GRAMMA

Año IX - Número 27

Universidad del Salvador - Facultad de Historia y Letras

SUMARIO

Agenda, 50

❖

Antología

María Inés Narvaja, Ricardo Molinari, 34

❖

Entrevistas

Ana Gerondi y Alejandro Tloupakis, "Escribir pese a todo": una entrevista con Jorge Andrade, 13

❖

Grammanet

Una incursión en la Red, 32

❖

Investigación

Alejandro Tloupakis, Cesare Pavese: el mito y sus símbolos en *Feria d'agosto*, 2

Mariana Sández, El arte del buen amor, 40

❖

Lingüística

Marcela Crespo Las disjunciones espacio-temporales y actanciales en *Continuidad de los parques* de Julio Cortazar, 21

Julián Martínez Vazquez, La Comunidad Lingüística Indoeuropea, 19

❖

Lírica

MARCELA SCARANO, Tres poemas, 24

MARÍA CELIA AMABLE DE PEREZ, Esperanza, 27

GLORIA OLGA MARTÍNEZ, Liras de peregrinaje a San Nicolás de la Virgen del Rosario, 30

CELIA FISCHER Poemas, 36

❖

Narrativa

MARIANA CREO El viaje, 12

CECILIA VIZCAÍNO, La inmortalidad del agua, 20

VERÓNICA ANDREA RUSCIO, Cuerito, 25

❖

Reseñas

ANDREA RÓVERE *El concepto de ficción*, de Juan Jóse Saer, 28

FLAVIA BELPOLITI *Ensayos Argentinos*, de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, 28

MAYRA BOTARO, Boquitas Pintadas, una versión, 29

FLAVIA BELPOLITI, *Diccionario de los usos correctos del español*: la lengua como ocupación vital, 37

❖

Reflexiones

ESCR. JUAN CARLOS LUCERO SCHMIDT, Palabras para la reflexión, 1

GRAMMA es una publicación interna de la Escuela de Letras para la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador.
Año IX, número 27, octubre de 1997.
Buenos Aires, República Argentina.

Palabras para la reflexión

Escribano Juan Carlos Lucero Schmidt. Decano de la Facultad de Historia y Letras

El aprecio por las humanidades, tan antiguo en nuestra tradición cultural que permite casi identificar el origen de ésta con la aparición de aquél, no ha sido, sin embargo, idéntico en todas las épocas. Hasta no hace mucho tiempo atrás las humanidades atravesaron un período en el que fueron pocos los dispuestos a aceptar el merecido reconocimiento que en justicia se les debe. Aun el uso de la voz humanidades mermó, mientras el vocablo recibió nuevas y no siempre precisas significaciones, y otras expresiones vinieron a suplirlo en la reflexión académica.

En el extremo de un cierto modo de ver las cosas, las humanidades pudieron considerarse, incluso, enteramente superfluas; aceptadas para un grupo erudito y pertinaz en su afición, estimable acaso, pero ajeno a los asuntos que interesan a la cosa pública.

Nuestra Escuela de Letras, sin embargo, creció consolidándose a pesar de esas circunstancias adversas que podrían haber ahogado su desarrollo. Afirmada en convicciones que remiten a un modo de concebir las humanidades probado en una larga experiencia cultural, la Facultad de Historia y Letras le trazó líneas de conducción y trabajo, que han acreditado su valor para ese tiempo.

La misma inspiración debe animar la nueva época que atravesamos, en la que el aprecio por los saberes cuyo cultivo debe caracterizar a los estudiantes de nuestra Facultad ganan una vez más la estima de nuestros contemporáneos.

Es tiempo de un renovado crecimiento, reclamado por diversas circunstancias. No se trata de proponerse un aumento de dimensión preferentemente cuantitativa. Con ser esto importante, resulta completamente secundario. Para que la Escuela crezca en sentido auténtico, es decir, para que desarrolle y despliegue potencialidades que anidan en la raíz de su espíritu fundante, ese crecimiento debe confirmarla en la fidelidad a sí misma.

Desde un comienzo los estudios en el ámbito de las Letras fueron considerados fundamentales por nuestra Universidad, y ello explica que esta Escuela se cuente entre sus institutos fundadores. Si este aprecio es invariable, hoy se ve potenciado por las particulares circunstancias que presenta el actual momento histórico.

Nuestros días asisten al así llamado proceso de globalización, en el cual, junto a los bienes de todo tipo que pueden esperarse, no dejan de hacerse presentes amenazas y peligros. Entre éstos muchos señalan con razón el desarraigo que amenaza a personas y pueblos. "El hombre de carne y hueso —nos decía hace ya tiempo Mons. Jorge Bergoglio SJ— con una pertenencia cultural e histórica concreta, se va transformando en una suerte de «homo universalis»..."

Entre otros caminos que conducen a cultivar esa "pertenencia cultural e histórica concreta", es el de la lengua y la literatura uno de los principales, el cual está confiado en nuestra Universidad a la Escuela de Letras. Ámbito del "saber acerca de sí mismo" que nos exige repensar una vez más nuestra pertenencia americana.

Deberíamos redescubrir esta dimensión de nuestra cultura con el mismo asombro que mostraba hace dos siglos el sabio alemán Alexander Von Humboldt al sopesar el significado de una realidad que la costumbre no siempre nos deja valorar en su justa medida: una lengua "extendida por un espacio de más de 1.900 leguas de largo".

Hoy hay en América una comunidad cercana a los 300 millones de almas que comparten los datos esenciales — uno es la lengua— en cualquier identidad colectiva. Una comunidad que constituye, desde la perspectiva demográfica, el sector de mayor crecimiento en el continente. De ella se ha dicho con razón que es una comunidad "transparente", en la cual todo es inmediatamente significativo, todo puede entenderse con un gesto. Hay detrás medio milenio de historia compartida, de memoria común, y un repertorio de vigencias sociales, de creencias, usos y estimaciones que la identifican.

La literatura hispanoamericana es por sí misma una prueba de esta vigencia cultural, como lo han notado invariablemente los observadores atentos a nuestra realidad. Incluso cuando el discurso ideológico formal de algunos de sus exponentes los lleva a negar los fundamentos en que descansa ese mundo de vigencias comunes, sus obras -que como hecho cultural impliçan al medio en el que nacen y superan al sujeto que las produce- prueban la vitalidad de la unión espiritual que comenzó a tejerse hace cinco siglos.

El mejor conocimiento de ésta, nuestra cultura, su valoración y actualización, son las tareas que, desde un comienzo, nuestra Universidad confía a los académicos y estudiantes de su Escuela de Letras.

Cesare Pavese: El mito y sus símbolos en los relatos de *Feria d'Agosto*

Alejandro Tloupakis

Introducción

Al asociar los textos que integran el volumen *Fiestas de agosto* con las circunstancias históricas en las que fueron escritos de —1941 a 1944—, la primera idea que surge es la de la discordancia: el hecho de que la dinámica narrativa de esos relatos consista en una vuelta a la infancia y a una valorización del pasado en términos míticos, resulta en apariencia incongruente con la exigencia de respuestas inmediatas que planteaba un presente tan convulsionado. Si se tiene cierto conocimiento de la vida de Cesare Pavese, en una segunda instancia se podría explicar la opción por el pasado mítico como una huida del presente, considerando el dramatismo con que vivió el autor la tensión entre el llamado a la acción política y su incapacidad personal para asumir una función activa.

Sin embargo, tal explicación resultaría insuficiente. Una mera renuncia al compromiso con los hombres de su época hubiese devenido en silencio antes que en literatura, o bien habría dado origen a una obra superficial, falsamente comprometida o explícitamente pasatista. No es el caso de Pavese, cuyos textos manifiestan una tensión intelectual y vital que no podría definirse más que como búsqueda. El mito, y las instancias en que el mito despliega sus significaciones —la infancia, la memoria, el sueño—, constituyen el campo por el que Pavese optó para la indagación en lo esencial humano.

Sobre el por qué de esa opción en ese momento histórico concreto, consideramos válidos los argumentos que da Mauricio Abadi:

> El nacimiento del mito ocurre, en efecto, en los momentos cruciales del devenir humano, en los virajes de la historia, en las abruptas quebradas de su recorrido, cuando guerras, revoluciones, crisis económicas, sociales e ideológicas "liberan" montantes de angustia que se concretan, se "materializan" alrededor de hechos, que por servir de núcleo de cristalización, devienen míticos...[1]

Entre 1940 y 1944, Pavese, interesado por el valor de la memoria y el sueño como fuentes de creación vital y simbólica, lee a Freud, a la poesía heredera de los románticos alemanes —especialmente Rilke— y a Thomas Mann. Además estudia los ensayos etnológicos de Károly Kerény y de Mircea Eliade. Estos pensadores le aportan un fundamento científico a sus intuiciones poéticas, las cuales adquieren forma narrativa en los textos reunidos en 1946 bajo el título de *Fiestas de agosto*.

El volumen, sin embargo, incluye cuatro artículos en los que Pavese reflexiona teóricamente acerca de los temas en que se basan los relatos. Éstos, pese a su impronta narrativa, no se ajustan al modelo tradicional del cuento ni a las pautas básicas de la *nouvelle*, y en la medida en que la pluma parece derivar libremente entre imágenes, recuerdos y meditaciones, se vuelven híbridos desde el punto de vista del género. La hibridez está dada sobre todo por la inspiración lírica de los relatos, que el mismo Pavese ha señalado.

> ...La obra "mejor lograda" y que puede por sí misma testimoniar el carácter de mi arte es, hasta hoy, *Lavorare stanca*. Porque ¿qué otra cosa es *Paesi tuoi* sino una página particularmente gozada y prolongada del mismo libro? ¿Y *Feria d'agosto*, el mismo libro visto desde un ángulo nuevo y ya descontado?[2]

Nos proponemos estudiar este volumen de cuentos tomando como ejes ciertas situaciones míticas básicas, como el viaje iniciático, el encuentro niño-adulto, y la oposición campo-ciudad y naturaleza-sociedad, que manifiesta el intento por distinguir en el hombre lo original de lo artificial y lo mítico de lo histórico. Ya que el mito se cristaliza por medio del símbolo, vamos a considerar algunos símbolos fundamentales en los relatos, como el fuego, el viento, la gruta y el caballo. Previamente será necesario consignar las ideas acerca del mito y la creación poética que el autor expone en diversos trabajos.

El mito en el pensamiento de Pavese

El mito es un acontecimiento que siempre se produce en los orígenes, de ahí que las experiencias míticas fundamentales tengan lugar en la infancia. Pavese define el mito como "el esquema de un hecho ocurrido de una vez por todas", y que extrae su

1- *Renacimiento de Edipo*. Citado por Eugenio Castelli, *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Buenos Aires. Pleamar, 1972, p.322.

2- *El oficio del poeta*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1970, p.40.

valor de esa "unicidad absoluta que lo alza por encima del tiempo y lo consagra como revelación".[3] El ejemplo que brinda para ilustrar esa definición se corresponde con la trama de "El ermitaño":

> Un hombre aparecido un día, quién sabe cuándo, en tus colinas, que hubiera pedido sauces y trenzado un canasto para desaparecer después, sería el genuino y más sencillo héroe civilizador. Mítica sería esta revelación de un arte, siempre que ese gesto fuese, por supuesto, de una unicidad absoluta, no tuviera presente y no tuviera pasado.[4]

Estos actos primordiales valen como módulos supremos de la realidad, ya que los hechos cotidianos adquieren sentido y valor en la medida en que son su repetición o su reflejo. El anterior es un concepto básico en la teoría acerca del pensamiento mítico elaborada por Mircea Eliade:

> Si observamos el comportamiento general del hombre arcaico nos llama la atención un hecho: los objetos del mundo exterior, tanto, por lo demás, como los actos humanos propiamente dichos, no tienen valor intrínseco autónomo. Un objeto o una acción adquieren un valor y, de esta forma, llegan a ser reales, porque participan, de una manera u otra, en una realidad que los trasciende... No están vinculados a su magnitud física bruta, sino a la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplar mítico.[5]

El interés de Pavese por la infancia se debe a que en esa edad de la vida el individuo asiste a las sucesivas revelaciones de las cosas, que elevadas a la esfera de acontecimientos únicos, cobran un valor absoluto y conforman la mitología personal. El itinerario espiritual del artista y de todo hombre debería consistir en "un incesante esfuerzo para reducir a claridad sus mitos." En ellos siempre quedará un fondo inalcanzable, irreductible al discurrir racional, pero sólo en la medida en que el sujeto se esfuerce por clarificarlos pueden valer como fuente de vida. En efecto, es preciso reconocer que se ha perdido la inocencia para encontrar por lo menos los vestigios de ese mundo mítico, del cual se ha separado el hombre al despertar a la conciencia y al lenguaje. En sus escritos de esta época, Pavese postula la validez del mito como fuente para la vida y para la creación poética. Sin embargo, subraya la esencial heterogeneidad del mito y la redacción poética que de él pueda hacerse. El contenido mítico precede a la forma que pretende expresarlo, y su valor no cambia ya si se exprese con palabras, con signos o con mímica. El concepto de mitología personal es esencial, según Pavese, para comprender las motivaciones que intervienen en la creación artística. Él habla de un núcleo mítico inspirador que alimenta la fantasía de cada creador y que a veces se condensa en una única imagen:

> Ella es el foco central no sólo de su poesía sino de toda su vida. Cuanto más capaz y robusta sea, más amplia y vital será la poesía que de ella brote... Esta inspiración hunde sus raíces en el pasado más remoto del individuo y traduce la quintaesencia de su descubrimiento de las cosas.[6]

En otro texto, Pavese distingue entre la fuente de la poesía y el acto de la poesía según los términos de *mito* y *logos*. Poesía, según él, es el intento por imprimir la razón, el orden, el verbo, a ese misterio original. El resorte de la creación poética no sería sino "una voluntad absoluta de ver claro".[7] En este sentido, lo propio del poeta no es asistir a una revelación diáfana, indubitable, sino entrever una revelación allí donde hay oscuridad: "La poesía es la imagen 'clara' de aquello que en la experiencia nos pareció oscuro, misterioso, problemático."[8]

En todos los hombres hay una facultad poética, porque cada uno interpreta el mundo y a sí mismo según una manera personalísima y única de mirar, que es, según Pavese, lo que constituye nuestro verdadero ser. Ese quehacer poético interior se lleva a cabo mediante la elaboración de símbolos.

> No es, pues, privilegio de quien hace poesía este tesoro de símbolos, aun cuando para hacer poesía sean indispensables, sino bagaje soberanamente humano, necesario para conservar la conciencia de sí y en suma para vivir.[9]

Los símbolos, en los cuales parece cifrarse nuestra vida individual, son acuñados en la esfera de lo instintivo irracional. Este plano es ajeno al tiempo, y por lo tanto en él no hay un antes ni un después. La percepción que tenemos de nuestro ser es atemporal: no hay en nuestra conciencia registro de un momento en que *no hayamos sido*. Los actos primordiales de nuestra infancia –cuando todavía somos uno con el mundo– quedan grabados en nosotros bajo la forma de símbolos que expresan esa totalidad, es decir, a nosotros mismos.

Lo que nos permite reconocer

3- "Del mito, del símbolo y de otras cosas." En *La playa. Fiestas de agosto.* Barcelona, Bruguera, 1980, p.230.
4- *Ibidem.*
5- *El mito del eterno retorno.* Barcelona, Alianza, 1993, pp.14-15.
6- "Del mito, del símbolo y de otras cosas", *ed.cit.*, p.234.
7- *El oficio de poeta, ed.cit*, p.81.
8- *Ibidem*, p.50.
9- "Estado de gracia", *ed.cit.*, p.240.

estos últimos es el esfuerzo cognoscitivo que nos imponen, la tensión desilusionada y siempre vivaz de todo nuestro ser para aferrarlos, encapsularlos, incorporárnoslos a la sangre y conocerlos finalmente.[10]

El proceso de conocimiento se inicia con el relampaguear de esos símbolos del inconsciente a la luz. Puesto que el mito pertenece a la esfera del inconsciente, el poeta no puede desinteresarse por el ámbito en que éste despliega su juego de símbolos: el sueño. El interés de Pavese por la nocturnidad y lo onírico le inspira una de las frases más bellas del libro:

> Teníamos miedo de nosotros mismos y de la oscuridad. Y quien teme a la oscuridad no es que crea en prodigios existentes. Simplemente es alguien que sabe que su sangre y su pensamiento pueden caldearse en contacto con la noche y espumar maravillas como un caballo sudor.[11]

El sueño es un terreno de descubrimientos, pero también lo es la vigilia cuando, a partir de una imagen o de una sensación, nos remontamos hacia aquella realidad profunda –mítica– de la cual la imagen o la sensación son símbolos. En rigor no existe, según Pavese, un descubrir en el sentido de ver las cosas por primera vez, ya que la operación cognoscitiva básica consiste en recordar: "Es preciso saber que no vemos jamás las cosas por primera vez, sino siempre por segunda. Entonces las descubrimos y a un tiempo las recordamos."[12] En esto se aproxima a la teoría platónica de las reminiscencias, según la cual podemos conocer las cosas porque hemos tenido un conocimiento directo de las ideas universales de las que esas cosas participan. La asociación con Platón también es válida en cuanto a la concepción de la realidad que tiene Pavese. La vida adulta, regida por los parámetros de la razón, tendría un carácter apariencial respecto del tiempo absoluto de la infancia, cuyas configuraciones míticas el adulto debe aprovechar como fuentes para una vida auténtica.

