

SÍMBOLOS VEGETALES EN ALGUNAS NOVELAS MENDOCINAS

Marta Elena Castellino
Universidad Nacional de Cuyo

1. Introducción

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

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

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

Precisamente por ese diálogo particular que el mendocino entabla con su tierra, la naturaleza deja de ser simplemente *paisaje*, marco geográfico, para asumir una dimensión distinta, que entra en la esfera de lo simbólico. Por tanto, la reflexión sobre el símbolo en toda la riqueza semántica del término, pero particularmente enfocado en el campo de la literatura - como lenguaje simbólico por excelencia- se revela como sumamente enriquecedora, al arrojar una luz esclarecedora sobre las estrategias discursivas que cada autor emplea para expresar su vivencia de la tierra. Es por ello que la perspectiva elegida en este trabajo ha sido la de considerar cuatro novelas mendocinas: *La cabra de plata*, de Juan Draghi Lucero, *El Gringo*, de Fausto Burgos, *Alamos talados* y *La viña estéril*, de Abelardo Arias¹, a la luz de un recurso similar, cual es la presencia de un símbolo de naturaleza vegetal; ello permite intentar una comprensión de cada uno de los textos en su unidad y unicidad (en relación con el universo temático de su autor) y a la vez postular un rasgo de la literatura mendocina: la necesidad de expresar su vivencia del medio circundante a través de referencias simbólicas, para poner de relieve esa peculiar aptitud del paisaje mendocino, que trasciende lo puramente geográfico, para volverse signifiante, en una categoría de significación superior: la Cordillera de los Andes, por ejemplo, es mucho más que una simple cadena montañosa, para transformarse en "piedra infinita" en el poema de Ramponi, revalidando así el valor del símbolo como vía de conocimiento y de expresión de hondos contenidos.

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

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

2. Deslindes conceptuales

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

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

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

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

efecto, para Gadamer²: "lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado". Y este concepto de "representar" ha de entenderse como en el Derecho canónico y público: "lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto" (p.90). Y, en otras palabras, "la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite" (p.91).

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

Así, como señala Santos Escudero³, el símbolo actual sigue uniendo y comunicando lo externo con lo interno, lo limitado con lo ilimitado, gracias a su función mediadora. Es entonces un vehículo de contacto entre dos polos o extremos de lo real, de una manera intuitiva, vital e iluminadora. Para que el símbolo funcione como intermedio entre tales extremos ha de tener en sí una capacidad referencial innata y una significación parcialmente determinada a la vez que indeterminada. Como señala Gadamer, "lo simbólico descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación" (p.87). Por ello el símbolo está abierto a la interpretación y a la sugerencia, encubre a la vez que devela un objeto de índole espiritual, o una experiencia vital y una emoción compleja. También Bousoño, en su estudio sobre el símbolo⁴, hace referencia a ese complejo emotivo y al hecho de que todo símbolo es siempre un foco de indeterminadas y entrevistas penumbras. Los símbolos no denotan cosas ya conocidas, sino que intentan dilatar las fronteras del conocimiento y aprehender la verdad esencial de las cosas, la trama de la existencia, y buscan una apropiación subjetiva de lo trascendente.

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

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

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

Así, la hermenéutica destaca este carácter mediador del símbolo en tanto nos hace trasponer el umbral del misterio de lo sagrado. Esta óptica, que considera al símbolo el lenguaje originario de lo sacro, plantea también su relación con el mito, como veremos luego. Apuntemos provisoriamente que, según Fernando Boasso⁵, el mito es el símbolo en acción, en orden a rescatar constantemente los orígenes y sus energías prístinas para preservar el presente de la vejez y la muerte.

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

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

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

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

⁶ Paul Ricoeur. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. París, Seuil, 1969. p.16.

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

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

3.1. Mito y símbolo

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

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

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

⁸ Fernando Boasso, *Ob. cit.* p. 72.

dir del símbolo". Explica a continuación el fundamento de este modo de significar a través de las cosas sensibles, en tanto "cada acto simbólico-religioso, cada mito, cada rito, remite a una realidad metaempírica". Y el ejemplo que elige es -significativamente- el del árbol: "Así, cuando un árbol se convierte en símbolo revistiéndose de lo sagrado, ya no es un árbol lo que se mira, sino una *hierofanía*, esto es, un chispazo que alumbraba lo sagrado. Y los actos rituales que se ejecutan bajo su sombra, por el hecho de ser *religiosos*, poseen un carácter simbólico, que religa a lo Otro, lo sobrenatural". Es el símbolo el que *dice* el misterio, que no es irracional, sino supra-racional. Como señala María Rosa Lojo⁹, "En su núcleo metafórico el símbolo funciona también como un 'modelo', construye una 'ficción heurística' capaz de re-describir lo real por la tensión predicativa de la cópula que indica a la vez el ser y el no ser, esto es, el 'ser-como', el ser analógico y equívoco de la realidad" (p.193).

