao pa esta ciudá e Mendoza de todos los sinsabores, unos cuantos brutos e dos patas, con la santa voluntá de divertirnos, pero sin contar que a lo mejor veníamos pa servirles de diversión a los otros... La vida es así: a veces uno va por lana y sale trasquilado” (p. 156).

Y así, de la mano del narrador y de su compañero Quiterio Mota, que “han bajao a la ciudad”, entramos en la segunda imagen cronotópica que propuse al comienzo: la de esa Mendoza de fines del siglo XIX y comienzos del XX, aún aldea en sus tradiciones y ya abierta a “modernidades” como el cinematógrafo, tal como la evoca risueñamente el Viejo Laguna.

3.3. Paisaje urbano y rural

Con esa incorporación de menciones relacionadas con el entorno enunciativo – ya anotada – el referente aparece aludido, pero en otras ocasiones entra a formar parte explícita del discurso; es el caso, por ejemplo, de la localización de ciertos relatos en un marco espacio-temporal relacionado íntimamente con la situación comunicativa. Varios tienen por escenario, en efecto, una Mendoza antigua pero no remota, conocida por el narrador, que se presenta como testigo interesado en rescatar para sus oyentes ciertos aspectos del ayer: recrea ciertas tradiciones lugareñas, dota del encanto de lo misterioso, de lo legendario a ciertos rincones de la ciudad, por un lado minuciosamente descriptos y, por otro, situados en un limbo impreciso, por esa atribución de hechos sobrenaturales que el anciano presenta, algo así como su “cara oculta”.

En general, el centro de este universo legendario es lo que el narrador denomina “el Pueblo Viejo”. Es, en efecto, esa zona (la cuarta sección de nuestra capital) la que aún hoy conserva una mayor apariencia de antigüedad: cercanas a las calles mencionadas por Martos en estos relatos se encuentran todavía las ruinas de San Francisco, el último vestigio de esa Mendoza que destruyó el terremoto. Precisamente, hacia 1861 constituía el centro vital de la ciudad. La catástrofe telúrica sirvió para poblar la zona de historias de aparecidos (como la ya mencionada de “El ánima del terremoto”) y de tesoros escondidos, como en otros dos cuentos.

Hay otra mención que realiza el narrador (acerca de la Plaza Cobo y su reloj) que nos permite ubicar temporalmente estos relatos. En efecto: tal denominación corresponde a la actual Plaza San Martín¹⁸, que recién a partir del domingo 5 de junio de 1904 co-

¹⁸ El historiador Salvador Laría anota lo siguiente: “En el plano levantado por el ingeniero-agrimensor Julio Jerónimo Balloffet, correspondiente a la nueva ciudad de Mendoza, está indicada la *Plaza Cobo*, de acuerdo con

menzó a llevar el nombre del Libertador, con motivo del emplazamiento del monumento ecuestre que es réplica de la estatua de San Martín de Luis José Daumas¹⁹. En cuanto a la torre del mentado reloj, que parece resonar tétricamente en la vigilia de los trasnochados asistentes al misterio, en 1879, siendo gobernador Elías Villanueva e Intendente Municipal Manuel Cruz Videla, comenzaron las obras para levantar en el centro de la Plaza Cobo una torre en cuyo extremo superior se colocaría un reloj de cuatro esferas que anunciaría la hora al vecindario. Tal lo que ocurre con el personaje de Martos:

“En ese momento, como si todo lo inesperado hubiera estado de acuerdo, sonaron en el antiguo reló de la plaza ‘Cobos’, doce campanadas lentas, claras y vibrantes, como si fueran el eco doliente de doce gritos de agonía en medio del silencio de una noche de luto...” (p. 172).

una ley provincial del 1 de marzo de 1863, en homenaje al español Juan Francisco Cobo, introductor de estacas de álamo en Mendoza en 1808, que al ser plantadas en su quinta de Guaymallén se multiplicaron exitosamente, llegando a constituirse en una de las riquezas más grandes de Mendoza”. En cuanto a la actual Plaza Cobo, “Situada en la Cuarta Sección, circundada por las calles Santiago del Estero, Montecaseros, Jujuy y José Federico Moreno, por ordenanza 956 del Consejo Deliberante de la Capital, del 30 de junio de 1942, siendo Intendente Municipal José Benito de San Martín, se la designó con el nombre de *Juan Francisco Cobo* [...] Los pobladores de la ciudad la llamaban vulgarmente la *Plaza de los Cuatro Cañones* pues estas piezas de artillería del siglo pasado se hallaban colocadas en medio de la plaza”. En: *Plazas y monumentos. Mendoza, Primera Fila, Colección Hechos y Personas del Siglo XX*, 1992, p. 8 y 26. Cf. también: Juan Isidro Maza. *Toponimia, leyendas y tradiciones de Mendoza*. Mendoza, Rotary Internacional, 1979, p. 17.

¹⁹ Monumento inaugurado en 1862 en la Plaza San Martín, de Retiro (Buenos Aires).

Esta obra se inauguró a mediados de 1883. En 1888 comienza a gestarse el proyecto de levantar una estatua ecuestre de San Martín en el centro de esta plaza y por tal motivo en 1902 se demuele la torre.

También se aleja el narrador hacia zonas periféricas “junto a la ciudad e Mendoza, en el pueblito de San Vicente que agora le llaman Godoy Cruz” (p. 9). Asoma igualmente un paisaje de extramuros, aunque en simples brochazos descriptivos, como alusiones más bien que como escenario: “Para lo qu’ es la juventú cuando hay plata en el tirador y se vuelve a ver el mundo después de haber estao meses entre quiscos y algarrobos, sin ver más que cabras y guanacos” (p. 10). O bien: “Existen en Uspallata, en ese pintoresco valle que es como un jardín encantao de las ‘Mil y una noches’, los cimientos truncos de una antiquísima casa de piedra” (p. 65).

La descripción paisajística sólo se amplía cuando es funcional dentro del relato; así por ejemplo la desolación de plantas espinosas en que un hombre ebrio debe buscar refugio, creyéndose acosado por una tropilla de reses bravas; hay aquí un nutrido registro de la flora autóctona:

“La noche era de luna y parecía de día... Don Victoriano tomó el camino... pero haciendo más eses, que si hubiera estao en la escuela... A los trompezones con cuanta jarilla y con cuanto tronco e’ retamo había en el camino, unas veces hociendo en los quiscos y otras sentándose de cu...ando en las rosetas, no cejaba y seguía rumbo a la querencia.

[...] todo el campo, salvo uno que otro pedregal, estaba cuajao de jarillas, chilcas, algarrobos, retamos, chañares y garabatos. Estos últimos, bravos como diablos porque tienen unas espinas en forma de doble anzuelo; propiamente un garabato que cuando s’engancha en la ropa o en la carne no afloja sin quedarse con una lonja” (p. 142).

El ámbito cordillerano llega incluso a ampliarse hasta Chile: “En el pueblito de San Gabriel, que s’encuentra pasando la cordillera e los ‘Peuquenes’, por el paso del ‘Portillo’ y en el lao de Chile” (p. 31).

Aunque fugazmente, el narrador aprovecha para brindarnos hermosas imágenes cordilleranas, como esa de las “Las gargantas del río ‘Tunuyán’, que bramaba más abajo como toro enojao” (p. 33); o la terrible descripción de una tormenta de nieve en plena cordillera, “cuando la nube maldita de alas de plomo cubría todo el horizonte y las motitas blancas y sutiles de la nieve comenzaban a caer, mecidas por los vaivenes del viento” (p. 68).

Otras narraciones se ambientan en San Juan, provincia que el narrador demuestra conocer muy bien, en su ámbito geográfico y en sus costumbres, como cuando afirma que “en aquel bendito San Juan que pasó para no volver, la ‘farra’ más insignificante duraba tres días obligatoriamente” (p. 69). Se mencionan otras localidades, como Jáchal, La Bebida, “Marquezao”, el antiguo barrio de Puyuta (hoy Desamparados), hasta pequeños pueblitos andinos: “Allá en San Juan, y en medio e las cordilleras, como un nido de águilas, hay una villita llamada ‘Iglesia’...” (p. 93).

En cuanto a la ubicación temporal de los relatos, se toma generalmente como referencia el terremoto del ‘61: “Hace unos quince años – dijo – desde la fecha’ el terremoto de 1861, que anda penando un ánima”; así comienza, por ejemplo, un relato que el Viejo Laguna oyó en su infancia; el narrador apunta también otros datos que nos permiten fechar más o menos seguramente otros de los cuentos, como la referencia a la construcción del Ferrocarril Trasandino²⁰:

²⁰ La excavación del Túnel terminó el 29 de setiembre de 1909; fue inaugurado en 1910.

“No hacía mucho tiempo que comenzaban a correr trenes hasta Puente del Inca y Las Cuevas en el buen tiempo.

Por el lado de Chile llegaba también el Ferrocarril Trasandino hasta Juncal y estaban haciendo terraplenes y cortando cerros en la empinada cuesta que hay desde esta estación chilena a ‘Caracoles’, el pie de la cumbre, donde poco después comenzarían a socavar el gran túnel que había de unir a estas dos naciones” (p. 67).

Otras menciones que pueden funcionar como indicadores temporales concretos son, por ejemplo, la referencia a la función de cine a la que asiste el Viejo Laguna en compañía de Quiterio Mota, o la descripción de un automóvil que casi atropella a este mismo personaje. Al respecto, podemos decir que la primera función cinematográfica tuvo lugar en Mendoza el 16 de agosto de 1899 y que, entre 1915 y 1916 tuvo lugar un auge de la actividad cinematográfica, con el funcionamiento de varias salas. En cuanto a los automóviles, el primero que circuló por las calles mendocinas fue conducido por Ricardo Day en 1905. Todo ello nos permite fijar el lapso en que transcurre la acción de estos relatos entre el terremoto del ‘61 y la primera década del siglo XX.

3.4. Estampas costumbristas

La memoria del Viejo Laguna atesora una gran cantidad de anécdotas, que presenta como ocurridas a personajes reales, antiguos conocidos o parientes; éstos son en general paisanos retratados selectivamente en función de algún rasgo o peculiaridad, con el que el “caso” narrado guarda particular relación. El narrador se esmera en dejar constancia de la veracidad de su relato, agregando precisiones y menciones de lugares y personalidades conocidas de su auditorio; así por ejemplo, en el cuento “¿Fanfarrón y valiente? ¡Miente!”, que comienza: “Yo conocí a un tal Belindo Acha, en San Juan, hace años. En ese tiempo era capataz de tropa de carros, creo

que de l'antigua bodega de don Juan del Bono..." (p. 109).

Cada uno de estos personajes constela en torno algunas estampas costumbristas que constituyen, quizás, el mayor acierto de la narrativa de Martos.

Así ocurre, por ejemplo, en dos de los cuentos más graciosos del volumen, que tienen como protagonista al mismo y estulto personaje ya mencionado: "Quiterio Bárbaro Mota", que da nombre a uno de los cuentos, mientras el otro se titula "La oración de las tinieblas". Veamos el retrato de este "Bárbaro", en el cuento homónimo:

"Era un hombre de regular estatura, morrudo y musculoso, con unos brazos largos y encorvados que más bien parecían de mono. La cara redonda y ancha como una sopaipilla soplada, la nariz no muy grande, pero con la punta medio respingada p'arriba com'olfatiando algo y achatada en el centro como si la hubieran jineteao..."

Los ojos los tenía medio tirantes, a lo "coya", pero azules, y la piel de un color trigüeño despercudido, pero más blanco o más oscuro, a lunares, así como si no se hubiera revuelto bien la pintura con que lo barnizaron... El bigote lo formaban cuatro o cinco pelos, no me acuerdo bien, así de cualquier modo, sin haberse puesto de acuerdo siquiera pa salir en hilera; parecía bagre lagunero" (p. 155).

Con esta detallada y caricaturesca descripción de lo físico se corresponde una no menos risueña caracterización espiritual, que puede resumirse en el apelativo propio del personaje – "Bárbaro" –; todo el relato constituye una ilustración del aserto inicial del narrador, a propósito de la primera aparición de este personaje, en el cuento titulado "La Oración de las Tinieblas": "Parece que' el fraile que lo bautizó le conoció la pinta de bruto y le puso: '¡Bárbaro, que Dios te ampare!...' " (p. 9).

La sustancia del cuento la constituyen, pues, las aventuras tragicómicas del personaje que concluye invariablemente aporreado. Alrededor de él se tejen escenas de la Mendoza finisecular, como dijimos, de gran valor como documento costumbrista. La primera de éstas se refiere a los actos litúrgicos con que se celebraban en la época los cultos de Semana Santa; el protagonista desciende de su hogar cerril para participar en ellos: "Güeno... caimos a Mendoza el martes santo... Esa noche anduvimos haciendo las estaciones y recorriendo las caidas..." (p. 10). El inusitado movimiento de la ciudad en esos días solemnes, empero, no predispone precisamente al sosiego:

"De lo que menos nos enteramos nosotros ese año jué de lo que le pasó a Nuestro Señor Jesucristo... Cuando dentrábamos a las iglesias nos quedábamos deslumbrados al ver tantos ojos matadores que nos miraban con curiosidad... Parece que nos conocían por la pelambre qu'éramos pajuerianos de sierr'adentro" (p. 10).

En pos de la belleza femenina, pues, se allegan a participar de la ceremonia que da título al relato: "La Oración de las Tinieblas", que es ocasión para un reidero episodio, relacionado con las particulares circunstancias en que se desarrolla este culto: "Dentramos a l'iglesia, que ya estaba casi llena de gente; pero una cosa m'extrañó mucho, y qu'estaba completamente a oscuras y no había más que unas cuantas velas encendidas en el altar mayor". Podemos conocer el desarrollo de la ceremonia a través de las palabras del sacerdote:

"- Amantísimos feligreses: no se sorprendan si dentro de un momento oyen un gruido de truenos y relámpagos adentro e'la iglesia... Esta es la oración de las tinieblas...la que dijo Cristo en el Monte de los Olivos a la misma hora y durante una violenta tempestá...Este año vamos a tratar de imitarla en lo posible, y

con ese fin hemos preparado un aparato que dará la ilusión de la tormenta... No se asusten, pues, cuando lleguen las tinieblas” (pp. 14-15).

Este es el ambiente propicio para que le gasten una pesada broma a nuestros héroes; una inesperada agresión provoca la reacción de Quiterio: “-Una tiniebla me ha pegao de atrás...; pero a la primera que güelva, la divido” (p. 16). El humor va “in crescendo” hasta llegar a pasajes de franca comicidad, como cuando el aludido Quiterio confunde a una beata que participa de la celebración litúrgica con el objeto de sus amores:

“[...] y le dio un pellizco d’esos de marca cardenal... La vieja se mosqueó como por electricidá y dándose güelta le asestó un zurriago d’esos de ‘agarrate Catalina’ con un rosario de cuentas de fierro d’esos que usaban los jesuitas pá amansar indios, y que pesan más que conciencia de escribano... La vieja había sío de ‘upa’, y le asentó el guascazo dende la coronilla hasta la punta e’l’espalda... Quedó la polvadera porque no nos habíamos sacudío la tierra del camino y hasta se le volaron unas cuantas motas de pelo...” (p. 12).

Como consecuencia, se generaliza un alboroto y nuestros protagonistas concluyen con sus huesos en la cárcel y, luego de pasar la noche en un calabozo lleno de ratones y de pagar treinta pesos de multa cada uno, “rumbeamos pal lao de la querencia, medio magullaos tuavía de los bolsasos, pero jurando pa nuestros adentros, no dejarnos emborrachar nunca más por unos ojos como los de María Domínguez, ni meternos donde hubieran tinieblas...” (p. 16).

“Quiterio Bárbaro Mota” es el segundo de los relatos que tiene por protagonista a este singular personaje, y apunta algunas referencias a las modas, a los medios de transporte o a las diversiones características de la “gran aldea” que era por entonces nuestra Mendoza: con respecto al tránsito de la ciudad: “A Quiterio casi lo

corneó un automóvil con las guampas que llevan adelante a modo e miriñaque... el chafiur sofrenó a tiempo pero mi compañero al hacerle la capiada s'ensartó en una motocicleta que iba echando diablos" (p. 158).

Con respecto a las modas, el narrador nos informa de la compra de "güenos trapitos en una d'esas cuevas de saltiadores con patente de la calle Las Heras" y de los denonados esfuerzos de Quiterio Bárbaro "pá ponerse güen mozo":

"Tiró el "hongo" que tráiba puesto y se compró un sombrero, un "funyi" con las alas requintadas a lo italiano y partío a lo "cajetilla" que le asentada como un trabuco a San Benito; se compró un traje con el saco partío por atrás y doble hilera de botones, una camisa almidonada que le hizo unas cuantas mataduras, cuello y una corbata verde [...] Hay que ver el trabajo que nos costó ponerl'el cuello y la corbata... Yo d'eso no entiendo mucho, pero pá mí qu'el cuello era chico, porque pá podérsele prender tuve que afianzarlo bien de las dos puntas y cinchar poniéndole una rodilla en el pecho... Por suerte la corbata era larga y le pude echar dos nudos ciegos pá que no se le rajaran los ojales"(p. 157).

La vestimenta femenina (al menos, de cierto tipo de mujeres) se describe en función del acontecimiento que se narrará a continuación: "[...] dos prójimas que nos rozaron dos veces al pasar, como quien no quiere la cosa... Iban muy bien vestidas y con más perendengues y espejuelos que mula de carro puntero; trajeadas de puro verde, granate y amarillo [...] Llevaban unos sombreros que parecían páilas boc'abajo, unas polleritas cortas y unos descotes..." (p. 159).

Con respecto a las diversiones: "salimos a dar una güelta por el centro después de comer. Pensábamos dir a los fuegos artificiales, pero mientras llegaba la hora nos comenzamos a pasiar por la calle San Martín fastidiando a las muchachas" (p. 159). Pasan también por el Mercado Central, caminan por la Alameda, y luego, con

una ocasional compañía femenina, nuestros protagonistas concurren “a una confitería d’esas de copete, por indicación d’ellas pa osequiarlas” (p. 162) y, finalmente, a lo que constituía una gran novedad en la época: el cinematógrafo o “biógrafo” – el Avenida – donde daban “una cinta por entregas”.

Precisamente el núcleo del relato se basa en un esquema humorístico en relación con esto: ¿qué ocurriría si una persona ignorante, simple, asiste a una función de cine y confunde la ficción con la realidad? (El mismo esquema del *Fausto* de Estanislao del Campo). Los resultados son predecibles, y más si el personaje en cuestión es nuestro ya conocido Quiterio. Las aprensiones del narrador van preparando el clima para lo que ocurrirá: “Apareció en el telón un campo cruzado por el ferrocarril. Los rieles estaban de frente a nosotros. Lo primero que pensé yo jué que iba a pasar un tren y que Quiterio Bárbaro se iba a asustar...” (p. 163).

Los comienzos del cine están rodeados de anécdotas similares, como aquella que da cuenta del pánico provocado en los espectadores por la aparición en la pantalla de un tren marchando de frente a toda velocidad, cuando el 28 de diciembre de 1895 se proyectó en el subsuelo del Gran Café de París una serie de películas, entre las que se contaba “La llegada de un tren a la estación”. Martos hace una reelaboración humorística de este suceso:

“De atrás de un bosque de pinos asomó un tren a toda velocidad... Nunca hi visto máquinas tan grandes; parecía un cerro de acero que rodara cuest’abajo... Quiterio cuando vido asomar el tren s’echó a temblar encogiéndose como pa dar un salto...

En eso el tren s’echaba encima y parecía que se iba a salir del telón pá meterse en el salón [...] Quiterio no esperó más...

-¡Socorro!- gritó con toda la juerza de sus pulmones de burro jarillero y enderezándose en el asiento pegó un salto por encima e la gente... Eso jue como campana de alarma y puso punto final a la función...

La gente creyó qu’era temblor...” (pp. 163-164).

4. Conclusión

Cuyanos, o más propiamente “andinos” por su contenido, que hemos delineado a grandes rasgos, estos cuentos resultan interesantes por los procedimientos que el autor ensaya, en orden a incorporar el contexto socio-cultural de la narración en la organización textual y discursiva de los relatos, procedimientos que validan su relación con el folklore y dan como resultado una colorida reconstrucción costumbrista.

Repasado en conjunto el volumen de *Cuentos andinos*, el mayor acierto de Martos radica, a mi juicio, en ese discurso atribuido a su viejo criollo, relato chispeante de humor y de sabiduría popular. En él se combina el habla coloquial junto a recursos poéticos que, aun con un cierto aire literario, buscan la adecuación entre la experiencia que se supone común a la voz narradora y sus oyentes: “la noche abría las tranqueras del cielo”. Junto a algunas imágenes que pueden parecer graciosas, otras tienen el sencillo encanto de la realidad agreste que evocan. También el diálogo entre paisanos es sabroso, lleno de modismos, gracia y vivacidad.

De este modo, los cuentos de Martos se convierten en un fiel espejo lingüístico de la comunidad cuyana y su autor -dice don Antonio Aguilar, su biógrafo- “un gran observador del campo y del gaucho con temática amplia aunque de ambiente lugareño, da rienda suelta a su imaginación y las creaciones van surgiendo en forma natural, fluidas y siempre cargadas de emotividad”. Quizá en razón de su origen en buena medida periodística, el efecto del cuento se busca a través de recursos simples: por la recurrencia al humor en los cuentos más logrados, porque cuando nuestro autor intenta la cuerda trágica, cae a veces en excesos un tanto melodramáticos. De igual modo, prevalecen los relatos formalizados a través de un discurso atribuido al personaje narrador, lleno de sabor y colorido local, con lo que logra ganarse un merecido lugar en nuestra narrativa mendocina.

HISTORIA Y ESPACIO POLÍTICO EN *EL CLUB DE LAS DAMAS* DE MANUEL JOSÉ OLASCOAGA

Hebe Beatriz Molina

“El lo fué todo, educó con el libro, ilustró con el trabajo científico y corrigió con el trabajo histórico; y en todos, fue magnánimo y generoso, lo mismo en los campos de batalla [...]”.

Los Andes, junio 29 de 1911.

1. Personalidad de M. J. Olascoaga

Manuel José Olascoaga es una personalidad muy destacada en la Mendoza del siglo XIX por sus actividades militares, científicas, periodísticas y literarias. En los setenta y cinco años de su inquieta existencia (entre el 26 de octubre de 1835 y el 27 de junio de 1911) cabalga largamente su tierra natal y toda la Argentina, además de algunos países vecinos¹.

¹ Los datos biográficos sobre Olascoaga se extraen generalmente de una memoria elaborada por los hijos del autor, titulada *Datos biográficos del coronel Manuel J. Olascoaga según sus propias anotaciones*. Buenos Aires, Imprenta P. J. Ravina y Cía, 1911. Véanse también: *Centenario del coronel Manuel José Olascoaga; 1835-1935*. Mendoza, Junta de Estudios Históricos, 1935 (reeditado en la *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. T. II, n° 7 y 8, Mendoza, abril de 1936, pp. 1-30) y los

Inicia su carrera militar en 1852, en la Compañía del Orden, carrera que es interrumpida varias veces por su participación en diversas revueltas tanto a nivel provincial como nacional. En 1856, tras el fracaso de una revolución liberal, se refugia en San Luis, luego pasa por Entre Ríos, Montevideo y Rosario. De regreso en Mendoza, organiza el auxilio a las víctimas del terremoto del 20 de marzo de 1861. Poco después, el presidente Derqui le encarga la formación de un nuevo cuerpo, con el que asiste a la batalla de Pavón. En Córdoba participa del derrocamiento del gobernador delegado Tristán Achaval y restaura el orden en esa provincia. El general Paunero lo nombra Teniente Coronel del ejército de Buenos Aires (1862). Comienza la exploración de las tierras araucanas, con el fin de analizar el problema de las fronteras internas². En 1863 interviene en la guerra contra las montoneras cordobesas, en su calidad de Comandante en Jefe de Milicias. Tras la victoria en “Las Playas”, es promovido a Teniente Coronel Efectivo (1864) y designado Jefe de Frontera del Sur, en Mendoza. Por fusilar a un cuatrero chileno que cuenta con amigos influyentes, se autoexilia en Chile. Allí completa sus conocimientos sobre la Araucanía. Regresa a Mendoza para participar en la Revuelta de los Colorados

autores que se mencionan más abajo. Personalmente, agradezco los datos que me ha proporcionado con mucha generosidad el nieto del escritor, Dr. Mario Lauro Olascoaga, en una entrevista efectuada en su casa de la ciudad de Mendoza el 10 de marzo de 2000.

² Acerca de esta preocupación constante de Olascoaga por el problema patagónico, véanse Carlos Agustín Ríos. *Gobernadores del Neuquén; 1884-1980*. 2ª ed. Cippolletti, CEFNA Libros, 1980, pp. 13-21; e Ileana Lascaray. “Manuel José Olascoaga, expedicionario – gobernante y factor decisivo en la incorporación definitiva de la región patagónica a la soberanía nacional”. En: *El Fortinero; Boletín Histórico*. Nº 3. Comando V Cuerpo de Ejército “Tte. Crl. Julio Argentino Roca”, octubre de 1999, pp. 209-217.

(1866), contra el gobierno nacional de Mitre y la Guerra del Paraguay. Nueva derrota y nuevo exilio a Chile. En este país acompaña al general Cornelio Saavedra (h) en una campaña contra los indios del sur (1869-1871), experiencia que le sirve para descubrir las relaciones entre los malones producidos en la Argentina y el comercio chileno hacia puertos del Pacífico. Pocos años después, asesora a Roca sobre la problemática aborigen y la topografía de la región, además de organizar estrategias de avance fundamentales para la Campaña del Desierto. En 1885 es designado primer gobernador de Neuquén, cargo que ocupa por dos períodos (1885-1890). Entre sus obras se destaca la fundación de Chos Malal como capital del entonces Territorio Nacional, donde realiza una loable y honesta acción de gobierno, apreciada todavía en la actualidad. Luego asume un ministerio durante la gobernación del mendocino Pedro Nolasco Ortiz. En 1894, es nombrado Perito en la cuestión de límites con Bolivia. Permanece en el norte argentino hasta 1907, año en que se radica en El Plumerillo (Mendoza). Tres años después, es elegido Presidente del Consejo Deliberante del Departamento de Las Heras, cargo en el que permanece hasta su fallecimiento. Sus cenizas descansan en la ciudad de Neuquén.

Casado con la cordobesa Delfina Urtubey, le sobreviven sus hijos Manuel José, Laurentino, Julia y Delfina.

Como complemento necesario de sus actividades militares, Olascoaga realiza estudios topográficos y geográficos de diversas regiones del país (Mendoza, La Pampa y Río Negro, Neuquén, Formosa) y de Chile, que vuelca en precisas cartografías. Su *Estudio topográfico de la Pampa y Río Negro* (1880) recibe la medalla de oro en el Congreso Internacional de Geografía (Venecia, 1881)³.

³ Cf. Fernando González Guiñazú. "Prólogo". En: Manuel J. Olascoaga. *Topografía andina – Aguas perdidas*. Buenos Aires, Cabaut y Cía., [s.f.], pp. 5-14.

Por su amplio saber es designado Jefe de la Cuarta Sección de Ingenieros Militares (1883).

Según Juan Draghi Lucero, es el “prototipo del sabio criollo, del llamado ‘autodidacta’ sudamericano”. Este biógrafo lo define, además, como un “araucanista de nota” porque maneja no sólo la topografía de las tierras araucanas argentinas y chilenas, sino también la lengua indígena⁴. Maneja, además, otras lenguas vivas, como el francés y el inglés. Sus conocimientos geopolíticos le permiten elevar al gobierno de turno importantes propuestas, rara vez tenidas en cuenta, para la integración territorial del país y el desarrollo económico: explotación minera en su provincia natal, un ferrocarril entre Mendoza y Ñorquín (Neuquén), un canal navegable desde las lagunas de Huanacache hasta el río Colorado siguiendo el cauce del Desaguadero, la canalización del Pilcomayo, entre otras.

Olascoaga expresa su poder de observación, su criollismo y un agudo sentido de la crítica a través de diversos medios: mapas, dibujos a pluma, esculturas, grabados en piedra, madera y metales; estudios etnológicos, obras literarias y artículos periodísticos. Se lo considera un “pintor de intuiciones”; sus obras, realizadas a pluma, lápiz, ténpera u óleo, representan temas históricos, paisajes, retratos, tipos autóctonos y asuntos religiosos⁵. Con el cuadro “Chos-Malal; vista panorámica” obtiene la gran medalla de oro en la Exposición de Chicago (1893). Entre los retratos, interesa destacar el de Facundo Quiroga⁶.

⁴ Juan Draghi Lucero. *Manuel José Olascoaga*. Ediciones Culturales de Mendoza, [ca. 1935]; pp. 6 y 10, respectivamente.

⁵ Cf. Marta Gómez de Rodríguez Brito. “La plástica del coronel Manuel J. Olascoaga (1835-1911)”. En: *Cuadernos de Historia del Arte*. N° 8, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia del Arte, 1969, pp. 85-92; p. 86.

⁶ Cf. *Datos biográficos...*, ed. cit., pp. 66.

Edita los diarios *La Constitución* (Mendoza, 1856), *El Comercio* (Rosario, con Eudoro Carrasco), *La Linterna del Diablo* (Santiago de Chile, 1866-1867) y *La Estrella de Chos Malal*. Cuando Laurentino Olascoaga y sus hermanos organizan la publicación de las obras literarias del padre⁸, elaboran una lista integrada por estos títulos: *Misterios argentinos* (1866), *Juan Cuello*, obra gauchesca en prosa (1873), *El Brujo de la Cordillera; Crónica de las depredaciones de indios y aliados en las poblaciones australes de Buenos Aires y demás provincias* (1895) – con el seudónimo “Mapuche”⁹ –, *El Sargento Claro o La guerra con Chile*, *El Club de las Damas* (1894-1895, 1903), *Criollos históricos*, novelas históricas; *Un porteño revolucionario*, cuento histórico; *Patria, Facundo* (1903), dramas en verso, *Liú Huincá (El huinca blanco o El extranjero blanco)*, drama musical, especie de ópera (1899); y *El gran reformador*, *Crispín*, *El gobierno de los locos*, comedias. Por su parte, Carlos Ríos menciona dos relatos más: *Romántico rebelde* y *La lanza del Montonero*¹⁰.

Arturo Roig, quien aporta otro título – *El taita Garnica*, tal vez una novela corta –, considera que la muerte de Olascoaga en

⁷ Nicolás Bustos Dávila. *Coronel Manuel Olascoaga; precursor de la Patagonia*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1975, p. 17.

⁸ *Ibid.*, pp. 64-66.

⁹ Según Mario L. Olascoaga, su abuelo habla de los “mapuches” refiriéndose a los indios argentinos, mientras que emplea la denominación “araucano” para los chilenos. Precisamente, en esta “crónica”, el escritor denuncia los delitos que cometen los araucanos en contra de los mapuches y de los criollos.

¹⁰ Cf. Carlos Agustín Ríos, *op. cit.*, p. 21.

1911 marca la separación de dos épocas: la romántica, a la que pertenece este autor, y la modernista, influida por el positivismo¹¹.

La biografía de Olascoaga preparada por sus hijos, sobre la base de notas y documentos del propio autor, revela la intención de la familia de destacar la figura y el accionar casi heroico de este militar – por un lado – sin herir susceptibilidades (por ejemplo, no proporcionan los nombres de sus enemigos) y, por otro, dejando bien en claro que los motivos por los cuales Olascoaga participa en revoluciones son siempre justos: combatir los abusos del gobierno y las prebendas arbitrarias del poder político obtenidas sobre el interés del pueblo o de la nación¹². Esta constante de su vida se repite en la temática de sus obras literarias.

2. El Club de las Damas

Según se aclara en la contraportada de la primera edición en castellano (1903), esta novela es publicada inicialmente en alemán, “*por concesión amigable del autor á la Revista científica La Plata Rundschau, 1894 y 1895*”¹³. Olascoaga limita la difusión de su

¹¹ Cf. Arturo Andrés Roig. *Mendoza en sus letras y sus ideas*. Ediciones Culturales de Mendoza, 1996, p. 225.

¹² Cf. *Datos biográficos...*, *op. cit.*, pp. 9-12, 23-24, 40, 45-48.

¹³ M[anuel]. J[osé]. Olascoaga, Coronel. *El Club de las Damas*. San Fernando, Imprenta Roma de Atilio Bazzi, 1903; p. 6. En adelante, cito por esta edición, a la que designo con la sigla CD, e indico solo la página. En todas las citas respeto la grafía original. *La Plata Rundschau* es una revista semanal de Buenos Aires, dirigida por S. Ostwald y destinada a vincular los intereses materiales e intelectuales de la Argentina con Alemania. La

obra imprimiendo su número reducido de ejemplares, “para obsequiar á sus amigos y relaciones, con exclusión del público, de la mayoría”¹⁴. Tal vez, el novelista teme que ese público, muy conservador, rechace el suave *feminismo* sobre el que se asienta parte del argumento; o que no interprete fielmente su mensaje profundo.