En la historia de la literatura, el concepto de memoria ha quedado ligado al nombre de Proust, por lo tanto, la comparación entre él y Pavese resulta ineludible. En "La adolescencia", nuestro autor señala la insuficiencia del intento proustiano por recuperar el pasado mediante la memoria, por dos motivos: la sensación, aunque espontánea e involuntaria, no está inmune a las tergiversaciones del gusto; por otra parte, la dificultad esencial no reside en remontarse al pasado, sino en permanecer en él. La infancia no es un tiempo, sino un estado, y su nota esencial es la pureza: "...para recordar este estado, más que un esfuerzo mnemónico se requiere una excavación en la realidad actual, un desnudamiento de la propia esencia."[13]

Pavese pareciera decirnos que el pasado, donde habita nuestro ser auténtico, hay que recuperarlo en el aquí y el ahora. Para decirlo de otro modo: el presente es una hoja en blanco sobre la cual podemos registrar ciertos hitos, inscribir ciertas marcas. Estas señales nos son proporcionadas por aquellos episodios mínimos de nuestra vida actual, en que una imagen, un color, un sabor —la magdalena de Proust— nos remiten a un momento vivido en un tiempo remoto. Esta sería la fase pasiva del proceso. En la fase activa, tenemos que valernos de esos hitos o referencias para recuperar las "zonas vírgenes", sensitivamente neutras, indeterminadas.

> Es necesario...adueñarse de sí mismo —una conquista paciente— hasta el punto de saber ignorar los recuerdos gloriosos y confinarse a excavar *las zonas monótonas* y neutras. Son éstas las comarcas de simple vida infantil, instintivas, vírgenes –en la medida de lo posible– de encuentros culturales, incluido el lenguaje.[14]

La cita vale como definición del principio narrativo que rige *Fiestas de agosto*. En estos relatos no se pretende contar un hecho según la preceptiva de un Poe, prescindiendo de toda demora en la resolución impactante del conflicto. Los relatos de *Fiestas...* constituyen la consagración de la morosidad y un elogio de la monotonía. Pavese se propuso elaborar un estilo en el cual el mito se velara y revelara en forma lenta y cadenciosa, según su carácter monocorde y recurrente. Narrar, como nadar, es monótono.[15]

En aquellas zonas vírgenes, prelógicas –preverbales–, sólo penetra una escritura que se haya olvidado de sí misma, una escritura que, en su monotonía, alcance la prístina continuidad del silencio. O de la música, porque el tono homogéneo que Pavese logra repitiendo elementos —esquemas, símbolos, figuras, temas— es comparable a una armonía musical. A continuación, consideremos algunos de los elementos sometidos a dicha recurrencia.

10- *Ibidem*, p.238.
11- "Sueños en el campo", *ed.cit.*, p.171.
12- "Estado de gracia", *ed.cit.*, p.236.
13- "La adolescencia", *ed.cit.*, p.245.
14- *Ibidem*, p.243. El destacado es nuestro.
15- Cfr. *El oficio de poeta, ed.cit.*, pp. 86-91.

El niño que fuimos, el niño que somos

Hay una serie de relatos cuyo eje es el desdoblamiento del protagonista, un hombre adulto que trata de recobrarse a sí mismo en el niño que alguna vez fue. En estos casos, el objeto de la narración es el intento, nunca coronado, de identificarse con el niño, de llegar a coincidir ontológicamente con él.

Tres relatos que giran en torno de este motivo llevan por título un lugar, que de acuerdo con la experiencia mítica que allí ocurre, asume el carácter de lugar sagrado. El autor no los presenta como espacios singulares, ya que no pertenecen a la esfera de lo histórico, sino de lo mítico. No se trata de *un* maizal; es *el* maizal, *la* viña, *la* langa.

En "El maizal", la contemplación de un campo sembrado se convierte en una vía de aprehensión espiritual del pasado mítico. Semejante vivencia, de naturaleza ritual, se desenvuelve más allá del lenguaje, en el plano de las cosas vírgenes de nombre.

> Nada me debe ese campo para que yo pueda hacer otra cosa que callar y dejarlo entrar en mí... Entre nosotros no hacen falta palabras. Las palabras han sido pronunciadas muchos años ha.[16]

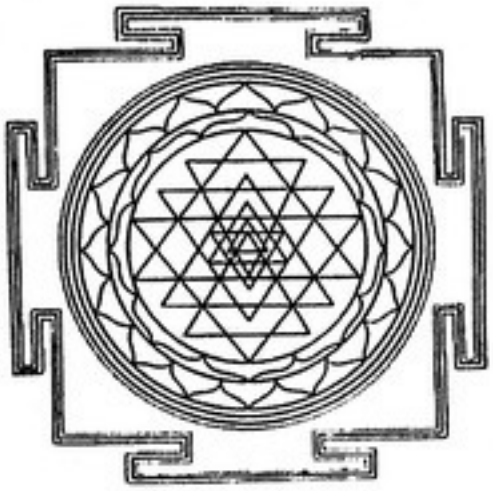
Ya que el pasado recuperado es el de la infancia, en la que el hombre vive en una unidad atemporal con el cosmos, cada vez que una figura natural transporta al personaje hacia esa esfera, el tiempo se detiene: "Que el tiempo entonces se había parado lo sé porque aún hoy ante el maizal lo recupero intacto." Y la experiencia mítica se condensa en un símbolo: "Comprendo que tengo ante mí una certeza, que he como tocado el fondo de un lago que me esperaba, eternamente igual." Como todo acto mítico, el "descubrimiento" del maizal puede repetirse sin agotar jamás su potencial de significado. "Pero un día me detuve, con toda seguridad... y después al día siguiente, y otro más, durante toda una estación y una vida, ante un campo semejante..."[17]

Mediante la contemplación, el hombre puede entablar el diálogo con el niño que fue, aquel que porta su yo esencial. Se anula de este modo la distancia que el tiempo histórico ha abierto entre ambos:

> La única diferencia es que entonces me atrevía a gestos bruscos, penetraba en el maizal lanzando un grito a las colinas familiares que parecían esperarme. Entonces era un niño, y todo ha muerto de aquel niño salvo ese grito.[18]

"La viña" constituye una variación sobre el mismo tema. Esta vez, el espacio es un viñedo, que por cumplir la función de pasaje, de vía de acceso a aquel tiempo remoto, el narrador lo presenta como "una puerta mágica". En el plano simbólico, la vid está afectado por un signo eminentemente positivo. En las religiones que rodeaban el antiguo Israel, la vid era un árbol sagrado, y para el cristianismo, un símbolo fundamental en tanto produce el vino, que es imagen del conocimiento.[19] Sede del encuentro del yo actual y contingente con el yo pretérito esencial, la viña se vuelve *teatro*, es decir, espacio de creación y proyección de símbolos.

> A la visión la acompaña la sospecha de que éstos no son más que los bastidores de un escenario fabuloso a la espera de un suceso que ni el recuerdo ni la fantasía



> conocen. Algo inaudito ha ocurrido u ocurrirá en este teatro.[20]

El maizal y la viña responden al arquetipo de lugar sagrado. Un espacio se vuelve sagrado cuando se lo convierte en sede de un acontecimiento de significado absoluto, y por ello se le atribuye el simbolismo del centro, bajo sus dos expresiones. Por un lado, la de *axis mundi*: la montaña sagrada se halla en el centro del mundo, que es punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno. Por otra parte, la cima de la montaña cósmica es el ombligo de la tierra, el punto donde la creación comenzó.[21] De ahí el carácter de revelación que asume la contemplación de ciertos lugares en Pavese. El poeta descubre en ellos un centro cósmico que lo remite a la cosmogonía y –como una apropiación personal del mito colectivo– al punto de origen de su propio ser. La infancia, entonces, cobra valor por su calidad de tiempo en que el yo creado asistía al acto creador, del que aún no se había separado mediante la razón y el discurso.

El acceso al centro implica un pasaje de lo profano a lo sagrado, y de lo ilusorio a lo real y eterno. En ese pasaje se produce la abolición del

16- *Ed.cit*,. p.91.

17- *Ibidem*.

18- *Ibidem*.

19- *Cfr*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1988, p.1067 y ss.

20- *Ed.cit*., p.247.

21- *Cfr*. Eliade, *op.cit*., pp.21-24.

22- *Ed.cit*., p.248.

tiempo profano, de manera tal que, durante un intervalo esencial, la duración queda suspendida: "Tampoco en la viña el tiempo pasa; su estación es septiembre y retorna siempre, y aparece eterna."[22]

En "La langa", el motivo del encuentro niño-adulto adopta la forma de un regreso del protagonista al pueblo natal. Frente a los paisajes de su infancia, enseguida comprende que, exteriormente, del pasado sólo podría recuperar fragmentos. Sin embargo, llega a la certeza de que su pueblo y su infancia constituyen una realidad interior y, por ende, incorruptible. El viaje culmina con una toma de conciencia de esa elemental consustanciación: "...yo lo tenía en la memoria todo junto, era yo mismo mi pueblo."[23]

Otros dos relatos retoman el tópico con el agregado de un elemento: la presencia de la mujer, ya sea como intrusa o como mediadora en ese diálogo del hombre con el niño. En "Final de agosto", una vaharada de viento nocturno hace que el personaje regrese instantáneamente a un tiempo y a un lugar lejanos, una playa en el verano de su infancia. Pero la mujer, Clara, se interpone con su carga de carnalidad y vuelve a tornar grávido, es decir, histórico, aquel tiempo mítico: "Pero ahora ya no podía perdonarle que fuese una mujer, alguien que transforma el sabor remoto del viento en sabor de carne."[24]

La sensación azarosa de un viento nocturno que transporta al personaje hacia un pasado mítico tiene un contenido simbólico. El viento es sinónimo de soplo, y, en consecuencia, del Espíritu, del influjo espiritual de origen celeste.[25] Por eso puede interpretarse como un vehículo hacia una edad de comunión con el absoluto.

En "El coloquio del río" el desdoblamiento niño-adulto es elaborado en clave fantástica: el protagonista, vagando junto a un río como cuando era chico, se encuentra con el niño que fuera y dialoga con él. La mujer que aparece como mediadora también ha emergido desde el fondo de un recuerdo. Se trata de la misma mujer que subió, descalza y con pajas en el pelo, a un tren en el que él viajaba de niño. El narrador subraya el carácter mítico que cobró desde entonces: "Nadie sabía de dónde venían", ella y el campesino que la acompañaba. "La descalza", tal como la llama, encarna lo femenino en contacto directo con la tierra, en una unidad de la cual también el niño participa; por eso puede servirle al adulto como puente.

Las experiencias iniciáticas

Otra serie de relatos tiene como eje el tema de la iniciación del niño o del joven en el mundo de los adultos, y sus motivos centrales son el viaje —con un sentido de transgresión de los mandatos paternos—, el encuentro con maestros o guías, y el descubrimiento de la mujer y la sexualidad.

El relato "El ermitaño" podría incluirse en el apartado anterior, ya que también se plantea aquí el encuentro del niño y el adulto, en dos sentidos: Nino, el niño, se identifica con el extraño personaje que llega al pueblo y lo fascina con su aspecto salvaje y su vida trashumante; y el narrador, el padre de Nino, ve en su hijo al niño que alguna vez fue él y envidia la vida "no domesticada" del ermitaño, llegando a confesar: "Me sentía más viejo con él que con mi hijo."[26]

Es uno de los textos más ricos del volumen. Una lectura posible es ver en la figura del ermitaño una metáfora del propio Pavese. Pero aquí lo consideraremos en relación con el motivo de la iniciación.

En el cuento abundan las escenas simbólicas. La más significativa es aquella en que Nino conduce a su padre cuesta arriba por un monte hasta la gruta donde vive el ermitaño. En el imaginario colectivo, la gruta o caverna representa la matriz materna, y como tal figura en los mitos de origen, de renacimiento y de iniciación de numerosos pueblos.

> Numerosos ritos de iniciación comienzan por el pasaje del impetrante a una caverna o a una fosa: es la materialización del *regressus ad uterum*. [...]
> El psicoanálisis ha revelado la equivalencia simbólica de la imagen de la mujer y las imágenes de interior, tales como la casa, la caverna, etc. [...] La caverna simboliza el lugar de la identificación, es decir, el proceso de interiorización psicológica, según el cual el individuo llega a ser él mismo y alcanza la madurez.[27]

La confrontación edípica entre el padre y el hijo no está ausente en esa escena, en relación con la madre fallecida. Cuando Nino se asoma a la caverna, su padre le advierte:

> —No entres. Es una casa ajena.
> —Hay agua —dijo Nino—. Tengo sed.[28]

También puede ser analizado en clave simbólica el terror y a la vez la fascinación que el niño siente por los rayos. Nino se enfrenta con los elementos una mañana de tormenta en la que huye de su casa. El rayo y el

23- *Ibidem*, p.95.
24- *Ibidem*, p.89.
25- *Cfr.* Chevalier, *op.cit.*, p.1070.
26- *Ed.cit.*,p.111.
27- Chevalier, *op.cit.*, p.263 y ss.
28- *Ed.cit.*, p.106.

relámpago simbolizan "la chispa de la vida y el poder fertilizante", y se compara a "la emisión del esperma", en "el acto viril de Dios en la creación."[29] El niño al mismo tiempo admira y teme las potencias creadoras que la inminente pubertad despierta. Esa potencia creadora del fuego celeste también puede advertirse en "Historia secreta": al caer en el bosque, quizás "...el relámpago se convierta en piedra, en lagarto, en una capa de florecitas, y hay que sentirlo por el olor."[30] Pero el niño de "El ermitaño" aún no está preparado para manejar esa fuerza creadora, y su amigo lo devuelve en brazos a su casa como a un cabrito mojado. Más adelante, Nino "habló de la uva que empezaba a ennegrecerse", símbolo de su propia madurez en ciernes.

El centro de estos relatos es el afán de fuga del niño hacia lo ignoto y la atracción de lo prohibido. En "El nombre", la transgresión está representada por la expedición que realizan los chicos para cazar a la víbora.

> Lo salvaje asoma, en esas búsquedas, con un hálito de prohibición y pecado, así como de terror casi religioso ante los misterios que encierra la naturaleza, y en que juega mucho lo subconsciente ante las creencias míticas campesinas[31]

Según Bachelard, la serpiente es uno de los arquetipos más importantes del alma humana. No es casual la asociación en el relato de Pavese entre la víbora y las fuerzas desconocidas de la naturaleza. Para Chevalier,

> ...la serpiente visible no aparece pues más que como la breve encarnación de una Gran Serpiente invisible, causal y atemporal, dueña del principio vital y de todas las fuerzas de la naturaleza. Es un viejo dios primero que encontramos al comienzo de todas las cosmogénesis... Él es lo que anima y lo que mantiene. En el plano humano, es el doble símbolo del alma y de la libido.[32]

Los gritos de la madre de Pale, llamándolo para que regrese al pueblo, representan una de las dos tendencias en pugna en esta serie de relatos iniciáticos: el llamado a lo desconocido —mandato paterno— y el impulso de permanecer en lo seguro —la voz de la madre—. En el relato "El mar", un claro viaje iniciático, el llamado está en boca de un carrero:

> ...nos tomaba el pelo porque no sabíamos andar descalzos... Y nos dijo que a nuestra edad él ya había cruzado las montañas para ir a trabajar, ¿y qué sabíamos hacer nosotros?[33]

Eugenio Castelli relaciona directamente este relato con *I mari del Sud* y con *Notte di festa34*, porque presenta varios motivos comunes a esas obras: la raíz ancestral que mueve las ansias de fuga del chico —sus antepasados habían hecho ese viaje— las fiestas de San Juan y las tradicionales fogatas, el incendio de una alquería, y otros.

En cuanto al motivo del viaje, su riquísimo simbolismo puede resumirse en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la búsqueda y el descubrimiento de un centro espiritual.[35] Para el héroe niño de "El mar", esa región simboliza lo absolutamente otro, lo diferente a su mundo campesino. Además, el mar, como los endrinares de "Historia secreta", es, por su naturaleza mítica, inaccesible.

> Ahora no me importaba si desde Cassinasco no veía el mar. Me bastaba con saber que el mar existía, después de cuestas y de pueblos, y pensar en eso caminando entre los setos.[36]

> ...había tantas colinas en el mundo, tanto campo inmenso, y endrinos en todas partes, en los ribazos, en los fosos, en lugares inaccesibles, a los que nadie llega nunca, ni queriendo.[37]

Como aquel carrero y el músico Cándido en el relato anterior, también en el cuento "Primer amor" aparece un adulto, Bruno, que actúa como maestro o guía para los niños. El tema básico es el descubrimiento del cuerpo femenino y de la atracción de la mujer. Con respecto a los adultos admirados por los personajes niños, éstos admiran ante todo la fortaleza de sus músculos y el color oscuro de su piel, tostada por el sol. En cuanto al cuerpo femenino, los sorprende y perturba la blancura, cuando por una ventana espían a una pareja:

> Y la mujer era Clara y tenía en el regazo desnudo una mancha dorada. El cristal polvoriento cubría la escena como con una niebla.
> —Es blanca— bisbiseó el hijo del herrero.[38]

El nacimiento de un ternero es visto por los niños como un tabú, ya que

29- Chevalier, *op.cit.*, p.870.
30- *Ed.cit.*, p.272.
31- Castelli, *op.cit.*, p.337.
32- Chevalier, *op.cit.*, p.925 y ss.
33- *Ed.cit.*, p.147.
34- *Op.cit.*, p.360.
35- *Cfr.* Chevalier, *op.cit.*, p.1065 y ss.
36- *Ed.cit.*, p.158.
37- *Ibidem*, p.273.
38- *Ibidem*, p.142.

intuyen en ese hecho natural los misterios de la reproducción, y los mugidos del animal les provocan miedo.

