

EL ESPACIO DE LOS SUEÑOS: *ARRIBA PASA EL VIENTO*
DE FERNANDO LORENZO

Bebe Beatriz Molina
Universidad Nacional de Cuyo

Uno de los tipos de personajes que más atraen a los novelistas es aquel que debe decidir su futuro en la intersección de dos coordenadas: por un lado, la línea que ambiguamente separa la realidad de los sueños; por otro, la frontera entre la vida personal y el ámbito (espacio físico y comunitario) donde vive. A uno de estos personajes conflictivos y angustiados Fernando Lorenzo¹ elige como narrador y protagonista de su novela *Arriba pasa el viento*, Primer Premio (1959) del Fondo Nacional de las Artes, publicada por primera vez en 1961, por la editorial Goyanarte.

En el prólogo de la segunda edición, Ana F. de Villalba sintetiza la historia escritural de Lorenzo, anticipando de este modo las características generales de la novela: pertenece a la primera etapa en la producción del polifacético escritor, fruto de su experiencia surrealista y su angustia existencial, y en la que el mensaje testimonial se entrama con la palabra poética². Por eso, años más tarde, Ana de Villalba valora el

¹ Fernando Lorenzo (1924-1997) es profesor en Artes Plásticas y egresado de la Escuela Superior de Arte Escénico de Mendoza, su tierra natal. Ha abarcado las distintas facetas de la actividad teatral: alumno y colaborador de Galina Tolmacheva, actor, autor y director de teatro, y crítico de arte. Transforma la novela *Matar la tierra* (1952), de su amigo Alberto Rodríguez (h), en una obra teatral: *Nahueinquintún* (1963). También con Rodríguez componen *Los establos de Su Majestad*, premiada en el Quinto Concurso Literario Latinoamericano, auspiciado por Casa de las Américas (Cuba) y premio "T.N.T. Owens" (1973). Publicaciones poéticas de Lorenzo: *Tránsito* (1948), *Segundo diluvio* (1954, Premio Juan Carlos D'Accurzio), *Diez grabados de Santángelo con diez ilustraciones poéticas de Lorenzo* (1960), *Anverso y reverso* (con

hecho de que Lorenzo sea "contemporáneo de los narradores del boom latinoamericano del '60, con similares intuiciones, advertibles en el ambiente onírico y los rasgos del realismo mágico"³.

Ciertamente, *Arriba pasa el viento* es la novela de los sueños y las pesadillas existenciales de un pueblo errante, sin nombre. Los protagonistas son el narrador, también sin nombre, y su amigo y *alter ego*, Tibot. Todos tienen el mismo objetivo: "venimos esperando desde hace tiempo la llegada del amor [...], pero el amor no viene"⁴. Para el narrador y para Tibot, el amor -que completará y dará sentido a sus vidas puede estar en la enigmática Ludmila, en las hermanas bailarinas o en la muchacha de Luanda, el pueblo vecino.

El eje argumental es la historia de esa espera que parece una búsqueda, porque reiteradamente se inicia el camino hacia el objetivo pero que no es más que una espera, porque nunca se avanza lo suficiente ni se llega a la meta. En verdad, nada es lo que parece ser o, tal vez, lo es sólo en parte. El narrador mismo es ambiguo. A pesar de ser personaje protagonista, goza de omnisciencia: sabe y puede contar lo que ocurre lejos, a otros, pero también imagina lo que los demás pueden estar pensando y lo narra con convicción, como si fuese cierto. No es, por tanto, un narrador confiable. La incertidumbre que provoca con

Carlos Levy, 1988). Narrativa: *Sucesos en la tierra* (cuentos, 1978). *Teatro* (recopilación de obras breves, 1992). Cf. Nelly Cattarossi Arana. *Literatura de Mendoza (Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad) 1820-1980*. Mendoza, Inca Editorial, 1982, 1. n, pp. 450-453. También: Juan Villalba. "Fernando Lorenzo, la nobleza del poeta". *Los Andes*. Mendoza, domingo 21 de abril de 2002, seco F, "Cultura", p. 4.

² Cf. Ana Freidenberg de Villalba. "Prólogo". En: Fernando Lorenzo. *Arriba pasa el viento*. 2ª ed. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1994, pp. 5-6.