Aunque suele catalogársela como “novela histórica”, este texto no reúne los requisitos de esa especie narrativa impuestos por la retórica decimonónica: el narrador rememora sucesos recientes, el momento histórico es impreciso, no hay interés por la reconstrucción arqueológica de la sociedad pretérita (sus normas, sus usos y costumbres). El eje estructural de *El Club de las Damas* es la crítica a los políticos autoritarios que gobiernan Mendoza a lo largo del siglo XIX.

3. Los dos narradores y sus historias

La obra consta de veinticuatro capítulos, titulados de acuerdo con la tradición romántica: por ejemplo, “Una voz extraña”, “El reverbero misterioso”, “El bosque de los fantasmas”, por mencionar sólo algunos de los primeros.

El narrador principal o público también es el clásico de la novela romántica: se personaliza para establecer la comunicación con

publicación por entregas perjudica la coherencia interna de la novela: se confunden los dos narradores, se cuentan los mismos hechos en distinto orden, la cronología es imperfecta. En las pocas páginas de ese semanario localizadas en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín – por gentileza de Lila Bujaldón de Esteves – no se aclara quién es el traductor.

¹⁴ “Bibliografía”. *La Voz Pública*, San Fernando, Setiembre 13 de 1903”. En: *Datos biográficos...*, op. cit., pp. 193-194; p. 194.

el lector, ficcionaliza el acto de narrar y se separa de la historia contada, aunque participe esporádicamente en ella como personaje. Por eso, alterna la primera persona verbal con la tercera. A veces, usa la máscara de ser testigo presencial de algunas sesiones del Club de las Damas; pero este recurso está empleado superficialmente, sólo como para dar credibilidad a su relato, justificar su omnisciencia o limitarla (cuando, por ejemplo, no puede transcribir todos los discursos porque el bullicio de los asistentes no lo deja oír bien; cf. *CD.*, pp. 44 y 314). En todos los casos, asume la voz y la ideología del autor.

La principal preocupación del narrador es que parezca verídica su historia, a la que – en forma reiterada – califica de “increíble”. En verdad, los lectores pueden dudar de la veracidad (y hasta de la probabilidad) de que los personajes construyan doce kilómetros de túneles subterráneos, con vías sobre las que se puede viajar fácilmente aún en sentido este-oeste (que en Mendoza significa *cuesta arriba*); también, de que la niña sea criada por una leona – motivo del folklore universal – y luego, ya *civilizada*, llegue a gobernar el mundo secreto de las minas y dirigir la fundación del Club de las Damas.

Para lograr credibilidad, el narrador se ampara más en la confianza espontánea del lector hacia la responsabilidad autorial, que en los recursos novelescos especiales para crear verosimilitud. Usa el subterfugio de afirmar que, en la novela, figuran “señoras y señoritas muy distinguidas” que no han autorizado al autor para que dé pistas acerca de sus respectivas identificaciones (*CD.*, p. 7). Por lo tanto, pide al lector que “adivine” de quiénes se trata. En esta inventiva el narrador no ve ninguna objeción de índole ética pues los hechos por narrar “son dignos de toda publicidad” (*ibid.*).

A pesar de este *pacto* ofrecido por el propio narrador, la identificación de los personajes resulta imposible porque los apellidos están convencionalmente abreviados –Carlos de V**, doctor D**, etc.- o se los designa por sus roles político-sociales: la “señorita

Presidente”, “el Gobernador”, “el Jefe de Policía”, etc. Además, el tiempo de la historia es amplio (unos sesenta años), la cronología imprecisa y, alguna vez, incoherente. Por ende, la crítica no está dirigida a un gobernador en particular, sino más bien a un modo de gobernar, aplicado extensamente durante el siglo XIX.

La localización espacial se perfila con un poco más de claridad. Si bien no quiere nombrar al “pequeño pueblo” en que ocurren los acontecimientos, puede conjeturarse que se trata de Mendoza, pues se sitúa “en una de las repúblicas florecientes, en lo más extremo del hemisferio austral de nuestro planeta” (*CD.*, p. 8), “al pié oriental de la gran cordillera que corta en el planeta terrestre todos los arcos de latitud” (*CD.*, p. 31). No obstante, las descripciones del espacio geográfico no aportan detalles que individualicen ni las peculiaridades de la región montañosa mendocina ni los elementos típicos de la ciudad capital, como el zanjón que la limita al este o el canal tajamar que – por aquellos tiempos – la atravesaba¹⁵.

La acción transcurre, casi sin excepción, en dos lugares estandarizados: el poblado principal, denominado indistintamente como “pueblito” o como “ciudad”, y la mina de oro, situada entre los cerros, junto a un bosque frondoso, a unos doce kilómetros al oeste del pueblo¹⁶.

¹⁵ El canal tajamar o las otras acequias habrían obstaculizado y, tal vez, impedido la construcción de los subterráneos hacia el pedemonte. Cf. Jorge Ricardo Ponte. *Mendoza, aquella ciudad de barro; Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Municipalidad de la Ciudad de Mendoza, 1987; y Adolfo Omar Cueto y otros. *La ciudad de Mendoza; Su historia a través de cinco temas*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1991.

¹⁶ En esa dirección se descubre –a principios de 1894 – un mineral de plata, conocido como “La Cortaderita”: “Este mineral está situado al Noroeste de la ciudad de Mendoza, á distancia de 14 kilómetros medidos so-

El narrador describe las características sobresalientes del Club de Damas – sus miembros, su ideario – y resume los actos principales en que se ve involucrado, desde su fundación hasta el derrocamiento del mal gobierno (cap. I-IX, XXI y XXIII). Sin embargo, buena parte del relato (cap. X-XX y XXII) está en boca de un personaje, la india María Gruñir. En estos capítulos, cambia no sólo el narrador sino también el ritmo novelesco, el cual se vuelve más fluido y atrayente. El relato de María es una larga retrospectiva acerca de la historia de una familia víctima de un gobierno despótico, y cuyos actores principales – Carlos y su hija Julia – unen sus esfuerzos con los del Club en pos de terminar con el autoritarismo y el sufrimiento del pueblo. Tan importante es el accionar de esta familia que sus padecimientos no sólo sirven de ejemplo sobre los abusos del poder político, sino que también la venganza personal que ejecutan alcanza la magnitud de revolución popular.

El derrocamiento del gobierno corrupto se produce tras un largo proceso que dura muchos años, tantos como los que Carlos tiene de vida. Por ello, la secuencia narrativa puede dividirse en tres momentos, de acuerdo con la edad de este personaje central.

**Primer momento: infancia y juventud de Carlos (cap. X a XIV), veinticuatro años aproximadamente¹⁷. Preparación del*

bre el camino de tropas, que va de esta ciudad al mineral” (Carlos Madariaga. *Memoria oficial de minas de la Provincia de Mendoza*. Mendoza, Tip. Los Andes, 1894; pp. 83-107). En los alrededores existen cuatro aguadas naturales y abundante provisión de leña. Curiosamente, una de las vetas es llamada “Julia”, como uno de los personajes principales de la novela. Las minas de oro más próximas, en cambio, se sitúan – según la *Memoria* de Madariaga – a unos ochenta o noventa kilómetros de la ciudad de Mendoza.

¹⁷ A continuación resumo el argumento dado que esta obra no ha sido reeditada y los ejemplares son escasos. La tragedia signa el nacimiento del niño: su padre, el Ing. Carlos de V*, es envenenado por Justino F., bajo las

conflicto principal. El sujeto de la acción es María, quien cuida al niño y se enfrenta a Policarpo, prototipo del político corrupto.

**Segundo momento: Carlos adulto (cap. XIV¹⁸ a XIX), veintiséis años aproximadamente¹⁹. Desarrollo del conflicto cen-*

órdenes de Policarpo F.; la madre muere cuatro meses después. El cuidado de Carlos queda a manos de su ama de leche, la india María Grufir. Ella actúa como una verdadera heroína: descubre el plan de su esposo Justino para asesinar al niño y lo salva, aunque no puede hacer lo mismo con su propio hijo; deja constancia del envenenamiento ante el Dr. D*, se refugia luego en la serranía, donde descubre una mina de oro. Cuando, seis meses más tarde, regresa osadamente a la ciudad y es apresada por su marido, enfrenta con valentía a don Policarpo, quien – por miedo a la presentación de pruebas que podían comprometerlo – deja en libertad a la india. Escondida de nuevo en la guarida en la montaña, idea una estratagema para despistar a don Policarpo respecto de la ubicación de la mina. Se dedica luego a explotar segura el yacimiento de oro durante seis años. Finalmente, decide viajar a Inglaterra, a fin de que Carlos realice estudios superiores de ingeniería, al mismo tiempo que María también aprende el inglés y otros temas de cultura general.

¹⁸ El capítulo XIV sirve de pivote para la transición de un momento a otro.

¹⁹ Diecisiete años después, regresan a la patria. El objetivo principal de Carlos es adquirir poder para vengarse de los asesinos de su familia (cf. *CD.*, p. 166). Para ello, explota la mina sin descanso, construye galerías subterráneas desde el escondite del bosque hasta la ciudad (durante casi diez años) y se presenta en la ciudad como inglés y gerente de una casa comercial importadora de maquinarias industriales, quien compra amplios terrenos y construye numerosas casas. También María aparece en el pueblo en el que se la conoce como “*la inglesa rica*”. Una propuesta tramposa acerca de una mina de oro que le formula don Policarpo permite a Carlos iniciar su venganza: mata a Justino cuando éste intenta asesinarlo en un

tral. Carlos asume el protagonismo: adquiere poder económico y ejecuta su venganza; los herederos de Policarpo se vengan, a su vez, en la familia de Carlos.

**Tercer momento: Carlos y Julia* (cap. XX a XXIV, I a IX), nueve años aproximadamente²⁰. Conflicto secundario: Julia – nuevo sujeto de la acción – rechaza a su padre. Resolución de

alto del camino; pocos días después, termina con la vida de Policarpo, en medio de una tormenta que encubre sus actos y en el aniversario de la muerte de su padre. En contraste con estos hechos violentos, Carlos obtiene beneficios: encuentra en Solorza, el maestro de la Posta, a un ayudante fiel y en Isabel, la hija de Solorza, a su futura esposa. Por una acción imprudente, Carlos hiere a una leona, la cual luego es cuidada por Isabel. Los jóvenes enamorados se casan. Al año, les nace una niña, Julia. La historia no termina porque se reinicia el ciclo fatal: los herederos de Policarpo ejecutan su venganza asesinando cruelmente a la familia Solorza. Isabel logra huir con la niña hacia la montaña, pero fallece; la leona – cuidada antes por la madre – amamanta a Julia. Carlos, creyéndolas muertas a las dos, reacciona con mucha violencia contra sus enemigos, a los que mata uno por uno; también contra los leones. Tras algunos años de enajenación, opera en él una reacción pacífica: aumenta la explotación minera e instala un potente cañón, pero también se dedica a ayudar económicamente y en secreto a todos los necesitados de la zona.

²⁰ Ante un ataque sorpresivo, Carlos mata a un león y, por ello, descubre a la “niña de la selva”, joven de dieciséis años. Decidido a regresarla a la “civilización”, con la ayuda de María y un retrato de Isabel pintado por Emilio de B..., el padre construye un gabinete semisubterráneo para atraer a la joven. El pintor la encuentra en el bosque y se enamora de ella. Tras ocho años de educación, Julia se convierte en el *gobernador* de las minas y de toda la beneficencia que realizan con ese oro. Sólo mantiene un fuerte rechazo hacia Carlos por la muerte del león, su “hermano”. A instancia secreta de Julia, se funda el Club de las Damas. La “inglesa rica” les concede el uso de una de sus propiedades y la hija de Carlos les regala – también de forma misteriosa – un reverbero de gas, cuyos caños esconden un teléfono y un fonógrafo gracias a los cuales los del bosque pueden oír lo que se discute en las sesiones del Club. Cuando las jóvenes se duelen a

los conflictos: fundación del Club, triunfo de la revolución popular, reconciliación familiar.

En esta novela se manejan, pues, varios tiempos. Los dos narradores sitúan constantemente al lector respecto del orden de los hechos contados con referencias temporales más o menos precisas, muchas de las cuales indican la distancia entre los hechos, tomando como referencia el presente de la narración secundaria o privada: la historia "horripilante" de la mina abarca "sesenta años" (CD., p. 106), la edad de Carlos; entre la desesperada huida de Isabel y la reaparición de Julia han transcurrido "diez y seis años dos meses" (CD., p. 277); María recuerda el momento del regreso desde Inglaterra treinta y ocho después (CD., p. 162). Todos los datos temporales son coherentes entre sí y con la edad aproximada de los personajes en cada etapa, excepto las dos fechas: entre el casamiento de Carlos e Isabel -"1° de Julio de 188..." (CD., p. 240)- y el escape de la cárcel -"1 de Mayo de 188..." (CD., p. 77)- han pasado

causa de la maledicencia del "Diario oficial", reciben el apoyo de Julia, a través del reverbero. Como el bosque de la montaña ha originado numerosas leyendas, las jóvenes del club escuchan atentas el relato de Alfredo sobre el encuentro de Emilio con la "niña salvaje". Ante el fusilamiento injusto de ciudadanos libres, luego de una elección, el Club realiza una sesión especial, durante la cual la Policía detiene a Emilio como sospechoso de conspiración. Julia se le aparece en la prisión con aspecto fantasmagórico. El pintor huye gracias a la ayuda de un "viejo" (Carlos), quien posee un anillo con el retrato de la joven que ha enamorado a Emilio. Escondidos en las construcciones secretas de la montaña, María cuenta a Emilio la historia de Carlos y de su hija. Mientras tanto, Julia se entrevista con la Junta Directiva. En ese momento la sede del Club es atacada. Tras una noche en vela, se inicia la lucha. Gracias al cañón secreto de Carlos y a un ardid de Julia, logran la huida del Gobernador y de sus secuaces. Luego de los festejos por el triunfo, Carlos es electo nuevo Gobernador y Julia se casa con Emilio. "Epílogo": Noticias de que el gobierno nacional quiere reponer a las autoridades derrocadas.

veintiséis años, por lo menos; en consecuencia, no pueden haber sucedido ambos hechos en la década del ochenta.

Esta imprecisión confirma la hipótesis de que Olascoaga no pretende reconstruir momentos específicos de la historia de Mendoza y que su crítica contra los malos gobiernos no se limita a un gobernador en particular, sino a una forma de hacer política. Si hubiera pretendido contar los acontecimientos sobresalientes del siglo XIX mendocino – mientras narraba la vida de Carlos – no hubiera podido dejar de mencionar, por ejemplo, el terremoto que destruye Mendoza el 20 de marzo de 1861, hecho que debería de haber afectado a Carlos en alguna etapa de su vida²¹.

Es posible que Olascoaga, cuando compone su novela, recuerde la Revolución de los Colorados, en la que se liberan aquellos presos condenados por no querer pelear en la Guerra del Paraguay, y en la que el autor tiene activa participación. Por otra parte, la insistencia en mencionar el año “188...” puede indicar que el autor concentra sus cuestionamientos en los gobiernos de la década del Ochenta, conocidos como “El Régimen” (1862-1914), grupo oligarca que apoya sucesivamente a Roca (Tiburcio Benegas) y a Juárez Celman (Oseas Guiñazú), o son conducidos con mano férrea por Emilio Civit. Los historiadores coinciden en caracterizar a la clase dominante de esa década y las posteriores (hasta 1914) como una elite cerrada, cuyos miembros mantienen entre sí relaciones familiares y socioeconómicas de conveniencia mutua, administran las riquezas provinciales y ocupan todos los cargos públicos, impidiendo de ese modo que el resto de la ciudadanía ejerza sus deberes cívicos²². A estos oligarcas liberales se opone la Unión Cívica Radical, en la que milita Olascoaga y que es liderada por

²¹ Excediéndome en la libertad de interpretación de todo crítico, podría señalar que los subterráneos que usan Carlos y María deberían haber sido construidos después de 1861 o habrían sido seriamente afectados por el fuerte sismo, posibilidad no tenida en cuenta por el autor.

José Néstor Lencinas²³, uno de los dos oradores que habla durante el entierro del novelista.

4. El espacio físico y social

Desde el primer capítulo, el narrador principal explicita la relación determinante entre el espacio geográfico y el problema político, al estilo de las observaciones de Sarmiento en su *Facundo*: “la referida República era el teatro propio de las cosas increíbles que sucedieron” (CD., p. 8). Es decir, república increíble donde (porque) lo increíble es posible. A diferencia de su antecesor sanjuanino, Olascoaga no apunta al problema del unitarismo fortalecido por un territorio uniforme, cuyos ríos navegables se dirigen todos hacia Buenos Aires, sino a la relación *gobierno-pueblo*:

“Era un país democrático por raza y por topografía. [...] las cosas se habían hecho por la santa voluntad del pueblo; - todo á golpe de maza: nada de moldes ni fierro colado; todo fundido al calor de la idea popular” (CD., p. 8).

²² Cf. Silvestre A. Peña y Lillo. *Actividad política mendocina en los años 1889 a 1914*. Mendoza, [s.e.], 1992; y Dardo Pérez Guilhou. *Ensayos sobre la historia política institucional de Mendoza*. Buenos Aires, Senado de la Nación, Secretaría Parlamentaria, Comisión de Cultura, Dirección Publicaciones, 1997.

²³ Cf. Pedro Santos Martínez. “Mendoza 1862-1892; Ensayo de interpretación sociopolítica”. En: *Contribuciones para la historia de Mendoza*. Estudios realizados bajo la coordinación del Prof. Dr. Pedro Santos Martínez. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia, 1969. Serie II (Monografías), n° 3, pp. 131-173; p. 152. Por su parte, Mauro Olascoaga insiste en que su abuelo no tuvo participación política (partidaria) alguna.

La presentación del escenario es irónica y llega hasta el sarcasmo. Este pueblo, innominado, es naturalmente libre porque “los mas grandes llanos del mundo” (*ibid.*) ponen al alcance de todos los productos más valiosos; no hay barreras naturales para los hombres ni para sus ideas. Pero, víctima de su propia cualidad, ese pueblo tiene “un gobierno pésimo” (*CD.*, p. 9): “Ya se sabe que en los países libres está de facto incluida la libertad de tener malos gobiernos” (*ibid.*). La ironía permite al narrador oponer *idealidad / realidad*: lo que debería ser la vida política de esa nación, cómo debería reaccionar el pueblo, frente a la cruda situación del país:

“Sobrevino un desgobierno, corrupción política y social; y en los días que esta narración empieza, se había dado en decir que todo estaba podrido. – Exageración! En absoluto no podía ser cierto. Era un pueblo inteligente, noble y bravo desde la cuna [...] Los pueblos de esta estofa no se pudren así nomás.... – El oro no se oxida” (*ibid.*).

La teoría política de Olascoaga es sencilla: el poder político pertenece al pueblo, quien lo delega en el gobierno; éste tiene la facultad y la obligación de velar por el bien común. A veces ocurre que los representantes del pueblo en el gobierno incurren en atropellos: “unos cuantos individuos de esterilidad respetable”, trepados en el poder, “mediante un sistema de operaciones ingeniosas, á modo de sociedad en comandita para explotar un filón” (*CD.*, p. 10), socavan las riquezas del país y roban sus establecimientos de crédito. (Las reiteradas alusiones a las minas de oro no son gratuitas, como se podrá observar más adelante). El narrador-autor implícito insiste en deslindar responsabilidades: “Pero todo esto nunca es obra de los pueblos: lo hacen temporariamente mil hombres, en los que faltan las mil vergüenzas correspondientes” (*ibid.*). El “abuso más irritante” es el robo de las riquezas del país, efectuado por los hombres públicos, en época de paz; acción inmoral que se complementa con el uso de las armas contra el pueblo en eleccio-

nes supuestamente democráticas (cf. *CD.*, pp. 244-245). En estos casos, la ciudadanía debe (debería) encargarse de sacarlos de la función pública.

El dilema radica en decidir cómo (por qué medios) y cuándo conviene que la sociedad reaccione. Una de las formas posibles — explica el narrador — es el “Club de las Damas”. En su primera asamblea, las jóvenes promotoras anuncian “los principios de regeneración política y social que debía proclamar la colectividad femenina” (*CD.*, p. 12), principios que coinciden con los que ha postulado el narrador-autor. Y en boca de una “linda oradora”, Olascoaga complementa su teoría: “nuestro pueblo padece de una falsa noción moral” y tiene “en la sangre los defectos culminantes de la filiación latina” (*CD.*, p. 14). Esos “defectos” son dos formas de reaccionar socialmente: la “indolencia” o el “ardimiento loco”. Ninguna de las dos conviene al pueblo porque “es el tirano quien recoge las ventajas” de ambas alternativas (*ibid.*), sobre todo en el caso de una revolución sangrienta, pues ésta permite al “gobernante perverso” vengarse “á malsalva sobre sus enemigos” (*CD.*, p. 16). Las jóvenes del Club optan por una tercera posibilidad: combatir el mal sin usar armas.

Todas estas ideas se exponen en el primer capítulo; el resto de la novela actualiza el conflicto social: la acción tiene como eje la lucha entre el *pueblo* y el *gobierno corrupto*, a través de la cual se validan los diversos medios de revolución popular.

El espacio físico también simboliza la relación *pueblo/gobierno*: el pueblo está representado por la selva salvaje y misteriosa, mientras que el gobierno domina la ciudad. El mismo narrador ayuda a observar esta correspondencia, cuando se refiere a la lobretez de esa selva, lugar al que “nadie lo conocía ni deseaba conocer” (*CD.*, p. 31):

“Parecerá un tanto inverosímil decir que sólo á 12 kilómetros distante de la planta urbana de aquella población, hubiese semejante accidente — increíble contraste topográfico, tanto como

es inconcebible el que formaba la cultísima sociedad que he presentado y el Gobierno que actuaba en medio de ella” (CD., p. 32).

La selva protege – ocultando a los ojos de los malvados – los ideales más puros del pueblo, representados por Carlos y Julia; ideales de justicia y de democracia, valiosos como el oro que María y Carlos extraen de las minas escondidas en el seno profundo del bosque y los cerros aledaños. El pueblo es el destinatario de las *buenas acciones* (distribución de dinero entre los necesitados) de los protagonistas y el “sentimiento público” interpreta la *verdad* de lo que allá sucede (el accionar secreto de Carlos, las minas de oro, los leones, la “niña de la selva”), aunque la rodee con un halo de misterio y de leyenda:

“[...] aquel sitio fantástico estaba ya sindicado por el sentimiento público, como origen de todo lo extraordinario que sucedía, y aun comenzaron á atribuírsele más tarde las limosnas que el Club de las Damas conseguía distribuir [...]” (CD., pp. 32-33).

La selva es misteriosa y lóbrega sólo para los hombres cobardes del gobierno, quienes no se atreven a investigarla, o sea, para aquellos que no quieren analizar verdaderamente la situación social del pueblo, que no *desean conocerla* porque no les conviene. La ignorancia que deviene de la despreocupación por el *prójimo* (la selva que está a sólo doce kilómetros, el pueblo que habita la misma ciudad) les significa, finalmente, la caída: desde la selva se organiza la revolución que termina con el mal gobierno.

Otros elementos del espacio representan la comunicación entre los diferentes actores sociales, articulándose sobre la base de esta correspondencia dicotómica:

<i>secreto</i>	vs.	<i>comunicado</i>
<i>verdadero</i>		<i>falso</i>

Los túneles subterráneos y un teléfono oculto en un reverbero conectan el mundo misterioso de la mina con el Club y con las casas del “inglés” y de la “inglesa rica”. Los medios secretos y los disfraces esconden, paradójicamente, a quienes trabajan por el descubrimiento de la *verdad*, por el desenmascaramiento de los corruptos. Los túneles, en particular, representan el anhelo común de rebelarse – algún día – contra la opresión, la idea sembrada que germina en las entrañas de la tierra fértil (cf. *infra*, la última cita de este capítulo). A la *verdad* del pueblo se oponen la mentira y la maledicencia empleadas como recursos políticos por los falsos hombres públicos. El “Diario oficial” es el medio usado para engañar al pueblo y para difamar a sus representantes más honestos, como las damas del Club (cf. *CD.*, p. 24, 192-194, *passim*)²⁴.

5. Las damas y la política

El que mujeres jóvenes funden una asociación dedicada a la política es un hecho extraño en la sociedad argentina del siglo XIX, mucho más en la mendocina. Olascoaga no proporciona ninguna referencia precisa que permita identificar ese Club. La historia registra principalmente el accionar de la Sociedad de Beneficencia,

²⁴ Uno de los periódicos al que Olascoaga satiriza sin nombrarlo puede ser *La Nación* de Mitre, quien lidera la Unión Cívica Nacional, enfrentada con la U.C. Radical. En una nota de este diario, con fecha 18 de enero de 1893, se sostiene que “los gobiernos son un resultado fiel del medio en que nacen” (Citada tomada de Silvestre Peña y Lillo, *op. cit.*; p. 41). Por su parte, el narrador de la novela rechaza la opinión de algunos “filósofos” que dicen que “los pueblos tienen los gobiernos que merecen!” (*CD.*, p. 10).

que desde 1857 atiende problemas sanitarios, educacionales, de orfandad y prisión²⁵.

Es evidente que el autor inventa una institución muy peculiar a fin de poner en relieve – por contraste – la reprochable praxis política del momento frente al *deber ser* de una auténtica responsabilidad ciudadana. Tan “increíble” resulta un club político de mujeres, que el narrador mismo presenta la objeción y la resuelve: las cualidades propias de las féminas permitirían un cambio revolucionario en materia de política²⁶. Sus argumentos son los siguientes:

“La política como la religión, viven de sentimientos nobles y generosos, de practicas edificantes y abnegadas, y por cierto que la mujer no se hallaría en ese empeño afuera del distinguido lugar, que le acuerdan las convenciones sociales. Saldría de la rutina que proviene de preocupaciones de origen bárbaro y entraría de plano en una gran obra de sujestión y propaganda, para la cual posée eficaces elementos personales” (CD., p. 11).

A pesar de estas afirmaciones, los lectores pueden desconfiar del apoyo del narrador al proyecto del Club porque, inmediatamente, explica que las mujeres han sido inducidas por “poetas

²⁵ Cf. Lelia Cano Rossini. *La mujer mendocina de 1800; Una revolución cultural en marcha*. Ediciones Culturales de Mendoza, 1996; *passim*. También, Juan Isidro Maza. *Mujeres en la historia de Mendoza*. Avellaneda, Fundación Banco de Boston, 1989; pp. 95-96. Maza menciona como instituciones benéficas, además de la Sociedad de Beneficencia, a la Asociación San Vicente de Paul (creada en 1879) y a la Asociación de Damas de la Caridad (desde 1887). Ninguna de ellas tiene fines políticos.

²⁶ Más que una defensa feminista, la invención de este Club parece una llamada de atención burlesca a los políticos mendocinos, acerca de su conducta oligarca.

mujerengues" (*ibid.*); poco más adelante, amplía las argumentaciones por medio de la opinión de un "filósofo de la época" (cf. *CD.*, pp. 16-17). Es decir, el narrador asocia el Club con la literatura, con lo ficticio, con el mundo de las ideas pero no con la realidad.

La ironía permanente impide determinar hasta qué punto el narrador-autor aprueba los objetivos del Club o en qué medida considera factible y eficaz su plan de acción. Con tono burlón, reseña las sesiones: el parloteo de las jovencitas impide oír bien, usan el abanico como arma mortífera, la maledicencia las hace llorar y la actitud intimidatoria de la policía las acobarda. El narrador – ficcionalizándose como un curioso asistente más – observa detenidamente tanto la belleza física como la elocuencia de las oradoras: "Tenía tantas agudezas en su imaginación como curvas graciosas ostentaba en su talle" (*CD.*, p. 17). Sin embargo, no parece confiar en los argumentos teóricos que despliegan las líderes del Club; por el contrario, se advierte un suave menosprecio del poder intelectual de las mujeres para convencer: sólo se les reconoce el poder de seducción sobre la base de las cualidades de la femineidad:

"Aquella morenita de ojos negros y chispeantes, belleza escultural de pequeño formato, con toda la gracia rígida de un soldado de cazadores, gustaba de preconizar ideas nihilistas puras, que, perdían todo su terror en la viveza juguetona con que las emitía" (*CD.*, p. 18).

La clasificación de las ideas políticas del Club como "nihilistas" y "revolucionarias" resulta satírica, ya que se las desvaloriza por medio del contraste entre la defensa hiperbólica de los principios de la institución y los medios al alcance de las damas, quienes, por ejemplo, no pueden evitar que el Jefe de Policía detenga a Emilio en su propia sede.

Para alcanzar su objetivo – "estirpar los vicios y violencias autoritarias que habían acarreado al pueblo su mal estar: persiguiendo particularmente á los criminales de cualquier posición ó catego-

ría" (*CD.*, p. 16) – las mujeres descartan el empleo de la violencia, pero – curiosamente – no planifican otros medios alternativos. En verdad, ni siquiera la organización del Club es obra de las jóvenes: "tuvo origen en una iniciativa poderosa de parte de personas que se rodearon de un misterio impenetrable" (*CD.*, p. 12). Esta revelación deslucen la imagen promisorio del Club y anticipa la paradoja del desenlace: no serán las damas quienes derroquen al mal gobierno, sino Carlos, Julia y su gente, con sus armas y su astucia. El relato de la constitución del Club y de sus asambleas termina siendo una especie de marco de la historia central.

6. Las palomas, la serpiente y los leones

Cuando Carlos y el joyero Macktruth regresan de la falsa mina con que Policarpo pretende estafar al "inglés", presencian un hecho natural: una paloma, apoyada por su compañera, trata de escaparse de la serpiente que le ha aprisionado un ala. Carlos, gracias a su excelente puntería, termina con el suplicio del ave y parte en dos al ofidio. El personaje mismo asocia los animales con las personas: las palomas son la "sociedad civilizada"; la serpiente, el gobierno abusador. Y él, el "juez natural" que imparte justicia:

"La reparación legal requiere formas que dependen de la Administración: el castigo extra-judicial es el último recurso de los desamparados de la justicia... Entonces todo hombre de corazón está constituido juez por la ley natural de conservación de la sociedad..." (*CD.*, p. 182).

El tema de la *justicia* es la isotopía vertebradora de los contenidos semánticos de la novela. Todos los personajes entienden que justicia es – en su sentido más común – dar a cada uno lo que le corresponde. Desde un punto de vista ético, dar el premio por la buena acción o el castigo por la maldad. No se discute que uno de

los mayores abusos del gobierno autoritario radica en justificar los atropellos contra los derechos civiles como actos de justicia pública contra quienes han, supuestamente, atacado a la Autoridad: "Los crímenes políticos se achacan siempre á la necesidad de mantener el orden público" (CD., p. 203).

En cambio, se plantea el dilema acerca de si el modo de hacer justicia de Carlos es correcto o no. El personaje actúa con cierta soberbia (como se manifiesta en la cita anterior), sintiéndose ejecutor de los designios de la Providencia (cf. CD., p. 166). El capítulo en que mata a Policarpo está titulado "Justicia de Dios"; no obstante, la narradora reconoce que, en aquel trance, "parecía un ángel malo!" (CD., p. 199). A mayor dolor, mayor crueldad. Durante un único momento Carlos titubea acerca de si arrastrar en su venganza a soldados inocentes, o buscar otro medio de matar sólo a los culpables (cf. CD., p. 259). Finalmente, termina con la vida de todos, movido por "una ansia feróz de destrucción", impulso obsesivo que se manifiesta en el hecho de que asesine a sus enemigos con un certero disparo en el ojo (CD., p. 263). Aun cuando –años después– reacciona favorablemente, se propone vivir "para castigar malvados" (CD., p. 265).

El cuestionamiento a la violencia de este modo de hacer justicia lo realiza Julia, quien –dolido por la matanza indiscriminada de leones – se basa en la ley natural y rechaza "el sentido legal de la humanidad civilizada":

"[...] no vé diferencia de delito entre matar á un león, á un hombre, ó un pájaro; en unos y otros, dice, el apego á la vida es la ley patente del Creador que prohíbe atentar contra ella»" (CD., pp. 306-307).

Finalmente, la joven – tras reflexionar (acción propia de persona civilizada) sobre los diversos sucesos en que participa su padre – decide perdonarlo jerarquizando en la escala de valores sus actos de ayuda a la "humanidad"; acepta, además, el argumento de que

el furor de Carlos contra los leones es “justo” porque estos animales – salvajes – han matado a su esposa (cf. *CD.*, p. 354).