En "Insomnio", el joven protagonista se siente asfixiado en su mundo familiar y se desespera por iniciar un viaje. El inmenso nogal bajo el cual lo esperaba su padre cuando él regresaba de sus vagabundeos y que "llenaba el cielo", simboliza, con sus firmes raíces y su enorme copa, el universo paterno del cual el muchacho desea separarse para afirmar su propia identidad.

"Las casas" plantea el aspecto negativo del alejamiento del mundo conocido, a saber, la angustia y la soledad de la persona que debe trazar por sí misma los vínculos con los demás. El personaje relator —acaso un sucedáneo del propio Pavese—, secunda las andanzas de Giocotto, un amigo que tiene la costumbre de entablar relaciones casuales metiéndose con desfachatez en sus casas. Finalmente Giocotto se compromete con una de las mujeres que conoció de esa forma, mientras su solitario acompañante permanece en la angustia y en el deseo de comunicación.

Los impulsos tanáticos

La opción por la infancia, la edad de la inocencia, en los relatos de *Fiestas de agosto* no excluye episodios de violencia que quiebran la atmósfera apacible de ese tiempo evocado. En tres cuentos —"La chaqueta de cuero", "Las fiestas" y "El prado de los muertos"—, el crimen aparece con todo su valor de manifestación de lo irracional instintivo.

Consideremos en primer término "La chaqueta de cuero", ya que pertenece al tipo de relato iniciático que hemos estado analizando. Se trata, una vez más, de las impresiones de un niño acerca de un hombre, Ceresa, al que admira por su fuerza física, su destreza y su conocimiento del mundo. Y nuevamente aparece una mujer, Nora, que encarna el imperativo de los impulsos sexuales y a la que el niño ve como una intrusa entre él y Ceresa. En el vestido rojo de Nora están concentradas las tendencias instintivas que el niño sólo presiente, y a la vez el color de la sangre prefigura el crimen pasional. Lo iniciático está representado por el río y la promesa del hombre, nunca cumplida, de llevar al chico hasta más allá de la presa.

> Al otro lado de la presa sabía de un lago extraordinario de donde se volvía con la cesta llena, y siempre decía que nos marcharíamos una buena mañana para regresar por la tarde[39]

Las referencias temporales resultan simbólicas: el tiempo de la mañana asociado a la inocencia y el de la tarde, a la iniciación.

Ya que el relato está focalizado en el niño, tanto el encuentro de Nora con el otro hombre, como el hecho de sangre al que da lugar esa traición, no se narran; simplemente se alude a ellos como a una realidad oscura que el niño no alcanza a comprender:

> "Entonces me encuentro con el hijo de Zucca que me dice que Ceresa ha estrangulado a Nora y la ha tirado al Po... Después mi padre me dijo que cuanto menos hablara de eso, mejor, para mí y para todos."[40]

"Las fiestas" también presenta la vida campesina con un fondo de violencia, vinculada a la lucha esencial del hombre por la posesión. La disputa por un caballo desata el odio, el crimen y el fuego. El caballo tiene una profunda simbología y forma parte de la memoria mítica de muchos pueblos.

> Hijo de la noche y del misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante.[41]

Jung, por su parte, asocia los caballos salvajes con las indomables tendencias instintivas que pueden brotar del inconsciente y que se tratan de reprimir.[42] Su relación con el inconsciente y con el fuego es explícita en el relato de Pavese, ya que los hechos están enmarcados en las fiestas de San Juan, con sus tradicionales fogatas. El fuego adquiere así un doble valor simbólico; por un lado es destructor: para robar el caballo, Roia mata a Ganola e incendia el establo; y por otro lado es purificador: esas llamas se confunden con las fogatas propiciatorias que encienden los campesinos. Esto puede relacionarse con el tiempo cíclico y las renovaciones periódicas. Los rituales que regían la renovación de las reservas alimenticias, asegurando la continuidad de la vida de la comunidad, adoptaban la forma de los sucesos consignados en el cuento: extinción y reanimación ritual del fuego, y expulsión de los males de la comunidad mediante el despido ritual de un animal fuera de los límites del territorio habitado.[43] Tras el crimen, el caballo se escapa; la gente del pueblo dice que "...vaga por los bosques, y ciertos días lo oyen pasar

39- *Ibidem*, p.116.

40- *Ibidem*, p.123.

41 -"La multiplicidad de sus acepciones simbólicas deriva de esta significación compleja de las grandes figuras lunares, donde la imaginación asocia por analogía la tierra en su papel de Madre, su luminaria la luna, las aguas y la sexualidad, el sueño y la adivinación, la vegetación y su renovación periódica." (Chevalier, *op.cit.*, p.208).

42- *Cfr.* Carl G.Jung, *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Paidós, 1995, p.174.

43- *Cfr.* ELIADE, *op.cit.*, pp.53 y ss.

por las crestas."

En "El prado de los muertos" aflora desde una perspectiva onírica el fondo oscuro de la pasión humana que Pavese, relacionándolo con los símbolos naturales que serían su expresión, ha llamado *lo selvático*:

> Lo selvático que nos interesa no es la naturaleza, el mar, la selva, sino lo imprevisto en el corazón de nuestros compañeros hombres... Desastres e intemperies nos encuentran resignados, nos dan la muerte, no desencadenan en nosotros lo selvático, como hace la voluntad deliberada que a pasión contrapone pasión.[44]

El relato es una serie de reflexiones acerca de un lago donde ocurrían frecuentemente crímenes y suicidios. El motivo de la naturaleza unida a la sangre y la violencia está transpuesto a un plano simbólico mediante un diálogo entre un suicida y un hombre asesinado. En realidad, se trata de dos monológos, ya que enseguida se hace evidente la esencial incomunicación que separa no sólo a *esos* hombres, sino a *los* hombres en general. "Ahora hablaban, hablaban. Cada uno con su voz más solitaria, como convencido de que el otro no lo escuchaba, como si lo escuchase la luna."[45] El relato ilustra la idea de la soledad básica del hombre que Pavese sostiene en el texto ya citado:

> Nos cambiamos símbolos y palabras, cambiamos golpes, nos tendemos la mano, nos enjugamos a veces el sudor, pero al final del día, fatigados, nos damos cuenta de que con nosotros no hay nadie.[46]

Los crímenes, envueltos en una atmósfera fantástica y lunar, manifiestan, en su brutalidad, un intento desesperado por reducir lo selvático a la esfera de lo humano, pero sin llegar a agotarlo nunca:

> La voluntad se debate, aunque comprendiendo que bajo aquellos símbolos y aquellas palabras hay una voluntad adversa que resiste, que es ella misma un misterio perenne... Aquí está lo selvático verdadero [...] ¿Quién puede decir que ha tocado el fondo de una voluntad ajena? A veces parece que destruir fuera el único modo.[47]

Todos los veranos el verano

Otro grupo de relatos de *Fiestas de agosto* podrían considerarse a la luz de los conceptos de ser y devenir, ya que en ellos se plantea específicamente el problema del tiempo. En esta serie de textos, lo narrativo cede su lugar a reflexiones acerca de la relación del sujeto con lo que hay de fugaz y de permanente en la realidad.

En "El verano", se subraya el valor mítico que tiene la estación para Pavese, como un tiempo que propicia el más íntimo reencuentro consigo mismo y la comunión con los hombres y con las cosas. Frente a la eternidad de la estación en la memoria en otro relato se dice que "Todos los años el verano fue como cuando aún no me había ido, un único verano que duró siempre"[48], y a su juventud siempre intacta, simbolizada en la jugosa fruta, el narrador señala el tiempo no cíclico, sino lineal, del acontecer humano: "Comíamos fruta mirando la colina. Ahora sólo queda la colina y la fruta."[49]

La luna como símbolo de periodicidad y renovación aparece en "El tiempo" vinculada al deseo de sustraerse a la acción destructora del devenir temporal. Ya Horacio había recurrido a esa figura para distinguir la incompatibilidad ontológica entre el tiempo humano y el tiempo de la naturaleza:

> *Damna tamen celeres reparant*
> *caelestia lunae:*
> *nos ubi decidimus*
> *quo pater Aeneas, quo Tullus*
> *dives et Ancus,*
> *pulvis et umbra sumus.*[50]

En "Despertar", el tiempo se presenta bajo el símbolo de una fuente que gotea. Ese rítmico gotear, al hacerle sentir al personaje su pertenencia a la esfera del tiempo histórico, le provoca una tristeza radical: "Aquel ruido me pareció fútil, pese a su encanto. Nada podía abolir ya la miserable realidad de mi existencia."[51] Es muy significativa la anécdota que culmina en esa reflexión. El personaje narrador había participado de una reunión en la que había sentido que sufrió una gran humillación. Aunque nadie se hubiera dado cuenta de eso, y aunque él mismo hubiera olvidado el contenido de la frase humillante, el hecho le causa una profunda angustia. El episodio, por el sentimiento que origina, podría estar aludiendo simbólicamente a la caída, y la frase humillante de la "reunión" correspondería a la pronunciada por Dios al expulsar a Adán del Edén. Dicho exilio precipita al hombre desde el tiempo absoluto de la unidad con el Ser hacia el tiempo relativo de la historia.

El intento de Pavese de arraigar la

44- *El oficio de poeta, ed.cit.*, p.77.
45- *Ed.cit.*, p.169.
46- *El oficio de poeta, ed.cit.*, p.78.
47- *Ibidem*, pp.78 y 79.
48- "Historia secreta", *ed.cit.*, p.271.
49- *Ed.cit.*, p.186.
50- "Sin embargo las lunas rápidamente reparan sus menguas en el cielo. Nosotros, una vez que caímos adonde el padre Eneas, adonde el rico Tulio y Anco, somos polvo y sombra." *Odas*, IV, 7, vv.12-16.
51- *Ed.cit.*, p.177.

fragilidad del presente en las bases míticas del pasado se plasma en el texto titulado "Una certeza". Tal certeza es la de que todo cuanto sucede al hombre maduro ya está prefijado desde la niñez. De la idea no se deduce un supuesto determinismo que anulara la libertad, sino la convicción de que el hombre adulto no está solo en el ejercicio de la libertad, ya que cuenta con la compañía esencial del niño que él mismo fue.

> Este convencimiento, esta respuesta racional y positiva a su problemática frente al destino, es de fundamental importancia, en cuanto explica el porqué de su voluntad, principalmente en este momento de su creación, de conferir valor mítico a cada uno de los elementos de su experiencia vital, de su pasado. Es una salida en gran medida intelectual, una racionalización, para no dejarse apresar por la desesperación.[52]

El cuerpo y el campo

Según la clasificación, de valor puramente pragmático, que hemos estado haciendo, una última serie de relatos podría agruparse según el motivo básico de la oposición entre el campo y la ciudad, y la naturaleza y la sociedad.

El contraste entre la ciudad y el campo se acentúa en "Viejo oficio", evocación de un carretero de sus andanzas juveniles. El relato es un canto a la alegría del trabajo al aire libre en una época casi bucólica, virginal, que se contrapone al tiempo de la técnica.

> Ahora de noche se oyen pasar los coches, y las mercancías las expiden por tren: llegarán más pronto pero ya no es un oficio. Acabará por crecer la hierba en los caminos, y las posadas cerrarán.[53]

El relato comienza con la fórmula del *illo tempore* ("En aquellos tiempos..."), que proyecta lo narrado a un pasado intemporal, mítico. El cuadro descripto no oculta la óptica idealizadora con que se lo evoca: "¿Había algo más hermoso que despertar antes del día a la vista de un poblado...?"

"Sueños en el campo" agrega a la evocación del paisaje rural las misteriosas fuerzas vitales que se despliegan en el hombre al influjo de la noche. El sueño, en su dimensión intemporal, constituye un descenso a los niveles más profundos del ser y da lugar a la metáfora del viaje: "Ocurría que nos despertábamos por la mañana poco a poco, sin una sacudida, como una barca se acerca a la orilla..."[54]

En "La ciudad", la vida del joven en el medio urbano está motivada por un deseo de superación y de liberación de su origen campesino. Pero la ciudad representa también la tentación de lo prohibido, de la transgresión representada por la mujer. Las dos mujeres que aparecen en el relato encarnan los dos aspectos de lo femenino que Pavese destaca en sus obras: en María, la pureza; en Giulia, amante de su amigo, el sexo y la traición.

El elemento mítico de "Historia secreta", nueva evocación de los veranos transcurridos en el campo, está dado por la presencia de Sandiana, que simboliza la mujer de esa tierra. "Ella –declara el narrador refiriéndose a su madrastra– me servía de ventana", porque conectaba su mundo infantil con los misterios ancestrales de la región, contagiándole el religioso temor que emanaba de los oscuros bosques.

El contraste entre la ciudad y el campo expresa una tensión, más profunda, entre civilización y naturaleza. En dos relatos, "Nudismo" y "Piscina en día laborable", esa dualidad está planteada en relación con el cuerpo. Se distingue entre un cuerpo natural, en potencial armonía y comunión con la tierra, y un cuerpo 'social', investido del pudor que emana de las convenciones sociales. "Nudismo" expresa el intento por re-identificar el cuerpo con la naturaleza, tratando, con la exposición al sol, de volverlo color tierra y de quitarle la capa de sociedad que lo recubre. El protagonista envidia de los segadores lo que él percibe como una desnudez esencial:

> Lo que muestran del cuerpo es de color tabaco, e incluso la camisa y los calzones tienen aspecto de tierra, como cortezas de troncos. Esta es gente que puede olvidarse de quedarse desnuda; ya está desnuda en sí.[55]

En cambio, el desnudo en un ámbito ya no natural, como aquel torrente, sino social, como una piscina, en vez de significar un reencuentro con lo esencial provoca una sensación de soledad y de indefensión ante los demás. Ese miedo a mostrarse inerme ante los otros, deviene en el temor, aún más hondo, de encontrarse a solas consigo mismo. El grupo se convierte así en una cobarde defensa frente a la inseguridad existencial de cada uno:

> "Estamos aquí para bañarnos y tomar el sol", decimos. Eso es. "Estamos aquí para estar juntos." Cada uno de nosotros piensa que, si la piscina estuviera desierta, no soportaría estar solo, bajo el cielo... y en nuestro interior hay un vacío, una espera, que hace estremecerse nuestra piel desnuda[56]

52- Castelli, *op.cit.*, p.349.
53- *Ed.cit.*, p.98.
54- *Ed..cit.*, p.171.
55- *Ibidem*, p.257.
56- *Ibidem*, pp.183-184

Conclusión

Los relatos que integran el volumen de *Fiestas de agosto* constituyen en su conjunto una reflexión lírica en torno del valor del mito, del sueño y de sus símbolos como gérmenes de vida y de creación poética. La recurrencia de figuras e imágenes y el tono monocorde de la prosa persiguen la adecuación del estilo a la naturaleza inaprehensible de la materia narrada: las zonas vírgenes de los recuerdos infantiles, las revelaciones primordiales de las cosas que tuvieron lugar en una dimensión atemporal ajena al tiempo histórico que funda la vida consciente.

Ante semejante opción por el pasado personal y las configuraciones simbólicas exclusivas de la experiencia de cada individuo, cabe preguntarse en qué medida una literatura creada según esos parámetros puede constituirse en un verdadero lugar de encuentro entre el autor y el lector, o si en suma la actividad creadora se limitará a un ejercicio solipsista. Si bien la respuesta estará finalmente en los textos mismos, creemos que, si cada mitología personal es una recreación del fondo mítico colectivo, en la medida en que el autor ha tratado de agotar por medio de la palabra las significaciones de su propia mitopeya, ya habrá trazado por medio de ese esfuerzo el puente hacia los lectores.

La vuelta al mundo de la infancia y a los mitos acuñados en ella manifiesta una búsqueda del yo esencial, de lo que en el ser se sustrae al devenir histórico. Nunca una búsqueda tal fue tan necesaria como en los tiempos de la contienda bélica mundial, cuando la explosión de todos los paradigmas humanos exigió a gritos un regreso al hombre.

Esa vuelta, siempre esperada y siempre postergada, debería tomar la forma de una revelación en el sentido que Pavese le daba a la palabra. Puesto que, según él, todo descubrir es un recordar, el mayor descubrimiento para el hombre contemporáneo sería el de sí mismo y el de su origen, que lo liga al absoluto. Por medio del mito, glosa del origen, el hombre encuentra gérmenes de sentido para un tiempo que fluye aparentemente sin causas ni finalidades.

En la existencia concebida según pautas míticas, el tiempo deja de acechar al hombre con sus ilusionismos –pasado, presente y futuro–, si se comprende que vivir en el tiempo, nadar en el tiempo, es ante todo darle un sentido a nuestra temporalidad, una dirección a nuestras brazadas, y ese sentido precede al nado como el agua al nadador. La última frase de *Fiestas de agosto* expresa, mediante la paradoja, la asimilación que hace Pavese entre el descubrir las cosas y el encontrar su sentido, lo cual se logra por medio de la indagación en el pasado mítico.