³ Ana Freidenberg de Villalba. *Dialogismos; Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos*. Mendoza, EDIUNC, 1997, p. 100.

⁴ Fernando Lorenzo. *Arriba pasa el viento*. Buenos Aires, Goyanarte, 1961, p. 9. En adelante cito por esta edición y consigno sólo la página.

tagia de irrealidad y delirio a todo el mundo representado. El discurso narrativo tiene la impronta surrealista: no se sabe si la historia narrada es vivida por el protagonista o solamente soñada por el narrador.

El desenlace, impreciso, abierto a la imaginación del lector, remite al título de la novela. "Arriba" implica un punto central, un eje que determina el *arriba* y el *abajo*. Esta bisagra es la perspectiva del narrador, quien se mantiene en la indecisión, como si no tuviese voluntad de alcanzar - esforzándose, estirándose- lo que está arriba. Y arriba pasa el viento, elemento que culmina la compleja simbología que enriquece la trama. Ana de Villalba se arriesga a conjeturar que "el viento es lo fatal, la muerte inevitable". Por mi parte, en cambio, intentaré demostrar que el "viento insoportable" es el símbolo de la vida que, intensa y plenamente, hay que vivir, aunque lleve a la muerte.

En definitiva, la novela trata de dos existencias dolorosamente vividas. Más que el tiempo, es el espacio físico, interior y social el que determina las peripecias de esas dos vidas paralelas, el que las pone frente a frente con su destino personal. Además, las diversas categorías de la dimensión espacial configuran el entramado discursivo, descifran la simbología y explican su significado profundo. Esas categorías se organizan en numerosos pares de antinomias, que se entrelazan y potencian mutuamente.

⁵ Tampoco la división en capítulos es clara. Algunos blancos tipográficos (que se ven con precisión en la primera edición, no así en la segunda) marcan pausas: una mayor parece separar dos partes (entre las páginas 34-35) y otras, menores, diferencian cuatro secciones en la primera parte y ocho, en la segunda.

⁶ Ana Freidenberg de Villalba. "Prólogo". *Op. cit.*, p. 6.

⁷ Como el discurso novelesco representa la narración mental y, tal vez, onírica del protagonista, las referencias temporales son imprecisas: dependen de las percepciones del narrador. El titubeo de los personajes se corresponde con la morosidad del paso del tiempo en tres pares de antinomias: día / noche, dormir / estar despiertos, cavilar-trabajar / descansar.

1. El espacio de la acción

Las dos opciones que originan los conflictos dramáticos que viven los protagonistas se refieren a acciones que implican desplazamientos espaciales.

La primera -a quién amar- afecta el plano de las relaciones interpersonales. Esta opción implica, en la dimensión *adentro / afuera*, no sólo el movimiento interior de salirse de uno mismo para recibir al otro, sino también la traslación exterior de buscar, acercarse, ir al encuentro del otro; dejar la propia casa y caminar hacia la casa del otro. Aun el rapto de las bailarinas que planean el narrador y Tibot es figura de desplazamiento: sacar de un lugar para llevar a otro.

La segunda alternativa -en ese poblado o irse a otra parte- se deriva no sólo de la búsqueda amorosa -dónde encontrar el amor- sino también de la historia del propio pueblo errante -con las relaciones mar/terra y este/norte/sur, como se verá luego- y se afianza con la ubicación geográfica y situación comunitaria del asentamiento respecto de otros pueblos: *aquí / allí*, Luanda. La antinomia permanecer / huir se corresponde con el movimiento interior de resignarse o aventurarse, de aceptar fatalmente el designio de la naturaleza o ejercer el derecho de tomar las decisiones que se creen más apropiadas.

Cuando los personajes no se deciden por unas u otras alternativas, cobra importancia el camino como espacio entre dos puntos: el trayecto se vuelve signo de la indecisión.

2. El espacio topográfico (*cerca / lejos*)

El lugar físico es innominado porque ésta es la historia del hombre en su especificidad de hombre; por lo tanto, puede ocurrir en cualquier parte del mundo.