Pero queda implícito otro mensaje: Isabel salva a una leona, la leona salva a la niña; sólo la caridad y el perdón restauran las heridas. En este marco de referencia ético se encuadra, también, la propuesta política del Club: corregir el mal sin violencia.

La axiología expresada en el nivel discursivo revela el esquema semántico profundo: la oposición *violencia / pacifismo* y sus correlatos: *egoísmo / generosidad, odio / amor*, se corresponden con la antinomia *venganza / justicia*. Las acciones violentas, tanto las promovidas por el gobierno autoritario como las ejecutadas por Carlos, se alimentan de odio y sacian la sed de venganza; mientras que las acciones pacíficas y éticamente superiores – ayuda al prójimo necesitado, lucha por la libertad del pueblo – instauran en la sociedad la verdadera justicia. Estas dicotomías alteran el orden público porque se hallan subsumidas en el hombre mismo. Así lo revela María cuando recuerda la historia de Carlos:

“Qué contrastes los del corazón humano! La zaña diabólica que impulsa la pasión de la venganza, al lado del sentimiento angelical de caridad que impulsa el amor!” (*CD.*, p. 262).

La violencia engendra círculos viciosos y de virulencia creciente, que sólo puede romper la templanza de quien supera el rencor personal y decide ayudar a toda la comunidad. En la novela, el primer círculo gira en torno de don Policarpo como antagonista; el segundo, alrededor de sus herederos; en el tercero, el centro es el pueblo:

- *Primer motivo*: las muertes de Carlos padre, del hijo de María y de la familia del soldado Juan Quiroga (por error), y la apropiación ilegítima de la fortuna del ingeniero a *preparación de la venganza* (obtención de poder: explotación de la mina, estudio universitario de Carlos, subterráneos, propie-

- dades) à *venganza de Carlos* (muerte de Justino y de don Policarpo);
- *Venganza* de los herederos de Policarpo: masacre de la familia Solorza, paralela a la crisis nacional por latrocinio en la administración pública à *nueva venganza de Carlos* (muerte del Gobernador, Jueces y Comisarios) à *reacción pacífica* (beneficencia) junto con la preparación de una *defensa armada*, que exasperan al gobierno;
 - *Atropellos contra los derechos civiles de los ciudadanos* (asesinatos de sufragantes opositores, maledicencia contra las mujeres, encarcelamiento inmotivado de Emilio y ataque contra el Club) à *revolución armada del pueblo* à fuga ignominiosa de los malos gobernantes y *elecciones libres* (democracia).

La justicia triunfa al fin, pero no a causa de acciones pacíficas (en todo caso, la pacificación es resultado de la reinstauración del estado de derecho): el ataque contra el Club sólo puede ser contrarrestado con las armas guiadas por Carlos, María, Solorza y hasta por Emilio, el pintor romántico²⁷. No obstante, la situación más álgida de la lucha se resuelve gracias a la habilidad de Julia, quien – disfrazada de indio²⁸ – cambia la voluntad de las fuerzas enemigas y obtiene su rendición sin emplear la violencia. Pareciera que el triunfo lo ha obtenido la fuerza física del sexo masculino sumada a la seducción del llamado sexo débil. Los soldados vivan al Club de las Damas, pero, en definitiva, el gobierno queda en manos de los hombres:

²⁷ Olascoaga hace alarde de sus conocimientos de artillería cuando describe el cañón “de 20.000 metros de alcance” (CD., pp. 266-267) e incluye la fórmula para determinar el ángulo del disparo (CD., p. 338).

²⁸ Obsérvese que Julia, para operar eficientemente, debe vestirse de varón.

“La primera elección para el triunvirato [...] recayó sobre la Presidenta del Club, la encantadora reina de la montaña y la bella joven del abanico. Mas, este no fué sinó un acto teórico, iniciado por la galantería de los socios varones.

La elección práctica recayó en los señores Carlos de V., Emilio de R., y Alfredo de T.” (CD., p. 358).

Esta antítesis *teoría / práctica* desvirtúa la propuesta política del Club: el derrocamiento de un mal gobierno es posible, pero la no violencia puede resultar una utopía. Tal vez, porque Olascoaga no confía en la posibilidad de un reordenamiento social sin el empleo de medios operativos, como la revolución popular. O, tal vez, porque espera que el pueblo reaccione decididamente, de una vez por todas, y apoye a los revolucionarios. En boca de Julia, el narrador plantea la disyuntiva:

“Vuestra situación es un declive: no hay otra alternativa que subir ó bajar [...]. - La fuerza! La fuerza está de nuestra parte [...]; la fuerza está indefectiblemente con la noble causa; por más que en las apariencias apoye las del abuso. Una idea noble es en el órden moral lo que es la ley de gravedad en el mundo físico: una fuerza que actúa en todos los momentos hasta que llega la oportunidad en que se impone, y no hay poder que impida ese advenimiento. Quién os amenace con cañones, debe sospechar que algunos de sus preparados proyectiles están destinados á herirle” (CD., p. 323).

En Carlos asoma, quizás, el *alter ego* del autor: el *héroe* nacional que quiere ser y que sus contemporáneos no reconocen. Olascoaga complica su vida participando en revueltas contra gobiernos – a su juicio – autoritarios y procurando que su actuación sea honesta, justa y magnánima; pero, como recompensa, muere pobre y sin haber alcanzado el grado de general. Indudablemente,

es su experiencia personal la que le dicta el "Epílogo": los triunfos locales son pasajeros como transitoria es la revolución de Carlos y del Club, pues el gobierno nacional prepara la reposición del gobierno derrocado, so pretexto de que el principio de autoridad debe ser mantenido en toda circunstancia.

Sin embargo, en la lucha intestina entre la *teoría política* y la *práctica*, entre la *idealidad* y la *realidad*, Olascoaga opta por la esperanza (porque "al fin... la felicidad no es más que... esperanza", *CD.*, p. 272). Confía en que, si bien los resultados de las sublevaciones armadas pueden ser efímeros, no lo serán los de la verdadera revolución popular, que el autor—conjeturo—vislumbra a través del triunfo del radicalismo en las urnas. Cortésmente, el autor-narrador deja que la joven del abanico (abanico que se rompe como signo del cambio de época que se está produciendo) exprese los motivos de su confianza en el futuro:

"- Hemos sembrado, dijo, y la buena miés ha dado cosecha. El pueblo ha tomado posesión de sus legítimos derechos, y los tiranos se engañan cuando créen que el pueblo suelta con facilidad lo que ha adquirido [...] Ya lo véis: -en una montañía salvaje se ha preparado nuestra regeneración política... Ha triunfado la bandera que levantaron las débiles mujeres... [...]"

Desgraciados los que créen que un pueblo, por ser habitualmente indolente, no tiene el poder de hacer un día estos milagros" (*CD.*, p. 68).

7. Olascoaga: espada y pluma

"Olascoaga era una persona que poseía un caudal de facultades para ver en su actualidad un tema histórico y convertirlo a su

²⁹ Marta Gómez de Rodríguez Brito, *op. cit.*, p. 86.

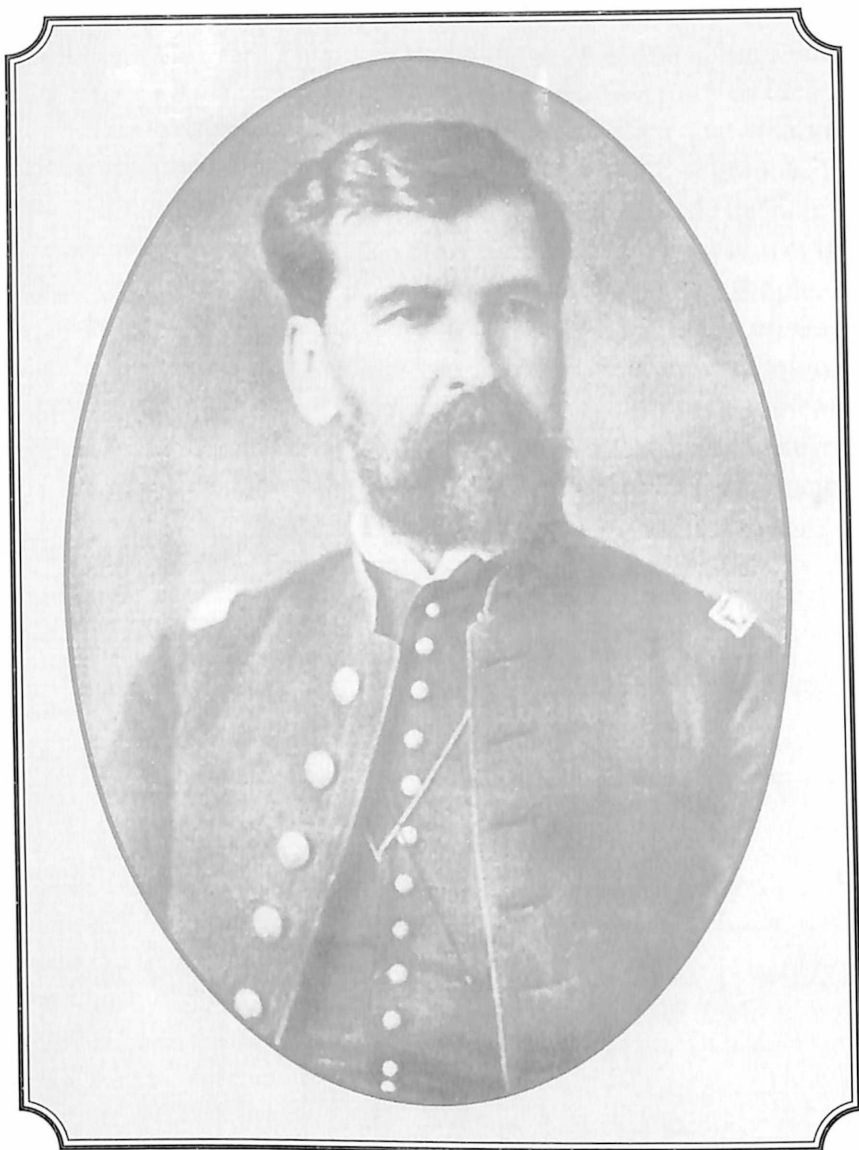
vez en actualidad estética”²⁹. Estas palabras de Marta Gómez sintetizan muy bien la *poética* del autor. Hombre de acción y de ideas, transfiere a la escritura no sólo su ideología política sino – sobre todo – su voluntad de ayudar a construir una Argentina grande. Y como reconoce en el autoritarismo y en la corrupción de los hombres públicos los mayores obstáculos para esa grandeza, utiliza la obra literaria como instrumento de regeneración social. Emplea, como tantos otros argentinos del siglo XIX, la *espada* y la *pluma*. Olascoaga se siente cómodo teniendo entre sus manos un teodolito, lápices y cuadernos³⁰, o su archivo personal con valiosa documentación histórica. Pero la espada es su profesión y su compromiso con el país lo obliga a inmiscuirse en actos de violencia, violencia que se vuelve tema recurrente en sus escritos y preocupación constante en sus personajes.

³⁰ En la estatua con que la ciudad de Neuquén recuerda a su primer gobernador, la figura de Olascoaga está representada con un libro y un teodolito en cada mano.



Plaza de Mendoza. La Touanne.

Litografía 1826 - (Fuente: Bonifacio del Carril. *Monumenta Iconographica.*)



Teniente Coronel Manuel Olascoaga.
(Fuente: Jorge de la Reta. *La Campaña del Desierto. Dos facetas
contrapuestas*. Mendoza, 1999)

**HISTORIA Y FICCIÓN EN *FACUNDO*;
DRAMA HISTÓRICO
DE MANUEL J. OLASCOAGA**

Hebe Beatriz Molina

“Durante años el capitán Santos Pérez esperó a Facundo Quiroga (cuando Quiroga era todavía un joven arrebatado) en Barranca Yaco. Pero Quiroga se cuidaba de pasar por allí [...]”.
Falsificaciones. Marco Denevi.

1. Introducción

A juicio de Juan Draghi Lucero, “Olascoaga es, en realidad, el verdadero fundador del teatro nacional, sino por prioridad, por la indudable calidad de sus obras”¹.

Facundo; Drama histórico en cuatro actos ó siete cuadros es publicado por Olascoaga en 1903, en Buenos Aires, por la Imprenta Barausse & Callone. Según informa el propio autor en el epígrafe inicial, la obra sería un trabajo que emprendió con entusiasmo en su juventud y que – al parecer – no es representada porque el mismo Olascoaga se opone por “razones especiales”².

¹ Juan Draghi Lucero, *Manuel José Olascoaga*. Ediciones Culturales de Mendoza, [ca. 1935]; p. 11.

² “Coronel Manuel José Olascoaga”. *El Argentino*, La Plata, Junio 28 de

El texto dramático está precedido por una introducción titulada “Antecedentes históricos”. Resulta imprescindible atender a este paratexto por dos motivos: por una parte, en él Olascoaga manifiesta su postura ideológica respecto del personaje central; por otra, genera en el lector la expectativa de leer la dramatización de un suceso *histórico*, que será (debería serlo) contado en forma verídica; expectativa que la lectura posterior no satisface pues el marco de referencia no es respetado.

2. “Antecedentes históricos”

El paratexto comienza ubicando la acción en precisas coordenadas espaciales (La Rioja, Catamarca y Córdoba) y temporales (de 1831 a 1835), y en un marco político determinado (el gobierno de Juan Manuel de Rosas y las luchas civiles). Tras una breve reseña histórica, el autor retrata a Facundo Quiroga y narra algunos episodios de su vida, tanto de la esfera militar como de la privada. Posteriormente, con motivo de la muerte del caudillo riojano, presenta a su asesino, el Capitán Santos Pérez, y resume la escasa información que sobre éste tiene. En verdad, lo que más le interesa a Olascoaga es interpretar la motivación interior que llevó a Pérez a cometer el homicidio; y, con esa reflexión, contestar a aquellos historiadores – sobre todo extranjeros – que desacreditan al “patriota” que terminó con el “monstruo”.

El retrato de Facundo se conforma con las apreciaciones explícitas del autor y con la narración de episodios puntuales (por ejemplo, su “primera aparición en la escena pública”, cuando se escapa de la cárcel de San Luis tras un motín organizado por un grupo de españoles, a los que luego Quiroga mata) o de acciones recurrentes

1911”. En: *Datos biográficos del coronel Manuel J. Olascoaga según sus propias anotaciones*. Buenos Aires, Imprenta P. J. Ravina y Cía, 1911; p. 89.

que se sintetizan con pocas palabras: “Perdido en una provincia, invadía otra indefensa; saqueaba y mataba y levantaba nuevos recursos y nuevos ejércitos. Este fué su sistema”³.

Además del orden cronológico, se observa una gradación desde los actos públicos a los privados, o sea, desde su “puesto de comandante en los Llanos de la Rioja” (*ibid.*) hasta el episodio con Severa Villafañe. La afrenta a esta joven, a quien martiriza por no ser correspondido en sus pretensiones amorosas, es el mayor crimen que comete Facundo.

Los datos acerca de la muerte de Quiroga en Barranca Yaço están tomados de *Civilización y barbarie*, según declara el propio Olascoaga. La actitud insensata -y trágica- de Facundo, que tan bien describe Sarmiento, se reduce en el paratexto a dos renglones de fuerte expresividad. Quiroga arrastra cosas, personas y animales, y acaba con ellos: “[...] en una voluminosa y pesada *galera* que hacia marchar con rapidez extraordinaria, matando gente y caballos” (*F.*, p. VIII).

No le importa al caudillo que hasta la galera, con su volumen y su peso, parezca resistirse a esa marcha funesta; la obliga a andar en contra de las leyes físicas: voluminosa y pesada, no puede desplazarse rápidamente. Del mismo modo sufren las personas y los animales, muertos en vida – por la desesperación – y antes de que caigan bajo las armas de Santos Pérez y su gente.

³ M[anuel]. J[osé]. Olascoaga, Coronel. *Facundo; Drama histórico en cuatro actos ó siete cuadros*. Buenos Aires, Imprenta Barausse & Callone, 1903; p. VI. (En adelante, *F.*). Ese “sistema” del que habla Olascoaga es, seguramente, el que emplea el caudillo en la tierra natal del autor. Silvestre Peña y Lillo llega a esta conclusión: “Don Juan Facundo Quiroga destruye la cultura existente a su arribo a la provincia de Mendoza” (“El general Juan Facundo Quiroga y la cultura mendocina”. En: *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. T. II, n° 7 y 8, Mendoza, abril de 1936, pp. 97-112; p. 111).

Hasta este momento Olascoaga ha repetido la historia conocida, sobre todo, por la versión de Sarmiento. A continuación, retrata al asesino siguiendo supuestamente a este autor. Sin embargo, el recurso a la cita de autoridad resulta un engaño para el lector, pues Olascoaga modifica la cualificación de Pérez que se proporciona en el *Facundo*. No creo arriesgado suponer que tal modificación es deliberada; las reflexiones posteriores del autor mendocino sobre el móvil del crimen así lo confirman. Comparemos ambos textos en algunos puntos fundamentales. Este es el retrato elaborado por Olascoaga:

“Santos Perez era un joven de noble presencia y portentoso corage [...]. Poco tiempo después [del crimen], Perez, vendido por una mujer [...] cayó en manos de los satélites de Rosas [...].

Se sabe que Santos Perez fue Capitan de Guardias Nacionales y actuó notoriamente como caudillo guerrillero en las sierras de Córdoba, Catamarca y la Rioja, siempre rebelado contra los ejércitos invasores en aquellas provincias, cualquiera que fuere su color ó partido. Campeaba, pues, por sus convicciones, como muchos otros paisanos, cuyo espíritu independiente y guerrero, era la característica de esos tiempos” (*F.*, p. IX).

Tal como es descrito en estos pasajes, se debe considerar a Pérez un gaucho idealista, que pelea por buenas causas, y que sólo es vencido gracias a una traición. El retrato de Sarmiento es muy distinto:

“¿Quién es, miéntras tanto, este Sántos Perez? Es el gaucho malo de la campaña de Córdoba, célebre en la sierra i en la ciudad por sus numerosas muertes, por su arrojo extraordinario, por sus aventuras inauditas. Miéntras permaneció el Jeneral Paz en Córdoba, acaudilló las montoneras mas obstinadas e intanjibles de la Sierra, i por largo tiempo el *Pago* de Santa Catalina fue una republiqueta adonde los veteranos del ejército no pudieron pene-

trar. *Con miras mas elevadas habria sido el digno rival de Quiroga; con sus vicios solo alcanzó a ser su asesino.* [...] Al fin, una noche lo cojieron dentro de la ciudad de Córdoba, por una venganza femenil. Había dado de golpes a la querida con quien dormia [...]”⁴.

El Santos Pérez de Sarmiento es un “gaucho malo”, con todo lo que ello significa en la interpretación sociopolítica de la realidad nacional defendida por el autor sanjuanino; caudillo osado más que valiente, sin ideales ni conducta moral, ya que es capaz de golpear a una mujer.

¿Por qué Olascoaga *mejora* la imagen de Pérez? Porque necesita, para su obra dramática, un antagonista de fuste frente a un personaje de la talla de Facundo. Tal vez se inspiró en las mismas palabras de Sarmiento: “habría sido un digno rival”, no lo fue pero podría haberlo sido. Sobre esa posibilidad – aunque remota – Olascoaga construye una nueva imagen del Capitán Santos Pérez, la imagen que convence al propio autor⁵.

Olascoaga es muy cuidadoso respecto de la credibilidad que debe sustentar a este personaje, pues pretende que *compita* con Facundo. Por ello, cuando debe justificar un homicidio tan bárbaro –se sabe que ninguno de los acompañantes de Quiroga, personas ni animales, queda vivo- busca explicaciones aceptables desde el punto de vista moral, pero las enumera como expresiones de *otros*, en discurso indirecto, disimulando su propia opinión:

⁴ Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo*. Prólogo y notas del profesor Alberto Palcos. Reedición ampliada de la edición crítica y documentada que publicó la Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962; pp. 224-225. Las cursivas son mías.

⁵ Esta imagen no está avalada por la historiografía contemporánea.

“Históricamente no se conocen los motivos personales que impulsaron á Santo Perez al atentado de Barranca Yaco. No sería difícil encontrar justificada su saña entre las horrendas exacciones y tropelías sangrientas que cometió Facundo Quiroga con innumerables familias. Hay quien cree [...] que procedió en conciencia de rendir servicio al país, sin que fuera del todo estraña á su resolución la venganza de una ofensa de familia. Esto sería lo lógico, no solo por la esencia de los hechos políticos, sino por la clase de persona y antecedentes que se han reconocido en aquel individuo” (*F.*, p. VIII).

Por cualquiera de estos motivos – reacción ante los atropellos de un bandido, patriotismo o venganza familiar – Santos Pérez puede alcanzar la estatura de un *héroe*. Más aún cuando el autor descarta de plano, la posibilidad de que el asesino haya recibido dinero por su crimen. Acusa – a su vez – de injustos y arbitrarios a quienes califican a Pérez de “gaucho vulgar pagado para matar: especie miserable que para honra argentina, podemos decir que no existe en nuestra tierra” (*F.*, p. IX). Con este recurso a la generalización (y a la falacia o, por lo menos, a la afirmación arriesgada), en boca de un autor que ahora sí se involucra, “podemos decir”, Olascoaga da por terminadas las suposiciones y, a continuación, expresa su juicio: “[su delito] fué meritorio por el servicio prestado á su patria, eliminando como otro Edipo un mónstruo” (*ibíd.*).

Esta afirmación resquebraja la pretendida moralidad del autor, pues éste pretende minimizar un crimen comparándolo con la magnitud de los de la víctima. Olascoaga parece advertir esta debilidad de su planteo y, por eso, lo refuerza presentando su opinión como un juicio no personal: “al espigar su delito en el patíbulo, por lo menos [Pérez] conquistó el derecho de la justicia póstuma” (*ibíd.*). En este contexto el autor afirma que los crímenes de Facundo fueron peores que los de Rosas. El accionar de éste se justifica porque es respaldado por un partido, mientras que Quiroga actúa sólo por ambición personal (cf. *F.*, p. VI). Sin duda, la valoración implícita

en la cita que sigue debe haberle ocasionado a Olascoaga numerosas discusiones tanto con antirrosistas como con partidarios de los federales:

“Rosas fué Dictador Supremo, subiendo en álas de un partido é iniciando su personalidad con actos que le propiciaron la voluntad y confianza del país. [...]

Quiroga solo hizo terror con chusmas atrasadas y fanáticas, sobre los pueblos del interior abandonados é inermes.

En un país tan viril como el nuestro [...] no era posible la existencia de un partido que elevase á Quiroga por el solo móvil del terror” (*F.*, p. X).

Antes de que el lector reaccione por el sentido de esta audaz comparación, Olascoaga cambia el foco de atención y ataca a publicaciones extranjeras con que “se ofende al país” desnaturalizando “nuestra historia patria”. Se refiere al “Diccionario Universal Enciclopédico Español de Serrano y el Gran Diccionario Francés de Larrousse [*sic*]”, en los que se dice que Quiroga ha sido Presidente de la República Argentina (cf. *ibid.*). Ante “semejante adefesio histórico” (*ibid.*), la variación particular con que interpreta Olascoaga el episodio de Barranca Yaco puede pasar inadvertida.

La modificación más importante que el dramaturgo mendocino introduce en la tradición y en la historia de ese suceso se relaciona con la omisión del nombre de los *autores intelectuales* del crimen, cargando sobre Pérez la responsabilidad completa de tal hecho. Ni los hermanos Reinafé ni Rosas son involucrados. Por ello, Juan Draghi Lucero sostiene que en esta obra, “se adelanta Olascoaga, honestamente, a descargar a Rosas de la acusación no autenticada, sobre la muerte de Facundo Quiroga”⁶.

⁶ Juan Draghi Lucero, ob. cit., p. 11.

En la confianza de que sus lectores lo creen un autor veraz y defensor de la historia nacional, Olascoaga termina la introducción con la más audaz de todas sus aseveraciones. Frente al accionar terrible de Facundo y en “un país tan viril como el nuestro”, “Santos Pérez habría sido por lo ménos una protesta...!” (*F.*, p. X). Que el nombre de Pérez cierre los “Antecedentes históricos” no es casual: él será el verdadero protagonista de la obra dramática.

3. La obra teatral

Para la configuración del conflicto dramático, Olascoaga relaciona dos episodios de la vida de Facundo, que en la historiografía argentina no aparecen conectados como causa-consecuencia: el asedio a Severa Villafañe y el ataque de Santos Pérez. En esta obra teatral, Pérez es novio de Severa; por eso, a la motivación patriota de pelear contra un invasor brutal, se agrega el deseo de venganza por la ofensa que Quiroga intenta contra la joven. Olascoaga invierte, además, el eje actancial que la tradición – reafirmada por Sarmiento – venía imponiendo: el protagonista no es Facundo, sino Santos Pérez, el héroe que vengará los atropellos del antagonista⁷.

3.1. Organización externa e interna

El texto teatral se halla dividido – como reza en el título de la publicación de 1903 – en cuatro actos que abarcan siete cuadros,

⁷ Tal vez Olascoaga procure responder las preguntas que se hacía Sarmiento respecto de Severa: “¡Dios mio! No hai quien favorezca a esta pobre niña? No tiene parientes, no tiene amigos? Si tal! Pertenece a las primeras familias de la Rioja: el General Villafañe es su tío, tiene hermanos que presencian estos ultrajes” (*Facundo, op. cit.*, p. 163).

subdivididos a su vez en cincuenta escenas. La división en cuadros es imprescindible porque la acción ocurre en diversos parajes de tres provincias argentinas: La Rioja, Catamarca y Córdoba. En cuanto al tiempo, los hechos de los tres primeros actos suceden entre 1831 y 1832, mientras que en el cuarto la acción se traslada al año 1835³.

³ El argumento es el siguiente: *Acto Primero: Primer Cuadro*: "Una invasión a la Rioja". Plaza de la ciudad capital. Doña Juana Villafañe, madre de Severa, distribuye regalos entre los soldados y los alienta a pelear contra Facundo, quien ha comenzado la invasión de esa provincia. Santos Pérez, prometido de la joven, las visita fugazmente pues el deber patriótico de defender su tierra lo convoca a la lucha. Un miliciano trae la noticia de que Quiroga está a las puertas de la ciudad y ha llegado ocasionando confusión y pánico entre la gente, y estragos en los ranchos. Pérez se prepara para luchar con su partida de caballería y Severa se apresta a ponerse a salvo del caudillo que la pretende. *Segundo Cuadro*: "En Catamarca". Severa se asila en un convento. Doña Juana explica a la abadesa cuáles son sus miedos. Ante la proximidad de la llegada de las hordas de Facundo, el pueblo realiza una procesión en honor de la Virgen del Valle. *Acto Segundo: Tercer Cuadro*. En los suburbios de La Rioja. Facundo desespera porque no encuentra a Severa y porque lo obsesiona la imagen de Santos, que lo persigue como un espectro. Pérez, disfrazado de mendigo, se acerca a Quiroga y se muestra dispuesto a informarlo bien. En ese momento, le avisan a Facundo que han apresado a doña Juana. La madre de Severa enfrenta valientemente al caudillo y mantiene en secreto el paradero de su hija. Pérez, hábilmente, logra que Quiroga le confíe la misión de seguir a la mujer. El cuadro se completa con escenas típicas acerca del accionar de Facundo: el juego de naipes con personas obsecuentes y la indiferencia ante los reclamos de piedad que le hacen las esposas y madres de los prisioneros. (En el *Facundo* de Sarmiento, la escena en que Quiroga entretiene a las mujeres mientras los prisioneros son fusilados está situada en Tucumán [cf. cap. XII]). *Acto Tercero: Cuarto Cuadro*. Rancho en la sierra de Catamarca. Pérez ha rescatado a doña Juana y ambos se han refugiado lejos de los poblados. Hasta allí llega un grupo de serranos, indignados porque Facundo ha mandado agredir, burlándose, a los niños que cuidaban los rebaños. Sus padres reclaman venganza y se ponen a las órdenes de Pérez. La opor-

El *Acto Primero* sirve, básicamente, de introducción pues – en boca de diversos personajes – se caracterizan los personajes principales: Doña Juana, Facundo, Severa y Santos; además, se cuenta a los espectadores los antecedentes mediatos (el panorama político del país) e inmediatos (la pretensión de Facundo sobre Severa, la

tunidad para cumplir ese deseo llega pronto, con la noticia de que Quiroga acecha el convento donde se refugia Severa. *Cuadro Quinto*. Patio del monasterio. La abadesa explica a Severa la conveniencia de ocultarse en otra parte; además, arregla con las monjas cómo actuar frente a los requerimientos de Facundo, sin caer en el pecado de la mentira. Quiroga no pregunta dos veces por el paradero de la joven: ante la falta de respuestas precisas, ordena fusilar a las religiosas, una por una. Severa, enloquecida, sale de su escondite. En ese momento, Pérez y los serranos atacan a las huestes de Facundo. Santos rescata a su amada. *Acto Cuarto: Cuadro Sexto*: “Tres años después (1835)”. Plaza del mercado en Córdoba. Santos, disfrazado de fraile, y Severa, demente y escondida bajo el tizne que mancha su rostro, escuchan la conversación de las vendedoras: deploran la suerte corrida por doña Juana, ahora en la miseria, y la locura de su hija. Una joven del pueblo, Teresa, promueve la idea de que la única solución ante tantas injusticias es la muerte de Facundo. Un correo trae la noticia de que Quiroga está cerca y que cruza la provincia de Córdoba a gran velocidad, a pesar del vehículo poco apropiado en que se transporta. Pérez organiza a los serranos que lo siguen, también disfrazados. Un soldado de Quiroga cree reconocer a Severa; Santos lo mata. *Cuadro Séptimo*: “En Barranca Yaco”. Bajo una fuerte tormenta, los serranos esperan la llegada de la galera. Evalúan la situación general y se convencen – Pérez los convence – de que todos los acompañantes de Quiroga también deben morir. Aparece Severa, quien ha seguido a Santos: ella no es vista pero la joven alcanza a observar, a la luz de los relámpagos, cómo Pérez mata a Facundo. La joven, a causa de la impresión que le provoca esa escena, recupera la cordura. Finalmente, Severa, doña Juana y Santos disfrutan la terminación de sus problemas, mientras la luna clara asoma en el cielo. Pérez prepara su espíritu para asistir al juicio que le corresponda por su crimen, tanto el juicio humano – que podrá llevarlo a la muerte – como el divino – que espera será más justo –.

muerte de Villafañe en manos del propio Quiroga, las diversas acciones de Pérez contra el feroz caudillo). El conflicto, pues, se plantea *in media res*. La situación inicial del drama apunta a actualizar el problema, cuya resolución se presenta inmediata.

El *Acto Segundo* está dedicado a la presentación directa de Facundo: son sus palabras y sus reacciones las que lo muestran irrespetuoso e inescrupuloso, es decir, *salvaje*. Pero, también, miedoso. Ante la imagen temblorosa de Quiroga, se alza la figura de un Santos Pérez muy osado y sagaz.

En el *Acto Tercero*, el accionar terrorífico de Facundo llega a su máximo grado: ataca a niños inocentes y un lugar sagrado. La reacción de Pérez recibe una doble justificación: en el plano social, la necesidad de terminar con los padecimientos del pueblo; en lo privado, defender a su amada, quien está en inminente peligro. La tensión dramática alcanza un primer clímax: Facundo parece lograr sus propósitos, pero el accionar heroico de Pérez se lo impide una vez más.

El *Acto Cuarto* prepara la justificación del asesinato del caudillo: no es una iniciativa del homicida, sino un requerimiento del pueblo. La tensión dramática llega rápidamente al clímax, al punto culminante que se ha venido preparando desde la primera escena: *el accionar de un caudillo feroz e inhumano sólo se termina con su muerte*, es el mensaje del autor implícito. El desenlace es previsible.

3.2. El conflicto dramático

El conflicto dramático se conforma alrededor del enfrentamiento de dos fuerzas de igual importancia. Y está planteado explícitamente desde la primera escena:

ANCIANO

“Lucha tremenda, en verdad,
 á nuestro asombro se ofrece
 entre Perez y Facundo!
 Ambos existir no pueden,
 ni hay que esperar que se doble
 uno de los contendientes.
 Si uno es poderoso, - el otro
 es valiente entre valientes.
 Aquél maneja escuadrones;
 audacia y ardid este” (F., p. 17).