> Yo mismo me preguntaba cuándo había comenzado a saber, pero era como si me hubieran preguntado cuándo había conocido a mi padre. La Sandiana un buen día había venido a estar con nosotros, y ni siquiera en su caso me acordaba de que antes no estaba. *Por entonces yo sabía sólo que nada comienza sino al día siguiente.*"

Bibliografía

CASTELLI, Eugenio P., *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Buenos Aires, Pleamar, 1972.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1988.

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza, "El Libro de Bolsillo",1993,octava reimpresión.

JUNG, Carl G., *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Paidós, 1995.

PAVESE, Cesare, *El oficio de poeta*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

----------, *La playa. Fiestas de agosto*. Barcelona, Bruguera, "Narradores de Hoy", 1980.

57- *Ed.cit.*, p 284. El destacado es nuestro.

El viaje

Mariana Creo

Una nostalgia rabiosa lo había sorprendido en la soledad de su despacho. El viejo, navegando por el mar de los recuerdos, olvidó por un instante que era un empresario a punto de retirarse, y se vio a sí mismo como el joven inmigrante que había sido alguna vez.

Vio el barco que lo había llevado a la tierra prometida, vio la desolación de la pieza de inquilinato, vio las noches negras en las cuales deseaba abandonarlo todo y vio la aldea natal, donde su familia trataba de ahuyentar el fantasma de la posguerra con las monedas que él, una sobre otra, había acumulado trabajosamente en la cajita de madera lustrada de la abuela.

Se enorgulleció de poder recordar cada rostro y cada nombre, a pesar de los años que habían pasado; pero, a medida que se aproximaba a la fecha de la fundación de la empresa con la que tanto había soñado, comenzó a vacilar.

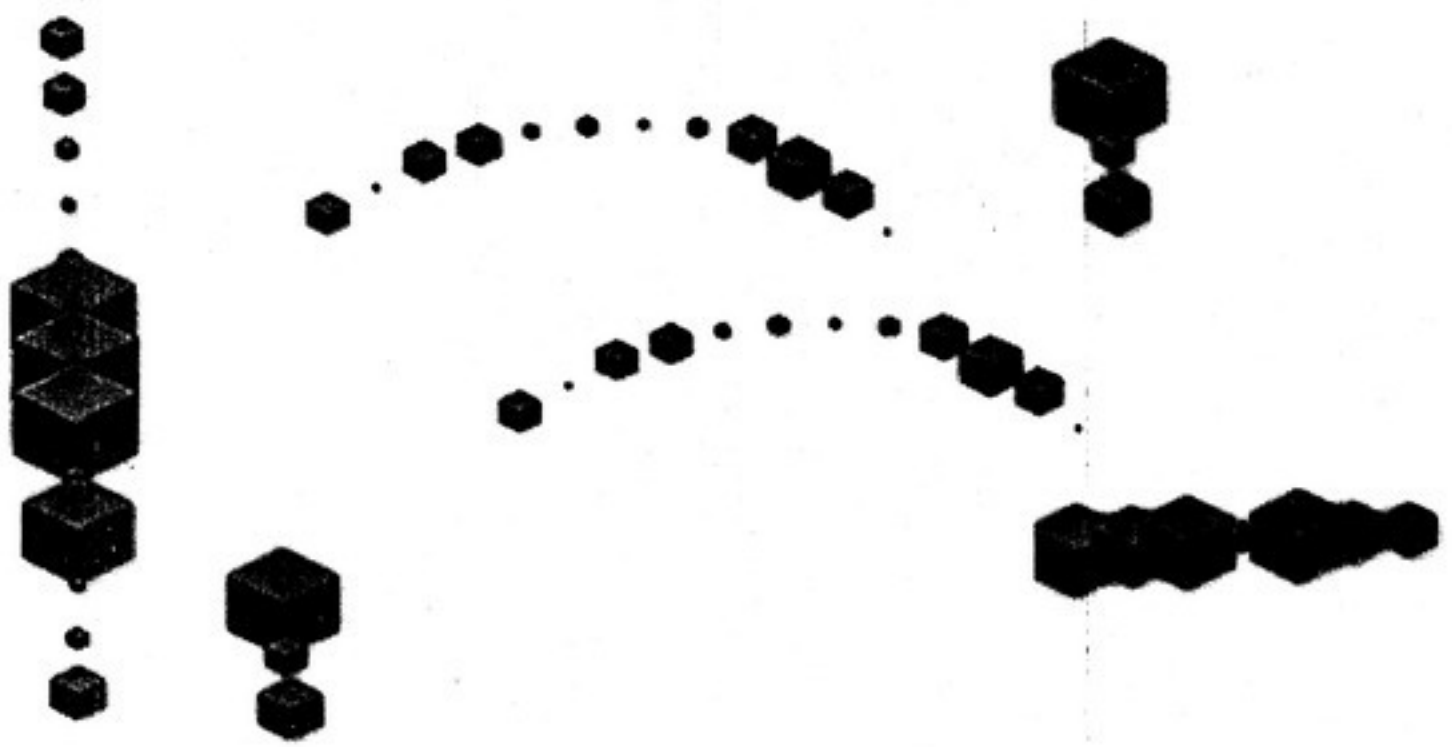
Aterrizó sin escalas en el presente más hostil y, sumido en las tinieblas de la decadencia, tampoco pudo precisar el momento en que sus hijos habían tomado el control de la empresa y lo habían relegado, al punto de convertirlo en una mera sombra en las reuniones de directorio.

Lo invadió, entonces, la atroz certidumbre de que no podía recordar qué había sucedido durante ese tiempo muerto que su mente salteaba, ese enorme paréntesis que encerraba la zona gris de una memoria más esquiva que nunca.

Comprobó que no hallaría refugio en ningún recodo de su existencia, evocada o vivida, pasada o futura. Y se consoló pensando que, en caso de no ser capaz de descifrar esa ecuación, al menos recordaba el principio de la historia y podría reescribirla, acumulando trabajosamente moneda sobre moneda en la cajita lustrada de la abuela.

No se supo más de él. Lo buscaron, lo dieron por muerto y lo volvieron a buscar. Lo confundieron con un loco en el hospicio, con un pordiosero en la calle y con un moribundo en el hospital. Se habló de traición y de estafa, porque el día de su desaparición también se evaporó el contenido de la caja fuerte de la empresa.

Entre tantos testigos, creyó haberlo reconocido subiendo a un barco con destino a Europa un oficial del puerto, curiosamente atraído por ese pasajero que cargaba por todo equipaje con una cajita de madera lustrada.



"Escribir, pese a todo"
Una entrevista con Jorge Andrade

Ana María Gerondi y
Alejandro Tloupakis.

Jorge Andrade nació en Buenos Aires en 1936. Ha publicado las novelas *Signos, Los ojos del Diablo (una seducción), Proyección 8 mm. y blanco y negro, durante una reunión de familia, un sábado a la tarde,* y *Un solo dios verdadero.* Sus cuentos y artículos han aparecido en diversos diarios y revistas de Argentina y de España. Recibió los premios Fondo Nacional de las Artes 1972, Perez Galdoz 1986 (novela), y Villa de Avilés 1987 (cuento). Su libro de relatos *El asesino está entre nosotros* se publicará próximamente en España.
En el mes de mayo, Jorge Andrade participó en el ciclo "Encuentro con Escritores", organizado por la Escuela de Letras de la USAL; a continuación presentamos su conferencia, y una entrevista.

"El escritor no es un hombre libre. Depende de factores objetivos y subjetivos, sociológicos y psicológicos, que condicionan el ejercicio de su arte. Cuando es consciente de su dependencia y cree en lo que hace, lucha por alcanzar sus objetivos artísticos al costo de cualquier sacrificio, aun el del anonimato."
Jan Dhont. *La Alta Edad Media.* Historia Universal Siglo XXI

Los presupuestos de esta cita de Jan Dhont se verifican en la realidad.

El escritor y el ser humano en general, el escritor en su carácter genérico de ser humano y en su carácter específico de artista, soporta diversos condiciona-mientos que frenan, impulsan, abortan, inciden en el rumbo, los objetivos y los medios de que se vale para crear su obra.

Hay condicionamientos muy diversos:

El país en que se ha nacido y el país en que se vive.

El sexo: Más allá de las discusiones académicas y más o menos prescindibles acerca de si hay o no una literatura específicamente femenina, el sexo propone un enfoque diferente de la realidad y del objeto artístico, desde que el hombre y la mujer viven experiencias comunes pero también experiencias propias que son incomunicables, de las cuales es un ejemplo típico la maternidad.

El idioma: Ya que hay ideas que pueden pensarse en una lengua y no en la otra. Un ejemplo bien demostrativo es la diferenciación en español de los conceptos "ser" y "estar", que no pueden expresarse en otros idiomas, como en inglés e, incluso, en un idioma tan cercano y de tronco común con el nuestro como es el francés.

El momento histórico: Es bien evidente que es muy distinto haber escrito en la época victoriana y cuando los aviones aún no volaban, a hacerlo después de la difusión de los métodos anticonceptivos modernos y de la vulgarización de las teorías de la relatividad y la mecánica cuántica.

Sin embargo hay algunos condicionamientos que considero particularmente decisivos a la hora de realizar una obra artística, aun cuando cada individuo en particular los maneje de un modo diferente. Son:

El tiempo
La cultura del medio social
La fama

y un cuarto condicionamiento que afecta sólo a algunos escritores, aunque no pocos en la ya larga historia de la literatura universal. Me refiero al *exilio.*

LOS CONDICIONAMIENTOS

1er. condicionamiento
El tiempo

En el presente, en que el mecenazgo se ha reducido a algunas dádivas ocasionales concedidas a muy pocos por instituciones públicas o privadas que promueven el arte de modo accesorio, el artista en general, el escritor en particular, tiene que enfrentar prejuicios sociales que inciden sobre su actividad de manera objetiva y subjetiva.

Me refiero a:

- el prejuicio que sólo considera "trabajo" a las actividades llamadas "productivas" y que pueden cuantificarse en términos de rentabilidad en

los balances empresarios y en la contabilidad pública.

•el que califica al arte de actividad marginal cuya finalidad es "divertir" a los sectores formales de la sociedad.

•el que impone la idea de que el artista es un dilettante que hace su trabajo para "pasarla bien" y que por lo tanto es él quien debe pagarse su trabajo de artista.

• los condicionamientos psicológicos del propio artista, que a través de la manipulación sutil que ha padecido desde la infancia, en la familia y en la escuela, se culpabiliza por "perder el tiempo" con los juegos intrascendentes del arte.

Conozco escritores, pocos, que han sido tan sabios o tan hábiles como para no trabajar nunca en su vida salvo en la literatura y que sin embargo se siente obligados a excusarse públicamente de su actitud o manejarla con la ironía que permite tender puentes para superar las actitudes vergonzosas.

En conclusión: la primera lucha del artista es contra su entorno social y contra sí mismo "a la búsqueda del tiempo".

2° condicionamiento
La cultura del medio social

La literatura en la alta Edad Media se enfrentaba a un condicionamiento externo que difícilmente podía salvar: el pueblo de Occidente no sabía leer.

Y al decir el pueblo no me estoy refiriendo a las capas bajas de la población sino a su conjunto: la aristocracia no sabía leer.

Carlomagno y Otón I no sabían leer y es dudoso que sus esfuerzos por aprender a leer y escribir, ya de adultos, hayan tenido éxito. Ninguno de los reyes de Inglaterra que reinaron antes del 1100, comprendido Guillermo el Conquistador y con la excepción de Alfredo el Grande y tal vez de uno o dos reyes más, sabía leer. Para hacerse una idea de la diferencia de nivel cultural entre Occidente y el Oriente bizantino basta tener en cuenta que entre los dos grandes emperadores analfabetos de Occidente gobernó en Bizancio el emperador León VI el Sabio, poseedor de una profunda cultura y un vasto cónocimiento astronómico.

El desarrollo de la cultura que se produce en Europa Occidental durante la baja Edad Media tiene importantes consecuencias en la literatura. Los reyes y los señores, necesitados de atender asuntos administrativos progresivamente más complejos se ven precisados a aprender a leer y escribir. La ampliación del volumen comercial hace imprescindible a los comerciantes conocer la lectura, la escritura y el cálculo aritmético. Aparece una clase de dependientes administrativos, auxiliares de la burguesía comercial próspera, que necesita conocer las mismas artes, las universidades se multiplican y son frecuentadas por numerosos estudiantes que hacen crecer la demanda de textos escritos.

La difusión de la cultura y la aparición de métodos mecánicos de reproducción (antecedentes de la imprenta en Asia siglos VIII y IX —por xilografía—; en siglo XI caracteres móviles. Europa: finales del XIV el holandés Laurens Coster, tipos móviles de madera; Gutemberg 1440 tipos móviles de metal), se alimentaron mutuamente y produjeron una explosión en la edición de libros y en el hábito de la lectura.

La difusión de la cultura favoreció el desarrollo de la literatura en lengua vernácula (la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, primera obra en italiano, apareció poco antes de la muerte de su autor, acaecida en 1321), lo que a su vez facilitó el acceso a los textos escritos de grupos de población fuera En el presente, la generalización del conocimiento de la lectura y la escritura coexiste con la difusión de lenguajes simbólicos que permiten entenderse en todos los idiomas, ya que hacen innecesario descifrar un texto, como los que nos comunican mensajes en los lugares públicos. La aparición de lenguajes instrumentales, destinados a trasmitir mensajes elementales que intermedian entre el idioma complejo de los seres humanos y la mentalidad binaria de la computadora, limita la capacidad de análisis y síntesis al reducir más y más su ejercicio a la decodificación de conceptos simples. La consecuencia es que "el pueblo de la Aldea Global es analfabeto, técnicamente". El 80% de los graduados secundarios de los Estados Unidos son incapaces de comprender más del 40% del contenido de los artículos de los diarios. El 75% de la población británica adulta es incapaz de situar geográficamente las Islas Británicas en un mapamundi.

El sistema socioeconómico global, dirigido a crear un mundo de consumidores más bien que de ciudadanos, tiene muchas prioridades de inversión antes de la cultura.

3er. Condicionamiento
La fama

En la segunda mitad del siglo XIV la sensibilidad cristiana se concentra en el tema de la agonía y el tránsito al más allá. Casi simultáneamente estalla en los países de Occidente una nueva forma de preocupación por la muerte que hace que se tome de ella conciencia personal. Hasta entonces la muerte había sido considerada como un accidente, como una liberación de la miseria y una entrada en la verdadera vida. Los hombres de

aquella época meditan intensamente sobre sí mismos y sus propios destinos, percibiendo ante su inevitabilidad y oscuridad una sensación de horror; adquieren el sentido de lo macabro.

Se personifica a la muerte como diosa, como un caballero cadavérico que asola la tierra y que no emana de Dios sino que es la contrafigura del hombre vivo. Además es imparcial, alcanza a todos sin importarle la conducta cristiana de los individuos. La cultura va desligándose de sus ataduras religiosas y el significado de la muerte se adapta a la nueva sensibilidad laica.

Ante la aparición de la conciencia de lo macabro surge un tema originado en tierras franco-germánicas que inspira composiciones literarias, obras plásticas y una de las primeras manifestaciones corales de la cultura laica: la Danza de la Muerte. En ella los muertos se apoderan de los vivos para hacerles cruzar el umbral del más allá. Frente al sentimiento de melancolía que produce en los vivos el abandono de los goces terrenos se alza un puente psicológico que les permite tomar distancia y les ayuda a cruzar el límite, un recurso hasta entonces ignorado por la vehemencia ascética cristiana: la ironía.

La laicización metafísica del hombre de los siglos XIV y XV produce su efecto en la psicología colectiva. Si la salvación cristiana se vuelve dudosa, si la trascendencia no está asegurada en el más allá, ahora que se ha revalorizado la realidad humana individual se encuentra otra salida, otra posibilidad de trascender y, además, de hacerlo como individuo: es el mito de la gloria. Aunque el nuevo sentido de la muerte alcanzaba a toda la sociedad, el mito de la gloria está ligado a las elites, únicas que disponen de los medios de poder, riqueza y cultura que les permiten aspirar a ser inmortalizadas.

Yo creo que sin necesidad de llegar al heroísmo, hay una distancia decisiva entre el artista que elige una profesión en la que cree y el que malversa el arte en la persecución de una carrera social.

Los monumentos funerarios celebran la gloria de los que mandan edificarlos. Los señores se adueñan incluso de espacios preeminentes en las iglesias. Sin embargo, los nobles, los dignatarios eclesiásticos y la alta burguesía se impacientan, y prefieren no esperar su muerte para que su vida y sus actos sean glorificados. Acuden a las artes plásticas para que inmortalicen su imagen y acuden a las letras, y los escritores les ofrecen sus servicios como vehículos de tránsito hacia la gloria.

Sin que el escritor llegara a convertirse en un mero instrumento, en ese período en su arte empiezan a gravitar con más fuerza las componentes extrínsecas de consideración social, dignidad y gloria que las intrínsecas de vigor del tema y perfección de la forma literaria. Francesco Petrarca lo dice claramente en unos versos que envía a Pandolfo Malatesta, señor de Rímini, ensalzando las capacidades de la literatura, por encima de las demás artes, para inmortalizar la fama de los hombres.