La acción transcurre, mayormente, en un poblado situado en una planicie. Los pocos datos topográficos que proporciona el narrador hacen pensar que ese poblado se parece a Mendoza, aunque esta asociación es, textualmente, injustificada. Tal vez, el parecido no sea más

que el reflejo de la imagen afectiva que el autor implícito tiene de su provincia natal. Con pocas pinceladas, el narrador describe su pueblo:

y [hay] hasta algunos nidos hechos en la vid por los pájaros, a falta de árboles opulentos. La disposición general de las casas se orienta al norte y al sur pues la montaña corre en este sentido hacia el oeste. Y en el este, si gozáramos de mejor suerte, [...] tendríamos el mar [...]. En el este tenemos, por el contrario, poblaciones, y tras esas, otras, y sólo la última conoce el mar (p. 10).

Este asentamiento no es definitivo. La población -después de cruzar el mar- viene huyendo desde el norte hacia el sur, desde una región -quizás, una gran ciudad (cf. p. 71)- donde han "naufragado" (p. 10). El narrador teme que algún día deban volver a partir hacia el sur (cf. p. 15); espera quizás, en cambio, el regreso al mar (cf. p. 10). También sus recuerdos infantiles se sitúan allende el mar. Ese probable retorno cerraría, entonces, el círculo de sus vidas. No obstante, el viento los empuja hacia el sur (cf. p. 13). Por lo tanto, hay dos puntos enfrentados: el este como regreso al origen, quebrando la recta natural del tiempo, y el sur como nueva posibilidad dada por la naturaleza, continuidad temporal, aunque futuro no deseado. También, se oponen la tierra (el presente), el mar (el pasado) y el viento (el futuro).

En medio de esa inestabilidad, el proyecto de Tibot de construir un cementerio se convierte en un intento de anclar, por lo menos, la muerte al presente, ya que no es posible amarrar la vida. Ludmila se vuelve omnipresente en los recuerdos de los protagonistas, después de morir y de ser enterrada en una tumba improvisada.

Más allá del poblado hay otras ciudades, sobre todo hacia el este. La única nominada es Luanda^s, a veinte horas de camino a pie (cf. p. 36). Es una ciudad grande y supuestamente más desarrollada. Luanda es el espacio de las ilusiones: tiene los caballos que necesitan los de "aquí" para locomoción y transporte, o sea, para desplazarse y huir, puede ser la residencia del amor.

^s Tanto como el pueblo evoca a Mendoza, Luanda se parece a Buenos Aires.

Por eso, más que Luanda en sí misma, es el camino entre el pueblo y Luanda -el espacio que los une y que los separa- el que se convierte en ámbito de decisiones, porque es la última prueba que deben superar el narrador y Tibot para concretar su casamiento. En concordancia con el poderío que detenta, el paisaje es arisco y con múltiples obstáculos: zanjas, pozos, piedras y, finalmente, la hondonada "de unos diez metros de ancho" (p. 109) y el viento frío y silencioso.

3. El espacio **comunitario** (*aquí/ allí*)

El pueblo es una "pequeña sociedad" (p. 15) de cuatro o cinco mil "almas" (p. 9 y 48, respectivamente), todas mayores de dieciocho años (pues los niños han muerto en la "otra región"). Constituyen una "inmensa colmena laboriosa y justa" (p. 9), pues -gracias a una organización política básica- han diseñado y construido sus casas "iguales, trazadas según un plan colectivo" (p. 29), y distribuyen el trabajo también colectivo según las capacidades y edad de cada persona (cf. p. 15). Forman, pues, una sociedad aparentemente ideal.

Las casas de techos blancos se ordenan en cuadradas regulares, que sirven para medir el camino. El narrador guía al lector en su recorrido por el pueblo. Su centro está en la plaza, "espacio circular donde convergen las ocho calles principales" (p. 13), siendo vertebral la que corre de norte a sur (cf. p. 49). Pero el lugar más destacado gira en torno del puente sobre el canal o río canalizado (cf. p. 26), porque es la parte de la villa donde la vida de relación es más intensa; "y siguiendo por el camino [...] se desemboca en la sala de audiencias del Consejo, donde termina el "círculo social", el corazón propiamente dicho de la aldea" (p. 73). A pesar de la descripción bastante prolija, no es posible reconstruir el plano de la villa¹⁰. Se supone que, en las afueras, están los sembrados

⁹ Tal vez Lorenzo se inspira en las utopías socialistas, pero no hay en el discurso narrativo referencias ideológicas explícitas de ningún tipo.