Por ello, el esquema actancial⁹ se organiza sobre la base de dos *sujetos* que anhelan el mismo *objeto* (Severa, vidas humanas, bienes): uno – el protagonista – para defenderlo y el otro – el antagonista, *antisujeto* – para usurparlo. Pero podrían invertirse los roles: el *sujeto* protagonista podría ser aquel que desea apoderarse del *objeto*, mientras que el otro ocuparía el rol de oponente, pues trata de impedir esa apropiación¹⁰. Sólo el investimiento semántico de los actores permite resolver la duda: Santos Pérez es *defensor, patriota*, por lo tanto *justo*; en cambio, Facundo es *invasor, enemigo, injusto*. En definitiva, el esquema actancial puede resumirse de este modo:

⁹ En este punto utilizo conceptos de la semántica estructural desarrollada por Julien Algirdas Greimas y sus seguidores. Ver: Julien Algirdas Greimas; Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1990.

¹⁰ En este caso se produciría una contradicción entre la estructura profunda y la de superficie.

Destinador: justicia divina
patriotismo

Destinatario: pueblo
Severa y Juana
Patria
el mismo sujeto

Sujeto: Santos Pérez → *Objeto* ←
defensor Severa
vidas y bienes

Anti-sujeto: Facundo Quiroga
invasor

Adyuvantes: Juana
abadesa
soldados
serranos
pueblo

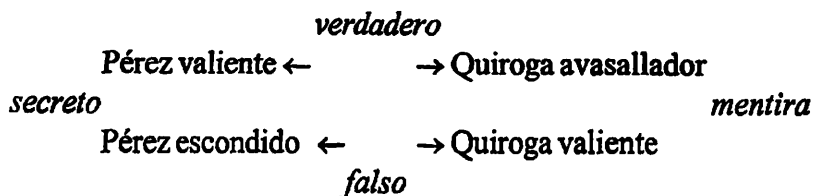
Oponentes: cabo (sargento) Perales
oficiales y soldados
políticos

Obsérvese cómo Facundo queda, prácticamente, solo: no responde a ninguna fuerza (ideal, bandera) que lo trascienda, él es el único beneficiario de sus actos, lo acompañan sólo los soldados que ambicionan ascensos – como Perales – o políticos obsecuentes y corruptos. Como decía el autor en la introducción, Quiroga no es respaldado por ningún partido ni por los pueblos de – por lo menos – tres provincias argentinas.

El interés de Olascoaga no se reduce a mostrar a Facundo como enemigo de los justos, sino que se propone también desenmascararlo: el caudillo no *es* lo que *parece*. En este proceso de revelar la *verdad*, vuelve a recurrir a la oposición Quiroga / Santos Pérez. Éste, en dos ocasiones, se disfraza, es decir, adopta otras caras (un mendigo, un fraile viejo), pero actúa en forma coherente con su ser: es valiente y el hecho de esconderse tras una máscara no es signo de cobardía sino de astucia. En cambio, Facundo aparenta ser valiente pues avasalla a todos los pueblos que desea, pero – en verdad – es cobarde¹¹, hasta el punto de que el fantasma de Pérez lo aterroriza.

¹¹ Pérez lo define en pocas palabras: “Es un vil que oculta el miedo / trás la crueldad” (*F.*, p. 106).

La modalidad veredictoria determina el modelo constitucional de este texto dramático:



Pérez es valiente, Quiroga no lo es, sólo lo parece. El disfraz de Santos, aunque sea *falso*, guarda el *secreto* de su osadía. La fama de que Facundo avasalla por su valentía es una *mentira* con que engaña a los suyos (hasta que el Coronel descubre la *falsedad*).

3.3. Acción y diálogo

Olascoaga tropieza con un gran escollo cuando pretende dramatizar los hechos históricos elegidos: estos sucesos pueden ser muy bien narrados – como lo demuestra Sarmiento – pero no se adecuan fácilmente al desarrollo a través del diálogo. El conflicto es sencillo: dos bandos se enfrentan con sus mejores armas, el protagonista quiere terminar con el antagonista. No se agregan a la situación inicial nuevas peripecias que compliquen el problema. Sólo varía la distancia entre los contrincantes: si están cerca, la tensión dramática aumenta; si se alejan, disminuye. Es decir, son los desplazamientos espaciales de los personajes los que marcan el ritmo tensional, pero esos movimientos requieren narración y no diálogo. Si bien las afrentas que comete Facundo son cada vez más graves, esto no complica el conflicto: desde el comienzo se ha presentado a Quiroga como un invasor cruel tanto de pueblos enteros como de la intimidad de las personas. La acción dramática se desarrolla sobre la base de un solo dilema: en qué momento y de qué

forma terminar con las maldades del caudillo, evitando las situaciones que pongan en peligro al grupo que defiende el protagonista.

Por otra parte, los hechos suceden en varios escenarios simultáneamente, por lo que el autor debe recurrir, de forma continua, a numerosos personajes informantes para ubicar al espectador. Por cuestiones de decoro y pudor, evita escenas en las que se presenten directamente las pretensiones amorosas de Facundo hacia Severa. Tampoco se desarrollan frente al público luchas, fusilamientos o cualquiera de los vejámenes que se comentan ordena realizar Quiroga. Por todo esto, los parlamentos contienen muchos pasajes narrativos, lo cual quita dinamismo al diálogo. Algunas reflexiones de índole metafísica también demoran el avance de la acción como, por ejemplo, el de Juana y Pérez, en las sierras catamarqueñas, y el de los serranos en Barranca Yaco, mientras esperan el momento de cumplir su cometido.

No obstante, las situaciones que sí se prestan para un diálogo dramático están bien escenificadas: la arenga de doña Juana a los soldados, que transmite los antecedentes políticos del conflicto sin perder la fuerza expresiva de toda arenga (escena primera); el enojo de Facundo cuando descubre que Santos lo ha engañado (escenas nueve a once, del Cuadro tercero); la llegada de Quiroga al convento en busca de Severa (Cuadro quinto). En este último caso, la tensión dramática sufre altibajos: tras la aparición de Severa, que se entrega para salvar a las religiosas, los personajes desaparecen de la escena. Las voces de los combatientes suplantán la acción. Sólo fugaces apariciones de un Facundo cobarde potencian nuevamente la dramaticidad de la escena.

El mejor diálogo, a mi juicio, es el encuentro entre Facundo y Pérez, cuando éste se introduce en el campamento enemigo, disfrazado de mendigo (Tercer cuadro). Los dos personajes están dibujados con trazos firmes. La osadía de Santos contrasta con el miedo que domina a Facundo. El monólogo de Quiroga es verosímil y coherente con la personalidad que se le atribuye al caudillo en

esta obra. El diálogo es ágil y ameno, con algunos toques de comi-
cidad, a pesar de la fuerte tensión que genera la posibilidad de un
enfrentamiento decisivo entre ambos contrincantes. La discusión
de Facundo con doña Juana (escena IV) no rompe el clima dramá-
tico, sino, por el contrario, lo potencia pues el personaje de la mujer
tiene mucho temple y dice lo que le hubiera gustado decir a Santos;
es decir, ella concreta – aunque sea verbalmente – el enfrentamien-
to que la presencia de Pérez, en ese lugar, prometía.

El acto cuarto también tiene buenos diálogos. Teresa manifies-
ta firmemente sus ideas (la necesidad de matar a Quiroga), aunque
luego se asuste ante la proximidad del caudillo. Las insinuaciones
amorosas del “correísta” hacia esa misma joven origina una disten-
sión, pasajera, pues es seguida por la noticia de la llegada veloz de
Facundo. Los desvaríos de Severa aportan ternura a la escena, al
mismo tiempo que recuerdan indirectamente los atropellos de quien
debe ser asesinado. El monólogo final de Santos Pérez condice con
el carácter heroico que se confiere al protagonista.

Por último, es digno de destacarse el efecto escenográfico –
único en la obra – usado para mostrar la muerte de Facundo sin que
resulte una escena desagradable: el aprovechamiento de la tormen-
ta, con relámpagos que permiten sólo vislumbrar lo que ocurre –
hecho que los espectadores pueden imaginar porque conocen de
antemano la historia – y con truenos que agigantan el ruido de las
descargas, destacando la importancia del acto cometido.

3.4. Los personajes

Siguiendo los cánones románticos, los personajes son ubica-
dos en dos bandos antitéticos: los *buenos* (Pérez y todos los que
luchan contra los atropellos de Facundo) y los *malos* (el caudillo y
sus secuaces).

3.4.1. Facundo Quiroga

La cualificación de signo negativo aparece desde la primera escena. Facundo es “la peor fiera entre las fieras” (*F.*, p. 7), un “tigre” (*F.*, p. 9), “vengativo” (*F.*, p. 10), “tirano” (*F.*, *passim*), “mandón desapiadado” (*F.*, p. 12), “sombra funesta”, “Mónstruo que hasta en sus ternuras / es arbitrario y alevel!” (*F.*, p. 16), “funesto / y poderoso caudillo”, “ojos lascivos”, “hombre excecrable” (*F.*, p. 35), etc. Todos estos rasgos convergen en crear la imagen de un caudillo ladrón y usurpador, que toma por la fuerza todo lo que desea, sea vidas humanas, sea bienes materiales.

Actúa por ambición personal y por venganzas, aunque se proclame “defensor y bandera” de la Religión (*F.*, p. 138), por la que no guarda ningún respeto. Su obsesión por Severa surge de dos motivos: uno, el deseo carnal; el otro, más importante, el amor propio herido pues no soporta que se le resista y escape de su poder. Facundo no puede controlar sus pasiones. Hacia la joven siente un “afán” que lo enloquece y lo arrastra violentamente, como la fuerza incontenible de un torrente que no puede ser encauzado más que por el afecto de quien lo ha provocado: “Creo que con su amor yo fuese bueno” (*F.*, p. 83).

A pesar de estas palabras, no hay salvación para el caudillo insensible. En la semiosis profunda de esta obra, no cabe la redención por amor.

El poder de Quiroga proviene no de sus habilidades militares — es derrotado en La Tablada y Oncativo (*F.*, p. 7) — sino del terror que infunde. Sus hombres no se atreven a engañarlo ni a contradecirlo en ningún momento. A causa de esta fidelidad absoluta, Quiroga ha podido convertirse en lo que es:

“Los que siguen al malvado
son los que le dan su fuerza

jamás se ha visto un tirano
que por si sólo, se hiciera!” (*F.*, p. 179)¹².

Los hombres y mujeres del pueblo viven huyendo, despavoridos y pusilánimes, como si Facundo consiguiera deshumanizarlos. El miedo los “acoquina” (*F.*, p. 109). Paradójicamente, el caudillo que aterroriza a todos los pueblos es atemorizado por un solo hombre:

“De Santos Perez lo temo
todo. Su audacia y destreza
son irresistibles!... Tengo
siempre su imagen aquí...
-Oh! Quien de ese horrible espectro
me librará?...”
(*F.*, p. 54; cf. también pp. 56-57, 97 y 140).

3.4.2. Santos Pérez

Es el “héroe” (*F.*, p. 28) y como tal es caracterizado. Apuesto, gallardo, honrado, valiente hasta la imprudencia; hace suya la causa justiciera del pueblo y antepone los intereses “patrióticos” a los suyos personales. Todos lo admiran, hombres y mujeres, jóvenes y ancianos. Estas virtudes lo convierten en un hombre digno del amor de la bella Severa.

Pérez no guía a bandoleros sino a tropas organizadas y a grupos de campesinos cansados de que las “leyes de civismo” del gobierno (*F.*, p. 119) no sirvan para impartir justicia a los pobres. Santos defiende la “causa de la Patria” (*F.*, pp. 25 y 189) respondiendo a una inspiración divina:

¹² Con estas razones, Santos convence a sus hombres de que todos los acompañantes de Quiroga deben morir con él.

“SANTOS (*a Juana*)

es el cielo
 quien lo manda... Nada tema!
 El me sostendrá; sí, ileso;
 por que él me impulsa y me guía!” (*F.*, p. 22).

Cuando se introduce en el campamento de Facundo, revela toda su osadía y sagacidad. Elige un disfraz apropiado¹³, lo enreda a Quiroga en juegos de palabras, al tiempo que lo adula:

“MENDIGO

Su merced
 debe ser, según infiero,
 el gran General Quiroga,
 á quien pagamos el *Diezmo*...

FACUNDO

Qué pagas tú?... Miserable!

MENDIGO

Mi ración de hambre. No tengo
 más que dar. Si más tuviera...

FACUNDO

Y si sabias, ruin perro,
 quién soy, - por qué no me dabas
 el debido tratamiento?

¹³ “Es un mendigo. / Ociosos que so pretesto / del hambre que tienen, andan / por todos lados gimiendo, / é imponiéndose de todo / cuanto pasa...” (*F.*, pp. 58-59), dice Facundo, sin reconocer a su enemigo.

MENDIGO

Por dudar que... le agradase...

FACUNDO

Agradarme!... Cómo es eso?

MENDIGO

Que un miserable mendigo
Se permita conocerlo.

FACUNDO

Tal vez seas un pillastre...
mas, me pareces discreto..." (*F.*, pp. 62-63).

La audacia de Pérez llega hasta el extremo de decir la verdad a Quiroga acerca de su propio paradero: "En el mismo pueblo; / anda de traje civil / y se dá nombre supuesto" (*F.*, p. 70)¹⁴. Este Facundo se parece poco al de Sarmiento, pues el de éste causaba admiración por el manejo de la psicología popular que tenía. En cambio, el de Olascoaga es engañado inocentemente por su mayor enemigo; sólo como por costumbre lo manda seguir por un sargento (cf. *F.*, p. 87).

La mano de Pérez no tiembla cuando termina con la vida del enemigo de todos, pues está convencido de que ha hecho justicia. Su figura, solemne, ratifica esta convicción con las últimas palabras de la obra, en las que se descubren – una vez más – los fundamentos ideológicos del autor: "Nunca más cerca el hombre está de Dios,/ que cuando muere por salvar la Patria!" (*F.*, p. 189). Santos Pérez es, en definitiva, la voz que transmite la interpretación histórica de Olascoaga.

¹⁴ Poco antes, el mendigo ha dicho a Facundo que su nombre es "Juan Pedro de los Santos" (*F.*, p. 64).

3.4.3. Las Villafañe

Severa posee el bien máspreciado – la belleza de cuerpo y alma (cf. *F.*, p. 13) – que también es el más codiciado. Dos hombres pelearán por él. El rol de este personaje es el de ser la víctima pasiva, el testimonio de la máxima crueldad de Facundo. Su actividad se limita a escuchar consejos, ocultarse y enloquecer cuando su perseguidor la alcanza. La demencia la protege de mayores sufrimientos. Como es víctima inocente, no es posible – en la organización semántica de la obra – que su locura persista más allá de la muerte de quien la ha provocado. La sanación de la joven es también un premio para el héroe salvador.

La madre, en cambio, enfrenta los problemas con férrea decisión y buscando soluciones factibles. Se muestra como una persona piadosa, pero que no puede evitar sentir odio hacia el caudillo que ha matado a su esposo y pretende robarle a su hija. Al ver afectados sus seres queridos y sus bienes, se convierte en una “leona” (*F.*, p. 11) que enfrenta al “tigre” de igual a igual. Tiene “temple de hierro” y “un geniecito... / para tratar malevos” (*ibid.*).

La “caridad inagotable” (*F.*, p. 12) de Doña Juana se convierte en una forma de proteger sus riquezas: si éstas pasan a manos de la gente humilde, no serán usadas para fines reprochables, como sucederá inevitablemente si caen en poder de Facundo (cf. *F.*, pp. 38-45). Cuando la abadesa, ingenuamente, le pide que busque la paz de su espíritu perdonando a quien ha ofendido a su familia y ha dejado en la miseria a tantos otros, Doña Juana responde con mucha firmeza y con palabras muy conmovedoras:

“Perdonar es posible cuando pasan
los suplicios del hambre. Mas si el fiero
martirio dura, cómo siempre dura,
el hambre no perdona: -el hambre es terco” (*F.*, p. 45).

Todas las acciones de la Villafañe (poner a salvo a su hija, distribuir sus bienes, enfrentarse verbalmente contra el caudillo, fugarse con Pérez) son batallas que Quiroga pierde. Por ello, Doña Juana – uno de los personajes más logrados – alcanza el nivel de co-protagonista, junto a Pérez.

3.4.4. La “gente de pueblo”

Son numerosos: ancianos, muchachas, empleados, correos, campesinos. Cumplen una doble función: informar a los espectadores acerca de hechos y personajes, y manifestar el apoyo popular a los protagonistas. Su valor como informantes radica en sus cualidades: son personas sencillas, inocentes, desinteresadas; en consecuencia, muy creíbles.

Sin embargo, estos personajes no representan a todo el pueblo. Están los *otros*, los que sucumben bajo el terror y, también, los perversos que debilitan la unión del pueblo debido a sus ambiciones individuales (cf. *F.*, p. 10). Pero éstos no aparecen en escena.

3.5. Los símbolos

En el nivel discursivo, esta obra transmite su mensaje directamente, como se ha podido observar en los fragmentos antes transcritos. No obstante, hay dos símbolos dignos de destacarse.

Uno es el de la reliquia del Divino Mártir que la Abadesa le regala a Severa, para que “los réprobos / la torpe mirada aparten” (*F.*, p. 130; Cuadro quinto, escena V). Cuando la joven se descubre para salvar a las religiosas, cuelga esa reliquia en el cuello de Facundo, a fin de que –dice Severa en su demencia– nadie lo vea y el “monstruo” desaparezca (cf. *F.*, p. 137). Luego de matar al caudillo, Santos le devuelve a su amada esa reliquia, manchada con la

sangre de aquél. Ante una observación de Severa, Pérez responde: “No te importe.... Es de una fiera!..../ Esa sangre.... hoy nos salva” (*F.*, p. 189).

La reliquia obra milagrosamente. Mientras pende del cuello de Facundo, éste no puede hacerle nada a Severa: el monstruo desaparece, derrotado por Santos y sus serranos. La entrega y la posterior recuperación de ese objeto sagrado se corresponden con la locura y la sanación de la joven, respectivamente. De ambas maneras, la reliquia protege a Severa y, por ello, se convierte en símbolo de la Providencia que avala la lucha contra Facundo.

El otro símbolo, también, se puede interpretar fácilmente: la tormenta que azota Barranca Yaco y la luna clara que ilumina el gozo de los vencedores representan el *apoyo* del cosmos al héroe. El acto tan trascendental para la historia argentina – como lo es la muerte de Facundo – requiere una marco propicio: una turbulencia que manifieste que la hora decisiva ha llegado y que los males que sufre el pueblo exigen una solución extrema.

4. Historia y literatura en Olascoaga

A Manuel José Olascoaga la literatura le permite criticar a sus contemporáneos sin nombrarlos – como en *El Club de las Damas* – o atacarlos en el ejemplo de personajes ya fallecidos – como en *Facundo*, aun cuando modifique los hechos realmente sucedidos si el objetivo final así lo exige. Siguiendo la estética romántica, somete la “verdad” a la “verosimilitud”, es decir, toma la libertad de recrear el momento histórico como “debe haber sido” – más que como “ha sido” – y como imaginariamente resulte más claro para el lector. Pero no es sólo la ideología del autor la responsable de las alteraciones del material histórico. En el caso de *Facundo*, la necesidad de configurar un conflicto dramático – protagonista vs. anta-

gonista – también obliga a Olascoaga a convertir en héroe a un personaje secundario de la historia argentina.

En manos de este escritor, la literatura se vuelve juego de disfraces. Decir la *verdad*, denunciar males abiertamente, es peligroso. Olascoaga, periodista frontal, lo sabe por experiencia propia. Imponer la *verdad* con el uso de las armas no garantiza un cambio permanente de la situación de injusticia. La literatura, por el contrario, le permite *decir* enmascarando, o sea, sugiriendo, disfrazando los conceptos fundamentales, porque crea otra realidad que puede ser considerada libremente por el lector como una mera invención o como un *espejo* del referente. Olascoaga confía en que los destinatarios de sus obras sabrán descubrir el mensaje escondido tras el disfraz de los personajes centrales, que también gustan de enmascararse. En una época de hipocresías como en la que cree vivir, la palabra poética – instrumento de paz – devela lo que el autoritarismo encubre y conserva en la memoria los hechos históricos, expresados con la fuerza de la belleza estética, para que ni el pueblo ni sus gobiernos olviden los principios básicos de la política al servicio del bien común.

LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DEL PAISAJE EN *ACONCAGUA* (1926), DE ALFREDO R. BUFANO

Víctor Gustavo Zonana

1. Introducción

La representación del paisaje mendocino es una constante temática en la obra lírica de Alfredo Bufano. Los poemas que describen realidades comarcanas manifiestan su “captación amorosa del paisaje”¹. El poeta se revela así como un “contemplador entusiasta de la realidad” cuyana².

Esta voluntad de apropiación imaginaria del territorio se presenta también en *Aconcagua*³, obra en prosa publicada por la Co-

¹ Gloria Videla de Rivero. “Estudio preliminar”. En: Alfredo Bufano. *Poesías completas*. Buenos Aires, ECA, 1983, pp. 15-128. La referencia corresponde a la p. 69.

² Marta Elena Castellino. *Una poética de solera y sol. Los romances de Alfredo Bufano*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1995, p. 73.

³ Alfredo R. Bufano. *Aconcagua*. Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada “Buenos Aires, 1926. Las citas correspondientes incorporadas en este estudio son de la edición citada.

perativa Editorial "Buenos Aires", y catalogada por la misma editorial entre sus obras de "Costumbres y paisajes argentinos". Consiste en una sugestiva crónica de viajes que admite distintos enfoques de estudio.

En el presente trabajo, se escoge una óptica sincrónica centrada en el texto. El análisis parte del concepto de "paisaje" como forma específica de apropiación imaginaria del entorno (físico y cultural). En *Aconcagua* el paisaje se organiza según distintas formas de ver que implican perspectivas particulares en función de: a) aspectos del entorno observado, b) los efectos que tales aspectos provocan en el observador- relator y c) las intenciones argumentativas de este último. Las formas de ver inciden además en la representación literaria del paisaje, ya que implican, en determinadas secuencias, una fuerte modalización⁴ de los enunciados y el uso de estrategias retóricas como por ejemplo, enumeraciones, construcciones anafóricas, aliteraciones, alusiones a textos literarios, históricos y pictóricos, empleo de *loci communes* - lo inefable, *beatus ille* -, de comparaciones y metáforas. El carácter tropológico del lenguaje empleado en la figuración del paisaje no implica, sin embargo, un menoscabo en el "efecto de realidad" que persigue la construcción textual⁵. Por el contrario, refuerza ese efecto, al exponer la representación literaria con colores más vivos, resultantes de una experiencia *in situ*, traducida estéticamente.

⁴ La modalidad es la actitud del sujeto de la enunciación con respecto al enunciado, a lo dicho y lo representado en él. Tomo este concepto de: Jorge Lozano, Cristina Peña- Marín, Gonzalo Abril. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción verbal*. 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1986, p. 64 y ss.

⁵ Ver sobre este aspecto: Michael Riffaterre. "Descriptive Imagery". *Yale French Studies*, Yale, N° 61, 1981, pp. 107-125.

La caracterización de las distintas formas de ver, permitirá estudiar con más detalle una de ellas: la de lo sublime. En *Aconcagua*, esta categoría resulta altamente operativa porque reaparece con insistencia. Su adopción se vincula con cierto “franciscanismo espiritual”, presente en la obra de Bufano⁶. Asimismo, revela su conocimiento de una estética de cuño romántico que concibe a la experiencia de lo sublime paisajístico como especial modalidad de catarsis anímica.

2. Precisiones en torno a la noción de “paisaje”

El término *paisaje* adquiere su significación más conocida entorno natural que se manifiesta a un observador como una pintura – hacia fines de la Edad Media, con la formación de las primeras ciudades modernas en el norte de Italia⁷. En esta acepción, se advierte que el modo de concebir el entorno natural posee un sesgo estético.

⁶ Gloria Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 46.

⁷ Los deslindes que se desarrollan a continuación se basan en: Fernando Aliata y Graciela Silvestri. *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires, Eudeba, 1994; Rafael Argullol. *La atracción del abismo*. Barcelona, Ediciones Destino, 1994 (1ª ed 1983); Carl Gustav Carus. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Traducción de J. Luis Arántegui; introducción de J. Arnaldo. Madrid, Visor, 1992 (Edición alemana de 1835); Juan Conte-Grand. *Naturaleza y paisaje en la literatura*. Introducción de R. Tudela. Mendoza, Ediciones Oeste, 1955; Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz. “Tres paradojas de la representación romántica”. En: Diego Romero de Solís y Juan B. Díaz Urmeneta. (Eds.) *La memoria romántica*. Sevilla, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997, pp. 59-91; Claudio Guillén. “Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad”. En: Antonio Vilanova (Ed.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, PPU, 1992, Tomo I,

La noción de paisaje se formula desde los centros urbanos. Se aplica a todas las zonas – transformadas por el trabajo rural o de naturaleza en estado salvaje – que rodean la urbe. Estas zonas representan en forma de sinécdoque a la naturaleza como entidad contrapuesta a la cultura. Por ello, el “paisaje” presupone cierta tensión entre el hombre de la ciudad moderna y la naturaleza. En la concepción de la naturaleza como paisaje se manifiesta el anhelo nostálgico de armonía perdida, mítica, entre el hombre y el ámbito natural⁸. Una nostalgia que muestra el afán del ciudadano por acceder a un espacio mayor, no estrechado por los límites de la urbe ni transformado por la tecnología. Por este motivo, generalmente, el observador del paisaje es un hombre que huye de la ciudad.

pp. 77-98, y del mismo C. Guillén. *Múltiples moradas. Ensayos de Literatura Comparada*. Barcelona, Tusquets, 1998, Cap. 2: “El hombre invisible: literatura y paisaje”, pp. 98-176; Paul Zumthor. *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Trad. A. Martorell. Madrid, Cátedra, 1994; Ute Luig and Achim von Oppen. “Landscape in Africa: Process and Vision. An Introductory Essay”. *Paideuma*, Stuttgart, N° 43, 1997, pp. 7-45. Para un estudio del paisaje en la Argentina ver: Carlos Ibarguren. “Prólogo”. En: *El paisaje y el alma argentina*. Selección de C. Ibarguren, A. Aita y P. J. Vignale. Buenos Aires, Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, 1938, pp. 9-12; Nelly Perazzo, Guillermo Whitelow. “El paisaje en la Argentina”. En: *El paisaje en la Argentina a través de sus pintores en el siglo XX*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980, sin número de página; Juan Pinto. “El paisaje en la literatura argentina”. *Ficción*. Buenos Aires, N° 24-25, marzo-abril-mayo-junio, 1960, pp. 71-86; Graciela Silvestri. “El Riachuelo como paisaje”. *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 57, abril, 1997, pp. 11-20; Luis Emilio Soto. “Región y querencia en la poesía argentina”. *Comentario*. Buenos Aires, año V, N° 17, octubre-noviembre-diciembre, 1957, pp. 15-24.

⁸ P. Zumthor. *Op. cit.*, p. 88.

Este observador que huye⁹, deposita en la naturaleza paisajística importantes valores de identidad. En efecto, para la mentalidad moderna el paisaje constituye “una de las principales fuentes de la identidad nacional y local, especialmente en las naciones nuevas”¹⁰. Carlos Ibarguren explica elocuentemente el por qué de la asignación de tales valores a la naturaleza paisajística:

“La irradiación espiritual de un pueblo surge pura y definida en los campos donde el hombre está en contacto directo con la tierra; se empaña y adultera en las ciudades metropolitanas. Las grandes urbes son en general cosmopolitas, y todas ellas se asemejan en las formas de vida y en sus problemas, diferenciándose sólo en matices que no destacan con nitidez los rasgos típicos del país. Así, la médula de los pueblos industriales y mercantiles está en los grandes centros manufactureros y en los puertos que tienen fisonomía internacional y cuyas masas obreras y proletarias aparecen con una psicología análoga. Pero en las naciones agrícolas y pastoriles la vida esencial con sus peculiaridades está en las campañas, donde la geografía y las fuerzas telúricas de cada comarca determinan la idiosincrasia y modelan hasta el tipo físico de los aborígenes”¹¹.

⁹ Machado señala en *Juan de Mairena*: “Nuestro amor al campo es una mera afición al paisaje, a la Naturaleza como espectáculo. Nada menos campesino y, si me apuráis, menos natural que un paisajista...El campo, para el arte moderno, es una invención de la ciudad, una creación del tedio urbano y del terror creciente a las aglomeraciones urbanas. [...]”. Citado por C. Guillén. “Paisaje y literatura...”, *ed. cit.*, p. 96.

¹⁰ G. Silvestri. “El Riachuelo...”, p. 16; C. Guillén. *Múltiples moradas...*, p. 163.

¹¹ *Op. cit.*, p. 9.

Así, el paisaje descubre, por contraste, dos aspectos alienantes del espacio urbano: la ruptura con la naturaleza por el accionar dominante de una razón tecnológica y la ruptura con lo propio por la invasión de lo extranjero.

En el campo de las artes, la consolidación del concepto moderno de paisaje implica paralelamente un apartamiento de la retórica clásica en la descripción de la naturaleza.

En el campo retórico, la descripción del espacio natural tenía asignada y justificada su momento de aparición: en el discurso forense, como respuesta al *argumentum a loco (ubi)*; en el discurso panegírico, con ocasión del elogio del lugar o de la ciudad¹². Heredera de esta tradición, la alabanza del lugar pervive en las literaturas latinas y romances en las formas codificadas del *locus amoenus* y el paisaje épico¹³.

La concepción moderna del paisaje supone un alejamiento de esta forma de codificación transtextual en la representación de la naturaleza. Ahora, se da lugar a una figuración del espacio natural como si fuese experimentado y vivido *in situ* por el artista-observador. Como señalan Fernando Aliata y Graciela Silvestri, hacia el siglo XVIII se sustituye “[...] la descripción genérica y el testimonio de viajeros antiguos [...]” y se reemplaza “[...] por la descripción de lugares geográficos específicos, percibidos por un individuo en circunstancias particulares”¹⁴.

¹² Robert Ernst Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. de A. Alatorre y M. Frenk Alatorre. México, FCE, 1975. Tomo I, p. 278. Ver además C. Guillén. *Múltiples moradas...*, p. 104.

¹³ *Ibid.*, pp. 280-289; C. Guillén. “Paisaje y literatura...”, 79.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 59. Y también C. Guillén. “Paisaje y literatura...”, pp. 85-86.

En el campo de la pintura, el giro entre la visión retórica del ámbito natural y la visión experimentada determina que la naturaleza deje de presentarse como ornato o escenario para los hechos heroicos, las escenas idílicas de la lírica pastoral o las escenas amorosas. Progresivamente abandona el segundo plano y se convierte en tema del cuadro¹⁵.

Sin embargo, este cambio no implica prescindir absolutamente de los intertextos o de otras figuras retóricas, tanto en las artes de la palabra como en las de la imagen. Antes bien, implica un cambio en las tradiciones representativas del paisaje¹⁶.

Así entendido, el paisaje consta de los siguientes elementos fundamentales: 1) un entorno natural y un observador; 2) un conjunto de valores que el observador deposita en el entorno; 3) una serie de técnicas de representación según la mirada adoptada y los valores asignados.

En la construcción del entorno como paisaje el observador desempeña un papel de capital importancia: es la ventana que otorga el encuadre al paisaje. Su conciencia opera como un filtro estético que determina los valores asignados y las técnicas de representa-

¹⁵ Jan Bialostocki. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Trad. de J. M. Pomares. Barcelona, Barral Editores, 1973, p. 167.

¹⁶ Las descripciones de los Alpes suizos, o de los jardines ingleses en contraste con los jardines barrocos franceses, efectuadas por Rousseau tienen un carácter tópicos para los poetas pre-románticos y románticos. Ver: C. Guillén. "Paisaje y literatura...", p. 87; Paul de Man. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd ed. revised. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, pp. 200-206. Asimismo, huellas de *La teoría sagrada de la tierra* (primera edición latina 1681-1689), de Thomas Burnet, se encuentran en las representaciones paisajísticas de Wordsworth. Ver: M. H. Abrams. *El romanticismo: Tradición y revolución*. Trad. de T. Segovia. Madrid, Visor, 1992, pp. 93-95.

ción: la adopción de una óptica panorámica o focalizada, la selección de los objetos, su ordenamiento cronológico y jerárquico, etc.

3. Texto y contexto

Para entender las motivaciones estéticas de la construcción del paisaje en *Aconcagua* es conveniente reconstruir el contexto del volumen desde una doble perspectiva: 1) la que corresponde a su ubicación en la trayectoria expresiva del autor; 2) la que se refiere a la génesis textual, a los orígenes de su producción y publicación.