Cuando los cronistas cantaban las hazañas de reyes y caballeros no tenían conciencia de su indispensabilidad, al punto de que frecuentemente quedaban anónimos. A partir del siglo XIV los escritores tienen conciencia de su lugar en la sociedad. No sólo saben que su arte cumple una función ético-social sino que advierten que su ejercicio puede revertir en provecho de su propia gloria.

Conscientes de que disponen del medio más idóneo para conceder la gloria, lo proclaman y prometen forjar la inmortalidad de quienes acepten su obra. Al afirmar la función ético-social de la gloria y al declarar su arte el instrumento más adecuado para conseguirla, contribuyen a otorgar a la cultura un papel autónomo, sustancial y constitutivo de la sociedad terrena separada de la sociedad religiosa. De este nuevo culto laico los escritores se hacen ministros y oficiantes, y, como los ministros eclesiásticos, vendedores de favor divino.

El mito de la gloria, coincidente con el abandono del modelo teocrático y feudal de organización social para entrar en la organización burguesa perdura hasta nuestros días.

A medida que la difusión de la cultura y los medios modernos de reproducción fueron afirmando la literatura escrita ante la oral, la situación social del escritor y sus dependencias psico-sociológicas fueron variando de intensidad pero no cambiaron demasiado de esencia.

Hoy día la moral pública no admite abiertamente la función retórico-social de la literatura y los poseedores del poder están obligados a ocultar su apetencia de fama detrás del velo del pudor que imponen las costumbres, pero la literatura sigue siendo un arma que puede encumbrar socialmente a un escritor o volverse contra él. El arte de escribir ejercido acríticamente y la actitud moral laxa del escritor pueden ser los instrumentos del éxito, mientras que la actitud crítica tal vez le signifique la desgracia. Esa desgracia consiste en una ascética y discreta marginación social en los países democráticamente avanzados, donde se interviene con bisturíes

La ciudad estaba presente como una cosa más nebulosa, no era tan claramente la esquina tal de Buenos Aires, o el empedrado tal o el café tal. La distancia me acercó físicamente.

desinfectados y en un medio estéril, o pueden ser las más groseras persecuciones —que incluyen la cárcel, la tortura y la muerte— de las que tantos ejemplos tenemos en nuestros días, en los países menos bien educados.

En la actitud del escritor influyen tanto factores sociológicos que lo presionan, como servidumbres psicológicas que desenfocan la lente que dirige a su objetivo. En este caso el escritor percibe con más claridad e intensidad el objetivo de su propia gloria —cuando no los más pedestres del dinero, el goce de prebendas y la adulación— que el del perfeccionamiento de su arte.

Vuelvo a mi cita del comienzo: "... cuando (el escritor) es consciente de su dependencia y cree en lo que hace, lucha por alcanzar sus objetivos artísticos al costo de cualquier sacrificio, aun el del anonimato" (ejemplos en la literatura: Kafka, Pessoa).

Sin necesidad de llegar al heroísmo hay una distancia decisiva entre el artista que elige una profesión en la que cree y el que malversa el arte en la persecución de una carrera social.

4° condicionamiento
El exilio

Voy a referirme a este último condicionamiento de modo más personal, aunque la ya larga historia de la literatura hasta hoy mismo esté llena de ejemplos de escritores que han tenido que realizar su carrera fuera de sus países.

◆El exilio de la patria de origen, de allí de donde provienen las vivencias que conforman el sustrato cultural sobre el que se asienta la personalidad, no importa las causas que lo promuevan, crea nuevas condiciones objetivas y subjetivas, sociológicas y psicológicas que influyen en la obra.

◆La relación con un entorno social, geográfico, histórico y lingüístico desconocido, en el que es necesario empezar a tantear para orientarse, en lugar de proceder con respuestas automáticas ante estímulos conocidos.

◆El proceso de internalización de esta nueva realidad que da lugar a reacomodos psicológicos en la búsqueda de un compromiso con la situación novedosa;

◆ La percepción liberadora o abismante de que el futuro se ha vuelto, repentinamente, una posibilidad abierta, una ruta en el espacio donde no hay caminos trazados, inciden sobre la creación del artista. La estimulan, la frenan, la reorientan. Así:

◆ Hay escritores que no pueden escribir porque necesitan alimentarse de los nutrientes originales.

◆ Hay escritores en quienes las vivencias novedosas de la nueva realidad obran como un estimulante y se vuelven más fecundos.

◆ Hay escritores que cambian el objeto de la creación, porque las fantasías de su imaginario nativo son reemplazadas por las del país del exilio o, porque, aun defendiendo sus fantasías originarias se distorsiona la perspectiva espacial y cambia el punto de vista, o la percepción temporal, y el tiempo sufre aceleraciones, ralentizaciones o propone, destacándolos, períodos que estaban en sombras.

◆Hay escritores en quienes se afirma el objeto de su creación y lo mantienen fijado, persistentemente, en su lugar de origen. Tal vez es un modo de tender una cuerda imaginaria que lo mantenga unido a su realidad original y lo preserve de enajenarse por completo a la realidad extraña que lo rodea.

En cuanto a mi experiencia personal, debo decir que la expatriación no paralizó mi impulso creativo, hasta diría que lo estimuló, y que los efectos sobre mi trabajo fueron, combinados, los de algunas de las alternativas que mencioné antes. Así, en mi obra:

◆se afirmaron los temas nacionales, a través de un enfoque más concreto de la realidad:

◆ los escenarios, de vagamente familiares, cuando escribía en Argentina, se transformaron en lugares concretos y reconocibles;

◆el estilo pasó de una irrealidad onírica que permeaba las obras al realismo.

Cambió el enfoque temporal:

◆se desplazó, empujándome a una revisión del pasado anticipada que, en condiciones normales, es decir si no me hubiera ido, empezaría a hacer ahora.

◆Por último, dio paso a los estímulos del nuevo medio (una vez dado cauce al torrente existencial del pasado). Mi última obra se sitúa espacial y temporalmente en la Europa de hoy, y lo que es más significativo, no sólo los personajes son europeos sino que lo es también el narrador.

Todos estos condicionamientos, y tantos otros que presionan al escritor como a cualquier hombre, no impedirán que realice su obra cuando tiene suficiente valor moral como para luchar por ella "al costo de cualquier sacrificio, aun el del anonimato".

GR. ¿Qué temas lo motivan para escribir?

J.A. La vida me motiva para escribir. Particularizando un poco más, lo que me motiva para escribir son las actitudes de los seres humanos que me conmueven de alguna manera tanto para bien como para mal. Actitudes que necesito desarrollar y subrayar porque me parecen actitudes positivas y otras que necesito desarrollar y subrayar porque me parecen injustas, porque me irritan. En cuanto a los temas, como mi literatura fue evolucionando de una literatura no realista, con componentes oníricos, hacia una literatura realista, entonces los temas salen de la vida, de mi andar por la calle.

GR. El exilio es un condicionamiento que forma parte de su experiencia personal. ¿Qué fenómenos se producen en el escritor cuando tiene que escribir lejos de su propia geografía?

J.A. Del lugar de origen provienen las vivencias que conforman el sustrato cultural sobre el que se asienta la personalidad, por lo tanto la distancia crea nuevas condiciones objetivas y subjetivas que influyen en la obra. Hay escritores que no pueden escribir porque necesitan alimentarse de los nutrientes originales. Hay escritores que no pueden escribir porque necesitan alimentarse de los nutrientes originales. Hay otros en quienes las vivencias novedosas de la nueva realidad obran como un estimulante y se vuelven más fecundos. Otros escritores cambian el objeto de la creación, porque las fantasías de su imaginario nativo son reemplazadas por las del país del exilio o porque, aun defendiendo sus fantasías originarias, se distorsiona la perspectiva espacial y cambia el punto de vista, o la percepción temporal, y el tiempo sufre aceleraciones, ralentizaciones o propone, destacándolos, períodos que estaban en sombras. Por último, hay escritores en quienes se afirma el objeto de su creación y lo mantienen fijado, persistentemente, en su lugar de origen.

GR. ¿Considera que su obra escrita en España es una literatura de exilio?

J.A. Depende de qué se considere literatura de exilio. Si consideramos que literatura de exilio es el tema del exiliado, no; porque creo recordar que no hay un solo renglón que se refiera específicamente a esa experiencia. Sí es una literatura de exiliado o de expatriado en cuanto a que es una visión del propio país a través de la distancia. Porque yo seguí escribiendo hasta hace relativamente poco tiempo, dos o tres años, sobre temas nacionales. Desde este punto de vista, sí podría definirse como literatura de exilio, porque es un ajuste de cuentas personal, una revisión de la realidad nacional vista por alguien que está lejos.

GR. Con respecto a la Argentina, ¿qué es, desde aquí, no desde España, lo que le interesa decir?

J.A. Desde que estoy acá de nuevo, estoy un poco haciéndome una composición de lugar, observando el panorama. Creo que lo que estoy haciendo es absorbiendo nuevas experiencias. Tanto es así, que el libro que tengo en marcha, que es una novela, lo empecé a escribir en España y tiene tema español. Es decir que durante un tiempo, hasta que termine voy a escribir de allá. Mientras tanto voy a absorber nuevas experiencias.

GR. ¿Se considera un representante de Buenos Aires a través de su literatura?

J.A. Parece que sí, según lo que opina la crítica. Si yo me tengo que remitir al lector español, en cierto sentido podría llegar a ser un embajador argentino al hacerles vivir Buenos Aires.

GR. ¿Escribir sobre Buenos Aires tiene relación a estar lejos o escribir sobre Buenos Aires le permite acercarse a pesar de la distancia?

J.A. Las dos cosas. Tenía que ver con la lejanía y también con la necesidad de acercarme. De rescatar mi ciudad para mí mismo. No obstante, con respecto a escribir sobre Buenos Aires debido a la distancia, debo decir que en un libro anterior, *Signos*, escrito y publicado aquí, la acción se desarrolla en Montevideo y buena parte en Buenos Aires. No obstante es verdad que en mis primeros libros el lugar era un lugar menos presente físicamente de lo que luego lo fue estando lejos. La ciudad estaba presente como una cosa más nebulosa, no era tan claramente la esquina tal de Buenos Aires, o el empedrado tal o el café tal. La distancia me acercó físicamente.

GR ¿La política es una de sus preocupaciones personales, dado que escribe bastante sobre una época en particular de la Argentina?

J.A. Sí, no soy un militante político ni tengo acción política pero podría decir, restándole a la palabra su solemnidad, que soy un pensador

político, en el sentido de que analizo políticamente todas las situaciones en las que me encuentro y después las reflejo en mi literatura.

Me gusta escribir una literatura que pueda incomodar a mis lectores y los obligue a reflexionar.

GR. ¿Coincide con la crítica en considerar a algunas de sus obras —*Ya no sos mi Margarita, Un solo Dios verdadero o Proyección de 8 mm...*— como perífrasis de letras de tango?

J.A. En el caso particular de *Ya no sos mi Margarita* hay una referencia premeditada al tango, tanto es así que en su epígrafe se reproducen estrofas de esa canción.

GR. Un componente básico del tango es la nostalgia. ¿Se considera un nostálgico?

J.A. Yo creo que la nostalgia está más en *Proyección 8 mm...* que en *Ya no sos mi Margarita*, en la que el punto de vista es un poco más frío. Hay una visión irónica, tierna también, pero muy distanciada de la realidad nacional. Tanto es así que en esos cuentos se está hablando de una realidad nacional que prácticamente ya no existía cuando me fui. El barrio típico y tanguero de la ciudad solamente eran recuerdos, y no de experiencias vividas por mí, sino vistas a través de mi padre y de las letras de tango. Con respecto a si soy nostálgico, lo soy. Pero un nostálgico productivo, porque la nostalgia me estimula.

GR. El tema central de nuestra charla ha sido el de los condicionamientos del escritor. Estudiar Letras, ¿favorece o desbarata la vocación de escribir?

J.A. Opino que esta carrera no necesariamente es un impedimento. A veces sucede eso, pero el impulso liberador lo lleva cada uno dentro de sí mismo. Yo, por ejemplo, estudié economía. Esto puede ser un inconveniente, porque uno tiene que llegar a conocer las herramientas literarias por sí mismo, fundamentalmente a través de la lectura. Mientras que en la carrera de letras se dan las bases que son los instrumentos para escribir. Cualquier persona llegará a escribir siempre y cuando no esté condicionada mentalmente por su profesión específica: economista, médico o licenciado en Letras. En este último caso se tiene la ventaja de conocer ciertos instrumentos, y la desventaja, tal vez, de ser hipercrítico con la propia obra. Los que carecen de una formación académica en letras, deben proveérsela por sí mismos, quizá con la ventaja de estar menos condicionados por la ortodoxia. Independientemente de qué carrera se haya estudiado, todo está en ser internamente libre. Y eso es lo más difícil.

GR. El escritor, ¿puede sobreponerse a todas las restricciones?, ¿puede comportarse como un hombre libre?

J.A. Por supuesto que puede, no obstante la afirmación inicial de la cita de Jan Dhont; puede buscar su camino dentro de los condicionamientos que lo presionan. Estos no impedirán que realice su obra cuando tiene suficiente valor moral para luchar por ella, "al costo de cualquier sacrificio, aun el del anonimato".

◆◆◆

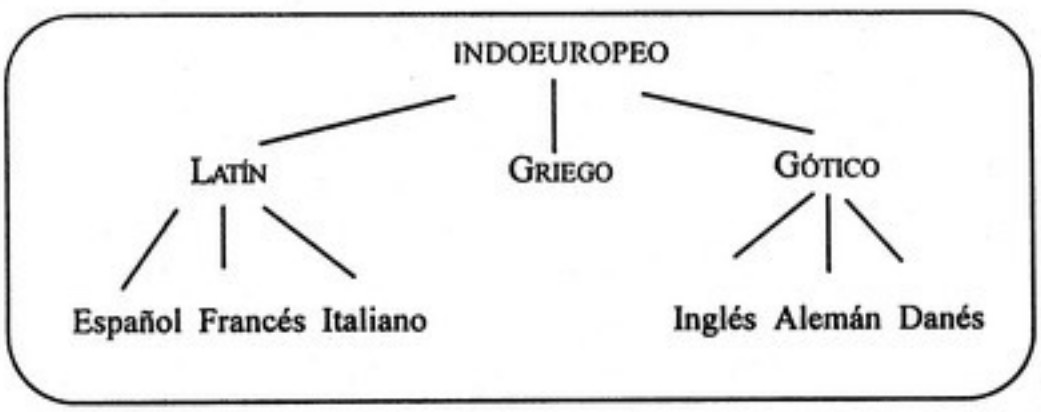
La Comunidad Lingüística Indoeuropea

Julián Martínez Vazquez

"La Europa de los Quince, los países que se han fundido en una Comunidad Europea, constituye una especie de museo lingüístico". Con estas palabras comienza Louis-Jean Calvet su obra *Historias de Palabras -Etimologías Europeas* (Gredos, 1996). En la Introducción, al caracterizar esa diversidad, hace alusión a lenguas de migrantes (bengalí, chino, hindi, árabe en Francia, turco en Alemania), a lenguas regionales (catalán, vasco, bretón, corso), y, obviamente, a las lenguas oficiales. Estas últimas proceden de un origen común, del cual no se tiene testimonios escritos, pero que ha sido reconstruido en parte: el indoeuropeo.

Calvet presenta un ejemplo típico para ilustrar esa procedencia común: por una parte, del latín *octo* y *noctem* llegamos al francés *huit, nuit*; al italiano *otto, notte*; al portugués *oito, noite*; al español *ocho, noche*. Por otra parte, si analizamos las lenguas germánicas se encuentra el mismo paralelismo: *eight* y *night* en inglés; *acht* y *Nacht* en alemán; *otte* y *nat* en danés. Otra correspondencia: con los términos griegos *nyktós* y *októ*.

De aquí que se postule la existencia de la lengua indoeuropea, madre de las mencionadas en el ejemplo, con dos formas hipotéticas: **nokt* y **okt*. Lo cual podría presentarse en el siguiente cuadro:



El autor francés privilegia la amenidad a los términos técnicos, y, si bien reconoce el carácter científico de la etimología, asegura además que "es una invitación a la poesía; hace soñar o sonreír, divierte e instruye: nos lleva de viaje por el tiempo y las lenguas". Por lo cual explica la etimología de un grupo restringido de palabras agrupándolas según su campo semántico: el ser humano, los animales, la comida, las partes del cuerpo, los sentimientos, etc.

En el caso de *hombre*, esta denominación está relacionada en las lenguas románicas con una raíz indoeuropea: **khem*, que significaba "tierra". El hombre, "terrestre", (en oposición a Dios, 'celeste') está ligado en las civilizaciones románicas al *humus* y la *humildad*. El término designaba, en un principio, al género humano; luego pasó a describir sólo al sexo masculino: *hombre* en español, *homme* en francés, *uomo* en italiano, *homem* en portugués. Es así que en el feudalismo hallamos el *homenaje* (*hommage, omaggio, homenagem*). El latín, junto a *homo* presentaba *vir*, procedente del indoeuropeo **wir*, "hombre (masc.)", que nos lleva a *viril, virtud*, demostrando así la vanidad que ostentaba el sexo masculino en las denominaciones.

Por el lado de las lenguas germánicas, el hombre es, a opinión de Calvet, aún más presuntuoso: su nombre proviene de la raíz **men*, que designaba el pensamiento. "El inglés *man*, el alemán *Mann*, el danés *mand* están ligados así a *mind*, 'espíritu' ".