¹⁰ Por ejemplo, no queda claro si la sala del Consejo está en la Plaza.

de mieses y hortalizas. Más cerca, los graneros, el mercado, las curtiembres, en donde trabaja el narrador. Estructura sencilla de un pueblo sencillo.

El gobierno central está en manos de un "Consejo". Lo integran dieciséis consejeros, además del narrador, Tibot y el barquero. Si bien tiene una finalidad legislativa, su potestad es muy amplia.

Por su parte, el barquero ejerce un poder subrepticio, primero en su casa y en el Consejo, y luego, en Luanda. El apodo con que se designa al padre de las bailarinas surge de la noche cuando Tibot quiere partir y diluvia sobre el pueblo: la lluvia ha convertido las calles en ríos, el padre -con esfuerzo y con habilidad- logra mantener la estabilidad de la embarcación en la que navega él solo. Así como maneja la barca gobierna la vida de su familia y manipula la de los demás. Él es quien prohíbe la danza a Emilia y a Lucila, negando que tengan esa "vocación" (p. 40), y les impone otra: la de la "amistad" (*ibid.*). Estas prohibiciones y estas imposiciones influyen decisivamente en el andar vacilante del narrador y de Tibot.

El poder del barquero se extiende hasta Luanda. Esta ciudad presenta dos caras: la que se ve desde el pueblo y la de que observa desde adentro. Para los de "aquí" es lugar de salvación y de esperanza, es la ciudad grande que les ofrece unificarse como un regalo de generosidad. Desde su interior, en cambio, la mirada del narrador -a través del barquero que se instala en Luanda- descubre su progresiva decadencia moral y política. El Consejo de Luanda pasa a manos de mujerzuelas primero (cf. p. 81), y luego es (según la muchacha emisario) gobernada por las bailarinas (cf. p. 104). Los emisarios que envía están mutilados: no hay vida plena en Luanda sino muerte próxima.

La llegada de la última mensajera cierra el vaivén de las relaciones políticas entre ambos pueblos -relaciones de poder y de invasión y las relaciones personales-comunitarias de los protagonistas. Este vaivén estructura la narración marcando tres momentos en la historia:

1) Luanda (*alli*) como lugar de esperanza, frente al pueblo (*aquí*) en el que los protagonistas mendigan el amor de una mujer. Pero Luanda no es más que un nombre y una ilusión hasta que llega el primer jinete (cf. p. 48).

2) Acercamiento -de tipo persuasivo- de Luanda al pueblo, mientras que el narrador y Tibot planean el rapto de las bailarinas para llevarlas a la ciudad vecina. Ese acercamiento descubre los conflictos interiores de la comunidad que lentamente se va desilusionando de sí misma, por el contraste con Luanda. Los "conflictos del partir y del quedarse de Tibot" se repiten en muchos otros (p. 53). En el plano exterior, los Consejeros analizan las ventajas del acuerdo con Luanda. Sólo Tibot, destacándose como líder, alerta sobre los peligros de tal alianza: "Luanda no recibe, no admite a nadie. [...] Cierra las puertas a cualquier intento de viajes" (p. 56). El tratado no se firma. El narrador logra recibir un beso de Emilia, mientras que Lucila sueña con casarse con un emisario de Luanda. En consecuencia, ni el *aquí-nosotros* domina sobre el *allí-ellos*, ni viceversa.

3) El enfrentamiento. Con la llegada de otros cuatro emisarios las relaciones se alteran. Los jinetes de Luanda se muestran violentos, ofensivos; buscan un tratado por la fuerza, como si se tratase de una invasión encubierta. Los del pueblo ya no los reciben con fiestas. De este modo defienden su identidad. Las consecuencias parecen ser beneficiosas: "la vida se ha acentuado en nuestro pueblo, [...] en vistas a un porvenir absolutamente nuestro" (pp. 79-80). Entonces, comienza el movimiento inverso: el *aquí* -representado por el barquero- invade el *allí* -Luanda.

Pero la recuperación de la comunidad no se corresponde con la de los protagonistas: aumenta la indecisión, la abulia y el pesimismo en Tibot, luego de que mata al cuarto emisario; deben enfrentarse con los muchachos de Luanda y seguir a una muchacha extraña, confiando en sus promesas imprecisas y en sus afirmaciones sin fundamento. La hondonada y el viento del camino les quitan las pocas fuerzas que les quedan. El narrador opta por la solución más fácil: no enfrentar el viento e imaginar que la realidad podría ser otra:

Luanda debiera estar abajo. Cavando sin cesar podría llegarse alguna vez. Caminar es aún peor [...]. El piso de la hondonada cede si se hace presión. ¿Por qué Luanda no estará hacia abajo? (p. 109).