Aconcagua (1926) puede encuadrarse en una segunda etapa evolutiva del escritor – de madurez y consolidación del propio estilo, según la caracterización de Gloria Videla de Rivero¹⁷ –. Unos años antes de la publicación del volumen, hacia 1923, Bufano regresa a San Rafael en función de “inspector de caminos” de la Dirección Nacional de Vialidad¹⁸. Esta experiencia profesional es una de las fuentes del libro¹⁹.

En algunos textos de la etapa evolutiva anterior y en textos pertenecientes a ésta, se advierte un influjo “débil” del ultraísmo. Por ejemplo, en el uso de imágenes desjerarquizantes, de compa-

¹⁷ Etapa que se inicia con la publicación de *Poemas de Cuyo* (1925) y se cierra con la de *Charango* (1946). Gloria Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 51.

¹⁸ *Ibid.* p. 23.

¹⁹ Aspecto que se advierte especialmente en las secciones del volumen dedicadas a la presentación de paisajes sanrafaelinos. El escritor efectúa numerosas observaciones sobre el buen estado de las vías asfaltadas y su contraposición con los caminos de tierra, necesarios para penetrar en las zonas, por ese entonces, más escondidas de la región.

raciones y metáforas innovadoras²⁰. Este tipo de lenguaje se aviene perfectamente con los objetivos del escritor en *Aconcagua*. De hecho, emplea imágenes originales para la caracterización de los aspectos pintorescos, idílicos y sublimes del paisaje.

La mayoría de los textos que integran *Aconcagua* se publica originariamente en la Segunda Sección dominical (Suplemento Cultural) del diario *La Prensa* durante el año 1925²¹. Este contexto de publicación explica sus particularidades cosmovisionarias y genéricas.

Como las revistas culturales, el Suplemento constituye un discurso plural²². Las voces que lo integran establecen distintos tipos de relaciones entre sí. En el caso concreto del suplemento de *La Prensa*, en el año 1925 un conjunto de voces conforma un “sistema” ya que, desde perspectivas y temáticas diversas pero congruentes, se orienta hacia objetivos comunes. Durante ese año se publican en forma conjunta textos de Azorín (sobre distintas regiones de

²⁰ Gloria Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 64 y también su estudio “Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el grupo *Megáfono*”. *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, N° 18, 1985, pp. 189-210. En especial nota N° 4, p. 191. Los libros en donde pueden espigarse imágenes vanguardistas son los siguientes: *Poemas de provincia* (1922), *Poemas de la nieve* (1928) y *Valle de la soledad* (1930).

²¹ La reedición en forma de volumen no produce en ellos una modificación sustantiva. A veces se observan sólo variantes en el título. Bufano reordena el material. En el volumen, las crónicas no siguen la secuencia cronológica según la cual se publicaron en el diario, sino que son agrupadas de acuerdo con las regiones geográficas de Mendoza.

²² Florencia Ferreira de Cassone. “Claridad” y el internacionalismo americano. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1998, pp. 38-39.

España, especialmente) y de Luis Franco (sobre Catamarca), Julio Aramburu (sobre Jujuy), Fausto Burgos (sobre en Noroeste y Formosa) y Alfredo Bufano (sobre Mendoza). Generalmente, los textos aparecen acompañados con ilustraciones (grabados y ocasionalmente fotos) que sintetizan una secuencia o representan un personaje.

Los textos de los escritores argentinos, y especialmente los de Fausto Burgos y Alfredo Bufano²³, configuran un discurso regionalista que se ofrece desde Buenos Aires como instrumento para hacer conocer el interior mediante la literatura. El objetivo básico de dicho discurso consiste en identificar las notas que definen la región, apoyándose para ello en la representación del paisaje concebido como fuente desde la cual tales notas emanan²⁴. En su conjunto, estas imágenes regionales definen el mosaico de la cultura nacional. Como señala Adrián Gorelik, se trata de un regionalismo “[...] que busca pluralizar el mapa argentino incorporando todas las regiones del viejo país colonial en un catálogo de paisajes [...]”²⁵.

²³ La amistad existente entre Bufano y Burgos nos permite conjeturar que el diálogo entre las voces no es sólo virtual, sino efectivo. Para un comentario sobre los vínculos entre ambos escritores ver: Marta Elena Castellino. *Fausto Burgos. Su narrativa mendocina*. Mendoza, CELIM, 1990.

²⁴ Tal como se desprende del comentario antes citado de Carlos Iburguren en la nota N° 11.

²⁵ Adrián Gorelik. “Buenos Aires y el país: figuraciones de una fractura”. En: Carlos Altamirano (Ed.). *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Ariel/ Universidad Nacional de Quilmes, 1999, pp. 136-161. La referencia corresponde a la p. 138.

En este mapa plural, la tradición colonial- independiente es la instancia que otorga la unidad en la diversidad²⁶.

Las imágenes regionales se diseñan mediante textos de delimitación genérica difusa, que oscilan entre el cuento, el cuadro de costumbres y la crónica²⁷. Asimismo, y conforme a la enseñanza de Azorín, la descripción del tipo, la costumbre o el paisaje alterna con meditaciones históricas, filosóficas o incluso religiosas²⁸.

Mientras Fausto Burgos se inclina hacia el cuento o el cuadro de costumbres, Alfredo Bufano adopta preferentemente la forma de la crónica. El mismo escritor ofrece pautas para este encuadre. Al describir la quebrada del Challao, después de invocar los testimonios historiográficos del jesuita Miguel de Allende y del coronel Olascoaga, comenta: “Ahora me despido cortésmente del padre Allende y del coronel Olascoaga, y sigo viaje solo, no sin antes

²⁶ *Ibid.* De acuerdo con A. Gorelik, se trata de un modo particular de entender el regionalismo que se genera a principios del siglo XX y que se manifiesta en textos como *Mis montañas*, de Joaquín V. González o *De nuestra tierra*, de Carlos Ibarguren.

²⁷ Marta Castellino señala que ésta es una marca de estilo característica de la narrativa breve de Fausto Burgos. *Fausto Burgos...*, pp. 202-203. En el cuento, el conflicto y su resolución es el eje fundamental de organización textual y predomina el discurso narrativo. En el cuadro de costumbres a la manera de Fausto Burgos, predomina “el diálogo escenificado [...] con algunos apuntes del narrador a modo de acotaciones que se dirigen fundamentalmente a presentarnos el ambiente en que se desarrolla la acción, los gestos y vestimenta de los personajes”. *Ibid.* La ambigüedad genérica de estos textos es subrayada por el mismo Burgos, quien, en las páginas de *La Prensa* los categoriza como “cuadros de ambiente”. Ver por ejemplo, la serie de “Cuadros de ambiente mendocino”, publicados por el autor en *La Prensa* durante 1924. Cuando en 1925, se incorporan las crónicas de Bufano sobre Mendoza, Burgos comienza a publicar cuadros de ambiente puneño.

²⁸ C. Guillén. *Múltiples moradas...*, p. 164.

agradecerles el lustre que han dado a mi crónica con su sabrosa palabra” (p. 118 de la edición en volumen).

La condición de crónica dota de un especial dinamismo a la representación del paisaje. El observador se desplaza continuamente. Refiere con prolijidad el desarrollo cronológico de ese desplazamiento. Informa además sobre las condiciones de las vías de acceso a los lugares que presenta y los medios de movilidad que emplea en función de los caminos y de sus intereses personales (automóvil, tren, mulas).

Al incorporarse en el libro, Bufano estructura los textos del siguiente modo:

- Cinco capítulos que reúnen las distintas crónicas (predominantemente descriptivas): 1) “Uspallata, valle del sol” (incluye una crónica del mismo nombre); 2) “A lomo de mula” (incluye las siguientes crónicas sobre el paisaje cordillerano: “Inca”, “El lago de los Horcones”, “El Cristo de las nieves”²⁹ y “La vida en la frontera del oeste”³⁰); 3) “Sierras del Diamante y del Atuel” (incluye las siguientes sobre la zona sur: “En las sierras de La Pintada”³¹, “Las cataratas del Nihuil”, “Un día en Los Reyunos”³², “El puesto de las

²⁹ Domingo 10 de mayo, 1925, Segunda Sección, p. 9, con grabado de Miguel Petrone. Publicado con el título “A través de la cordillera”. Sin otras variantes.

³⁰ Domingo 1º de noviembre, 1925, Segunda Sección, p. 5, con grabado de Miguel Petrone.

³¹ Domingo 11 de enero, 1925, Segunda Sección, p. 7, con grabado de Miguel Petrone.

³² Domingo 12 de julio, 1925, Segunda Sección, p. 9, con grabado de ¿Hogrefe?

Moras³³, “La aldehuela del olvido”); 4) “Tupungato” (incluye las siguientes: “El valle de Uco³⁴, “En el valle de Tunuyán³⁵); 5) “Tierra de huárpes” (incluye crónicas sobre paisajes aledaños a la ciudad de Mendoza: “La quebrada del Challao³⁶, “Viejos solares mendocinos³⁷, “La ermita de Barriales”).

El sexto capítulo está formado por un cuento (predominantemente narrativo): “La guanacada” (estancia “Los álamos”, en el Valle de Uco)³⁸. Bufano narra la tragedia de un grupo de cazadores que padece los embates de un fuerte temporal de nieve, y la muerte por congelamiento de uno de los miembros, durante el regreso a la estancia.

³³ Domingo 2 de agosto, 1925, Segunda Sección, p. 8, con dibujo de autor no identificado. Publicado con el título “Por tierras de pehuenches”. Sin otras variantes textuales.

³⁴ Domingo 5 de abril, 1925, Segunda Sección, p. 5, con grabado de Miguel Petrone.

³⁵ Domingo 22 de febrero, 1925, Segunda Sección, p. 9, con grabado de Miguel Petrone.

³⁶ Domingo 15 de noviembre, 1925, Segunda Sección, p. 1, con grabado de Miguel Petrone.

³⁷ Domingo 7 de junio, 1925, Segunda Sección, p. 14, con foto de la galería del solar de Carlos Molina, en Rodeo de la Cruz. Ligera variante en el título: “Sugestión de los solares mendocinos”. Sin otras variantes.

³⁸ “El leonero de Chilecito. Cuento de ambiente mendocino”, texto de la misma categoría no incluido en *Aconcagua*, se publica el domingo 4 de octubre, 1925, Segunda Sección, p. 5.

4. El observador

Las crónicas de viaje y el cuento se presentan en primera persona. El relator es un observador que revela el paisaje cuyano a los ojos de los lectores. Como se señalara anteriormente, el observador opera como un filtro entre la realidad presentada y los lectores potenciales. Las peculiaridades de este filtro que organiza la visión pueden reconocerse a partir de lo que el relator-observador dice en el texto de sí mismo. Así, el desarrollo de la crónica diseña un perfil del propio observador.

Un aspecto fundamental de su carácter lo define como paseante entusiasta. Por su desplazamiento permanente, el lugar representado adquiere la envergadura de un espacio, de un paisaje. Puesto que sólo la observación en desplazamiento, que muestra las realidades en su juego de aparecer y desaparecer del campo de la visión, puede ofrecer una imagen verosímil del espacio en su volumen y profundidad, como espacio vivido³⁹.

Este paseante huye de la ciudad en busca de la paz y la soledad de la naturaleza. Condición que se manifiesta, por ejemplo, en la expresión renovada de tópicos como el *beatus ille*. Así, frente al paisaje del Nihuil, el observador reflexiona: “Una dulce serenidad

³⁹ Al respecto, señala acertadamente Pierre Ouellet: “On a là une double traversée où le sujet et l’objet du mouvement donnent conjointement accès aux choses perçues ou à percevoir selon un parcours qui les fait tour à tour paraître et disparaître, suggérant que l’expérience esthétique (sic) en jeu dans l’énonciation descriptive réside moins dans le portrait d’apparences fixes correspondant à un monde d’objets empiriques relativement stable que dans les formes mobiles de l’apparaître où se manifeste la phénoménalité propre aux mondes décrits ou présentifiés”. “La Sémiotique cognitive. Les sciences de l’esprit entre la nature et la culture”. *Sémiotiques*, Paris, N° 6-7, Décembre, 1994, pp. 137-157. La referencia corresponde a la p. 149. El subrayado es del autor.

canta en nuestras almas sus mejores églogas. ¡Buenos Aires! ¡Buenos Aires! ¿Para qué? ¡Oh sortilegio de la montaña y del agua! ¡Oh hechicería de la soledad y del silencio! ¡Buenos Aires! ¡Qué lejos, Dios mío!” (pp. 74-75). La referencia al tópico está marcada desde el título de la sección “Oh, descansada vida...” que remite a la célebre “Canción de la vida solitaria” de fray Luis de León⁴⁰. Recreaciones como la presente del *beatus ille* se advierten también en su poesía⁴¹. Guardan estrecha relación con el elogio de la soledad como instancia que permite el recogimiento, el encuentro del sujeto consigo mismo y el ocio creador⁴². Este presupuesto conceptual del elogio de la naturaleza se vincula además con lo que se ha dado en llamar “franciscanismo espiritual” del poeta⁴³. El paisaje, en la medida en que traduce un estado de la naturaleza no transformada por la tecnología ni perturbada por los conflictos de la ciudad, adquiere una alta valoración. Da al observador un motivo para la alabanza al Creador en la variedad de sus criaturas. Su mirada es, en

⁴⁰ La cita modifica ligeramente el original: “¡Qué descansada vida/ la del que huye el mundanal ruido/ y sigue la escondida/ senda, por donde han ido/ los pocos sabios que en el mundo han sido”. Cito por: Fray Luis de León. *Poesías*. Estudio, texto crítico, bibliografía y comentario de Oreste Macrí. Nueva edición revisada. Barcelona, Crítica, 1982, p. 203.

⁴¹ Gloria Videla de Rivero. “Estudio preliminar”, p. 71.

⁴² Gloria Videla de Rivero señala además que la soledad es “tema constante de conferencias, de poemas, de aforismos publicados en *La Prensa* (“Jerarquía de la soledad”, 1935)”. *Ibid.*, p. 49. Sobre el papel de la naturaleza como instancia para el encuentro del sujeto consigo mismo ver: C. Guillén. *Múltiples moradas...*, pp. 140-141.

⁴³ C. Guillén. *Múltiples moradas...*, pp. 46-47.

ciertos momentos culminantes, “contemplación” en el sentido religioso del término.

El observador se caracteriza también como “imaginativo” (p. 63). Por esta cualidad se detiene en la contemplación del paisaje alejándose de sus guías eventuales. El paisaje despierta en él un estado de cavilación permanente. El vuelo de la imaginación explica además la representación del espacio natural en términos estéticos. Las experiencias del paisaje vivido, al aire libre, encuentran una traducción en referentes artísticos: no sólo fray Luis, también Dante, Tennyson y la pintura de Fernando Fader.

Es también un contemplador obsesivo. Justifica la elección del automóvil para llegar al valle de Uco en los siguientes términos: “[...] viajar en ferrocarril no tiene para mí el menor atractivo. El ferrocarril es para los que van o vienen por menesteres que no tienen nada de común con este deseo torturante de ver, observar y sentirse confundido con la tierra que recorreremos” (p. 93). La voluntad de ver es, por este motivo, un correlato de su arraigo en el espacio mendocino.

Pero esta obsesión lo convierte en un ser extraño, extra-vagante, al menos a los ojos de los demás hombres. Por ello, al justificar su paseo por el pueblo del Challao comenta: “Hoy es un pueblo en ruinas, visitado por cuatro locos aburridos de la ciudad, entre los cuales tengo el honor de contarme”(p. 118).

5. Las formas de ver el paisaje

Un aspecto de la crónica que despierta la atención del lector es cierta heterogeneidad de sentimientos y de registros discursivos. El cronista pasa de la contemplación amorosa y desinteresada del paisaje a la promoción casi turística de sus virtudes naturales, de la visión humorística de las costumbres a la crítica social, del sentimiento de gozo que promueve el descanso en el valle al sentimien-

to de temor que provoca el abismo. Esta heterogeneidad revela que el paisaje es contemplado con distintos filtros. La elección de los mismos depende de los estados de ánimo que lo observado despierta en el observador y de los objetivos argumentativos que éste se propone en los distintos momentos de su representación.

Las formas diversas de ver el paisaje no dependen puramente de una disposición anímica subjetiva del observador, aunque indudablemente se nutran de sus experiencias como *homo aestheticus*. La realidad natural y cultural del paisaje promueven en él diferentes vibraciones espirituales. Y de ellas dependen los valores que, en consonancia, el observador asigna a los objetos de su visión y las técnicas que selecciona para representarlos.

Los filtros para observar y representar el paisaje se alternan. Esta alternancia depende del desplazamiento del cronista. El reconocimiento de cada uno se establece a partir de un criterio de dominancia. No son necesariamente excluyentes. De hecho, en algunos pasajes de la crónica se combinan.

Desde el punto de vista de la representación literaria, las formas de ver inciden en la construcción del texto de diverso modo:

1) Determinan la orientación argumentativa parcial (local) de las secuencias⁴⁴. En su totalidad, en virtud de su carácter de crónica de viajes, subyace la intención de localizar y presentar como paisaje las zonas del espacio mendocino recorridas por el observador. Pero el cambio de mirada adjunta a este macro-objetivo sesgos particulares de intencionalidad. El observador presenta pero además persuade sobre el eventual aprovechamiento del paisaje, promueve la crítica o el elogio de las costumbres lugareñas, denuncia

⁴⁴ Sobre estos aspectos de la construcción textual remito a: Jean-Michel Adam. "Les plans d'organisation du texte". En: Alain Bentolila (Dir.) *Lecture et écriture. Les entretiens Nathan. Actes II*. Paris, Nathan, 1992, pp. 135-148.

situaciones sociales de privación, convoca a la alabanza gozosa o al temor piadoso de Dios a través del paisaje.

2) Contribuyen en la cohesión semántica del texto por el establecimiento de determinados ejes isotópicos temáticos y figurativos: por ejemplo, a la mirada pintoresca le corresponde el eje temático de lo típico, lo singular y lo pequeño en la naturaleza; a la mirada sublime le corresponde el eje temático de lo grande, lo poderoso y lo peligroso de la naturaleza. En una ocasión, esta misma forma de ver apela a la isotopía figurativa del infierno dantesco para la representación de la gruta del Castaño, próxima a las sierras de La Pintada, en San Rafael (p. 62 y ss).

3) Determinan la selección y el ordenamiento de las distintas tipologías discursivas empleadas por el observador-relator⁴⁵. Ya se ha señalado que en las memorias de viaje predomina la tipología descriptiva y en el cuento la narrativa. Sin embargo, el cambio de mirada puede dar lugar a la inclusión de micro-secuencias que adoptan otro tipo. Por ejemplo, cuando el observador-relator pretende persuadir al lector sobre las bondades del paisaje apela al discurso argumentativo; secuencias de diálogo le permiten animar la descripción mediante la escenificación de la aproximación al lugar o al objeto descrito. Asimismo, lo pintoresco de ciertas costumbres se presenta con total actualidad y nitidez cuando el observador-relator cede su voz a los habitantes lugareños y reproduce sus diálogos y su registro lingüístico.

4) Determinan la modalización de los enunciados y la selección léxica eufórica (cuando el cronista valora positivamente un

⁴⁵ Sigo la clasificación de tipos textuales de Jean-Michel Adam. *Les Textes. Types et prototypes*. Paris, Nathan, 1991. Escojo esta tipología por una doble razón: Adam emplea en la clasificación criterios de índole semiótica y retórica; operacionaliza sus clasificaciones preferentemente con textos literarios. Para otras tipologías ver: Giomar Elena Ciapuscio. *Tipos textuales*. Buenos Aires, UBA/ Ciclo Básico Común, 1994.

aspecto del paisaje) o disfórica (cuando el cronista valora negativamente un aspecto del paisaje).

Presentadas esquemáticamente, las formas de ver son las siguientes:

<i>Sin modalización expresa (observador neutro)</i>	<i>Con modalización expresa (observador no neutro)</i>				
Objetivista	funciona- lista	crítica	pintores- ca	idílica	sublime
orden inmanente				orden trascendente	

En ciertas secuencias de la crónica no se advierten marcas léxicas de modalización. La presencia del observador es evidente si se trata de un pasaje en primera persona. Sin embargo, se comporta como un observador neutral, que oculta sus sentimientos e ideas con respecto al objeto observado. Por el contrario, en las secuencias con modalización expresa léxicamente, el observador manifiesta su valoración del paisaje. Incluso, a través de ella, su nivel de presencia como filtro mediador es mayor. En estos casos, tal como señala M. Riffaterre, el objetivo de la representación literaria no es tanto hacer ostensible el objeto descrito, sino más bien obligar al lector a reconocer determinada interpretación de ese objeto⁴⁶.

Por otra parte, las miradas atienden a distintos órdenes de manifestación del paisaje. El orden inmanente es el de este mundo, el de lo creado según su desarrollo y finalidad en el tiempo. El orden trascendente remite, a través de la contemplación, a un principio

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 125.

fuera del tiempo. La variedad de las criaturas es considerada como espejo de las perfecciones divinas. Y a ellas remite el observador, ya sea en un acto de agradecimiento o de consideración de su inanidad frente a la grandeza del espectáculo natural, trasunto de la divina.

Consideradas particularmente, las formas de ver presentan las propiedades que se detallan a continuación:

1) Mirada objetivista: tiene como propósito localizar, presentar el paisaje (secuencias en tercera persona) o notificar el desplazamiento del observador (primera persona). El campo de la visión puede ser panorámico o focalizado. El relator utiliza preferentemente secuencias de tipo descriptivo cuando adopta esta mirada. Emplea un registro lingüístico estándar, casi sin marcas de modalización:

“A mitad de camino hacia el valle de Calingasta, entre el río Mendoza y la estancia Uspallata, se encuentra el cementerio” (p. 16).

“Nosotros, cuando llegamos al Paramillo, nos separamos del arriero y abandonamos el camino de todos para cortar por las sierras” (p. 32).

2) Mirada funcionalista: persigue como objetivo persuadir sobre las bondades del lugar, sobre formas de un mejor aprovechamiento de la zona, sobre los recaudos que el viajero debe tener para atravesar por los lugares presentados. El campo de la visión es, generalmente, focalizado, ya que el relator se refiere a un lugar concreto o a un aspecto específico del mismo. El cronista escoge secuencias de tipo argumentativo cuando adopta esta mirada. La selección léxica es eufórica. Espera promover la anuencia del lector a través de una identificación admirativa:

“Uspallata, por sus excepcionales condiciones climatéricas, es el sitio ideal para construir un sanatorio de tuberculosis. Encontrándose a mil setecientos cincuenta metros sobre el nivel del mar, es fácil suponer la bondad y pureza del aire de tan hermoso valle.

El traslado desde Buenos Aires a Uspallata, viajando en coches de primera, asciende a unos cien pesos, más o menos, y la mitad viajando de segunda, por lo que resulta casi más barato que el viaje a Córdoba” (pp. 17-18).

3) Mirada crítica: manifiesta un perfil sociológico. Tiene como objetivo denunciar una situación que se pretende modificar. El campo de la visión puede ser panorámico (cuando se refiere a problemas de un grupo social en su conjunto) o focalizado (cuando se refiere a problemas de individuos del grupo). El relator alterna secuencias narrativas, descriptivas, argumentativas o dialógicas. El diálogo le permite presentar el problema en la voz de los sujetos que lo padecen, sin una valoración explícita suya. La selección léxica es disfórica. Con este filtro, el observador promueve la indignación o la compasión de los lectores:

“El mendocino auténtico, el ‘pura uva’, es un cultivador empedernido de la cachaza⁴⁷. Es cachazudo de nacimiento y de convicción. La pereza es lo mejor de su vida. Acaso el dulcísimo clima tenga la culpa. Y esta cachaza secular, entre los habitantes de San Carlos, era una especie de rito inviolable” (pp. 106).

⁴⁷ El término “cachaza” proviene del portugués *cachaço* (soberbia, arrogancia). En español se entiende como “apatía, pachorra, lentitud en el hablar u obrar”. *Diccionario Anaya de la lengua*. Madrid, Anaya, 1991, p. 171. La expresión “mendocino pura uva” aparece también en la narrativa breve de Fausto Burgos para referirse al tipo mendocino por excelencia. Ver: M. Castellino. *Fausto Burgos...*, p. 156.

“Pronto me hice amigo de todos, principalmente de los gendarmes.

- Mucho que hacer. ¿No?

- Rigular, señor; rigular. Los contrabandistas son los que más nos fastidean. Nosotros somos dos; ellos andan siempre en pandilla. Cuando nos enfrentamos, meta tiros. ¡Hay que madrugarlos, señor; de no, nos madrugan ellos!

- Pero es que ustedes necesitan refuerzos.

- ¡Y claro, pues! ¿Pero qué rejuerzo ni qué rejuerzo! ¡Si a veces ni botas tenemos! Mire, señor; sin ir más lejos, el invierno pasado tuvimos unos meses nevadores. ¡Cha, qué frío! ¡Hasta treinta grados bajo cero! ¿Y sabe usted, señor? ¡No teníamos ni una leñita y andábamos en alpargatas!” (p. 43).

4) **Mirada pintoresca**⁴⁸: el objetivo de esta forma de observar es permitir el reconocimiento de los aspectos más propios del paisaje. Por ello, lo pintoresco guarda relación con los valores de identidad local. La representación del objeto observado procede por pinceladas rápidas, análogas a la práctica del apunte pictórico al aire libre. El campo de la visión es preferentemente focalizado. El ojo del observador se detiene en lo típico, lo singular. Pero también en lo menor, lo pequeño, lo gracioso de la naturaleza o las costumbres. Este tipo de focalización promueve, en ocasiones, un giro hacia el humorismo. Un humorismo comprensivo, que distancia al observador del aspecto observado sin rebajar totalmente tal aspecto⁴⁹. El relator apela a secuencias de tipo descriptivas y dialógicas

⁴⁸ Para el concepto de “pintoresco” con referencia al paisaje ver: G. Silvestri. “El Riachuelo...”, pp. 17-18.

⁴⁹ Como sucede en otras manifestaciones de lo cómico (la sátira o la ironía, por ejemplo).

preferentemente. Predomina la selección léxica eufórica. Se advierte, además, un uso abundante de topónimos, explicados con detenimiento por el cronista. También, un deslizamiento hacia un lenguaje lírico por el uso de recursos como las comparaciones, las metáforas y la aliteración. El mismo observador suele manifestar léxicamente que ha adoptado este filtro. Con él, promueve una identificación por simpatía con el objeto presentado:

“Por ahí, uno de los pasajeros se siente de pronto filarmónico y canta una vieja canción del terruño, con los ojos entornados; hasta que las musas lo abandonan y se queda dormido.

El ejemplo cunde. Tres o cuatro horas bastan para que nuestro espantoso coche de segunda, comedor y sala de concierto hasta ahora, se transforme en laberíntico dormitorio” (p. 9).

“El patio sueña bajo la fronda de los árboles centenarios, y se corona en su otoño de dulces rosas tardías.

La parte posterior de la casa en poco difiere de su fachada principal. La misma galería arcada, silenciosa y sombría. Y más allá, los viejos parrales ubérrimos de retorcidas cepas; las acequias rumorosas que riegan el huerto familiar, sonriente de granadas abiertas, y los carolinos enormes, entre cuyas hojas duerme el cielo purísimo⁵⁰” (p. 126).

4) Mirada idílica: esta forma de ver tiene como objetivo promover la acción de gracias reverente por la contemplación de la belleza creada. Predomina la adopción de un campo visual panorámico. El cronista emplea generalmente secuencias de tipo descriptivo. La selección léxica es eufórica. Se advierte la elección de un lenguaje figurado (comparaciones, metáforas) y de referencias

⁵⁰ Llama la atención, en este último párrafo, la marcada aliteración en /r/ (parrales, ubérrimos, retorcidas, rumorosas, riegan, sonrientes).

transtextuales a pasajes bíblicos. Con este filtro, el relator suscita una identificación emparentada con el gozo religioso, ya que subraya el efecto de pacificación anímica que provoca el paisaje:

“De todo el pueblo se desprende un vaho de sopor y de misterio. Un aire de claustro que se va infiltrando en el alma, con sigilo, hasta hacernos sentir el deseo de quedarnos para siempre en uno de sus caserones vetustos, inclinados sobre una mesa de pino, decorando misales.

El Challao es un pueblo en ruinas. Su única juventud es la de sus árboles centenarios, la de su río familiar, la de sus cerros vecinos y la de sus pardas callejuelas.

Jesús, aquí, habría vivido en paz, departiendo con sus apóstoles, a la sombra de los granados en flor” (p. 120).

6. La mirada sublime

Por su modo especial de vinculación con la noción estética de paisaje, y por los interesantes ribetes que este filtro adopta en *Aconcagua* se ha considerado conveniente dedicar todo un apartado a su estudio.

Desde una perspectiva histórica, las especulaciones “sobre lo sublime” remiten al célebre tratado homónimo del siglo I d. C., atribuido a “Longino”⁵¹. Las formulaciones modernas se apoyan

⁵¹ En su acepción histórica, lo sublime (*hypsos*) es una eminencia o excelencia del discurso que promueve en el oyente [o lector] una elevación extática del alma. Para los deslindes que realizo a continuación sobre esta categoría remito a: 1) Fuentes: ‘Longinus’. *On the Sublime*. Ed. with introduction and commentary by D. A. Russell. Oxford, Clarendon Press, 1964; Immanuel Kant. *Crítica del juicio*. 5ª ed. Ed. y traducción de M.

en las lecturas del tratado, pero descubren nuevas fuentes de sublimidad. En Kant o en Burke, por ejemplo, lo sublime aparece como un estado de ánimo que se despierta frente a configuraciones naturales grandiosas y amenazadoras⁵². Kant caracteriza el sentimiento de lo sublime como un placer negativo que surge por la atracción y repulsión del alma frente a ciertos fenómenos naturales grandiosos. Según sus palabras:

“[...] es un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación”⁵³.

García Morente. Madrid, Espasa Calpe, 1991; Edmund Burke. *On the Sublime and Beautiful*. New York, Hurst & Company Publishers, s.f.; Georg W. F. Hegel. *Estética. La forma del arte simbólico*. Trad. de A. Llanos. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1983; Nicolai Hartmann. *Estética*. Trad. de E. C. Frost. México, UNAM, 1977. 2) Comentarios: M.H. Abrams. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Trad. M. Bustamante. Barcelona, Barral Editores, 1975; Fernando Aliata y Graciela Silvestri. *Op. cit.*; Erich Auerbach. *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Trad. L. López Molina. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1969; Gianni Carchia. *Retórica de lo sublime*. Madrid, Tecnos, 1994; G. Silvestri. “El Riachuelo...”.

⁵² Para Kant, el sentimiento de lo sublime puede despertarse frente a la naturaleza “[...] en su caos o en su más salvaje e irregular desorden y destrucción, con tal que se vea grandeza y fuerza”. *Op. cit.*, pp. 185-186.

⁵³ *Ibid.*, p. 184.

Entre los espectáculos naturales que suscitan este placer negativo se encuentran, según Kant, las grandes rocas de la montaña, las nubes tormentosas, los vientos huracanados, el océano agitado, etc. Estos espectáculos naturales – que atraen por su grandeza y distancian por su peligrosidad – promueven en el observador un sentimiento ambivalente de inanidad y grandeza. Kant lo describe del siguiente modo:

“[Estos espectáculos naturales] reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro, y llamamos gustosos sublimes esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con todo el poder aparente de la naturaleza”⁵⁴.

Por su parte, G. F. W. Hegel vincula este sentimiento alternativo de pequeñez y de grandeza a la esfera de la vida religiosa. De acuerdo con sus reflexiones, lo sublime se revela en la naturaleza creada como una manifestación o exteriorización de las perfecciones divinas⁵⁵. El paisaje natural remite a un orden suprasensible,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 204. Todos estos fenómenos naturales, en su modo de manifestarse, guardan relación con el tratamiento de la forma en el arte romántico. Al respecto, destaca Graciela Silvestri: “Desde el punto de vista de la forma, lo sublime se figura en la confusión, la oscuridad, el movimiento y la agitación, en desmedro de la línea, de la claridad, de la perfección del detalle”. “El Riachuelo...”, p. 14.

⁵⁵ G. W. F. Hegel. *Op. cit.*, pp. 134-136.

trascendente. En contraste con dicho orden, lo sublime muestra la índole insustancial de lo creado frente a la magnificencia del Creador⁵⁶. Por esta razón, para Hegel, la poesía de los *Salmos* es el ejemplo prototípico en la expresión de la sublimidad⁵⁷. Por sus connotaciones religiosas, lo sublime provoca un efecto catártico, una higiene en el alma del observador⁵⁸.

7. Lo sublime en *Aconcagua*

Para reconocer los modos de manifestación de lo sublime en *Aconcagua*, conviene caracterizarlo como forma de mirar, según el esquema adoptado para las otras modalidades. El objetivo del cronista al adoptar este filtro es promover un estado de santo temor por la contemplación de los aspectos tremendos de la configuración paisajística.