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

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

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

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

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

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

Siendo el símbolo el lenguaje por excelencia de lo sagrado, la relación con el mito surge nítida en una perspectiva que considera a éste como un relato *verdadero* de acontecimientos que tuvieron lugar *in illo tempore*, en el tiempo sagrado de los orígenes y que fundaron la realidad, primordial y prístinamente. Así, el mito revela la sacralidad originaria de las cosas y la irrupción de lo sagrado en el mundo de los hombres. Y lo hace precisamente a través del lenguaje simbólico, por su capacidad de remitir a una transrealidad, a otro nivel de significación. Esta función significativa del mito comporta asimismo una función sotérica: salva de algo. En un sentido general, salva de la inconsistencia de lo profano, permitiendo al hombre inscribirse en lo sagrado arquetípico. El mito, en última instancia, se refiere a una creación, o a la creación por excelencia, la cosmogénesis: todo relato mítico presupone o prolonga la cosmogonía, la cual es verdadero *paradigma* de todo acto humano. Ese arquetipo mítico repetido ritualmente es eficaz, produce un efecto: la ruptura del tiempo profano (que lleva a la muerte), y la inserción en el tiempo mítico-sagrado. El tema del tiempo es aquí clave: esa posibilidad de regenerar el tiempo se asocia con la periodicidad de la creación, es decir, con el Mito del Eterno Retorno, y con la idea de que cada Año Nuevo es repetición del acto cosmogónico¹¹. Ahora bien, por el solo hecho de existir, cualquier objeto o ser se debilita y gasta; para retomar su vigor y poder "retornar" es menester que, al menos por un instante, se reintegre a la unidad primordial de la que salió. Es el caso de la semilla que retorna a la tierra y por ende, del árbol.

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

p.

¹¹ Cfr. *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1. La analogía como fundamento del símbolo

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

Como puntualizamos anteriormente al hablar del sentido etimológico del término "símbolo", originariamente existe una idea de analogía entre el signo y el significado. En el símbolo se superponen dos complejos conceptuales ligados a un discurso total y articulados entre sí según la analogía o "relación de relaciones". Aristóteles considera a la analogía uno de los tres tipos básicos de la metáfora¹³; en el caso del símbolo, es el principio organizador. Para Link, en todo tipo de símbolo se pueden distinguir tres tipos de relaciones entre el sentido literal y el profundo: a) immanentes a ambos órdenes, es decir, sintagmáticas, que conciernen al

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

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

ordenamiento de los elementos; b) de proyección o reproducción, cuando entre los elementos de la *pictura* y la *subscriptio* se da una intersección semántica, a partir de rasgos comunes, o cuando un elemento de la *pictura* transfiere a la *subscriptio* una connotación habitual-convencional u ocasional-subjetiva y c) relación de relaciones, que es la más importante: en ella, la relación entre dos elementos de la *pictura* es equivalente a la relación entre dos elementos de la *subscriptio* correlativos de los anteriores¹⁴.

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

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

4.2. *El Gringo* de Fausto Burgos

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

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

¹⁵ *Ibid.* p. 169.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Abelardo Arias y el discurso simbólico con predicación metafórica

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

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

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

¹⁶ *Ibid.* p. 170.

¹⁷ *Ibid.* p. 171.

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

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

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

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

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

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

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

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

Volviendo al caso de la novela de Arias que nos ocupa, todas las menciones de "álamo" que en una primera lectura aparecían como simples descripciones del paisaje mendocino, con un valor puramente puntual, cobran una nueva dimensión, a partir de la metáfora que nos revela su condición de símbolos, reenviándonos nuevamente al comienzo de la novela y exigiendo una nueva lectura. Símbolo rico, polisémico, algunas de cuyas connotaciones adelantamos: el árbol del Paraíso, la prosperidad económica de una familia tradicional criolla, o la pureza, la seguridad, antes de enfrentarse al mundo de los adultos. Se trata aquí, entonces, de un discurso simbólico con "clave" o con predicación metafórica, como lo denomina Reisz de Rivarola¹⁹.

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

¹⁸ *Ibid.* p. 171.

¹⁹ *Ibid.* p. 177.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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