4. El espacio interpersonal (*adentro / afuera*)

Cada habitante -cada familia- tiene su casa. Y ésta es el espacio de lo privado y el símbolo de la soledad. Cuando la amistad entre el narrador y Tibot se afianza, aquél invita a su amigo a vivir en su casa, y éste acepta: "Volveré con mi cama" (p. 21). La cama es el reducto individual e inalienable. Por eso, cuando Tibot y Ludmila se quedan dormidos -después de un largo llanto- no lo hacen en la cama, sino en el suelo, entre las dos camas (cf. p. 23).

Las relaciones afectivas entre los tres personajes que acabo de mencionar son complejas e imprecisas, porque el propio narrador se contradice o inventa nuevas historias que narra como ciertas. Si bien no se explica el concepto de amor, puede entenderse que se trata de un acercamiento espiritual, en el caso narrador- Tibot-Ludmila, y de una atracción sensual, en el caso de las bailarinas. En la primera situación, se manifiesta por medio de las palabras escritas en cartas o habladas en diálogos concisos. En la segunda, es la danza el signo elegido.

El narrador y Tibot son amigos, sin que les importe las diferencias etarias, pero llegan a ser "enemigos" porque aman a las mismas mujeres. Esta amistad se transforma poco a poco en interdependencia: los dos se necesitan mutuamente para conquistar y raptar a las dos hermanas. Pero la interdependencia se vuelve sujeción del narrador respecto de Tibot, porque no rapta a Emilia él solo; por el contrario, espera que su amigo se recupere de una repentina enfermedad y lo espera en cada detención, camino hacia la casa de las bailarinas, a la que nunca llegarán. Lo mismo sucede cuando marchan hacia Luanda.

Tanta interdependencia entre amigos induce a pensar que Tibot es el *alter ego* del narrador, su otra cara interior. Tibot, de mayor edad, representa la experiencia pesimista; lo que pretende quiere conseguirlo solo, pero prefiere la partida antes que la contienda por el amor, porque descrea de los altos ideales tanto en lo personal como en los proyectos de alianza política entre pueblos. El narrador, adulto joven, es la cara de la inmadurez, porque cree en la importancia de esos altos ideales pero es un poco cobarde y no se atreve a enfrentar solo las dificultades de la lucha; quiere el amor pero lo mendiga y culpa a los otros de su

fracaso: "he pedido amor de puerta en puerta, se me ha negado" (p. 11). Por lo demás, los dos amigos anhelan encontrar la felicidad y éste es el vínculo que más lo une. Hasta algunos recuerdos de infancia de ambos son similares, como si ambos proviniesen de un mismo origen y esta procedencia común los uniera en una amistad indestructible.

5. El espacio simbólico

"Cada casa tiene su pájaro" (p. 11). Pájaros pequeños porque el asentamiento es reciente: simbolizan la vida nueva, la esperanza de permanecer, la esperanza de que ese lugar sea el definitivo, especie de paraíso siempre anhelado. Pero el pájaro del narrador -cuando éste vaga por las noches- le ensucia su cama y lo desaloja de ella. Es que el narrador no se aviene a integrarse plenamente a la comunidad, ni acepta la instalación en ese lugar. Prefiere el continuo errar para no arraigarse a ninguna tierra. Por eso, busca argumentos con qué convencer a los demás de que nada debe ser permanente.

Teme una nueva marcha al sur al tiempo que anhela acercarse al mar. Trata de persuadir al pueblo de que tomen la dirección del este: "en las playas se conciben los mejores niños, los más juiciosos, aunque los más terribles" (p. 10). En el narrador, los niños son una obsesión, un elemento frecuente de comparación: "aplauden, como niños" (p. 27), "sentado como un niño" (p. 72). Él mismo define su casa como "la de un solterón, es decir, la casa de un niño" (p. 11) y, aunque ansía dejar de ser soltero, al mismo tiempo no quiere dejar de serlo (cf. p. 12). El pueblo es pueblo de adultos porque los niños han muerto debido a una epidemia en otra región. Los pretendientes oficiales de las bailarinas son casi niños que mueren inesperada y tontamente. Por lo tanto, la alusión a los niños no connota, en el mundo representado, promesa de vida sino todo lo contrario: regresión al pasado.