El *Diccionario Etimológico* de Corominas se limita a dar, tanto de *hombre* como de *mujer*, la etimología latina. Ramón Menéndez Pidal, en su *Gramática histórica*, hace lo mismo: nos explica que la *o* no diptonga ya que nasal + consonante la cierran; luego que al caer la *i*, la *n* en contacto con *m* se hace *r*; finalmente que el grupo nasal y líquida añade una oclusiva sonoro para facilitar la pronunciación: *m'n* da *mbr*.

Sería interesante conocer un diccionario que llegue más lejos: que se remonte a la posible raíz indoeuropea, y que compare con las otras lenguas del mismo origen cada voz de nuestro romance. Tarea que la obra de Calvet no logra cumplir, ni es su cometido.

La inmortalidad del agua

Cecilia Vizcaíno

Y en estas noches de insomnio es cuando me decido a escribir.

Escuché hace poco, mejor dicho leí, algo acerca de escribir para nadie. No creo que sea muy sincero, pero sí muy real. Esta novela, pese a que todavía no llegó a mis manos, me inspiró este torrente de ideas. El narrador —en criollo, el que cuenta— es un río. ¿Cuál? El Danubio, el que atraviesa Europa del Este, para mayor información. Claro, en Europa todo tiene historia, todo tiene nombre. Donde yo vivo, las cosas son un poco más ambiguas. Tienen y no tienen historia, tienen y no tienen nombre. Es más fácil, y todo se reduce a la fórmula: "Yo, argentino".

La historia que voy a contar es un poco más breve, porque es la mía, que en definitiva, es y no es breve. Tengo y no tengo historia. Soy: un charco argentino. Soy uno y soy todos, soy agua, agua en constante fluir. Fluir igual cambio, cambio igual Heráclito.

Fluyo, trato de no estancarme, de no quedarme en la podredumbre. Sueño que soy un río, un río desbordante que avanza, que arrasa. Pero no es así —lo sé muy bien, me conozco—, soy chiquito, angosto, humilde. Mi alma es limpia, sin embargo viajo sucio por las calles de Buenos Aires. Me miran con asco sus habitantes; piensan que no se pueden ver reflejados en mis gotas. No se dan cuenta de que lo que reflejo es a ellos mismos: su mugre, su descuido, su impavidez; aunque en el fondo su alma sea buena.

Mis viajes son cortos, pero al mismo tiempo son largos. Tengo muchas cosas que mirar; las personas cambian, los lugares cambian. Allí donde hubo una mercería, ahora hay un almacén. Cambian las vidrieras, las letras, los colores. También el cielo.

Y yo lo observo todo, trato de no perderme un solo detalle. En mi correr miro las nubes, cómo mutan, cómo se deforman. De nuevo miro a la gente, me paro en un semáforo —no sea cosa que me pisen— y critico. "La crítica es constructiva", una vez escuché a un abuelo decirle al nieto, ¿o fue al revés?. No puedo evitar criticar, me río, me expando, salpico para tratar de hacer pública mi opinión. Nadie me escucha, sólo me agreden y se alejan apurados. Ya me volverán a ver, o tal vez no.

Continúo mi viaje, me ensancho, me angosto, sigo bajo tierra —perdón, de esa ya no queda— sigo bajo pavimento, avanzo sin pausa, no me estanco. Acá abajo no se ve nada. Probablemente sea mejor, o tal vez peor.

Vuelvo a la luz, la luz de la luna. Y sigo viajando. Tengo que llegar, arrastrar conmigo la suciedad, la negrura de la noche y dejar en pie sólo lo que brilla: la luna.

Es mi tarea limpiar la ciudad, limpiar las culpas de los que la habitan, llevarlas a un lugar donde pasen desapercibidas, donde se pierdan y cada una siga su propio camino, hasta disolverse. Tengo que llegar hasta la última estación, la central, la que me dio origen y me da fin, en un constante fluir.

Y cuando llegue no habrá descanso, todo volverá a empezar, todo continuará. Debo estar atento, ya se acercan las últimas señales indicadoras. Donde desemboca la calle Salguero, donde están los boliches costaneros; allá voy, a encontrarme con un verdadero río, el famoso de la riqueza, donde terminan las penas de los porteños. ¿Cuál? El de la Plata.

Las disjunciones espacio-temporales y actanciales en "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar.

Marcela Crespo

En el número anterior había comentado las estrechas relaciones entre la comunicación verbal y la no verbal, así como entre los enfoques lingüísticos y semióticos.

A modo de ejemplo de estas últimas, esta vez en en marco de lo literario, abordaré la organización textual mediante las disjunciones espacio-temporales y actorales logradas a través de recursos lingüísticos en el cuento "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar.

A los efectos de agilizar el seguimiento de la propuesta, presentaré primero el texto, para luego analizar su organización:

Continuidad de los parques

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un dialogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores, A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Organización espacio-temporal y actancial

"... prefiero improvisar incluso en las lecturas que voy a hacer. Más vale leer mal siendo uno mismo que pretender igualar a un buen lector profesional. Sobre todo porque quisiera sentirme un poco como si estuviera en la misma habitación donde usted oye este disco. Y cuando digo usted, usted no existe para mí y sin embargo, vaya si existe, porque usted y yo somos este encuentro desde tiempos y espacios distintos, una anulación de esos tiempos y esos espacios y eso es siempre la palabra y la poesía. Digamos entonces que estamos juntos..."

Julio Cortázar

En una primera lectura resulta evidente la existencia, al menos, de dos tiempos y dos espacios: los del marido y los de los amantes, así como un cierto desdoblamiento de los personajes.

La configuración temporal

El primer tiempo (T1) está signado por el término atardecer ("... que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer..") y el segundo (T2) por la frase "empezaba a anochecer". Por lo tanto, el T2 parece ser una continuación (repárese en el título del cuento) del T1, quedando así, aunque el tiempo de lectura del hombre y el de la novela misma debieran ser distintos, ligados el uno al otro:

(T1) → (T2)

Atardecer → Anochecer

Esta aproximación de tiempos se encuentra intensificada a través del empleo de las formas verbales. En ellas se pueden identificar cuatro instancias:

a) El comienzo de las historias paralelas: ambas expresadas en tiempos durativos ("Había empezado a leer la novela..." y "Primero entraba la mujer recelosa. Ahora llegaba el amante...", pluscuamperfecto e imperfecto del indicativo, respectivamente)

b) Abandono provisorio de la lectura y separación de los personajes del relato enmarcado: expresados en tiempos puntuales ("La abandonó por negocios urgentes..." y "...se separaron en la puerta de la cabaña...", pretéritos perfectos simples del indicativo)

c) Accionar independiente de ambos hombres: expresado en tiempos puntuales ("volvió a abrirla... volvió al libro... dejó que su mano izquierda... se puso a leer..." y "se volvió un instante... Corrió a su vez...", pretéritos perfectos simples del indicativo)

d) Compromiso del lector con la historia, lo cual propicia el desenlace: expresado en tiempos durativos ("Se dejaba interesar lentamente por la trama..." y "le llegaban las palabras de la mujer...")

De modo que ambas historias se perfilan como relatos paralelos que parecen encaminarse hacia una instancia común, donde lo que priva no es la expresión del tiempo, sino su anulación: en las últimas líneas del cuento, precisamente en el momento en que ambos planos se fusionan, asistimos a una ausencia total de formas verbales conjugadas: "primero una sala... leyendo una novela". Efectivamente, al comienzo del relato predominan las estructuras nominales debido a la presencia de las descripciones. Progresivamente, éstas son reemplazadas por una condensación verbal que prepara la unión de planos y, finalmente, las estructuras nominales adquieren valor verbal.

La configuración espacial

Con los espacios sucede algo semejante, sólo que en este caso ocurre un múltiple y evidente desdoblamiento de los mismos:

ESPACIO DE LECTURA (lugar donde lee la novela)	→	ESPACIO NOVELESCO (en la novela misma)
Ventanal que da al parque	→	Ventanal donde está sentado el marido
Parque de los robles (que puede ver el lector desde el sillón)	→	Parque por donde se acerca el amante (sugerido por una serie de lexemas: "...mundo de hojas secas y senderos...")
Salón donde lee la novela	→	Salón donde está el marido
Puerta del salón donde lee	→	Puerta que le permite al amante el acceso al marido
Sillón en el que se encuentra el lector	→	Sillón donde lee el marido

Así como se había logrado una anulación del tiempo en la instancia final del relato, de igual manera ocurre con el espacio a través de la identificación del sillón: "...el alto respaldo del sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela."

Los actantes

Sin duda, podemos hablar de un relato enmarcado, pero en este caso en doble dirección: no sólo la historia del lector de la novela enmarca a la de los amantes, sino que también puede afirmarse la enmarcación a viceversa. El hombre que lee la novela comienza siendo un simple lector, pero a medida que avanza el relato, va perdiéndose en la trama ("Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que le rodeaba...") y se convierte en testigo ("...dejándose ir hacia las imágenes que se concentraban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte..."), para, finalmente, ser uno de los protagonistas ("La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano ... la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.")

El lector de la novela retiene en su memoria lo que los personajes de la misma tienen en la suya, sin saber que la memoria de éstos lo incluyen a él. Es decir que, así como él es lector, testigo y protagonista de la historia de los amantes, éstos son conspiradores, testigos y protagonistas de la suya.

Para concluir, cabe destacar que la continuidad espacial, temporal y actancial del cuento de Cortázar no afecta la apertura del final, pues mantiene las reglas del mismo a través del uso de los artículos que acompañan a los sustantivos "novela", "sillón" y "hombre". Al comienzo emplea el artículo determinado para "la novela" , pues ésta es un elemento conocido por el lector de la misma, ya que la había empezado a leer antes y ahora la está retomando. Sin embargo, al final, el artículo elegido es el indeterminado ("una novela"), lo cual deja abierta la posibilidad de que el lector del cuento se pregunte si será la misma o no, aunque ciertamente parecería una pregunta retórica. La duda queda resuelta implícitamente con los artículos determinados que acompañan a "sillón" y a "hombre".

Por lo tanto, las configuraciones espacio-temporales y actanciales aseguran, junto con los recursos lingüísticos señalados, la *Continuidad de los parques*.

Tres poemas

Marcela Scarano

Encuentro

Y fuiste mío.
La tarde en que el crepúsculo
se desangró en el cielo de tus besos.

Y fui tuya.
Perdida en la caricia
del eco fino de cálidos alientos.

Y fuimos uno.
Tronco y rama,
antorcha y humo.

Lejos del sol

Lejos del sol,
cansada de ocultar mi cielo.
Lejos del mar,
ahogada en un profundo sueño.
Lejos de vos,
un ala rota de amor
detiene el vuelo.

Silencio

Ese susurro de amor olvidado
ese vivir en eterno silencio
el lento latir de las horas dormidas
el lento puñado de promesas vagas
la lenta tristeza con gusto a ironía
el lento recuerdo de un alma cansada
esa actitud de dolor que no estalla
ese vivir en eterno silencio.

Cuerito

Verónica Andrea Ruscio

—Buenos días...
—Buenas.
—¿Buenas qué?
—¿Qué dice?
—Dijo buenas... ¿Buenas qué?
—Y yo que sé... Es una frase.
—Pero yo dije buenos días. Porque los días son masculinos. Usted dijo buenas... ¿Buenas qué?
—No sé.
—Y si no sabe ¿entonces por qué habla?
—Por educación. Usted entró al negocio, saludó y yo contesté.
—¿Dice que por educación?
—Claro, no va a ser porque quiero asaltar un banco de plaza de un desierto de Taiwan.
—Pero usted dice educación. Si usted fuera educado, tendría educación. Y si así fuera, sabría contestarme buenas qué...
—Bueno, ¿acaso importa?
—Me temo que sí.
—¿Pero por qué?
—Y porque yo entro en este negocio para comprar un cuerito para la canilla y usted me dice buenas... Y yo no sé si tomarlo a mal, no sé si usted tuvo alguna segunda intención en lo que dijo.
—Usted es una perseguida, perdóneme que se lo diga.
—¿Perseguida? ¿Usted lo cree?
—Sí.
—Pero a mí no me sigue nadie.
—No es por eso que se lo digo.
—Pero, a ver, espere que me asomo con cuidado. Allá enfrente hay dos hombres que miran para acá. Serán ellos. Si usted dice que me persiguen.
—Yo no dije que la perseguían.
—¿Cómo que no? ¡Usted dijo que yo era una perseguida!
—Sí, dije eso.
—¡Pero usted tiene arteriosclerosis!
—No, yo no.
—¿No ve? Ni siquiera se acuerda de su propia enfermedad.
—Usted está loca.
—¡No! Yo soy perseguida, usted lo dijo. ¿Y por qué cree usted que me persiguen?
—A usted no la persigue nadie.
—¿Nadie? ¿Y eso es bueno o malo? Quiero decir. Usted no me dijo quién me persigue sino quién no. ¿Quién es este Nadie? ¿Un mafioso? ¿Y se hace llamar así?
—No entiende.
—Claro que no.
—A usted no la persiguen.
—Usted ya me dijo que sí.
—Yo dije que era una perseguida, nada más.
—¿Sabe lo que significa perseguida?
—Claro.
—Entonces sabrá que para adoptar el caracter de perseguida, tiene que haber alguien que persiga, un persecutor y...y yo no sé quién es.
—Pero deje de hablar.
—Yo sigo hablando porque quiero.
—Porque está loca de remate.
—A mí no me remata nadie. Me pertenezco a mí misma. Los hombres son libres, las mujeres también.
—¿De qué habla?
—De libertad y liberación.
—Mire, mejor me dice a qué venía.
—Ya sé lo dije. ¿No ve que está arterioesclerótico? ¿No ve?
—Yo no tengo eso que usted dice.
—Sí.
—No.
—Sí. ¿Usted es el dueño de este local?
—No.
—¿Lo dice porque se cree que le voy a pedir plata para alguna organización de lucha contra la pobreza y la injusticia, los bomberos de Chinagucia, la policía del poblado de Chacharramendi? ¿O me lo dice porque es verdad?
—Dije que no.
—Pero dígame, sincérese, ¿me lo dice porque cree que soy uno de esos vendedores ambulantes, o uno de esos que piden por la calle y en realidad son buenos actores o es porque realmente no es el dueño del local?
—¡Pero le digo que no, que no, que no! ¡Basta! ¿Qué comió hoy?
—No creo que le importe.
—Claro que no.
—¿Entonces por qué me pregunta?
—Yo no pregunté.
—Sí, dijo que parara y me preguntó que ingerí hoy.
—Yo no dije nada de jeringas. Eso corre por su cuenta. Usted saltó sola. ¿No ve lo mal que le hace...?
—¿De qué jeringas me habla?
—De las que usted usa.
—Yo no uso jeringas.
—Dijo que sí.
—Que no.
—Que sí.
—De todos modos...
—¿Qué?
—A usted no debería contestarle nada.
—¿Por qué? ¿Tiene firmado un contrato de exclusividad con algún canal de televisión?
—No, todavía no.
—¡Ah! ¿Trabaja en la tele?
—No.
—¿Entonces?
—¿Entonces qué?
—No sé. Dijo algo de un contrato.
—No, otra vez su enfermedad. ¡El que mencionó el hecho del contrato fue usted!
—¡Está bien! ¿Pero qué piensa hacer? ¿Eh?
—¿Por qué pregunta? ¿Eh? ¿Tiene alguna sugerencia? ¿Eh? ¡Todos los hombres son iguales! Ven una oportunidad y ya se tiran un lance con la primera mujer que encuentran.
—¡Pero si yo tengo familia!
—¡Encima quiere engañar a su mujer! ¡Traidor!
—¿Pero qué le pasa? ¿De dónde se escapó?
—Yo no escapo. El que escapa de su casa es usted. Ve un par de piernas o una pollera y ya... ya... Ahora entiendo