En la crónica, el reconocimiento de lo sublime parece requerir cierta distancia entre el observador y lo observado. Porque lo sublime es siempre lo inmenso, lo que excede la medida del hombre. Así, el relator afirma del valle de Uspallata: “[...] Uspallata es, sin duda alguna, el más grandioso y magnífico valle de la cordillera andina. Tiene una extensión inmensa” (p. 11). Y, al observar las montañas en Puente del Inca, casi al pie del río, comenta:

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.* No debe pensarse que estas reflexiones comporten un gran elogio de la poesía bíblica. En realidad, lo sublime describe un modo imperfecto de entender lo Absoluto ya que implica una imposibilidad de objetivar su esencia en la representación estética. Sobre esta ponderación de lo sublime ver los comentarios a la estética hegeliana de Gianni Carchia. *Op. cit.*, p. 124.

⁵⁸ F. Aliata; G. Silvestri *Op. cit.*, p. 75.

“Se ve la gran comba de luz por donde pasan las aguas, y arriba, por sobre todo, el macizo cordillerano y las cumbres enhiestas de los cerros vecinos, amarillos, rojos y negros. ¡Sí; cerros negros, como si en ellos hubiera una capilla ardiente adornada de gigantescos crespones!” (p. 22).

Además, la distancia permite esa seguridad vital del observador señalada por Kant como requisito necesario del sentimiento sublime. Así, puede reconocer lo tremendo de la naturaleza sin verse efectivamente aniquilado por ello. Sin embargo, no deja de sentir el peso anímico que impone el marco natural. Al finalizar la jornada en Puente del Inca, el observador confiesa su angustia: “Siempre la misma desolación, siempre la misma grandeza angustiosa; siempre el mismo sobrecogimiento que hace que sintamos hasta el llanto nuestra infinita pequeñez” (p. 25).

Por estos motivos, el campo visual correspondiente suele ser panorámico (abismos, moles montañosas, caídas de agua observadas en su conjunto con una mirada abarcadora).

La experiencia de lo sublime se expresa literariamente mediante distintas tipologías discursivas. Predomina la descripción. Sin embargo, cada vez que lo sublime del paisaje despierta la reflexión sobre la “infinita pequeñez de lo humano” o la grandeza de lo divino, se advierte un paso hacia la argumentación. Asimismo, la descripción puede amalgamarse con un diálogo, como se observa en el pasaje siguiente:

“Al llegar al puente metálico del río, situado frente a una enorme garganta de las sierras, un viento pavoroso está a punto de dar con mi respetable humanidad en las piedras del camino. [...]

- ¡Demonios! ¡Qué viento, amigo! - le digo bastante alarmado a mi compañero, que impertérrito, me contesta casi socarronamente apurando su mula:

-¿Viento, dice? ¡Esto no es viento! Esto es juguete al lado de

lo que corre algunas veces.

[...]

- ¡Caray; sin embargo es fuerte! - [...]

- ¡Qué va a ser fuerte, señor! Aquí le decimos fuerte cuando se lleva el río a las mulas con jinete y todo” (pp. 11-12).

El diálogo escenifica la representación del poder del viento. Lo muestra teatralmente en acción.

Otra forma de mostrar en acto los poderes de la naturaleza es a través de la narración. La fuerza devastadora de las tormentas de nieve se refiere con sublimidad mediante el relato en dos oportunidades: en la sección “El cementerio de los italianos”, de la crónica “El Cristo de las nieves” y en el cuento “La guanacada”.

Conforme a la ambivalencia propia de la sublimidad, la selección léxica es eufórica y disfórica. El contemplador experimenta ese sentimiento dual de miseria y grandeza frente al paisaje. Al finalizar su visita al Cristo Redentor, efectúa el siguiente balance de su experiencia viajera:

“[...] La contemplación de esta naturaleza anonadante, aplastadora, [...] tiene dos terribles virtudes antitéticas: reducirlo a uno a su más ínfima pequeñez, o avasallar todo despertando en el corazón la más profunda egolatría.

Por momentos me sentía más deleznable que los guijarros del río y que la más humilde hierbezuela de la montaña. Pero, otras veces, no habría cedido mi lugar a ninguno de los dioses de la mitología” (p. 46).

La naturaleza es a la vez bella y terrible. Y su peligro despier- ta una extraña fascinación que atenta contra la integridad misma del observador:

“Ya en la cumbre del Paramillo, me vi de pronto al borde de un abismo que me hizo poner los pelos de punta. [...]

No es miedo, no. Es algo infinitamente peor que el miedo. Algo que nos viene no sé de dónde y se nos mete en las carnes y en el cerebro como una daga finísima. [...] no es miedo, porque si así fuera, uno se alejaría del peligro en el acto. Pero ocurre todo lo contrario, completamente lo contrario" (p. 33).

Como correlato de la dialéctica entre lo grandioso del paisaje y lo pequeño del hombre, las descripciones de lo sublime suelen aparecer encabezadas por el tópico de lo inefable⁵⁹. Este recurso le permite reforzar argumentativamente la representación de la inmensidad del marco natural y del efecto de asombro que ésta provoca en el observador. Así, por ejemplo, dice del atardecer andino: "Es la hora del crepúsculo. Crepúsculo cordillerano, profundo, místico, inquietante, superior a toda literatura" (p. 12). Y frente al río Horcones comenta:

"El paisaje austero que se presentaba a mis ojos era de una grandeza sorprendente. Renuncio a describirlo, no por cobardía literaria, sino porque tengo la absoluta seguridad de que ningún escritor puede dar una sensación exacta de estos paisajes de pesadilla" (p. 26).

⁵⁹ Mediante el tópico de lo inefable el escritor manifiesta su incapacidad para hablar dignamente del tema ya sea por una incapacidad propia (no encuentra las palabras adecuadas), ya porque la envergadura del tema (o de la experiencia que desea comunicar) excede toda forma de expresión. En el caso de lo sublime paisajístico de *Aconcagua*, la belleza misteriosa del paisaje, en la medida en que remite al misterio de la grandeza divina, es irreductible a cualquier forma de representación literaria. Empero, el deseo de compartir su experiencia con los lectores alienta al cronista a proseguir con su empresa, aunque sabe que sus palabras sólo apresan destellos mínimos de esa belleza inaprensible. Ver: Rober Ernst Curtius. *Op. cit.*, pp. 231-235; Jorge Guillén. *Lenguaje y poesía*. Madrid, Alianza, 1972, p. 83 y ss.

Una finalidad estética similar persigue el uso de imágenes con cierto tenor vanguardista⁶⁰. Por momentos, el cronista parece considerar que la experiencia asombrosa de lo sublime requiere una figuración novedosa. Tal es el ejemplo de las comparaciones y metáforas que no apelan a una semejanza morfológica obvia o de estricta índole visual:

“Atravesamos el río y, de improviso, como si un director fantástico hubiera llamado a silencio con su batuta al ronco saxófono, el aire se sosiega y siento una extraordinaria paz. Es que hemos pasado el área del desfiladero, cauce del río, y las montañas nos protegen ahora con sus obscuras moles” (p. 12).

“Son las siete de la tarde, o de la noche, porque aquí ya todo es sombra. La luna de la montaña se ha quedado inmóvil en el medio de mi ventana. Y un gran silencio teje sobre el valle su telaraña de seda” (p. 25).

Mediante estas metáforas el observador representa dos modalidades del silencio cordillerano.

La primera, corresponde al silencio repentino que provoca la ausencia de viento – ese “ronco saxófono” – en las zonas más protegidas por la montaña. La analogía abre un abanico amplio de sugerencias. Introduce un personaje misterioso, ese “director fan-

⁶⁰ Los deslindes que efectúo a continuación siguen la línea de investigaciones sobre la metáfora vanguardista que he desarrollado en: *Metáfora y simbolización en Altazor*. Mendoza, EFFyL, 1994. Para un estudio de la metafóricidad en Bufano, ver, además de las obras ya citadas de Gloria Videla de Rivero y Marta Castellino, el trabajo de Ana María Rodríguez Francia. *Perspectivas religiosas en la poesía argentina*. Alfredo R. Bufano, Francisco L. Bernárdez, María Rosa Lojo. Buenos Aires, El Francotirador, 1995.

tástico” cuyo poder se equipara al de las fuerzas naturales. La grandeza del personaje, semejante a una divinidad olímpica, le otorga el poder de provocar ese *piano subito* en el gran concierto de las potencias naturales. Mentalmente, el lector puede convocar en su memoria todo un conjunto de obras sinfónicas que juegan con el mismo efecto sonoro. Pero además, la imagen posee cierto espíritu lúdico – entre humorístico y desjerarquizante – por la mención del saxofón: el conjunto musical se encuentra a medio camino entre la orquesta sinfónica y la *jazz band*⁶¹.

La segunda corresponde a un silencio progresivo, tal vez más penetrante en el espacio natural y en el ánimo del contemplador. En este ejemplo la analogía también invoca, a través de la metamorfosis, a un ser extraño y enorme: esa araña que atrapará a sus víctimas en su tela sutil, construida al amparo de las sombras⁶². Ser fantasmagórico que anticipa y promueve el sentimiento de peligro inminente, ya analizado: “Siempre la misma desolación, siempre la misma grandeza angustiosa [...]”.

⁶¹ Este espíritu se advierte con mayor claridad en su contexto. Hacia la década del ‘20, el imaginario de la *jazz band* ingresa en la poesía de vanguardia con connotaciones de humor desjerarquizante.

⁶² La imagen no es inédita. Tal vez, Bufano juegue creativamente con dos imágenes de cuño lugoniano. Por ejemplo, la siguiente de “Los árboles” (*Las montañas del oro*): “Y en el cielo tenebroso una flor llena de sombra, – una flor viva regada de palpitanes luceros, – y en la lúgubre ribera de la noche – con su gran paso de seda va el Silencio”. O esta otra, más conocida, del soneto “Delectación morosa” (*Los crepúsculos del jardín*): “Surgió enorme la luna en la enramada;/ Las hojas agravaban su sigilo;/ Y una araña, en la punta de su hilo,/ tejía sobre el astro, hipnotizada”. Cito por: Leopoldo Lugones. *Obras poéticas completas*. 3ª ed. Prólogo de Pedro Miguel Obligado. Madrid, Aguilar, 1974. Las citas corresponden a las pp. 80 y 121, respectivamente. Debo este deslinde a una sugerencia de Gloria Videla de Rivero.

Las metáforas analizadas se inscriben en el eje isotópico de lo grande y lo misterioso, implicados en la manifestación de la sublimidad. De acuerdo con el programa de la metáfora vanguardista, la analogía vincula entidades ontológicamente alejadas en espacio de la realidad (silencio repentino del viento/ *piano subito* del saxofón; silencio progresivo de la noche/ araña fantástica) para traducir una experiencia de asombro.

Estas metáforas no provocan un efecto de irrealidad o extrañamiento. Por el contrario, refuerzan la verosimilitud de la crónica por dos razones básicas. Primeramente, porque lo singular de la visión alterna con otras formas de ver más “transparentes” y habituales. En segundo lugar, porque la imagen traduce no sólo una realidad sino también la experiencia que un observador esteticista posee de ella. Y en esto reside su poder. Conmueven y convencen porque generan un espectro amplio de asociaciones imaginarias que cualquier lector puede llegar a compartir con el cronista en una situación similar.

El deseo de compartir la experiencia de la sublimidad remite a la pregunta por el sentido de esta forma de ver en *Aconcagua*. El propio cronista nos da una clave, al concluir su paseo por el Nihuil:

“Es necesario asistir a uno de estos maravillosos crepúsculos mendocinos, para poder contemplar su estupenda grandiosidad. Una lujuria de rojos, corona las cumbres nevadas, y la hora es de una tristeza inconmensurable y de un profundo recogimiento.

Se experimenta una sensación aplastante de lo infinito y de la presencia de Dios en las cosas de la tierra” (pp. 75-76).

En la ciudad, esa sensación de lo infinito y de la presencia de Dios en las cosas de la tierra se pierde. Porque la ciudad moderna está hecha según la medida del hombre y para los negocios del hombre. El encuentro con lo sublime natural, bello y doloroso, permite, a través de la catarsis, una purificación espiritual. Es neces-

rio alejarse y permanecer en la soledad como el salmista (*Salmo* 55, 8). Este estado promueve el recogimiento necesario para medir todos los aspectos de la vida según el orden de esa espiritualidad franciscana que anima la mirada del cronista.

8. Conclusiones

El concepto de paisaje ha permitido analizar la representación literaria de la naturaleza en la crónica de viajes *Aconcagua*. La noción presupone un importante sesgo estético y da las claves para reconocer en el texto el perfil del observador (un ciudadano que huye de la urbe, ávido de contemplar el paisaje natural como una forma de arraigo y apropiación, con gran capacidad imaginativa para traducir sus experiencias en un lenguaje artístico, animado por una espiritualidad franciscana). También ha posibilitado el reconocimiento de las distintas formas de ver el espacio mendocino. Todas estas formas resultan de un intercambio entre aspectos de la naturaleza e intereses argumentativos del observador. Formas que, como se señaló oportunamente, inciden en distintos niveles de la construcción del texto (orientación argumentativa local, establecimiento de isotopías temáticas y figurativas, selección de las tipologías discursivas, modalización de los enunciados y selección léxica eufórica y disfórica).

Asimismo, revelan la historicidad de la representación paisajística en *Aconcagua*. Puesto que remiten a un estado de la naturaleza mendocina de las tres primeras décadas del siglo: una naturaleza poco transformada todavía por la explotación y la urbanización, que inclusive se resiste al proceso de modernización, tal como se muestra en los comentarios críticos sobre el habitante sancarlino.

Entre estas formas de ver se han identificado dos clases fundamentales: sin modalización expresa – correspondiente a un obser-

vador neutral –, y con modalización expresa – correspondiente a un observador no neutral, que confirma su actividad de filtro entre el paisaje observado y los lectores potenciales que acceden a la visión de la naturaleza a través de él –. En la primera clase se incluye la mirada objetivista (que presenta el espacio y confirma los desplazamientos del observador). En la segunda se incluyen las miradas funcionalista (que promueve las bondades del lugar observado), crítica (que busca cambios en el lugar observado), pintoresca (que persigue la identificación de lo típico en lo observado), idílica (que rescata las sensaciones de paz suscitadas por lo observado) y sublime (que rescata las sensaciones de belleza aterradora suscitadas por lo observado).

En la adopción de esta última, Bufano se muestra heredero de la tradición romántica en la representación del paisaje. Lo sublime despierta en el ánimo del observador un sentimiento ambivalente de atracción y apartamiento frente a la belleza amenazadora. Muestra la pequeñez del hombre frente a la grandeza de Dios. El cronista confirma esta desproporción al encabezar sus descripciones de lo sublime mediante el tópico de lo inefable. Recurre al uso de imágenes novedosas para expresar su asombro. Con esta forma de ver el paisaje, intenta promover una catarsis espiritual a través del recogimiento y de la asunción de la propia inanidad.

El contexto de edición originario de las crónicas (diario *La Prensa*) revela que esta tradición paisajística se vincula con un programa regionalista, que aspira a definir lo argentino como un mosaico de las figuras y panoramas pertenecientes a los distintos núcleos culturales de las provincias.

Podría conjeturarse sobre las vías de acceso a esa tradición. La presencia de Azorín en el contexto originario de edición de las crónicas permite suponer su condición de autor canónico con respecto a las voces más jóvenes⁶³. Por otra parte, es posible sospechar cier-

⁶³ Marta Castellino confirma que Azorín se encuentra entre el canon de

ta confluencia en los procedimientos de los paisajistas argentinos, especialmente en los casos en que existe una real amistad literaria, como sucede con Alfredo Bufano y Fausto Burgos⁶⁴.

Las referencias transtextuales que nos ofrece la crónica, permiten inferir otras fuentes: por ejemplo, poesía romántica inglesa, en la voz de Lord Tennyson; incluso, la pintura de Fernando Fader. El acervo de este canon le permite realizar al escritor una síntesis acabada entre su experiencia personal de viajero entusiasta, curioso⁶⁵ y su experiencia igualmente curiosa y entusiasta de lector.

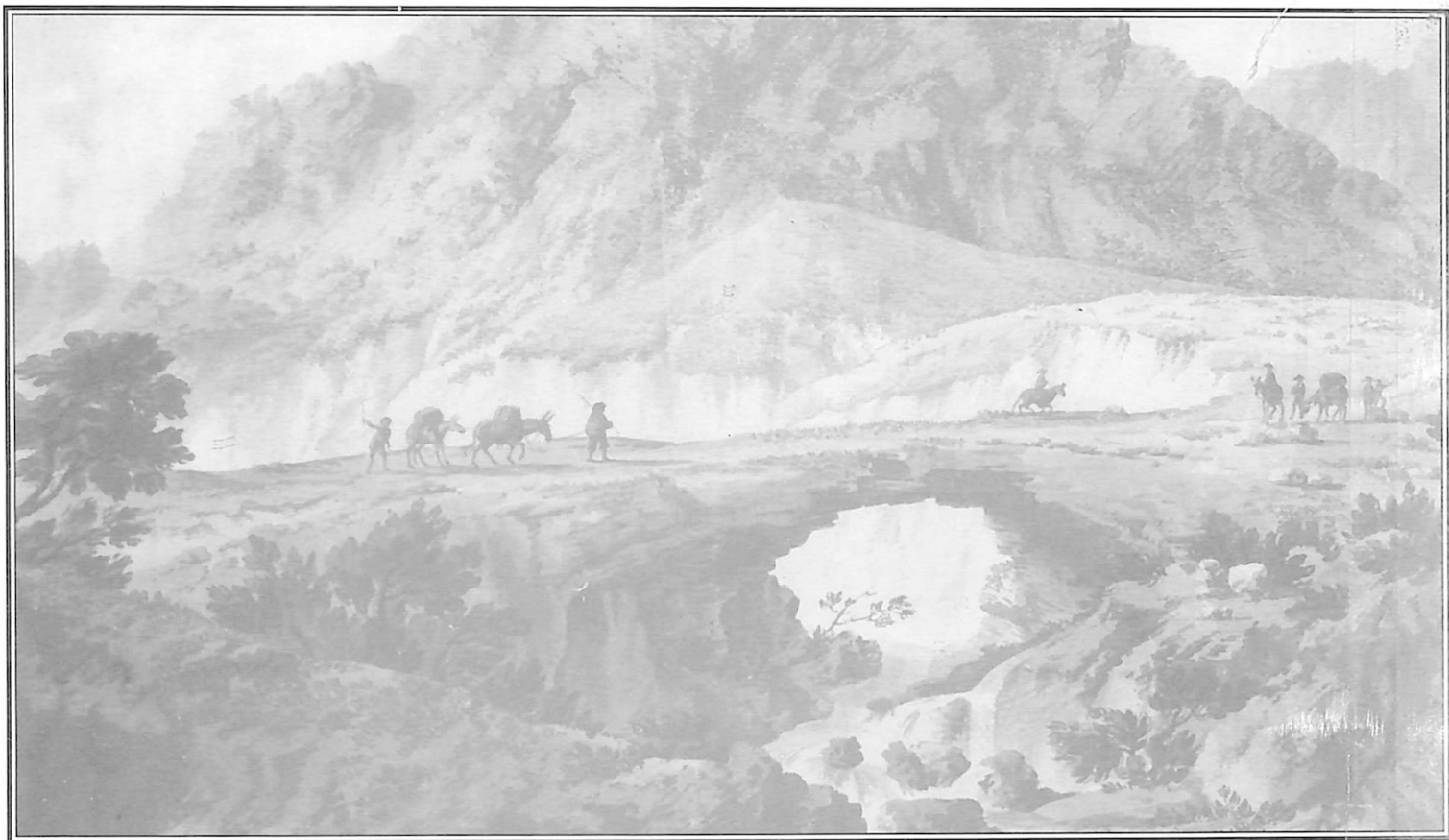
Síntesis de gran riqueza y de secreta complejidad. Aspectos de este texto que permiten reevaluar la imagen de Bufano, como "escritor sencillista"⁶⁶. Sencillo, tal vez, pero con la sencillez del artista que, por su dominio de las técnicas expresivas, las hace imperceptibles.

lecturas de Bufano. El poema que este último dedica a Gonzalo de Berceo en su libro de poemas *Los collados eternos* (1935) se elabora sobre la base de la estampa que Azorín realiza del escritor medieval en *Al margen de los clásicos*. M. E. Castellino. *Una poética...*, p. 51.

⁶⁴ Ambos comparten ciertos procedimientos descriptivos. Un análisis comparativo de las técnicas de representación del paisaje excede los objetivos de este estudio. Para el comentario de las técnicas descriptivas de F. Burgos ver: M. Castellino. *Fausto Burgos...*, p. 196 y ss.

⁶⁵ *Ibid.*, 29.

⁶⁶ Comparto, en este sentido, las observaciones A. M. Rodríguez Francia, *Op. cit.*, pp. 55-56.



Puente del Inca. Mendoza
Brambilla, Aguado. 1794. (Fuente: Bonifacio del Carril, *Monumenta Iconographica*)



Alfredo R. Bufano
(Foto Archivo General de la Nación)

PUENTE DEL INCA COMO PAISAJE

Víctor Gustavo Zonana

1. Introducción

Puente del Inca¹ se ha configurado como paisaje mediante un largo proceso. Este proceso pone en juego la acción de hombres de distintas épocas, con intereses diversos que se desprenden de sus perfiles profesionales y de su formación cultural. Cronistas, empresarios, hombres de estado, aventureros, científicos, escritores han contemplado el Puente en sus travesías por los Andes y han sentido la necesidad de representar esta experiencia en términos de valores estéticos. Sus testimonios configuran así un *corpus* que

¹ Se encuentra ubicado en el departamento de Las Heras, a 180 km. de la ciudad de Mendoza y a casi tres mil metros sobre el nivel del mar. Su formación se debe a la obra del río Cuevas que, con aportes del Horcones, ha perforado los estratos sedimentarios, dejando el planchón roqueño que da lugar al puente. Éste posee un arco único de aproximadamente 40 metros de largo. La parte superior es de 30 metros de ancho de borde a borde, y de 50 metros de longitud. La altura del planchón con respecto a las aguas del río es de 20 metros, aproximadamente. Junto a la formación rocosa afloran aguas termales. Presentan varias bocas, pero cuatro son la principales. Miguel Marzo; Osvaldo Inchauspe. *Geografía de Mendoza*. Mendoza, Editorial Spadoni, 1967. La fortuna de este espectáculo natural queda asociada a las comunicaciones trasandinas por ubicarse próxima a la ruta his-

permite la incorporación de Puente del Inca en el imaginario social argentino. No como cualquier imagen, sino como un emblema representativo del *ethos* nacional, dadas sus características de naturalidad y sublimidad². A través de este largo proceso de representación textual, el paisaje de Puente del Inca se perfila en sus constituyentes característicos.

En la transformación paisajística del fenómeno natural el discurso literario desempeña una función importante. Numerosos textos del *corpus* son producidos y leídos en sus contextos culturales como literatura. Otros, por ejemplo las crónicas de viaje decimonónicas, se ordenan en un espacio genérico de confluencia entre la historia y la literatura. Pero incluso en aquellos textos que no son concebidos como propiamente literarios, se presentan estrategias predominantes de dicho discurso: el uso de comparaciones y metáforas, la apelación a tópicos como “lo inefable” o “la naturaleza superior al arte”, vinculados a la estética de la sublimidad.

El valor de la literatura y de sus estrategias miméticas no se

tóricamente más segura y más desarrollada: el paso de la cumbre, o de Uspallata a Santa Rosa de los Andes. Este hecho explica los numerosos testimonios que ofrecen viajeros de distintas épocas sobre el puente. Ver: Humberto Barrera V. “Los antiguos caminos entre Santiago de Chile y Mendoza”. *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Mendoza, 2ª época, Nº 8, Tomo I, 1975, pp. 189-210; Walter B. L. Bose. “El tránsito por la cordillera en la época colonial. (El proyecto de Don Ambrosio Higgins, 1765)”. *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Mendoza, 2ª época, Nº 9, Tomo II, 1980, pp. 439-450; Pedro Santos Martínez. “Los caminos internacionales de la cordillera a mediados del S. XIX (1852-1863)”. *Historia*. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, Nº 8, 1969, pp. 223-262.

² Graciela Silvestri. “Postales argentinas”. En: Carlos Altamirano. (Ed.) *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Ariel/ Universidad Nacional de Quilmes, 1999, pp. 110-135. La referencia corresponde a la p. 112.

ciñe sin embargo a la elaboración del objeto textual. Mediante el acto de escritura se delimitan las fronteras de la nación y de la región. La representación paisajística, en los textos literarios y en los otros, instaura una forma de apropiación imaginaria del territorio³. Esta función se manifiesta en forma patente en las crónicas de viajeros argentinos del siglo XIX, pero también pervive en las descripciones y crónicas del siglo XX. Asimismo, el *corpus* diseña progresivamente un horizonte de percepción que guía – o a veces dificulta – las miradas de los observadores posteriores⁴.

En el presente estudio se efectúa el recorrido parcial⁵ por un *corpus* de textos referidos a Puente del Inca. Este recorrido ofrece materiales descriptivos y explicativos de los rasgos que lo caracterizan en cuanto paisaje en el decurso histórico. Este modo de lectura permite advertir una lenta transformación que se opera en Puente del Inca en la medida en que el asentamiento humano y la explotación turística atemperan los valores estéticos de majestuosidad y fuerza indómita, inherentes a la sublimidad.

El trabajo se organiza en las siguientes secciones: un comentario preliminar sobre los textos que conforman el *corpus*; el deslin-

³ Sobre esta función asignada a la representación del paisaje ver: Álvaro Fernández Bravo. *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana/ Universidad de San Andrés, 1999.

⁴ Claudio Guillén. *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona, Tusquets, 1998. Cap. 6. "Tristes trópicos: imágenes nacionales y escritura literaria".

⁵ Parcial, porque se recuperan sólo algunos testimonios del conjunto de textos que se refiere a Puente del Inca. El criterio de selección de los textos obedece al hallazgo de pasajes en los cuales la descripción del lugar supera el registro y da lugar a una representación con valores estéticos.

de de los rasgos identificatorios de Puente del Inca, de acuerdo con su configuración histórica, y un comentario sobre los modos de representación de tales rasgos; en las conclusiones, se sintetizan los aspectos más sobresalientes de la representación histórica de Puente del Inca como paisaje argentino emblemático.

2. Heterogeneidad y homogeneidad en los textos del *corpus*

La presente reconstrucción del *corpus* que consolida la imagen paisajística de Puente del Inca se funda en los siguientes testimonios: crónicas del siglo XVII⁶, relatos de viajes del XVIII⁷, relatos de viajeros extranjeros y nacionales del siglo XIX⁸, crónicas

⁶ Fr. Reginaldo de Lizárraga. *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*. Buenos Aires, La Facultad, 1916. Dos tomos. Edición a cargo de Ricardo Rojas. Publicada originalmente hacia el año 1600; Fr. Alonso de Ovalle. *Histórica relación del Reino de Chile y de las Misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús*. Santiago de Chile, Instituto de Literatura Chilena, Editorial Universitaria, 1969. Primera edición: Roma 1646.

⁷ Concolorcorvo (Alonso Carrió de la Vandera). *El lazarillo de ciegos caminantes*. Edición preparada por A. Lorente Medina. Madrid, Editora Nacional, 1980. Publicada originalmente en Lima, entre 1775-1776.

⁸ Jullien Mellet. *Viajes por el interior de la América meridional*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1959. La 2ª edición francesa es de 1924; Peter Schmidtmeier. *Viaje a Chile a través de los Andes*. Buenos Aires, Claridad, 1947. Primera edición: Londres, 1824; Robert Proctor. *Narraciones del viaje por la Cordillera de los Andes*. Trad. Carlos A. Aldao. Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1998. Primera edición inglesa: 1925; Leon Pallière. *Diario de viaje por la América del Sud*. Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1945; Santiago Estrada. *Viajes. Del Plata a los Andes y del mar Pacífico al mar Atlántico*. 3ª ed. Barcelona, Imprenta de Henrich y Cª,

de escritores mendocinos del siglo XX⁹, crónicas de viajeros chilenos del mismo siglo¹⁰, estudios de toponimia¹¹, relatos periodísticos de promoción turística¹², autobiografías¹³ y textos literarios¹⁴.

1889; Abraham König. *A través de la República Argentina. Diario de viaje*. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1890; Pedro N. Arata. "El puente del Inca y sus termas". *La Biblioteca. Revista Mensual dirigida por P. Groussac*. Buenos Aires, Año II, Tomo III, Enero - Marzo, 1897, pp. 210- 232.

⁹ Julio Barrera Oro (Hermán Bauer). *Cuentos épicos. Episodios, narraciones, cuadros históricos y cuentos*. Buenos Aires/ Mendoza, Guillermo Kraft, 1915; Alfredo R. Bufano. *Aconcagua*. Buenos Aires, Cooperativa Editorial "Buenos Aires, 1926; Abelardo Arias. *Viajes por mi sangre*. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1969.

¹⁰ Jorge Pérez Browne. *En cordillera*. Los Andes (Chile), Imprenta Lillo, 1940.

¹¹ Juan Isidro Maza. *Toponimia, tradiciones y leyendas mendocinas*. Mendoza, Rotary Club, 1978.

¹² Antonio Esteban Navarro. "Las grandes regiones nacionales de turismo. Mendoza y Los Andes". *El Hogar*. Buenos Aires, año XXVII, N° 1150, 30 de octubre, 1931, p. 28 y 91.

¹³ Atuel Asunción Pavez. "Evocación...por las altas cumbres". En: AA/ VV. *Vidas que hacen historia. Premios y menciones del Primer Concurso Autobiografías*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1994, pp. 329-347.

¹⁴ Alejandro Santa María Conill. *El nudo ciego*. Mendoza, Talleres gráficos Cuesta, 1967; Juan Rodolfo Wilcock. *El ingeniero*. Trad. de Guillermo Piro. Buenos Aires, Losada, 1997. Primera edición: Milano, Rizzoli Editore, 1975; María Rosa Gómez. *Mendoza, en el paisaje; libro para cantar a la tierra*. Mendoza, Inca, 1981.

Se trata de un *corpus* heterogéneo por las diferencias en el horizonte de época y de cultura de cada testimonio.

Además de la referencia concreta a Puente del Inca, otros aspectos reducen esta heterogeneidad y otorgan una relativa unidad al *corpus* textual. En primer término, la clasificación genérica, ya que los testimonios escogidos pueden incluirse en su mayoría en la categoría de la crónica. Este predominio explica la función axial que se otorga en ellos a la descripción pormenorizada del lugar.

Otro elemento que aglutina el conjunto es el juego transtextual. La remisión a textos anteriores, generalmente realizada en forma explícita mediante citas, tiene un sentido diverso según la época y los testimonios entre los cuales se establece.

En algunos casos, la cita se ofrece como un modo de convalidar y estructurar el relato propio como sucede en los *Viajes...* de Santiago Estrada con las referencias a la *Historia de la Compañía de Jesús*, del padre Lozano (1754).

En otros, la cita pone de manifiesto el conocimiento historiográfico del viajero que las emplea y su actitud crítica frente a los testimonios del pasado. El texto citado es evaluado en cuanto a su rigor y reescrito en función de una perspectiva más ajustada o local¹⁵. Pedro N. Arata, en "El Puente del Inca y sus terms" desautoriza la visión negativa de Charles Darwin:

¹⁵ Si para el primer romanticismo argentino (Alberdi, Echeverría, Sarmiento, Mármol), los textos de los viajeros ingleses tienen un valor fundante, tal como destacan Edmundo Correas ("Mendoza a través de viajeros". *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Mendoza, 2ª época, Nº 7, Tomo II, 1972, pp. 541-575) y Adolfo Prieto (*Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996), este valor se modifica luego. En este sentido, afirma Álvaro Fernández Bravo con relación a los escritores de la generación del '80: "Los viajeros europeos son fuente de inspiración pero también buscarán ser contestados y reescritos desde una perspectiva local". *Op. cit.*, p. 42.

“Entre los descriptores de mucha fama y poca substancia debemos colocar al gran Ch. Darwin, quien pasó por Puente del Inca el 4 de abril de 1835. No le da importancia alguna, lo describe como una costra de piedras estratificadas, cimentadas por las aguas calientes que brotan en las cercanías. Es para él indigno de los grandes monarcas cuyo nombre lleva”¹⁶.