Esta obsesión por los niños se relaciona con otra idea que el narrador grita ante la ventana de las bailarinas, como declaración de amor: "Yo creo en la eternidad" (p. 12). Con estas palabras define su postura ante el tiempo: su paso perecedero no es definitivo, puede sujetarse, el amor puede perdurar y puede vencer a la muerte.

Quedan, de este modo, instaladas en el nivel simbólico las antinomias vida / muerte, transitoriedad / eternidad, fuga / permanencia. Y estas dicotomías se espacializan en el simbolismo de tres de los elementos esenciales: tierra, agua y aire.

La tierra es el lugar del esfuerzo por establecerse, construir las casas y sembrar el alimento cotidiano: "Abajo la tierra trabaja" (p. 15). La tierra es fijación, mientras que el agua -como mar o río- siempre es movimiento y pasado. Además, el agua está presente en la lluvia.

Llueve en los momentos de dolor, de toma de decisiones difíciles; en cambio, hay noche con luna cuando la solución parece al alcance de la mano. Por eso, Ludmila -el amor indefinido- es sinónimo de lluvia. Cuando el narrador la observa dormir después del largo llanto y le imagina un nuevo pasado, establece esta relación: "la lluvia se aviene mejor al alma, a la presión del entusiasmo y a la altura y profundidad del pensamiento" (p. 24). El agua que cae parece, entonces, un elemento espiritual, celestial, que purifica. La lluvia se vuelve diluvio cuando Tibot inicia la partida y se separa de su amigo y de Ludmila: es el momento más trascendente en la vida de los tres.

Pero la lluvia, que viene del cielo y aterriza, se convierte en río, agua que arrasa y que destruye. El agua en el río pierde el sentido depurador de la lluvia:

Entre nuestros pies corre un verdadero río de agua espesa que arrastra piedras y escombros. El río sigue su curso y la lluvia el suyo. Ésta, alimentando a aquél; aquél, ensuciando a ésta. [...] y aquello no termina, aumenta, resultando hasta peligroso intentar avanzar ahora, tal como dice Tibot mirando el suelo y metiendo luego una mano en el agua hasta limpiar el lugar de piedras detenidas por nuestras plantas, que sentimos resbalar a causa del paso libre de la corriente (p. 37).

El río, paradójicamente, detiene el curso de la vida. Esta marca sémica descubre el valor disfórico, semioculto, de las bailarinas:

Estoy de pie, en medio de la palpitación de la noche, en este cuarto de las bailarinas, única esperanza que me adhiere a la tierra y al mismo tiempo me desentierra de ella (...). Pero ahora creo firme

mente que Emilia y Lucila serán para Tibot y para mí, por ese río misterioso en que navegan, pero que nada de nosotros podrá conmovérselas y sacudirlas en este pueblo y bajo las condiciones actuales. Puedo esperar [...] (pp. 68-69).

Las heffilanas no serán el amor que ancle al narrador a la vida del pueblo: serán la causa del abandono de las raíces -en el tránsito a Luanda- y la ilusión que nunca se concreta, como un río inasible que nunca se detiene.

El aire, en cambio, es una presencia esporádica, pero sustancial. Como "airecillo" (p. 10) o como viento, empuja desde afuera, desde el espacio abierto de la comunidad (por oposición a la casa cerrada de la interioridad) y su silencio deja hablar a los sentimientos:

Mi habitación estaba sofocante, pero aquí, afuera, se está bien, se está hasta feliz, poniendo voluntad y olvidando detalles; el aire da de frente, por la izquierda, por la derecha, por encima, y se respira por la boca, por los oídos, por los ojos, sobre todo por la frente, que lo quiere todo para ella, humillada, dolorosa, avergonzada, sin viajes, sin hijos, como el corazón, callado, adentro (p. 73).