sus intenciones.
—¿De qué intenciones me habla? ¡Demonios!
—De cuando me dijo buenas.... Ya entendí. Todo. Esto no va.
—Pero sólo saludé.
—De algún modo se empieza, bueno sería que todo surgiera de pronto. La gente, la sociedad sería un caos.
—Por favor, dígame a qué vino.
—Ya no quiero seguir hablando con usted.
—Está bien. Si quiere, váyase. Ahí esta la puerta.
—Con razón siempre tiene el local vacío.
—¿Y ahora a qué viene eso?
—Echa a todo el mundo.
—¿Qué dice?
—Siempre está vacío, porque usted es mal vendedor.
—¡Yo no soy el vendedor, soy el dueño!
—¿No ve? Antes no se acordaba de que era el dueño. Eso comprueba que yo tenía razón con lo de su enfermedad. Si quiere puedo darle la dirección y el teléfono de un buen medico gerontólogo. Ahí se atienden mis abuelos. Les hace bien.
—Pero yo estoy bien.
—Todos dicen eso, al principio.
—Yo estoy bien. No necesito que me dé ninguna dirección de ningún médico.
—¿Por qué? Quiero ayudarlo a que supere su enfermedad. Puede curarse.
—Yo estoy bien, la única que tiene un problema acá es usted, señorita, que entra a mi local, y empieza a decir cosas, a hablar, a tratarme como a un retrógrado.
—Yo no hice eso.
—Sí lo hizo.
—Que no.
—Que sí. Y yo lo dije primero.
—Está bien. Ganó.
—Y viene con ese humor de perros.
—Yo vine a comprar cueritos, no perros. Al mío lo dejé en casa.
—Y encima...
—¿Encima qué?
—Nada.
—No. Dejé la natación hace un par de años.
—¿Sí? Pero yo no me refería a eso.
—Sí, dejé porque tengo miedo de que clonen tiburones pero mezclados con cloro y que me sumerja en una pileta y el cloro me coma.
—Pero el cloro no es un animal.
—¿Cómo sabe?
—Es un hecho.
—No crea.
—Bueno, basta. ¿Quiere ese cuerito o no?
—¿Qué cuerito? ¿De qué me habla, maldición? El cloro no tiene cuero. Imagínese meterse en una pileta con cueros flotadores. ¿Dónde vio?
—Yo no vi. Hablo de...
—No. Ahora entiendo.
—¿Qué entiende?
—Que...
—¿Qué?
—Que usted es...
—¿Qué soy? ¿Eh? ¡Por amor de Dios, hable!
—Ahora no.
—¿Por qué?
—Porque me cansé de usted, de ese flotador que me golpea la cabeza, de la garrafa que impide que le vea bien la cara, de esa caja llena de tornillos que tiene ahí, que usted cuando se pone nervioso, empieza a revolver y ese ruido me aturde, me pone mal, ¡me molesta!
—¡Hablando de molestias! Ja ja.
—¿Sí?
—¿Cómo?
—¿Qué otras molestias notó de usted?
—¿Qué dice?
—Pensé que iba a seguir hablando de molestias, de otras molestias que usted causa.
—Yo no molesto a nadie.
—No crea.
—¿Quiere el cuerito o no?
—¿El cuerito?
—Sí, dijo que había venido a comprar un cuerito para la canilla.
—Cierto, pero sólo vengo a preguntarle si vende cueritos sueltos.
—¿Y cómo quiere que los venda? ¡Esto es una ferretería, no una fábrica de embalajes de cueritos para canillas!
—Por supuesto, si no, habría un cartel en la puerta.
—¿Quiere o no los cueritos?
—¿Cuánto cuesta uno?
—Cinco centavos.
—¡Es un robo!
—Mujer, ¿viene sólo para decirme que es un robo?
—No. Digo levante las manos. Separe las piernas. Esto es un robo.
—¿Qué dice?
—¡Carlos! ¡Fabián! Vengan, crucen. Todo listo.
—¡Pero usted está loca! ¿Cómo va a robarme?
—Así. Pongo esta Magnum dentro de...
—¡Mm!
—...su boca, le pido que me señale la caja... ¿ve? ¡Carlos! ¡Atalo! Después Fabián y yo le sacamos la plata y nos vamos. ¿Ve qué simple?
—¡Mmno!
—¿Qué quiere? ¡Cinco centavos era un robo!
—¡Mm!
—¡Ah! Mejor me llevo uno de éstos. ¡Tal vez necesite un cuerito algún día! Gracias. ¡Ah! Y acá le dejo la dirección de este médico. Pensándolo bien, lo desato. En unos minutos olvidará —porque está esclerótico— que esto fue un robo. ¡Suerte! ¡Y no se olvide de chequear su salud una vez por año!
—¡Ladrona! ¡Policía! ¡Socorro!
—¡Espere, no grite!
—¿Por qué?
—¿No lo sabe?
—No.
—¿O no se acuerda?
—¿Acordarme de qué?
—Listo, muchachos. Vámonos, el pollo está listo.
—No me acuerdo de ningún pollo, señorita. ¡Señorita! ¿Y este papel? Parece una dirección y un teléfono! ¡Qué raro! Lo voy a guardar...

A los diez segundos.
—Buenos días.
—Buenas...
—¿Buenas qué?....

Esperanza

María Celia Amable de Perez

Tiene que haber algún lugar
donde no haya apuro
donde poder
intercambiar palabras
y comprender silencios
despacito.

Tiene que haber algún ser
esperando
sin tiempo
sin cansancio
para entregar el alma
y debe estar tan cerca
que sin querer
se nos escapa.

Tiene que haber alguna sonrisa
que no sea prestada
que vaya más lejos de los labios
que penetre el dolor
y lo deshaga.

Tiene que haber señales infinitas
marcando la esperanza
voces que digan cosas
risas puras
manos seguras
y miradas claras.

Tiene que haber alguna puerta abierta
por donde entrar
hasta un lugar
con magia.

Reseñas

Juan José Saer
El Concepto de Ficción
Buenos Aires, Ariel, 1997. 300 pgs.

Reflexiones sobre literatura

Este libro recopila por primera vez la producción ensayística de Juan José Saer, uno de los investigadores más prestigiosos de la literatura en lengua española. La larga permanencia del autor en Europa permite que en los artículos se refleje su visión sobre el mundo de las letras de una forma totalizadora y polémica a la vez.

Si bien los textos ponen especial atención en lo latinoamericano, no deja de extender sus ideas sobre autores de la literatura universal: Joyce, Faulkner, Proust, Kafka, entre los más destacados.

La ficción es, para Saer, un tratamiento específico del mundo y a partir de esta premisa es donde se desata la dicotomía y confrontación con otros autores; entre ellos está Borges, a quien responsabiliza de usar la ficción para tratar sus relaciones complejas con lo literario; mientras que a Umberto Eco lo acusa de hacer "apología de lo falso", ya que en su obra lo antiguo y lo moderno se confunden y los géneros se transportan en el tiempo.

Los ensayos van tocando diversos temas, pero todos apuntan a reflexionar sobre el oficio de escribir ficciones. Lo lingüístico, lo psicológico, las ideas de la sociología, todo se reúne en torno a este tema.

Lo presentado es un mínimo esbozo de lo que Saer abarca en sus artículos, éstos resaltan un tema primordial: la literatura. Para quienes conocen, aunque más no sea en forma parcial, la historia de la literatura, esta obra propone nuevos interrogantes y al mismo tiempo aclara varias cuestiones.

Con el tono propio de un teórico literario, y con la amenidad de quien sabe y desea trasmitir su conocimiento, *El concepto de ficción* es digno de un lector que no deja aspectos por revisar en el mundo literario.

— Andrea Rovere

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo
Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia
Buenos Aires, Ariel, 1997. 288 pgs.

Otra lectura de literatura y sociedad

La producción crítica de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo se ha ido desarrollando en una serie de trabajos que toman como centro la producción literaria, pero para construir a través de ella un instrumento de lectura sobre la sociedad y la cultura argentina.

Inscriptos en la sociología de la literario, la obra de ambos autores supera cualquier nomenclatura; la indagación y la profundización sobre autores, textos, tramas, campo cultural, cuerpo social y político les permite elaborar ensayos que pueden leerse como un texto global sobre la identidad cultural de Argentina.

Los ensayos reunidos en este texto provienen de tiempos y espacios diferentes: varios fueron publicados por el CEAL en 1983, bajo el mismo título; "Esteban Echeverría, el poeta pensador" es el Prólogo a las *Obras escogidas* de este autor editadas por la Biblioteca Chacabuco. "Oralidad y lenguas extranjeras" es una ponencia de Sarlo presentada en un coloquio realizado en Friburgo; "La fundación de la literatura argentina", de Altamirano, fue publicado en la revista *Punto de vista*, en 1979.

Pese a esta diversidad, todos los artículos se inscriben en una misma visión de lo literario: un instrumento de penetración para comprender la cultura y las relaciones

entre intelectuales, cultura y sociedad. En su conjunto, estos ensayos remiten y complementan *Literatura/ Sociedad*, publicado por los autores en 1983.

El recorrido del libro traza un mapa que delimita su centro de interés: la elaboración y emergencia de la literatura nacional analizada en los autores y textos fundamentales del siglo pasado y de las primeras décadas del XX.

Escrito con un lenguaje que no apela a la jerga crítica para desarrollar los planteos, el texto propone volver a pensar la literatura como la manifestación precisa y evidente de la historia cultural argentina.

— Flavia Belpoliti

Temporada teatral 1997. Teatro General San Martín.
Ballet Contemporáneo del TGSM
Boquitas Pintadas, una versión.
Idea, adaptación y dirección de Renata Schussheim y Oscar Araiz.

Nuevos colores para un viejo rouge. El armazón de la literatura sobre las tablas: *Boquitas pintadas* de Manuel Puig

Convertido en escritor-fetiche para los estudiosos de la literatura latinoamericana contemporánea, Manuel Puig ha tenido la fortuna de que su obra cosechara la aceptación popular al mismo tiempo que era bienvenida con admiración entre los especialistas. Su segunda novela, Boquitas Pintadas, surge de una profunda reflexión sobre los modos de ser argentinos en el Buenos Aires del '40. Las historias de los personajes se van entretejiendo de modo tal que sólo a través de la participación activa del lector quedan articuladas en un todo coherente.

El desafío más interesante que nos propone esta versión teatral es la resolución escénica de la técnica de montaje de discursos que utiliza Manuel Puig para la construcción de su novela, técnica que refleja la transposición del *pop art* en la literatura. En la novela se imbrican los distintos discursos representativos de los modeladores del comportamiento social de la época: el folletín sensiblero, el cine argentino de los '40, el radioteatro, las revistas del corazón. Esta estructura literaria es traducida visualmente en planos de acción superpuestos en tiempo y espacio para lograr la simultaneidad, a través de la danza como elemento plástico y sonoro que traduce los distintos ritmos narrativos de la novela, a través de la creación de diferentes espacios escénicos por la iluminación.

La taxativa distinción entre el teatro y la danza parece difuminarse; ambos se combinan para ofrecer al espectador una puesta en la que el argumento pierde interés en pos de un rescate efectivo tanto de la técnica narrativa como del sutil aroma de época.

El uso de la palabra es lo primero que llama la atención; puesto que el elenco está compuesto en su mayoría por integrantes del Ballet Contemporáneo del TGSM, los parlamentos son recitados en off por actores y actrices previamente grabados. Excelente resolución para el problema de encontrar histriones que posean la destreza necesaria para la danza y que al mismo tiempo sean capaces de articular un discurso en el tono que demanda cada personaje.

Es una interesante propuesta en la que el espectador conserva el papel activo que ejerce el lector de la novela en la reconstrucción de la trama argumental. Pero, he aquí mi reparo: ¡desdichado aquél que habiéndose acercado al teatro no haya leído previamente la novela!

De todos modos, la puesta permite vislumbrar bajo el esqueleto del melodrama el doble juego de la hipocresía en que se mueven los personajes a través del ocultamiento y la simulación y deja entrever sus frustraciones al comprobar cómo se derrumban sus ilusiones de juventud.

Una puesta inteligente, una versión bien resuelta para un espectador avezado.

— Mayra Gisela Bottaro

Liras de peregrinaje a San Nicolás de la Virgen del Rosario

Gloria Olga Justa Martínez

Vayamos a María
con nuestras flores, como el sacro canto
del dulce ayer decía;
con su celeste manto
y su veste rosada enjuga el llanto.

Por entre el cielo y pampa,
del rosario de pueblos separada,
Ella aguarda en su estampa
su Casa preparada;
San Nicolás alegre y renovada.

Todo se va alejando...
Buenos Aires gigante empequeñece;
y el campo va integrando
su cielo que parece
fundirse en la vislumbre en que se mece.

La flecha roja rueda
por la cinta de asfalto endurecido;
proyecto de arboleda
en campo adormecido,
¡espacio, espacio al cielo confundido!

Nuestros muertos queridos
asisten al rosario desgranado:
kilómetros vividos
de amor a nuestro lado,
música de Chopin los ha evocado.

Un asombro de río
bifurca en línea azul el horizonte,
anticipos de estío,
los ganados del monte,
flechas indicadoras en apronte.

El Templo proyectado
junto al Campito que acaricia el viento,
ha materializado
su sueño de cemento,
para dar a la Madre su contento.

El Paraná se llega
como fiera sumisa hasta sus plantas,
y María congrega
las aguas, voces tantas
en la mar de plegarias sacrosantas.

Es la Imagen hermosa
en su fanal de vidrio preservada
toda celeste y rosa,
la Flor Inmaculada,
por plegarias y luces iluminada.

El Santo Sacrificio
nos hermana, oración estremecida,
y en el alma un resquicio
del Amor ya se anida,
Jesús, que es la Verdad, Camino y Vida.

En cada santería,
resplandece la imagen candorosa
de la Virgen María
con su Niño amorosa,
y el gran Rosario que en sus manos posa.

Una humilde casita
evocando milagro entre sus rejas,
a meditar invita
por entre las callejas,
y es eco de las gracias y las quejas

en el fraterno rito
de bucólicas mesas compartidas,
las abejas, y un grito;
las aves sorprendidas,
y el perro con sus sobras merecidas.

Luciérnagas lejanas
las luces de los pueblos del camino,
como estrellas hermanas
titilan su destino,
rosario de oro para el peregrino.

La noche va llegando,
adiós, San Nicolás, desde tan lejos...
Las luces siguen dando
su corso de festejos,
no apagan los recuerdos sus reflejos.

Queda el adiós sentido
como pétalo blanco que flotara
en Paraná de olvido,
o como perla clara
que la Madre de Dios nos otorgara.

Grammanet

una incursión en la red

Cine

Akira Kurosawa
http://www.homevisioncinema.com/movies/directors/kurosawa/akirafilmo.html
Una atractiva página sobre el "emperador del cine japonés", el director de *Rashomon*, *Trono de sangre*, *Kagemusha*, *Ran*, *Sueños* y otros clásicos. Artículos sobre sus películas, clips, imágenes.

Pictures and Stills (Tarkovsky)
http://www.rz.uni-frankfurt.de/~schwalm/tpics.html
Imágenes de las películas del cineasta ruso, director de *Stalker*, *Solaris* y *El sacrificio*.

The Official Blade Runner On-Line Magazine
http://www.devo.com/bladerunner/
Para los amantes del clásico *Blade Runner*: imágenes, clips de la película, entrevistas con el protagonista Harrison Ford y el director Ridley Scott, ficha técnica y un FAQ (Frequently Asked Questions) para quitarse las dudas o compartirlas.

Sir Laurence Olivier
http://www.cmgww.com/stars/olivier/olivier.html
Información sobre el gran actor británico: citas, filmografía, datos biográficos sobre una excepcional figura del arte dramático.

Film.com
http://www.film.com
Esta página presenta un actualizado recorrido por los estrenos mundiales y sus respectivas críticas. Incluye además informaciones sobre el mundo del cine internacional, encuestas de opinión, y comentarios de los críticos de cine más reconocidos en el mundo.

The Internet Movie Database
http://us.imdb.com/Movies
Un excelente site con información técnica y críticas de un gran número de películas.

Software

TipWorld
http://www.tipworld.com/
Un lugar excelente para encontrar tips (pistas y consejos útiles) sobre la utilización de software de uso cotidiano: Windows 95, Windows 97, Windows NT, Netscape Navigator, Internet Explorer, Microsoft Office, etcétera. Es posible suscribirse gratuitamente para recibir esta información diariamente por e-mail.

Microsoft Product Information
http://www.microsoft.com/products/
Información sobre Word, Excel, Powerpoint y otros programas de Microsoft, así como sobre sus plataformas Windows. Software gratuito, incluidos el browser Internet Explorer y el emailer Microsoft Mail.

Qualcomm's Eudora Place
http://www.eudora.com/
Aquí se puede obtener Eudora Light, excelente cliente de e-mail gratuito, en versiones Windows y Macintosh. También una demostración gratuita de la versión Eudora Professional.

Real Audio
http://realaudio.com
Sitio del sumamente útil *Plug-in* —módulo adicional para los browser de Internet que agrega funcionalidad, permitiendo realizr diversas actividades mediáticas — que permite escuchar radio en Internet. Un sitio interesante y de atractivo diseño.

WWW FAQ
http://www.boutell.com/faq/
Para responder a las más frecuentes inquietudes que presenta Internet para los "internautas", este site contiene valiosas indicaciones y links de referencia.

Revistas

Life
http://pathfinder.com/@@026ZiQcAUw4jTTH/Life/lifehome.html.

Interesante página de la mundialmente conocida *Life*, con una galería fotográfica para los amantes de las buenas imágenes. Incluye un BBS y un link para comunicarse con otros "internautas".

Time Magazine
http://www.pathfinder.com/@@xrZwwQUAh9Egnueg/time/timehomepage.html

El famoso semanario de actualidades *Time*, con los artículos del último número y acceso a números anteriores.

Wired News
http://www.wired.com/news/

Versión en línea de Wired, revista especializada en cibercultura, el arte y la sociedad frente a las nuevas tecnologías, la Internet como entorno comunitario, etc. Hay acceso a números anteriores.

Cada vez que intentamos acceder a un site Internet escribimos algo como http://... Pero ¿cuántos de nosotros sabemos lo que estamos poniendo? A pesar de las extrañas formas que digitamos, no es tan complicado como parece. Para que dos computadoras logren comunicarse es necesario un *protocolo*, el equivalente a nuestras lenguas. Si dos computadoras no tienen un protocolo en común, no podrán comunicarse, al igual que dos personas que no conozcan un idioma en común. En el ámbito de Internet normalmente se emplean dos tipos de ellos: el FTP (File Transfer Protocol - Protocolo de Transferencia de Archivos), que se utiliza para transferir archivos o programas desde Internet.

El otro protocolo muy utilizado es el HTTP (HyperText Transfer Protocol); éste es empleado por los browsers para transferir las páginas Internet que visualizamos en nuestras pantallas. Como pueden ver, está relacionado con el HTML, que para quienes recuerdan del número anterior, define una manera de hacer las páginas.