Al desautorizar a Darwin, Arata dirige también sus críticas a todos aquellos que se hacen eco de la opinión del naturalista inglés. Por ejemplo, al chileno Abraham König¹⁷ quien, unos años antes, describe el paisaje del puente en términos muy negativos y descarta la posibilidad de convertir la localidad en un centro termal de envergadura¹⁸. Aunque Arata no menciona a König explícitamente, es posible presumir que su elogio de las aguas termales del Puente

¹⁶ P. N. Arata. *Op. cit.*, p. 218. En nota a pie de página agrega: “El gran Darwin ha sido injusto con nuestro país, á pesar de haber sido muy bien recibido y atendido por todos, como él mismo lo certifica. Ha recorrido el país, lo ha estudiado y sin embargo refiere las cosas más extravagantes y exageradas”.

¹⁷ Abraham König, político chileno que efectúa sus viajes entre 1867 y 1868, recurre a Darwin como cita de autoridad en los siguientes términos: “El ilustre Darwin, que visitó estos lugares, hace más de medio siglo, concluye su descripción con estas palabras, que son un desencanto i una lección: ‘El Puente del Inca no es, pues, de ninguna manera digno de los grandes monarcas cuyo nombre lleva’. Así habla un hombre de ciencia, que es a la vez un poeta por su imaginación i un grande escritor”. *Op. cit.*, p. 33.

¹⁸ “Se han imaginado algunos, que una vez que esté construido el ferrocarril, este sitio adquirirá gran celebridad i llegará a ser el punto de reunión de turistas i enfermos. No lo creo. El lugar es triste, desnudo de vegetación, pobrísimo i sin ningún atractivo especial”. *Ibid.*

tiene entre sus objetivos alentar la explotación y hacer frente a las opiniones contrarias.

En el horizonte de los escritores del siglo XX, el juego transtextual puede adquirir otro valor. Consiste en un modo de inscribir el texto propio en una tradición¹⁹. Tal es el sentido de las remisiones a textos del pasado en *Viajes por mi sangre*, de Abelardo Arias. La descripción de Puente del Inca remite a materiales previos: por ejemplo, leyendas incaicas y la crónica Ovalle. Es necesario tener en cuenta que Arias escribe su relato de viaje después de 1965, año en que un alud arrasa las instalaciones del famoso Hotel emplazado en las cercanías de la formación natural. Las referencias transtextuales le permiten establecer una genealogía fundadora de su propia textualización que adquiere, por medio de este gesto, otra densidad. Ya no se trata de cualquier paisaje, sino de uno transido por la historia y la cultura, que adquiere la condición de símbolo. Al mismo tiempo, esa remisión al pasado es fuente de sentidos y establece la continuidad entre el pasado y el presente de la región o muestra valores que antes estaban y ahora se han perdido.

3. Los rasgos caracterizadores del paisaje

3.1. Denominación

Desde su denominación este espectáculo natural queda asociado al mundo de la cultura incaica. Recuerda los tiempos de ex-

¹⁹ Entiendo este concepto de acuerdo con la acepción de Graciela Montaldo: “[...] conjunto de discursos, prácticas, valores que, fijando sentidos sobre el pasado, se activan en el presente con pretensiones hegemónicas para suturar parte de la armonía perdida o ponerla en escena”. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993, p. 25.

pansión del imperio durante el mando de Tupac Yupanqui, décimo emperador legendario de la civilización²⁰. Al respecto, destaca Abelardo Arias:

“El origen de su nombre se pierde en la bruma de la leyenda no escrita, acaso aún no inventada. Extraña excepción en esa cordillera tan llena de misteriosos sucesos y de fantasmas de piedra, desde la Laguna de la Niña Encantada hasta el pozo de las Ánimas. Ello no quita que ya desde el siglo XVI viajeros e historiadores, como Lizárraga y Ovalle, lo mencionaran con deslumbradas ponderaciones y atribuyeran su nombre al hecho de que los indios de Cuyo lo atravesaban para llevar su tributo al inca”²¹.

Estas referencias son generales. Por otra parte, si bien Lizárraga y Ovalle se refieren a un denominado “Puente del Inca”, éste no

²⁰ De acuerdo con los trabajos de Rowe, correspondería a los años 1471 a 1492 de nuestra era. Para estos y otros aspectos de la civilización incaica ver: Carlos Rusconi. *Poblaciones pre y pos hispánicas de Mendoza*. Mendoza, Imprenta Oficial, 1962, Volumen III: Arqueología; José Alcina Franch y Josefina Palop. “Los incas”. En: AA/VV. *Historia de Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 1987, Tomo I: Pre-historia e historia antigua, pp. 413-476; Roberto Bárcena. “El dominio incaico en la zona”. En: Pablo Lacoste (Comp.). *Las Heras. Historia y perspectivas*. Mendoza, Diario Uno, 1996, pp. 9-13 y del mismo: “Datos e interpretación del registro documental sobre la dominación incaica en Cuyo”. *Xama. Publicación de la Unidad de Antropología*. CRICYT, Área Ciencias Humanas, Mendoza, N° 4 y 5, 1991-1992, pp. 11-49; Mónica G. Parisii. “Algunos datos de las poblaciones prehispánicas del norte y centro oeste de Mendoza y su relación con la dominación inca del área”. *Xama. Publicación de la Unidad de Antropología*. CRICYT, Área Ciencias Humanas, Mendoza, N° 4 y 5, 1991-1992, pp. 51-69.

²¹ A. Arias. *Op. cit.*, p. 147.

corresponde al fenómeno que actualmente se conoce con ese nombre. Los pasajes que ambos le dedican en sus crónicas permiten conjeturar que la denominación no se pierde en la bruma de la leyenda, sino que se consolida como tal entre los siglos XVII y XVIII.

El fraile dominico Reginaldo de Lizárraga parte de Mendoza hacia Chile como visitador de la orden en 1586. Iniciado el descenso de los cordones andinos, y atravesando el valle del río Quillota, llega a un paradero donde observa lo siguiente:

“Este río ya grande [se refiere al Quillota] se enangosta mucho entre dos cerros, que no debe ser la angostura de cuatro varas en ancho, por donde todo él pasa acanalado. En esta angostura hizo el Inga una puente que hoy vive con ese nombre, la Puente del Inga, pero para pasar por ella es necesario ir el hombre confesado; para bajar ha de ser por una peña tajada, y para subir lo mismo, tan tajada que se pasa desta manera: á pie con alpargates, porque no se deslice el pasajero, atadas á la cintura una sogas, una adelante, otra atrás; la trasera tiene los que quedan atrás, y vánla largando poco a poco, porque el que pasa no resbale y dé consigo en el cárcabo del río, y en pasando arrojan la cuerda delantera á los que estan de la otra parte; [estos indios pasan más liberalmente que nosotros, sin estas sogas, porque parecen tienen diamantes en las plantas de los pies]; y así le aizan arriba, de suerte que el pasajero lleva dos sogas atadas á la cintura: una delante para subir, otra detrás para descender, y por aquí pasan y han pasado mujeres y ninguna se ha despeñado [...]”²².

Por su parte, Alonso de Ovalle, padre jesuita, provincial de Chile, menciona un “Puente del Inca” en el capítulo VII, del libro I de su *Histórica relación...*, dedicado a la descripción “De las fuentes, ríos y arroyos de la cordillera”:

²² *Descripción colonial...*, ed. cit., pp. 241-242.

“Otra puente se ve, desde esta otra banda, que llaman del Inga, o porque la fabricó este Rey o, lo que es más probable, porque sus capitanes fueron los primeros que la descubrieron y pasaron por ella; porque no es posible que hubiese poder humano que a tanto se atreviese, como lo que allí obró el Autor de la naturaleza. Esta se forma de una altísima y profundísima peña, abierta por medio, de alto abajo, como si la hubieran aserrado artificiosamente hasta lo más profundo, por donde da paso al río que, con ser tan rápido y caudaloso, no se da a sentir en lo alto más que si fuera un pequeño arroyuelo, que es fuerte argumento de la gran distancia que hay del suelo hasta lo alto, pues no siendo esta abertura más de seis u ocho pies de ancho, porque se puede pasar de un salto a la otra parte, es fuerza que pasando por ella todo junto un río tan caudaloso y de tanto ímpetu y corriente, haga muy grande ruido al pasar por tanta estrechura; de donde se sigue que el no salir arriba el ruido de tanta agua es por estar sumamente distante. [...]”²³.

Estas imágenes no se refieren al mismo puente, aunque ambas describan un llamado “Puente del Inca”. Lizárraga ya ha salido de Mendoza y encuentra el puente una vez que inicia su descenso por la cordillera. La referencia al valle del Quillota permite concluir que se encuentra del lado chileno. Por el contrario, Ovalle, que describe principalmente la geografía chilena, destaca en el pasaje citado que se refiere a *la otra banda de la cordillera*, es decir, a la región cuyana. Lizárraga subraya que se trata de un puente artificial, mientras que Ovalle prefiere suponer que, por sus características, el puente se ha formado naturalmente. Lizárraga comenta minuciosamente un modo específico de atravesar el denominado “Puente del Inca”, modo que no se aviene con las descripciones de Ovalle.

²³ *Histórica relación...*, ed. cit., p. 36.

Si se cotejan los fragmentos citados con otros correspondientes a crónicas posteriores, pueden plantearse las siguientes hipótesis: 1) en ellos, ni Lizárraga ni Ovalle se refieren a la formación que actualmente conocemos con el nombre de “Puente del Inca”, ya que no se mencionan los rasgos que en forma recurrente se emplean para describirlo; 2) es posible que dicha denominación se aplique a más de un puente – tanto natural como artificial, del lado chileno como argentino – debido a que el camino real debía contener varios de ellos a lo largo de su recorrido y de sus ramales transversales; 3) la designación del fenómeno natural mendocino como “Puente del Inca” es fluctuante hacia el siglo XVII y merece ser corroborada con el testimonio de otras crónicas y relatos de viajeros del mismo periodo que eventualmente lo describan (por ejemplo, Del Techo, Olivares, Gómez de Vidaurre).

La denominación parece estabilizarse *a posteriori*. Ya Alonso Carrió de Lavandera (Concolorcorvo) en su *Lazarillo...*, Primera parte, capítulo IX, ofrece una descripción que corresponde perfectamente a la fisonomía de la formación natural que hoy se conoce con el nombre de “Puente del Inca”²⁴.

²⁴ “En Mendoza se proveerán de las cosas necesarias hasta el valle de la Aconcagua, como llevo dicho. En este tránsito no hay cosa más notable que los riesgos y precipicios, y un puente que llaman del Inca, que viene a ser una gran peña atravesada en la caja del río, capaz de detener las aguas que descenden copiosamente de la montaña, y puede ser que alguno de los Incas haya mandado horadar aquella peña o que las mismas aguas hiciesen su excavación para su regular curso. La bóveda de la peña, por la superficie está llana y muy fácil de pasar por ella, hasta la inmediata falda del opuesto cerro que es todo de lajería, y al fin de ella, como en el tamaño de una sábana, hay una porción de ojos de agua, que empiezan desde frío en sumo grado hasta tan caliente que no pueden resistir los dedos dentro de ella”. *Ed. cit.*, pp. 219-220.

3.2. Forma y composición física del puente

La crónica de Ovalle puede considerarse como testimonio fundador de la genealogía en la historia del paisaje de Puente del Inca, a pesar de las consideraciones efectuadas anteriormente. En efecto, en el mismo capítulo VII del Primer libro de su *Histórica relación...*, se encuentra el siguiente pasaje, que hace referencia a otro puente al que él no denomina como “del Inca” puesto que reconoce su carácter de formación natural:

“No puedo pasar en silencio otra fuente que se ve, pasada la cordillera, de la banda de Cuyo. El río Mendoza, que baja por aquella parte y corre al oriente, no es menor que el que llaman de Aconcagua y, por otro nombre, de Chile, y corre al occidente al Mar del Sur, y es receptáculo madre de todos los arroyos y demás ríos que corren por esta banda, como lo es el otro de Mendoza de los que corren por aquélla. Haciendo, pues, a éste de Mendoza oposición un monte de yeso, le horadó, de manera que dejó hecha una puente, por donde pueden pasar dos y tres carros juntos sin estorbarse.

Debajo de esta puente se ve un tablón de peña viva, sobre la cual corren cinco canales de agua tan caliente que va hirviendo por ellos, y es muy salobre, y las piedras por donde sale y corre tienen un color como de esmeraldas. Lo cóncavo de este puente, que sirve como de techo y bóveda a esta peña y fuente, que por ella corre, sobrepuja en su belleza y artificio a toda arte humana, porque penden de ella, con extremada labor y natural artificio, vistosos florones, pinjantes y pifias, todos de una piedra a modo de sal, que de la humedad que de arriba fue penetrando todo el grueso de la puente, se fueron congelando a manera de puntas de diamante, y otras mil figuras que adornan aquel techo, de donde asimismo llueve perpetuamente unos gruesos goterones del tamaño de garbanzos, y otros como yemas de huevo, los cuales cayendo, en aquel tablón de piedra, que hace pavimento a esta bóveda, se convierten en piedras de varias figuras y colores de no poca

estimación, de manera que toda aquella natural fábrica y edificio está lleno de aquesta pedrería”²⁵.

En este fragmento se ofrece sin duda una imagen del Puente que, actualmente, se conoce como “del Inca”. Ovalle lo describe como un verdadero paisaje, en el sentido técnico del término, por las siguientes razones: manifiesta su admiración frente al espectáculo de la naturaleza (*no puedo pasar en silencio*); describe *in situ*, a partir de una experiencia personal (otra fuente *que se ve*); al describir emplea un *tertium comparationis* estético, arquitectónico, (la disposición de las estalactitas se describe en términos del techo de un palacio o de una catedral)²⁶; e introduce, de este modo, el tópico de la contraposición entre naturaleza y arte (la bóveda del puente *sobrepaja en belleza y artificio a toda arte humana*).

Este modo de representación en términos artísticos encuentra un fundamento en la propia formación del cronista. De hecho, en su *Histórica relación...* revela conocer el latín y los clásicos, emplea un español castizo, digno de ser recogido en el célebre *Diccionario de Autoridades*. Además, demuestra ser lector de Ercilla y de Fray Luis de Granada, a quien imita.

Con justicia, Pedro N. Arata pondera la exactitud de la representación de Ovalle²⁷. En ella se encuentran enunciados todos los

²⁵ Ovalle. *Histórica relación...*, ed. cit., p. 36.

²⁶ Los *pinjantes* son, según el *Diccionario de autoridades*, “adornos de arquitectura que cuelgan de los techos”. La visión del arco del puente con florones, pinjantes y piñas, parece remitir a los característicos techos de la arquitectura mozárabe o gótica, ricos en ornamentación y pedrería.

²⁷ Luego de efectuar su propio cuadro detallado, Arata señala: “De lo que acabamos de exponer se deduce la exactitud de la descripción de Ovalle, muy superior á la de muchos otros viajeros que lo han conocido después de él”. “El Puente del Inca...”, ed. cit., p. 220.

elementos identificadores del puente que luego reaparecen en otras descripciones²⁸ – aunque se modifiquen los términos de la analogía –.

De entre estos elementos, dos parecen llamar más la atención de los observadores: la formación de estalactitas y el color que el paso de las corrientes de agua genera sobre los estratos del puente.

Entre los viajeros que se deslumbran ante el color, se encuentra el inglés Peter Schmidtmeier quien atraviesa la cordillera hacia 1820, por pura curiosidad turística. Publica sus impresiones de viaje en Londres, cuatro años más tarde. Antes de iniciar su travesía

²⁸ En sus *Picturesque Illustrations*, (Londres, 1820), Emeric Essex Vidal ofrece una imagen muy similar a la de Ovalle: “La vecindad de este lugar presenta una notable curiosidad natural. El río Mendoza, del que la ciudad toma su nombre, nace en la parte oriental de la cordillera, de donde desciende, aumentado por muchos arroyuelos, con una rapidez tal que le permite forzar un pasaje de unos dieciséis pies de ancho a través de una montaña del cal, formando una especie de cueva en arco, cuyo techo forma un puente; a unos veinte pies del extremo superior del arco, sobre un plano horizontal, surgen de una roca suave cinco fuentes diferentes de agua extremadamente caliente, que poseen muchas virtudes medicinales; el agua es lanzada hasta la altura de la parte superior del arco, y según cae, se mezcla con el río, del cual parecía salir un momento antes. El choque de esas aguas opuestas produce, en la humedad del aire superior, las más hermosas nebulizaciones en casi todo tipo de figuras que la imaginación pueda concebir. De entre los objetos mayores caen continuamente gotas grandes como avellanas, que al descansar sobre el techo de la roca inferior se petrifican y muestran uno de los cuadros quizás más extraordinarios que la naturaleza en todas sus variaciones haya desplegado jamás. Algunas de las figuras tienen forma de pirámides, con puntas, como si hubiesen sido cortadas por las manos del lapidario más hábil, y son del blanco más puro. Próxima a una de éstas se encuentra otra de forma diferente, compuesta de tantos colores como el arco iris; mientras aún otras, en la misma fuente o en torno a la boca de las fuentes, se asemejan a masas de la más pura esmeralda”. Tomo la referencia de S. Samuel Trifilo. *La Argentina vista por viajeros ingleses: 1810-1860*. Buenos Aires, Ediciones Gure, 1959, pp. 144-145.

trata de conocer, a través de lecturas – por ejemplo, de Félix de Azara –, los aspectos más relevantes de los países que piensa visitar. Según señala Enrique de Gandía²⁹, el conocimiento de Schidtmeyer es enciclopédico, pero a veces de segunda mano e inexacto. Sus miradas hacia las realidades americanas están dominadas por un interés sociológico y revelan la adscripción a un paradigma cientificista e ilustrado. De acuerdo con este horizonte de observación, Schidtmeyer modifica el *tertium comparationis* para describir los efectos del color producido por las sedimentaciones superpuestas:

“El agua, que surge de varios lados, corre y se desparrama hacia el río y el puente, habiendo cubierto todo el espacio llano con una toba amarilla rojiza, y en dos lugares cae sobre la inclinación suave de la orilla en corrientes pequeñas y divididas que, extendiéndose a medida que corren, forman dos mantos con franjas rojas, verdes y amarillas, pasando a otros tonos donde se ponen en contacto unos con otros. Estas franjas se ensanchan a medida que la corriente del agua se desparrama al bajar por la orilla, y como sus colores son definidos, cada uno de estos lugares tiene la apariencia de estar cubierto con una gran pieza de cortinado, de un nuevo modelo y de efecto muy sorprendente. [...] Una cantidad de agua corre también hacia el puente a través de la toba y gotea debajo, donde forma estalactitas, una de las cuales es muy grande y cuelga hasta cerca del borde del agua, en cristales coposos suaves, exhibiendo los mismos colores de los mantos de la orilla. Más abajo del puente se exhibe otra pieza de cortinado, más pequeña que la anterior y pegada completamente al pie de la montaña que aquí interrumpe la obra del telar”³⁰.

²⁹ Enrique de Gandía. “Prefacio. Los viajeros y la sociología americana”. En: P. Schidtmeyer. *Op. cit.*, pp. 7-19.

³⁰ P. Schidtmeyer. *Op. cit.*, p. 220.

Las franjas de color se describen como un gigantesco dosel. La visión sufre una metamorfosis: del arte medieval, gótico o mozárabe, al neoclásico. Schmidtmeyer entreteje hábilmente la explicación científica con la representación estética, que se subordina a ella. La visión de los cortinados tiene como objetivo ofrecer al lector una imagen verosímil del espectáculo natural.

En otros casos, la impresión del juego de colores tiene una función distinta. En *El ingeniero*, de Juan Rodolfo Wilcock, la mención de este aspecto pretende provocar un efecto de extrañamiento en el lector, como si el paisaje que se le presenta correspondiese a una realidad fantástica. Este marco espacial se ajusta a la caracterización del protagonista de la novela³¹. En ella Wilcock recrea con maestría la imagen del doctor Jekyll y Mr. Hyde³². A través de cartas que el ingeniero envía a su amada sobre sus actividades en la cordillera, se revela el ser monstruoso que asoma por momentos y anula al hombre de sensibilidad artística y cultura refinada. El paso del ingeniero por distintos destacamentos coincide con misteriosas desapariciones de niños que habitan la región o que arriban a ella acompañando a sus padres. En determinado momento de su estadía cordillerana, el ingeniero visita Puente del Inca y ofrece el siguiente comentario:

³¹ La visión del paisaje cordillerano como geografía fantástica es una constante en la obra de Wilcock. Al respecto se puede ver su relato fantástico "Los donguis", aparecido en la revista uruguaya *Número*, N° 27, diciembre de 1955 y la nota "La cordillera". *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de febrero, 1956, Sección segunda, p. 1.

³² Daniel Balderston destaca que la síntesis de este personaje constituye una revalorización del tópico "civilización y barbarie", de capital importancia en la literatura argentina. "La literatura antiperonista de J. R. Wilcock". *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Vol. LII, N° 135-136, abril-setiembre, 1986, pp. 573-581. La referencia corresponde a la p. 573.

“El Inca es un puente natural, de más de cien metros de largo, sobre el que pasa la ruta, y debajo, el río Cuevas, muy oscuro e hirviente. Ahora bien, desde lo alto, desde abajo y desde los lados, manantiales de agua caliente, llenos de sales de azufre y de Dios sabe qué cosa, se arrojan formando colas amarillas, verdes, azules y marrones, que hacen del puente una fantasmagoría tal que se hace difícil creer que es obra de la naturaleza, pero que a pesar de eso es hermosa. De las montañas laterales, ocres con puntas marrón-glacé, bajan verticalmente y desde mucha altura ríos casi negros. Hace mucho frío allá abajo, y cuando sumergís las manos en el agua tan caliente te preguntás, sin esperanza, de dónde viene”³³.

En este relato, Wilcock ficcionaliza experiencias propias³⁴. En su contexto novelístico, la representación de los efectos del color transforma la imagen del puente en *fantasmagoría*. El escritor realiza además una inversión del tópico de “la naturaleza superior al arte”. La superioridad del arte destaca el carácter esteticista de su visión y se aviene con su interés por desrealizar el paisaje.

Las estalactitas son el segundo aspecto característico del Puente que despiertan la admiración de los observadores. Estalactitas y color suelen asociarse en la descripción, tal como se advierte en el siguiente pasaje de “El país de los panoramas. Una leyenda sobre Puente del Inca”, de Julio Barrera Oro:

“Un lodo sangriento empapado de agua ferruginosa cubre la superficie del suelo y del techo de la gruta cuelgan, como cara-

³³ J. R. Wilcock. *El ingeniero. Ed. cit.*, pp. 99-100.

³⁴ Desde fines de 1943 y durante un año y medio Wilcock permanece en Mendoza, contratado para trabajar en un proyecto de instalación del ferrocarril trasandino.

melos, las blancas estalactitas cuyos tetones manan constantemente perlas líquidas, diáfanas como ámbar.

[...]

La sensación de un goce inefable dilata el corazón y las arterias anegando el espíritu en pensamientos de un orden elevado. Puente del Inca es indudablemente una maravilla soberbia, digna de ser cantada por la musa de inspirados vates.

La cadencia rumorosa de sus aguas, la embriaguez deliciosa con que adormecen la fantasía aquellas perlas transparentes que inyectan en la atmósfera las emanaciones de una salud vigorosa y la belleza incisiva de los panoramas adyacentes, son fuerzas que aceleran el ritmo de la vida y saturan el alma de encantadora poesía”³⁵.

La descripción se realiza mediante un lenguaje modernista. Julio Barrera Oro sustituye las metáforas arquitectónicas de Ovalle y de Schidtmeyer por una orgánica. La representación de las estalactitas como organismos vivos se vincula con cierto horizonte simbolista. Esta cosmovisión le permite destacar la correspondencia misteriosa entre los elementos, para subrayar los efectos que la naturaleza provoca en el ánimo del observador: “el goce inefable que anega el espíritu en pensamientos de un orden elevado”. El fragmento se inscribe en el orden estético de lo sublime ejemplar. Este sentido didáctico corresponde a los objetivos que Julio Barrera Oro se ha propuesto al escribir sus relatos: “fomentar en el pue-

³⁵ J. Barrera Oro. *Op. cit.*, pp. 121-122. Escritor, filólogo y traductor mendocino (1874-1929). Publicó cuentos, ensayos y traducciones. (Algunos ensayos y traducciones aparecieron firmados con el seudónimo de Herman Bauer). Arturo A. Roig lo ubica en la generación del '10 y destaca el valor de su obra como antecedente inmediato del regionalismo literario en Cuyo. Nelly Cattarossi Arana. *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad. 1820-1980*. Mendoza, Inca Editorial, 1982, pp. 208-211.

blo y en la juventud [...] el gusto por las narraciones de nuestra historia nacional” como instrumento para fortalecer la conciencia de patria y de raza³⁶.

3.3. Las aguas surgentes y el aprovechamiento termal

La temperatura y la salobridad de las surgentes próximas al Puente aparecen destacadas ya en la crónica de Ovalle. El aprovechamiento termal de las mismas se desarrolla hacia fines del siglo XIX. Su promoción se debe al interés científico por estudiar su composición química, su temperatura, su origen geológico y sus

³⁶ *Ibid.*, pp. VII-VIII. En estas notas preliminares el escritor señala: “[...] generaciones se suceden unas a otras ignorando nuestras más bellas y gloriosas tradiciones y las nuevas ideas que niegan al sentimiento del patriotismo sus excelsas virtudes, se enseñorean de los espíritus, tornándolos descreídos y estériles. Las consecuencias de todo esto son más graves de lo que generalmente se supone porque los pueblos que carecen de alimento moral que los vigorice, llevan en sí el germen de la decadencia, llegando tarde o temprano, a ser presa de un puñado de extranjeros”. *Loc. cit.* De este modo, Julio Barrera Oro se inserta en el ideario del “primer nacionalismo” o “nacionalismo cultural” que florece como correlato de la celebración de los dos centenarios y asume como tarea principal la descripción de los rasgos que hacen al *ethos* argentino. Esta definición, realizada en el campo de la cultura, serviría de molde y fermento a las generaciones jóvenes, especialmente en el contexto de incorporación de las corrientes inmigratorias en el organismo de la nación en las primeras décadas del siglo XX. La representación del paisaje queda así explícitamente ligada a esa voluntad de apropiación imaginaria señalada en la Introducción. Para una caracterización del ideario nacionalista ver: Rafael Olea Franco. *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires, El Colegio de México/ FCE, 1993. Capítulo I: “El nacionalismo del centenario”. Sobre el perfil nacionalista de la obra de J. Barrera Oro ver: Arturo A. Roig. *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza, Ediciones Terruño, 1966.

efectos medicinales³⁷.

Las aguas termales son motivo de anécdotas que animan la representación de Puente del Inca como paisaje. En ellas se advierte que la sublimidad no es el único valor que se adscribe históricamente al paisaje del puente.

Las de León Pallière son dignas de recordar. Nacido en Río de Janeiro, de padres franceses, Pallière es un viajero incansable aquerenciado a las latitudes argentinas. Su *Diario de viaje por la América del Sud*, transcribe las experiencias de una travesía hacia Chile realizada en 1858. Durante el recorrido conoce a dos nobles alemanes que viajan de incógnito: el duque Guillermo de Mecklembourg-Schwérin y su ayudante de campo, el barón Jorge de Brackenheim. En el diario quedan confidencialmente retratados como D. Guillermo y D. Jorge. Pallière establece con ellos una cordial amistad. Con sus dotes de costumbrista, describe su estadía en Puente del Inca del siguiente modo:

“Elegimos tres rocas para cuartel general, haciendo traer las cajas de provisiones. Abrimos un *paté de foie* de pato, que fue comido en un cerrar de ojos; sardinas y siempre el barrilito. Antes de anochecer tomo mi cartón y me voy con el duque a ver el

³⁷ Ya en 1827 son analizadas por Faraday, a partir de unas muestras aportadas por el subteniente Brand, miembro de la marina inglesa quien cruza ese mismo año por la localidad con rumbo al Perú. Con posterioridad, son analizadas por los doctores Max Siewert, L. Darapsky y Pedro N. Arata. Éste último destaca el valor terapéutico de las aguas, especialmente en el tratamiento de reumatismos articulatorios y enfermedades de la piel. P. N. Arata. *Op. cit.*, pp. 223-228. En 1883, la sociedad anónima representada por Luis Keffre es autorizada por la Legislatura para explotar durante 50 años las aguas del Puente, estableciendo un balneario. *100 años de vida mendocina*. Mendoza, Diario Los Andes, 1982, p. 13. En su estudio, Pedro N. Arata refiere la existencia de instalaciones para el uso y aprovechamiento de las aguas termales. Además, menciona la presencia del Dr. Cotton, por ese entonces Director del Balneario de Puente del Inca. *Loc cit.*

Puente del Inca, maravilla de la naturaleza, como la Gruta Azul de Capri, una de esas cosas que pertenecen a la naturaleza y que no se pueden traducir sino débilmente en la pintura. Sin embargo, ejecuto rápidamente un apunte. [...] El duque me deja y llega el barón con su *robe de chambre* y una toalla en la mano. Encuentra el sendero para descender bajo el puente, y yo le sigo. La temperatura es caliente y húmeda. Son baños de agua tibia que cae espumosa en dos bañaderas naturales bajo el puente, que está cubierto de estalactitas a la mitad de su altura total. Debajo corre el agua helada; 30 o 40 pies más alto se encuentra el agua tibia, hallándose el puente 8 pies más arriba. El barón se introduce en una bañadera, diciendo: "Me parece que tomo un baño de *champagne*. Báñese usted, se lo ruego; verá qué agradable es". Yo no lo hago y con buena suerte, pues nada me sucedió, mientras que el barón quedó varios días enfermo. Acababa de comer; la fatiga del viaje, el frío, todo indicaba no hacerlo. Trazo un croquis del barón volviendo al campamento"³⁸.

La escena de Pallière se inscribe en el orden del costumbrismo a través de las referencias culinarias: paté, sardinas, cerveza, aguas espumantes como el champagne. Los toques de humor están dados en la caracterización del duque: su insólita aparición en *robe de chambre* en medio de la soledad del paisaje cordillerano, y el por menor de la descompostura por falta de precaución. Pallière narrador toma una ligera distancia con respecto al comportamiento del barón. Hay un dejo de maldad en la referencia final: la indisposición del barón queda doblemente retratada en el relato verbal y en el croquis³⁹.

³⁸ L. Pallière. *Op. cit.*, p. 147.

³⁹ La mención de esta actividad consagra a Pallière como un paisajista cabal. El apunte tomado *au plein air*, el croquis, constituyen los ejercicios indispensables de la gran pintura romántica de paisaje.

Por su composición mineral, las aguas poseen la propiedad de otorgar un color amarillo y una densidad pétreo a los objetos que son sumergidos en ellas o expuestos a su acción. Esta propiedad despierta la atención numerosos visitantes⁴⁰. Algunos describen el fenómeno en el orden de lo sublime. Julio Barrera Oro comenta: "Todos los objetos que permanecen por algunos instantes bajo la acción de esas perlas [que manan de las estalactitas], quedan petrificados como si hubiesen sufrido la influencia formidable de las fuerzas volcánicas"⁴¹. Pero para otros, el hábito turístico que consiste en obtener un *souvenir* de Puente del Inca mediante la petrificación de objetos da lugar a un comentario distanciado y cómico. Alfredo R. Bufano relata al respecto en *Aconcagua*:

"Esta agua, a más de sus propiedades curativas, que son múltiples y reconocidas, tienen la no menos particular de recubrir de una capa pétreo amarillenta cualquier objeto que se ponga en contacto con ellas. Y así puede verse constantemente bajo la menuda y reluciente lluvia, adminículos diversos que depositan los turistas que, como tú sabes, es el bicho colorado más molesto del mundo.

[...]

Los objetos mantienen exactamente su forma original, con todos sus planos, ángulos, curvas y perfiles. En el hotel hay todo un museo de cosas. Racimos de uva, muñecas, plantas, floreros, armas, trabas y la mar en bicicleta"⁴².

⁴⁰ J. Mellet, aventurero francés que recorre América durante las dos primeras décadas del siglo XIX, señala: "El agua es muy cristalina; pero varía a menudo y toma un color ya sea azulado, ya amarillo. Se me observó que si en este último caso se mete en ella ropa blanca, al punto toma este color. Tuve la ocasión de hacer el ensayo con mi pañuelo y pronto me convencí de la veracidad del hecho. [...]". *Op. cit.*, p. 70.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 122.

Bufano caracteriza el fenómeno en términos de estilo *kitsch*⁴³. Lo asocia al deseo superficial de los turistas, a quienes rebaja satíricamente mediante la caricatura. Además, resalta la gratuidad y superficialidad de su gesto mediante el detalle de las piezas que conforman el abigarrado “museo” del hotel. Este detalle, que responde a la profusión del *kitsch*, contrasta con la referencia general de Julio Barrera Oro, quien permanece aferrado al orden estético de lo sublime.