Camino a Luanda, el viento se torna insoportable y los obliga a refugiarse en una hondonada, es decir, bajo el nivel de tierra:

El piso está húmedo. Estamos como en un río muy cavado, muy mordido por el agua hacia abajo, rodeados por dos murallas de tierra dura y rojiza. Arriba pasa el viento. Se está bien. Nos echamos a descansar. Arriba pasa el viento como si nos buscara. Encuentra el caballo, que no ha bajado con nosotros, y lo tumba, y lo mata, y lo entierra. Nunca más sabremos de él. El viento sopla arriba. Pero ahora consigue de vez en cuando algún sonido perdurable. No es posible trepar el terraplén y asomar la cabeza, asomar una mano. Tibot recomienda esto muy especialmente, para no morir abatidos por el viento rasante. Luanda debiera estar hacia abajo (p. 109).

Si la tierra afinca, si la lluvia espiritual se transforma en río obturador, si tierra y agua están abajo, arriba solo puede pasar la fuerza ver

daderamente liberadora. Abajo quedan las costumbres y el trabajo, la conveniencia (en el amor de las bailarinas para dejar de ser solteros), el cadáver enterrado de Ludmila. Pero ni en la tierra ni en el agua el narrador y Tibot hallan lo que andan buscando: el verdadero amor, la felicidad eterna. Tierra y agua simbolizan el esfuerzo mezquino de los amigos; el viento, en cambio, es el desafío final, al todo o nada. Si el viento mata al caballo, no es porque simbolice la muerte, sino porque mata al símbolo de la huida, del irse, del alejarse. Los dos hombres optan por una salvación a medias, representada por la muchacha mutilada de Luanda. Las bailarinas los están esperando, pero ellos no se arriesgarán a enfrentar el viento, a entregarse plenamente, así como no abrieron su corazón ante Ludmila. Sus existencias quedarán incompletas: les falta el fuego, el cuarto elemento vital.

El narrador y Tibot no son héroes: son sólo dos pobres hombres, casi niños, incapaces de alcanzar la felicidad porque la vida se les vuelve un viento muy difícil de enfrentar.

6. Conclusiones

En *Arriba pasa el viento* Fernando Lorenzo crea un mundo innominado y atemporal en el que criaturas sufrientes luchan constantemente por encontrar el sentido de sus vidas. Estas resoluciones afectan no sólo su ubicación territorial (espacio físico) sino también su interdependencia con los otros habitantes (espacio social). El *donde* es mucho más que un telón de fondo o el escenario sobre el cual los personajes actúan: es el interlocutor que -como un espejo- les devuelve las preguntas existenciales más importantes (¿quién soy?, ¿qué quiero hacer?), determina las posibilidades de vida, define el futuro personal y familiar (o comunitario). El espacio se convierte, pues, en la forma del destino que cada uno está dispuesto a vivir.

¹¹ Del mismo modo que falta el oeste como posibilidad de desplazamiento del pueblo.

RESUMEN

Arriba pasa el viento (1959) de Fernando Lorenzo es la novela de los sueños y las pesadillas existenciales de un pueblo errante, sin nombre. En particular, destacamos la significación del espacio, que determina las peripecias de las vidas paralelas de los protagonistas (el narrador y Tibot). Las diversas categorías de la dimensión espacial (cerca/lejos, aquí/allí, adentro/afuera) configuran el entramado discursivo, descifran la simbología y explican su significado profundo. El donde es mucho más que el escenario sobre el cual los personajes actúan: es el interlocutor que les devuelve las preguntas existenciales más importantes (¿quién soy?, ¿qué quiero hacer?). El espacio se convierte en la forma del destino que cada uno está dispuesto a vivir.

Palabras claves: literatura argentina - literatura mendocina - narrativa - espacio literario - Fernando Lorenzo.

ABSTRACT

Arriba pasa el viento (1959) by Fernando Lorenzo is the novel about the existential dreams and nightmares of an errand and nameless town. Particularly, it is emphasized the signification of the space, that determines the adventures of the protagonists' parallellives (the narrator and Tibot). The different categories of the spatial dimension (near/far, here/there, inside/outside) configure the discursive framework, decipher the symbols and explain its deep meaning. The where is much more than the scenario on which characters act: it is the interlocutor that returns the most important existential questions (Who am I? What do I want to do?). The space turns into the shape of the destiny that each one is disposed to live.

Key words: argentine literature - Mendoza literature - fiction - literal space - Fernando Lorenzo.