Un último aspecto destacable se refiere a la denominación de las surgentes principales. En las crónicas del siglo XIX anteriores a la concesión de las termas (1883), no se menciona una denominación específica para cada una de ellas⁴⁴. Sin embargo, Pedro N. Arata da cuenta del “bautismo” caprichoso de las surgentes:

⁴² A. R. Bufano. *Op. cit.*, pp. 22-23.

⁴³ El *kitsch* puede concebirse como un estilo cuyos valores fundamentales son: el *carácter decorativo* adaptado a las necesidades de la vida cotidiana burguesa, la *profusión* o necesidad de llenar un espacio vacío mediante distintos elementos decorativos y la *desviación funcional*, mediante la cual, por su forma o tamaño, el objeto *kitsch* es ligeramente apartado de su función inicial y adquiere un grado importante de gratuidad. El objeto *kitsch* se produce generalmente mediante la copia y la deformación de un original. En la categoría *kitsch* se incluyen, por ejemplo, los recuerdos de viaje, los llaveros con forma de Torre Eiffel, las lapiceras con punta o capuchón en forma de caballo, el encendedor-cenicero, el antejo-radio, etc. El *kitsch* surge en un contexto social que siente avidez por la posesión y acumulación de objetos. Su desarrollo histórico se produce con el auge de las grandes tiendas entre 1880 y 1914 y se reactiva con la aparición de los supermercados y de las tiendas en cadena. Ver: Abraham A. Moles y Eberhard Wahl. “Kitsch y objeto”. En: AA/VV. *El análisis estructural*. Introducción, notas y selección de textos de S. Niccolini. Buenos Aires, CEAL, 1977, pp. 117-149.

⁴⁴ Por ejemplo en Mellet, Schidtmeyer, Proctor, Pallière, Estrada.

Neptuno, situada a 50 metros del estribo oeste del puente, *Venus* y *Champagne*, ubicadas debajo del estribo oeste del puente y *Mercurio*, ubicada por debajo de la anterior. Es posible conjeturar que estas denominaciones fueron otorgadas por la misma compañía que se hizo cargo de la explotación de las aguas termales. Puede suponerse, además, que la elección de los nombres responde al horizonte europeizante, afrancesado, de la cultura de la generación del '80.

Este sincretismo de las denominaciones, que se incorpora como una marca más de caracterización hacia fines del siglo XIX, hermana lo americano y lo europeo. La síntesis despierta la inquietud de algunos visitantes. Por ejemplo, la de Abelardo Arias:

“Embutido en la pared de rocas, aparece el edificio de los baños y sus piscinas, clasificadas con los nombres de Venus, Mercurio y Champagne, según la capacidad burbujeante y curativa de sus aguas. Se comienza por la mansa Venus, cuyas emanaciones gaseosas son menos fuertes y, pasando por Mercurio, se termina en Champagne. ¿Quién las bautizó así, injertando ese antiguo mundo grecolatino y las dulces lomadas cubiertas de viñedos de la Champagne, en este áspero y anonadador paisaje? Nadie me lo sabe decir, y yo debo dominar mi memoria imaginativa de trotamundos”⁴⁵.

La pregunta es sintomática. Corresponde a un cambio de horizonte cultural. De acuerdo con esta transformación, Abelardo Arias percibe una incongruencia entre lo telúrico y lo foráneo, entre la sublimidad natural de la formación (fundada en el carácter áspero y anonadador del paisaje) y los valores estéticos que se desprenden de los mundos evocados por las denominaciones de las surgentes.

⁴⁵ A. Arias. *Op. cit.*, pp. 149-150.

Las referencias de Pallière, Bufano y Arias ponen de manifiesto que la explotación de las aguas termales provoca una progresiva transformación de los valores asignados al paisaje de Puente del Inca. La sublimidad de la formación natural compite con otros valores estéticos. El asentamiento hace habitable el espectáculo e incorpora puntos de referencia que guardan una mayor proporción con la escala del hombre.

3.4. Pueblo y hotel

Los asentamientos humanos transforman la fisonomía de Puente del Inca en el siglo XX. Se trata de una transformación lenta que no alcanza a difuminar la sublimidad del paisaje pero que, sin embargo, le otorga un marco más apacible para la observación de los visitantes.

Con anterioridad a la concesión de las termas, el alojamiento existente es rudimentario, a juzgar por la siguiente apreciación del chileno Abraham König: “La posada es pobrísima, i aunque esta estación es visitada por gran número de enfermos que llegan de ambas Repúblicas, estaba caso desprovista de recursos. Un pedazo de carne negra i dura i unos huevos mal fritos era todo lo que había de pronto i de provecho”⁴⁶.

Con la difusión de la fama de las aguas termales, pero también por razones estratégicas, se advierte la necesidad de levantar un complejo termal. Idea que se concreta en 1903, con el establecimiento de un elegante hotel, administrado por la Compañía de Hoteles Sud-Americanos⁴⁷.

⁴⁶ A. König. *Op. cit.*, p. 29. König cruza los Andes en 1867.

⁴⁷ A. Silvestri. *Op. cit.*, p. 116. A. Silvestri destaca el hecho de que el Hotel de Puente del Inca se menciona como objetivo asiduo de los viajes de pla-

Durante sus primeros años, la instalación del Hotel no modifica sustancialmente el panorama. En *El nudo ciego*, novela ambientada en la Mendoza de principios de siglo XX, Alejandro Santa María Conill ofrece, por boca del joven protagonista del relato, la siguiente imagen del poblado:

“Puente del Inca, adonde llegué pasadas las doce, es un pequeño ámbito junto al río, a tres mil metros de altura, cerrado por elevadas cordilleras. No poseía más que cuatro casas de piedra, con nieve en los contornos y los techos, una nieve que parecía harina. En ellas funcionaban el Correo, la estación, el hotel y la policía... Un sol anémico brillaba sobre los edificios de techos enharinados y chimeneas humeantes, como también sobre los altos cerros pintarrajeados de nieve deslumbradoramente blanca”⁴⁸.

Unas décadas más tarde, Alfredo R. Bufano ofrece una visión similar en *Aconcagua*: “Toda la edificación del valle de Inca se reduce a esto: el hotel, la estación, el correo y una que otra casita de piedra, de pastores y troperos. El resto es valle y montañas. Montañas enormes, inquietantes, de colores insospechados que mudan constantemente bajo la luz del sol”⁴⁹.

Al desarrollarse la actividad turística, el paisaje se anima. Según testimonios periodísticos, la época de esplendor del Hotel corresponde a las décadas de 1930 y 1940⁵⁰. En páginas de la revista

cer en la guía de Emilio Morales (1916), una de las primeras guías turísticas argentinas.

⁴⁸ A. Santa María Conill. *Op. cit.*, p. 87.

⁴⁹ A. R. Bufano. *Op. cit.*, p. 24.

⁵⁰ Mario Fiore. “Otro pueblo olvidado de la ruta 7. Puente del Inca, una historia de ausencias”. *Diario Los Andes*. Mendoza, domingo 6 de junio,

El Hogar, se califica al complejo turístico como “la Suiza sudamericana o el Saint Moritz argentino”⁵¹. El complejo cuenta con capilla, caballos para realizar travesías⁵², pistas para practicar esquí, patines o jockey sobre hielo, cancha de bochas, sala de juegos, salón de baile, servicio de peluquería. Hacia el ‘40 incluso, llegan a organizarse exposiciones de pintores locales en las salas del hotel⁵³.

Las termas se mejoran mediante instalaciones que condicen con el estilo de montaña. Se accede a ellas por una escalera de piedra que conduce a un corredor, luego a un salón que desemboca en un túnel. A través de él, finalmente, se ingresa en los baños. Cada baño posee una pileta de azulejos verdes⁵⁴.

1999, Sección 2, p. 12. La temporada “fuerte” se dilataba de diciembre a abril. Sin embargo, si las condiciones climáticas lo permitían, permanecía abierto durante las vacaciones invernales.

⁵¹ Antonio Esteban Navarro. *Op. cit.*, p. 28. Las páginas de *El Hogar*, permiten constatar la animada vida que se desarrolla tanto en verano como en invierno en el Hotel. Los números 1011 (1° de marzo de 1929), 1012 (8 de marzo de 1929) y 1139 (14 de agosto de 1931) incorporan una página con fotos de los visitantes y de las actividades deportivas y recreativas que realizan en el complejo turístico.

⁵² De acuerdo con Jorge Pérez Browne, caravanas organizadas parten con rumbo a la Laguna de los Horcones, el Cerro de los Penitentes, el Cristo Redentor, la Laguna del Inca en Portillo (Chile) y Plaza de Mulas al pie del Aconcagua. *Op. cit.*, p. 109.

⁵³ Jorge Pérez Browne señala que, en 1940, se efectuó una exposición de cuadros de la región cordillerana del pintor Fidel Roig Matons. *Op. cit.*, p. 118.

⁵⁴ Atuel Asunción Pavez. *Op. cit.*, pp. 337-338.

Uno de los aspectos del Hotel que atempera el carácter agreste del paisaje es el cultivo de flores⁵⁵. Abelardo Arias ofrece un testimonio literario del efecto de las flores en el colorido del paisaje cordillerano:

“Escribo desde la terraza del Hotel de las Termas, en Puente del Inca. [...] La terraza, con sus macetas rojiblancas sobre pilotes unidos con gruesas cadenas, termina en un arriate de margaritas, a cuyo fin y en un nivel inferior se extiende una extensa rotonda, limitada por un cerco rojo, tras del cual cae a pique el socavón del río Las Cuevas, un río castaño rojizo bordado de espuma. A la derecha, cerrado por una barrera que sólo se levanta ante los vehículos del hotel, muestra su borde carcomido el Puente del Inca”⁵⁶.

El ciclo de esplendor del Hotel concluye drásticamente con el alud de agosto de 1965. Las instalaciones son arrasadas en su totalidad y también parte de los baños termales⁵⁷. Sólo la capilla se conserva a salvo. En la actualidad, pueden verse los cuartos abandonados de las piletas del complejo, mudos testimonios de una época dorada de las termas.

⁵⁵ Al respecto, Jorge Pérez Browne comenta: “La temporada más bonita en Puente del Inca es sin duda el verano, cuando a los vivos colores del Hotel y las tonalidades de la cordillera se añaden las diferentes flores que se cultivan en el Hotel como ser las Maravillas de Jerusalén, el Ether, las Margaritas y los Lirios, haciendo además juego con los vestidos primaverales de las turistas argentinas que pasan sus vacaciones en este hermoso lugar”. *Loc. cit.*

⁵⁶ A. Arias. *Op. cit.*, p. 147.

⁵⁷ Las crónicas periodísticas muestran que ese año se produjeron numerosos aludes tanto del lado chileno como del argentino.

3.5. Leyendas

Resulta paradójico dejar el comentario de las leyendas sobre Puente del Inca al final de un recorrido diacrónico. Esta paradoja tiene distintas explicaciones. En el *corpus* parcial seleccionado, el pasado legendario del puente se recrea de manera exclusiva en los textos del siglo XX. Las menciones anteriores son sumamente escuras, están vinculadas expresamente a la denominación y poseen un carácter más histórico que legendario: “un puente que llaman del Inca, y puede ser que alguno de los Incas haya mandado horadar aquella peña”, comenta Alonso Carrió de Lavandera. En el siglo XIX, Peter Schmidtmeier conjetura sobre el posible origen incaico de los baños⁵⁸.

Tal vez, el cambio de horizonte cultural permita explicar la recuperación emergente del pasado legendario precolombino en el siglo XX. La valoración positiva de dicho acervo, concebido como substrato fundacional del ser americano y argentino, es un principio básico de la cosmovisión que motiva dicho rescate. Se trata de un supuesto difundido en las mentalidades argentinas desde muchos focos. Entre ellos, la reflexión estética de Ricardo Rojas en *Eurindia*⁵⁹, en el plano nacional o la práctica artística, la investiga-

⁵⁸ El viajero comenta: “Por quién o para quién se construyen estos baños, en un lugar como éste, sin vegetación y donde los cuatro meses más lindos no son sino invierno con forma suave, permanecerá probablemente como objeto de conjeturas. Es muy posible que cuando los peruanos extendieron su conquista hasta el río Maule, penetraran también en estos valles orientales”. P. Schmidtmeier, *Op. cit.*, p. 220.

⁵⁹ “[...] Y puesto que el mismo fenómeno de migración intercontinental repítase ahora entre Europa y las indias Occidentales, ‘Eurindia’ es el nombre de este nuevo misterio etnográfico, y la Argentina es, sin duda, el órgano más fecundo de tal creación”. Ricardo Rojas. *Eurindia. Ensayo de estética sobre la cultura americana*. Buenos Aires, Losada, 1951, p. 12.

ción cultural e historiográfica de Draghi Lucero, en el regional⁶⁰.

La circunstancia histórica del alud de 1965 constituye otro motivo que se suma al rescate de la cultura incaica desde el nuevo horizonte americanista. A partir de ese episodio, la región padece una progresiva declinación que se prolonga hasta nuestros días, como zona turística y como asentamiento humano⁶¹. Ya se ha señalado que en los relatos del siglo XX, la remisión al tiempo originario del mito, al tiempo prestigioso de los Incas, es un instrumento para establecer la genealogía de la propia textualización y para otorgar mayor densidad simbólica al paisaje. Con este gesto, los cronistas contemporáneos realizan una "sutura" de la brecha entre el pasado y el presente. Sutura que es más significativa si se atiende al hecho de que los Andes Centrales no disponen de una historia precolombina comparable a los Andes del Norte, que la conservan de un modo más evidente en sus tradiciones y restos arqueológicos⁶². La concesión de una "nueva" dignidad al paisaje, de una sublimidad que se deriva de sus orígenes incaicos, constituye un recurso retórico orientado a completar textualmente esa carencia y a despertar el interés público para salvar al paisaje de su olvido.

⁶⁰ Ver, por ejemplo, la recreación del relato tradicional "Donde irás y no volverás", de *Las mil y una noches argentinas*, y el comentario sobre las modificaciones introducidas por Draghi en el estudio de Lía Silvina Mallol. "Predestinación, mesianismo. Una lectura del cuento 'Donde irás y no volverás' de Juan Draghi Lucero". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, N° 2, 1994, pp. 137-147.

⁶¹ Ver al respecto: M. Fiore. *Op. cit.*

⁶² G. Silvestri. *Op. cit.*, p. 124. Las zonas norte y centro oeste de Mendoza fueron incorporadas tardíamente al Imperio Inca y se hallan alejadas del centro administrativo imperial, circunstancias que explican esta diferencia. M. G. Parisii. *Op. cit.*, p. 66.

Los textos recuperan distintas leyendas. Algunas son compatibles con los datos de la historia, como es el caso de la recogida por Juan Isidro Maza en su *Tradiciones, toponimia y leyendas mendocinas*⁶³. Otras, por ejemplo la de Julio Barrera Oro, adaptan al contexto de Puente del Inca motivos folklóricos tradicionales, como el del tesoro escondido⁶⁴. Finalmente, es posible reconocer

⁶³ “Dice una leyenda que el general incaico Sinchirunca, por medio de sus chasques, informó al emperador Tupac Yupanqui sobre las propiedades curativas de sus aguas termales. Y por esa razón, el monarca dispuso que en lo sucesivo se enviaran a Puente del Inca para que tomaran sus baños las doncellas más seleccionadas; para que con las propiedades de sus aguas se hicieran aún más hermosas”. *Ed. cit.*, pp. 11-12. Tupac Yupanqui asume el mando del imperio entre 1471 y 1492. Sus campañas militares hacia el sur de Cuzco, prolongan los límites del Tawantisyu hasta el río Maule, en Chile, límite impuesto por la resistencia de los araucanos. El reinado de Tupac Yupanqui corresponde a la instauración de la *Pax Incaica*: la administración del imperio se centraliza. La construcción de tambos y puentes, y el mejoramiento del sistema de chasques aseguran en el periodo las comunicaciones entre el Cuzco y las zonas más alejadas del imperio. La dominación incaica de la zona noroeste de la provincia tiene lugar hacia el 1480, se profundiza y prolonga hasta la gobernación del Inca Huayna Capac (entre 1491 y 1527).

⁶⁴ El tesoro consistía en la contribución de los huarpes al rescate del Inca Atahualpa. La delegación huarpe, al ser atacada por una tribu de puelches en las inmediaciones del puente, lo esconde y se precipita en fuga. El tesoro permanece oculto para siempre. Julio Barrera Oro. *Op. cit.*, pp. 122-123. Carlos Ponce introduce una versión distinta de este motivo en su novela *Termalia* (1927), ambientada en otro centro termal de importancia: Cacheuta. Para un estudio sobre el sentido de esta leyenda en *Termalia*, ver: Gloria Videla de Rivero. “*Termalia* (1927) de Carlos Ponce: la novela de Cacheuta”. *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, N° 4, 1996, pp. 97-125.

leyendas etiológicas⁶⁵ que, aunque se vinculen en forma eventual con un motivo folklórico o mitológico, presentan una clara elaboración literaria.

Abelardo Arias ofrece un interesante ejemplo de este tipo en *Viajes por mi sangre*. Conocedor del arte narrativo, elabora un marco apropiado para la recreación. A través de la evocación memorística, el narrador cede su voz a un relator más autorizado: doña Pancha, “legendaria cocinera” de su abuela. Doña Pancha, lo introduce en el tiempo mítico de los orígenes. Relata la aparición del puente del siguiente modo:

“Diz que en estas tierras de los Cuyum Ches había un cacique, Cantipán lo llamaban, y era más guapo que el lucero del alba. [...] Cuando vino el tiempo de mandarle los tributos al inca, el cacique envió a Cantipán solito y a pie por la cordillera...[...] Muy mucho tardó en llegar, porque era lejazo. Pero en cuanto entró en el palacio, Cantipán se enamoró de Elcha, la hija menor del inca, aunque otros afirman que era su ahnada. Y ella le correspondió de manera muy clara. Como el inca era orgullozoso, ... les negó el consentimiento. Entonces, como solía suceder en esos años tanto como hoy, se escaparon juntos. El rey los hizo perseguir a lo largo de todo el Arauco; atravesaron las cumbres de la Cordillera Grande, muertos de cansancio. Cantipán ya tenía que llevar cargada en brazos a Elcha, y la puna de las alturas los iba dejando sin aliento, mientras los soldados se les acercaban más y

⁶⁵ La leyenda etiológica es un tipo de relato destinado a explicar la aparición de un fenómeno o hecho sorprendente: una anomalía en un ritual, la formación de un lugar, la asignación de un nombre propio. El hecho sorprendente se atribuye a la acción de un personaje destacado, ya sea un héroe o un dios. Tomo el concepto de Charles Picard. “Prefacio”. En: Pierre Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*. Edición revisada con bibliografía actualizada por el autor. Trad. de F. Payarols. Barcelona, Paidós, 1986, pp. IX-XXV. La referencia corresponde a la p. XIX.

más. Rendidos, llegaron a un valle y se encontraron con que un río tormentoso les cortaba el paso. Y los soldados se les acercaban más y más. Entonces, entre truenos, rayos y brincar de la tierra se les apareció [...] el propio mandinga en persona. Aterrados, lo miraron dudar un rato [...] entonces, con un coletazo, desvió el río, perforó un cerro y quedó un puente de piedra. Elcha y Cantipán, renovando el aliento, lo atravesaron y huyeron. El mandinga ocultó el puente con una cortina de nieve tan espesa que cegó a los soldados y, uno tras otro, los hizo caer en el torrente. Y por este sucedido fue que lo llamaron Puente del Inca engañado. [...]”⁶⁶.

Abelardo Arias maneja ciertos recursos propios de un arte literario que intenta camuflarse con las marcas del discurso oral. Entre ellas, la imitación de giros idiomáticos y las interrupciones de la relatora, que introduce comentarios con respecto a los sucesos narrados. Tales comentarios, junto con algunas repeticiones paralelísticas, tienen por objetivo dotar a la narración de un mayor suspenso. El sincretismo religioso de esta versión se explica en función de la relatora: en la figura de doña Pancha y en la explicación que nos ofrece sobre la formación del Puente se aúnan las cosmovisiones incaica y cristiana (tal vez como símbolo del horizonte americanista ya señalado).

Por su parte, María Rosa Gómez⁶⁷ ofrece otra versión sobre el origen del puente. Se trata de un relato que, desde el punto de vista de la fábula se ajusta más al pasado incaico, pero que se aleja de ese pasado por el uso de un lenguaje preciosista:

⁶⁶ A. Arias. *Op. cit.*, pp. 147-148.

⁶⁷ Poeta mendocina (1952). Ha recibido premios provinciales y nacionales por su labor. N. Cattarossi Arana. *Op. cit.*, Tomo II, pp. 406-408.

“Cuenta la leyenda que desde el Reino del Sol habían llegado los incas, sus hijos predilectos. Y, mientras entonaban cantos de alabanza a la creación y a sus dioses fueron trenzando sus cuerpos.

Debían alcanzar la otra orilla, en donde manaba agua pura, tibia y mineral. Sólo esta agua podía devolver la salud a la niña-princesa, a quien todos adoraban.

A medida que el día se iluminaba, hasta alcanzar la plenitud del cenit, la carne de los incas se amalgamaba en la armonía de las manos y en el fluir, sin pausa, de su sangre viril y joven. Entonces, en la soledad del paisaje, se empezaba a dibujar un puente, humano, que unía las dos orillas...

Cuenta la leyenda que los incas se inmolaron en una verdadera actitud de amor y de entrega. A través de este puente la caravana avanzó y pudo aprisionar, con el cuenco de sus manos anhelantes, el agua milagrosa. [...]

Así se quedaron sus cuerpos petrificados, protegiendo los rayos del fuego, en sus matices cobres y dorados. Desde entonces el Sol habita en el misterio, siempre legendario, de este lugar llamado Puente del Inca, lugar cincelado por las cumbres andinas y desde el pentagrama trazado en la piel de la roca, el agua cálida, entona un himno incaico. Mientras el camino conduce hacia la solemne presencia del ancestral y milenario Aconcagua, intento mayor de la naturaleza en su afán de acariciar el cielo”⁶⁸.

En este relato, el narrador intenta dar cuenta no sólo del origen del puente, sino también de sus características. Los colores de la formación y el calor de sus aguas encuentran una explicación en su linaje solar. Al relacionar la imagen del puente con el marco paisajístico del Aconcagua, María Rosa Gómez acentúa su carácter simbólico. Otorga al recorrido imaginario un sentido ascensional,

⁶⁸ M. R. Gómez. *Op. cit.*, pp. 33-34.

que señala la unidad entre lo terrestre y lo celeste, y confirma la sublimidad del paisaje.

4. Conclusiones

En el presente estudio se ha analizado un *corpus* fragmentario de textos que contribuyen en la configuración de Puente del Inca como paisaje. Si bien se trata de un *corpus* heterogéneo, ciertos rasgos, como el género y el juego transtextual, permiten reducir esta condición.

El recorrido efectuado ha permitido reconocer cómo se configuran históricamente los constituyentes elementales del paisaje de Puente del Inca: su denominación, su forma física, sus aguas termales, los hábitos que se generan a partir de la explotación de las mismas.

El paisaje se configura de un modo sincrético que aúna diversos referentes culturales (incaicos, europeos clásicos y modernos). Los constituyentes elementales se repiten de descripción en descripción, pero varían las metáforas que se emplean para describirlos. Esta variación se debe a la diferencia en el horizonte de época y cultural de cada observador.

Como señala Graciela Silvestri, el paisaje de Puente del Inca se legitima como embajador de nuestra tierra en el imaginario social argentino porque sintetiza naturalidad y sublimidad. Sin embargo, éste último valor estético no es el único que los textos le asignan. Según la circunstancia y los constituyentes que se describen, otros valores pueden asignarse al paisaje: por ejemplo, lo pintoresco y lo *kitsch*. La manifestación de tales valores depende, por lo tanto, de múltiples factores complementarios: entre ellos, el modo particular de interacción del observador con su entorno, su horizonte cultural, los efectos argumentativos que espera provocar en sus posibles destinatarios (convencer de la necesidad de instalar un complejo termal, rescatar del olvido, recuperar la sublimidad del

paisaje). Depende también de la propia vida del espectáculo natural y de su transformación por parte del hombre.

En sus distintas manifestaciones – leyendas, crónicas de ayer y de hoy, relatos de viajeros, novelas – la literatura ha modelado una imagen compleja de Puente del Inca. Una imagen que manifiesta el poder de su belleza sobre observadores sensitivos de todos los tiempos.

Puente del Inca no es sólo una formación natural. Está hecho de piedra, sal y agua pero también de mitos y leyendas, de descripciones, anécdotas, costumbres y hábitos turísticos. Es la suma de esas imágenes que lo representan como palacio mudéjar o catedral, como dosel de telas multicolores, como organismo que mana gotas de ámbar.

Cada mirada se adhiere a la representación del puente, como los sedimentos de las aguas termales se adhieren a su imponente estructura. Y esta imagen puede acompañar la contemplación directa del espectáculo natural sin menoscabar su belleza siempre nueva.

Ciertas ventajas se obtienen con esta superposición sedimentada de visiones. El arte tiene un poder heurístico. Puede revelar aspectos desapercibidos de las realidades que representa. Pero además permite volver hacia esa realidad con otros ojos, con otros valores. El paisaje de Puente del Inca guarda una historia que es conveniente recuperar cada vez que se lo observa. Atravesar el puente y descender por sus flancos con el Inca o con Ovalle, con Pallière, Schmidtmeyer o Arata, Bufano o Arias tal vez constituya un ejercicio que acreciente la conciencia de región. A través del arte, el tiempo adormecido del puente y el tiempo fugaz de lo humano se funden y conquistan, en la belleza, la universalidad, la permanencia.

AUTORES

GLORIA VIDELA DE RIVERO

Profesora de Literatura (Universidad Nacional de Cuyo). Doctora en Filosofía y Letras (Universidad Complutense de Madrid). Investigadora Principal del CONICET. Miembro de la Comisión Asesora del CONICET en el área de Ciencias Sociales y Humanidades. Miembro Correspondiente de la Academia Argentina de Letras. Miembro de Número de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza. Miembro de Número de la Academia de Ciencias Sociales de Mendoza. Directora-Fundadora del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM). Directora de la *Revista Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Ha publicado los siguientes libros: *El ultraismo* (Madrid, 1963, 2ª ed. 1970); "Edición, Estudio preliminar y Notas" de las *Poesía completas* de Alfredo Bufano (Buenos Aires, 1983); *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina* (con colaboración de Marta Castellino y Julia Latorre, Mendoza, 1984); *La periodización de la literatura argentina (Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, Mendoza, 1989)*; *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* (Mendoza, 1990; Pittsburgh, 1994); *Índices de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* (con la colaboración de Julia Latorre y Fabiana Varela, Mendoza, 1996) y numerosos artículos en libros colectivos, actas y revistas especializadas.

MARTA ELENA CASTELLINO

Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Doctora en Letras (FFyL, Universidad Nacional de Cuyo). Miembro fundador del *Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* (CELIM). Profesora Titular Efectiva de la cátedra de Literatura Argentina II (Siglo XX), en la FFyL, Universidad Nacional de Cuyo. Jefa de la Sección de Literatura

Argentina, dependiente del Instituto de Literaturas Modernas (FFyL, Universidad Nacional de Cuyo). Becaria del CONICET, durante el período 1984-1986. Becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica (SECyT, Universidad Nacional de Cuyo) durante el período 1986-1987. Ha realizado estudios en el campo de la literatura mendocina y de la literatura argentina contemporánea. Ha publicado los siguientes libros: *Fausto Burgos; su narrativa mendocina* (Mendoza, 1990) y *Una poética de solera y sol. Los romances de Alfredo Bufano* (Mendoza, 1995); ha participado como colaboradora en la *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*, de Gloria Videla de Rivero. Es autora además de artículos publicados en diversas revistas y directora de la Colección *Cuadernos del Cuyum* de Ediciones Canto Rodado.

HEBE BEATRIZ MOLINA

Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Doctora en Letras (FFyL, Universidad Nacional de Cuyo). Se ha especializado en Literatura Argentina del siglo XIX y en el campo de la crítica textual de obras de dicho período. Ha publicado el estudio *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti* (Mendoza, 1999). También, artículos sobre narradores románticos argentinos, en particular, Eduarda Mansilla y Vicente Fidel López; sobre la poesía de Juan Cruz Varela y Esteban Echeverría. Desde 1999, integra el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM). Es profesora universitaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA

Profesor y Licenciado en Letras, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Doctor en Letras (FFyL, Universidad Nacional de Cuyo). Becario del CONICET (desde 1991 a 1997). Investigador Asistente del CONICET (desde 1997). Profe-

sor Adjunto Efectivo de la Cátedra de Literatura Argentina II (FFyL, Universidad Nacional de Cuyo). Miembro del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Secretario de Redacción de la *Revista Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Ha realizado estudios sobre la poesía argentina y mendocina contemporánea (Olga Orozco, Enrique Molina, Graciela Maturo, Alejandra Pizarnik, Nélica Salvador, Alfonso Sola González, Juan Rodolfo Wilcock). Publicaciones. Libros: *Metáfora y simbolización en Altazor* (Mendoza, 1994). Opúsculos: *Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de J. R. Wilcock* (Mendoza, 1998). Artículos y notas en los campos de la literatura argentina y la teoría literaria en revistas nacionales y extranjeras.

ÍNDICE

Prólogo. <i>Gloria Videla de Rivero</i>	7
Espacio, historia y costumbres mendocinas en dos novelas de J. Alberto Castro: <i>Ranita</i> (1922) y <i>Alita quebrada</i> (1929). <i>Gloria Videla de Rivero</i>	11
Historia y sociedad en <i>Anécdotas mendocinas</i> (1936) y en <i>Recuerdos del pasado</i> (1937), de Lucio Funes. <i>Gloria Videla de Rivero</i>	45
Historia y tradición en <i>Él, Juan Facundo</i> de Abelardo Arias. <i>Marta Elena Castellino</i>	75
Espacio, folklore y costumbres en <i>Cuentos andinos</i> de Miguel Martos. <i>Marta Elena Castellino</i>	115
Historia y espacio político en <i>El Club de las Damas</i> de Manuel José Olascoaga. <i>Hebe Beatriz Molina</i>	145
Historia y ficción en <i>Facundo; drama histórico</i> de Manuel José Olascoaga. <i>Hebe Beatriz Molina</i>	173
La representación literaria del paisaje en <i>Aconagua</i> (1926), de Alfredo R. Bufano. <i>Víctor Gustavo Zonana</i>	197
Puente del Inca como paisaje. <i>Victor Gustavo Zonana</i>	233
Autores	271

Impreso en los Talleres gráficos de la Facultad de
Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo
En Mendoza, en el mes de mayo de 2000, por



Centro Universitario - Parque Gral. San Martín
Casilla de Correo 345 - 5500.
Mendoza - República Argentina
Fax: 00-54 0261-4380457
E-mail: editor@logos.edu.ar

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Antem
Pictasland

Antem
Pictasland

VESTE

s	san
scor	ciscw

hor	ebauq
ria	

Upa	criso
proa	valde
cu	laura

filom	barro
Uuic	lomec
so	meim

s	santo
zo	miago

El presente volumen colectivo es el primero de una serie que analiza la literatura de Mendoza desde una perspectiva doblemente original. Por una parte, enriquece el canon de autores (J. A. Castro, L. Funes, M. Martos, M. J. Olascoaga, cronistas del s. XVII, viajeros del XIX) y de textos estudiados. Por otra, adopta un enfoque que, a partir de la investigación literaria, se abre al interés de otras disciplinas. La literatura de Mendoza se presenta como testimonio privilegiado para el conocimiento del pasado regional, de sus costumbres y paisajes a través del tiempo. Personalidades políticas del s. XIX y principios del XX, personajes característicos como El Challao o Puente del Inca, se estudian según las representaciones peculiares de cada texto y en función de su papel en la conformación de la memoria cultural de Cuyo.

pro	ralpe
espi	matu
	rales

casos	rozu
guati	sum

ma	s
re	ro

LESTE

El presente volumen colectivo es el primero de una serie que analiza la literatura de Mendoza desde una perspectiva doblemente original. Por una parte, enriquece el canon de autores (J. A. Castro, L. Funes, M. Martos, M. J. Olascoaga, cronistas del s. XVII, viajeros del XIX) y de textos estudiados. Por otra, adopta un enfoque que, a partir de la investigación literaria, se abre al interés de otras disciplinas. La literatura de Mendoza se presenta como testimonio privilegiado para el conocimiento del pasado regional, de sus costumbres y paisajes a través del tiempo. Personalidades políticas del s. XIX y principios del XX, personajes característicos como El Challao o Puente del Inca, se estudian según las representaciones peculiares de cada texto y en función de su papel en la conformación de la memoria cultural de Cuyo.