Entonces, cuando estamos poniendo HTTP:// estamos indicando que queremos una página de la Web.

A continuación escribimos el :, indicando que ahí termina el nombre del protocolo, y las dos barras // para indicar que éste es la raíz, o comienzo, de la dirección a la cual queremos acceder. Detrás de esto detallamos la dirección propiamente dicha: ésta se compone de varias palabras separadas por puntos. Cada una de esas palabras es leída por los browsers de atrás hacia adelante, y van definiendo en mayor detalle la ubicación de la página.Por ejemplo, en el caso de microsoft.com, nos encontramos que termina con .com; esto significa que ésta es una página de tipo comercial (las más abundantes en la Red).

Algunas otras posibilidades son: .edu (educación), .org (organizaciones estatales o sin fines de lucro), .net (sitios relacionados con el mantenimiento de Internet), .gov (entes gubernamentales). Finalmente, en nuestro ejemplo, terminamos con microsoft, que identifica a la empresa que queremos ver (en este caso Microsoft Corp.). No necesariamente debe ser el nombre exacto, ya que eso lo determina la misma empresa. Se puede descender a mayores niveles de detalle, como en el caso de http://home.netscape.com. En este caso, la empresa Netscape puede tener varias divisiones, una de las cuales es home.

Los ejemplos que hemos visto hasta ahora pertenecen a sites ubicados en Estados Unidos, ya que no terminan con las siglas del país. Para todos los demás países, es común agregar las siglas que les corresponden, a fin de mantener la unicidad de los nombres.

Por ejemplo, un sitio denominado http://servicenet.com.ar se encuentra ubicado en la Argentina. Otras posibilidades son: .fr (Francia), .gb (Gran Bretaña), .de (Alemania), .br (Brasil), .ve (Venezuela), etc.

Detrás del nombre del sitio, muchas veces es común encontrar el nombre de una subpágina del mismo. Esto es similar a los subdirectorios en nuestra máquina. De hecho es lo mismo, con la salvedad que este nombre corresponde al disco de una lejana máquina. Cuando no indicamos el nombre exacto de la página (algo así como http://misitio.com.ar/ejemplo.htm) se presume el default.htm. En cambio, si indicamos que queremos ver http://microsoft.com/products, estamos accediendo a la página default.htm ubicada dentro del directorio *products* de Microsoft.

Debido a la gran demanda por parte de las empresas y las personas de nombres de sitios, actualmente es un serio problema encontrar nuevos nombres. A esto se suma que existen personas que han registrado años atrás los nombres más comunes de empresas, con la esperanza de poder venderlas posteriormente. Así que podemos esperar encontrarnos con nombres cada vez más extraños en el futuro.

Ricardo Molinari

María Inés Narvaja

Los grupos de Martín Fierro y de Boedo sentaron las bases de la literatura contemporánea en la Argentina. El movimiento martinfierrista significó una puesta al día de la literatura argentina con respecto a la europea. Su centro es la poesía, aunque el interés se extiende a todo el arte contemporáneo. Quieren terminar con una poesía momificada por la musicalidad modernista, sobre la base de la metáfora practicada por los ultraístas y vanguardistas europeos. Recurren al humor, a la broma, al juego: es su esfuerzo por acabar con la retórica literaria fraguada por el público burgués. Se abren a todas las voces, aunque rechazan el futurismo y respetan la inteligibilidad del poema. Proscriben la musicalidad y la rima (y a su mayor defensor, Leopoldo Lugones), rechazan la descripción anecdótica, los nexos lógicos y la ornamentación gratuita. Esta sacralización de la literatura los enfrenta con el grupo de Boedo, preocupado por llevar a su obra la protesta por la injusticia social y las contradicciones de su tiempo. Eran dos maneras de entender la literatura, expresadas entonces por la oposición entre literatura formal y literatura contenidista, literatura gratuita y literatura de izquierda.

Uno de los líricos más notables de la generación del '22 es Ricardo Molinari. Su contacto con Gerardo Diego, García Lorca y Rafael Alberti lo llevó a desechar el verso libre y el brillo metafórico a cambio de una poesía ensimismada en la nostalgia y la soledad. Nació en Buenos Aires. Publicó numerosos libros y cuadernos de poesía, entre ellos: *El imaginero* (1927), *El pez y la manzana* (1929), *Hostería de la rosa y el clavel* (1933), *Elegías de las altas torres* (1937), *Cinco canciones de amigo* (1939), *La corona* (1939), *Libro de las soledades del poniente* (1939), *Odas a orillas de un viejo río* (1940), *Mundos de la madrugada* (1943), *El alejado* (1943).

Quisiera que me dejaran

Quisiera que me dejaran como a un ángel perdido, en el desierto;
que me olviden así, abrazado y solo, volviendo a una llama seca;
regresando sin temor a la otra noche;
olvidado.

Cuando se nace para vivir en la tierra, bajo un cielo de
vientre de ballena,
la soledad del hombre muerto
quiere salir de la soledad,
hacia toda la inocencia, desterrado.

Cuando me veas devuelto al olvido, abandonado,
ya no me hallarás las flores sobre el ciego hombro,
ni el río melancólico donde mojabas tu cuello
de helecho secado en un jarro.

Arriba está el otro viento. No me digas nada;
Hoy tengo la lengua oscura, y el sentimiento,
impenetrable, aborrecido.

El Sur es un llano lento, que nadie entiende,
donde a veces llora una cabeza de caballo
el aire desesperado.
Donde mi corazón sale por la tierra
a buscar aliento.

Mundos de la madrugada

No sé si cantando

No sé si cantando se seca el viento
la voz pierde su humedad. Cuando pienses
que nadie entiende nada, y por qué vuelvo al Sur
y que hay personas que miran la poesía
como un tiempo perdido, igual que una barba griega.
(Si ellos vieran la sombra debajo de un farol, mutilándose
como una ballesta, y a cada uno de nosotros
en su lucha
por salvarse del odio.)
Mañana cuando vuelva el aire
a cernirse sobre las flores, sobre las altas paredes
que custodian el mundo,
y los ángeles regresen cansados a sus árboles
después de querer ordenarnos sin pan,
cuando el horizonte cante debajo del cielo
y hayan hombre que bailen alegres, juntando los brazos
vertiginosos,
y las aves del mar se quejen y vuelen alrededor de los mástiles,
yo pensaré: oh, mi hogar del Sur, al Oeste de un río,
y gozaré memorias agradables. —Alguna vez,
el olvido también correrá sobre el mar,
y mi tierra irá callada hacia la otra tierra sin esperanza,
y yo no sé si seré feliz.

Quien no haya oído nunca lamentarse
el viento
en el hielo,
no sabe lo que es el recuerdo. Yo tengo los labios
húmedos de mirar por una ventana.
El olvido debe ser igual que la pampa,
así como un paseo concluido o una cabellera
que ha quedado reposando entre el polvo.
Una rama de naranjas tiene el día
para el que pierde el aliento:
¡quién me pintará a mí una rosa en la oscuridad!
Espada o fresno, montes de acero, mi soledad es
parecida al frío,
que ya no tengo sed. (Mañana podría cambiar todo
gimnasia. Vivir)
Si uno pudiera vivir de nuevo el día
pleno, sin hierros!
Yo tengo un gran deseo en la garganta
—nostalgia o viento—
clamor que endurece: ser otra persona,
playa que no quiere ser escuchada.
Víspera sin memoria,
luna sin agua.

Mundos de la madrugada

"Yo tengo un gran deseo en la garganta", canta el poeta para expresar aquella nostalgia por ser otro, por ser siempre. Deseo de que el día pueda ser vivido nuevamente para gozar en él de aquellas cosas que la velocidad de la rutina nos hace olvidar.

Vivir es una gimnasia que necesita entrenador y dedicación para que la carrera del tiempo no nos gane el placer de gozarla a pleno, conscientes de todo lo que alegra y entristece, de todo lo que ganamos y perdemos, de todo lo que la libertad nos permite para "salvarse del odio" y buscar así un lugar en el mundo donde podremos pintar una rosa en la oscuridad para aquél cuya la soledad se parece mucho al frío.

Poemas

CELIA CLARA FISCHER

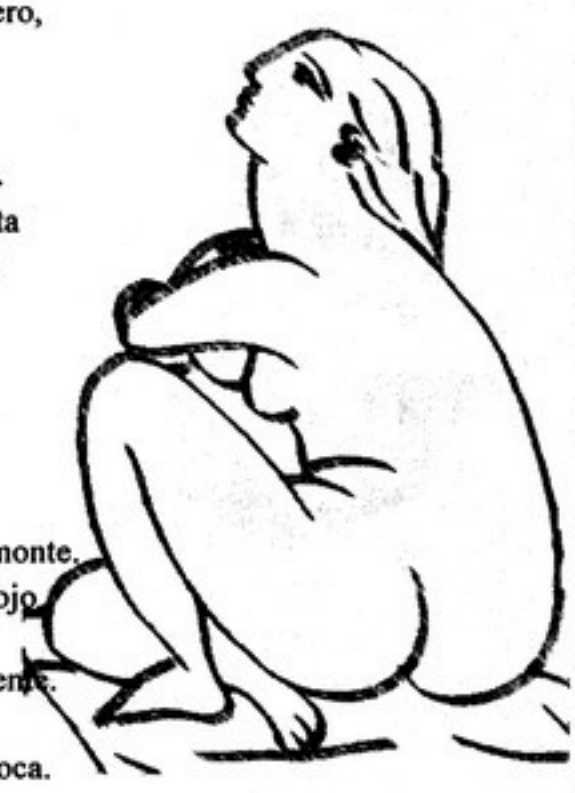
Alguna mujer con flores

La crueldad de la tarde
sólo mía
porque a través de las nubes
me seducen paisajes,
playas de arenas azules
con pescadores vestidos de blanco
que tiran sus redes a un mar deslumbrante
de sal y barcos hundidos.
Alguna mujer con flores amarillas en el pelo,
herida en la mano
por el vuelo rasante de un pájaro,
camina hechizada por lugares caídos en la espuma,
lugares sumergidos
en la memoria, círculos inmensos
del amor y la nada,
persistiendo en adioses
que va tatuando en el aire
con el color oxidado de los barcos.

Posadas

a los profesores de Letras del Montoya

Piel de india volcada en greda,
sombra de selva que se mira lejos
y se encuentra en el rastro del pombero,
yace gastada por los que la lamen
hasta abandonarla como se deja
el barro sangrante,
puro resto de pariciones vagabundas.
El tigre soñoliento ya no la amamanta
pero ella suele hacer gestos de yerba
y con la ceniza de los antiguos
se ciega los ojos
para no ver a su hombre manso,
humillado.
Quieta en su jacarandá sin flores
duerme en la calle entre ruidos
y olores de chipa y yuyos secos del monte.
De madrugada se tizna de miedo y rojo
y sale a bailar su silencio
en el andén habitado por un tren ausente.
Y siente que otra vez es tierra,
pero tierra llorándose entera por la boca.



Silencio

Pasa el silencio entre violines
y árboles quietos
y como una niebla deja su ángel
atado a la ausencia.

Y dice este no saber,
este ignorar las cosas precisas,
el vaciarse de miradas
como de un ropaje extraño
mientras el olvido se pega a la piel
y todo es un gran naufragio
de niños mudos y luz estremecida.
Queda también el bisel de un espejo que
siempre señala la sombra
de una nada gastada.

La tarde sin pájaros es un ciego errante
y yo le doy a beber de mis ojos
un recuerdo de pañuelos mojados.
Se va quedando de rodillas en el cielo
y el silencio, entonces, desata su ángel
y lo pone a volar
como a un pensamiento triste.

Diccionario de los usos correctos del español: la lengua como ocupación vital

Flavia Belpoliti

Los diccionarios son objetos inusitados: construidos con un deseo titánico de superar la herencia de Babel, se constituyen en objetos preciosos cada vez que la duda ronda nuestra escritura, cada vez que una palabra nos elude —en su forma, en su significado o en su historia—. La tarea de su escritura es ardua, porque debe trabajar con el más complejo instrumento hecho por el hombre: la lengua.

Muchas clases de diccionarios habitan nuestra biblioteca: los diccionarios enciclopédicos divididos en varios tomos que parecen apoderarse de los estantes con sus lomos altos y uniformes; los diccionarios manuales, gastados de tanto ojearlos en la velocidad de la creación; los diccionarios de sinónimos, fieles ayudantes para enriquecer nuestra prosa. Y los diccionarios de uso, que son los que nos ocupan ahora.

La escritura de un diccionario de usos es compleja y desafiante por varias razones; la menor no es el hecho de que debe tender un puente entre las dos instancias con las que Saussure inventó la lingüística: es el salto que abarca la lengua y el habla, el sistema primordial y el uso cotidiano, el puente entre norma y creatividad. ¿Cómo sintetizar las variantes que se producen con cada pronunciación, con cada nuevo texto que surge y se expande en la comunidad? ¿Cómo organizar un material tan maleable, cargado de formas imprecisas, siempre en transformación? ¿Cómo ayudar a la comunicación, eje fundamental de toda sociedad —de toda *comunidad*, deberíamos decir, respetando las raíces que unen e identifican ambas palabras—?

Volver a pensar el orden primordial de nuestra lengua es la consigna elegida por las autoras María Luisa Olsen de Serrano Redonet y Alicia María Zorrilla de Rodríguez para responder estas preguntas.

El *Diccionario de los usos correctos del español* —editado por Estrada— es una respuesta a los interrogantes que se le plantean a cualquier usuario de la lengua española interesado en "hablar y escribir con decoro" como expresó la profesora Alicia Zorrilla; y a su vez es un replanteo sobre la importancia de la norma lingüística en un año en que ésta ha sido puesta —a través de la potente voz de Gabriel García Márques— en el centro de debate para gramáticos, lingüistas y usuarios.

El diccionario presenta, partiendo de lo formal, la preocupación de las autoras por darnos un instrumento simple y ante todo práctico. Su organización responde a los modelos tradicionales con cambios que facilitan su manejo. La introducción desarrolla, esquemáticamente, los modelos de entradas y sus características. El cuerpo del texto nos presenta 20.000 ítems de uso cotidiano, entre los que se incluyen regionalismos, argentinismos, voces-préstamo y voces extranjeras de uso corriente.

El diccionario se completa con dos apéndices que desarrollan problemáticas recurrentes a la hora de sentarse a escribir: el uso de los verbos y de los gentilicios.

La extensa bibliografía que cierra las últimas páginas despierta la curiosidad del lector y le otorga la posibilidad de seguir indagando sobre la lengua española.

Ocupándonos de las entradas léxicas, este diccionario presenta una diferencia importante con diccionarios más comunes, ya que muestra no sólo el uso correcto de una forma —ya sea la formación de un plural, de un régimen o de un tiempo verbal— sino que también agrega el uso incorrecto que más se suele cometer. Con gran sentido didáctico, la aparición de ambas formas, la correcta y la incorrecta, sirve como un preciso catálogo de aquello que debe evitarse.

Como ejemplo, la forma "plantar"

> Plantar, adj. 'perteneciente a la planta del pie'. Incorrecto

'plantal'. Su homónimo es verbo transitivo 'meter en tierra una planta o vástago [...]

Trabajando sobre el conjunto de normas gráficas, fonológicas, morfosintácticas y semánticas, las autoras han seleccionado un corpus con las formas que más problemas acarrean a los usuarios del español, con su uso y significado correcto.

El mismo procedimiento han realizado sobre el vocabulario de origen extranjero, consignando el idioma a donde pertenece esa palabra, su acepción correcta, y la forma del español que debe emplearse en su lugar.

> Long play. Anglicismo. En español debe decirse disco de larga duración o de microsurco.
> Gourmet. Galicismo. Tampoco es correcto gurmet, porque esta palabra francesa no ha sido españolizada. Se debe emplear gastrónomo.

Han incluido una constante metodológica señalando, en las diferentes entradas, su relación con la norma demarcada por la Real Academia Española y su uso corriente, lo que permite cotejar las formas ya elegidas por la RAE y aquellas que aún no han sido registradas o incluidas en el español oficial:

> Pirotécnico, ca., donde las autoras anotan que "la Academia no registra el género femenino";
> Pintacilgo, también pintadillo [...]La Academia prefiere la primera de las dos formas.
> Madona [...] "voz de reciente incorporación académica".

Es interesante conocer el número de argentinismos recomendados por la Academia Argentina de Letras y que se encuentran en "lista de espera" para ser aceptados e ingresar al Diccionario de la RAE.

> Frentista. sust. común, Arg. [...] Esta voz carece de registro en el Diccionario, pero la Academia Argentina de Letras ha recomendado su inclusión.
> Pangaré: sust. M. Ar. [...] carece de registro académico pero ha sido recomendado para su inclusión en el Diccionario por la Academia Argentina de Letras.

El *Diccionario de los usos correctos del español* es el resultado de una labor constante sobre el ser de la lengua, y sobre quienes diariamente la emplean, sobre quienes conformamos una comunidad que abarca el mundo entero. Las autoras han trabajado con una finalidad muy clara y una convicción muy profunda, que se transparentan en la sencilla dedicatoria que inicia la obra:

"A la lengua española y a los que viven en ella y por ella, hermanados en una misma cultura espiritual"

El pasado veintiséis de junio, con la presencia de autoridades, docentes y alumnos de las carreras de Letras y Corrector Literario, se realizó en la USAL la presentación del *Diccionario de los usos correctos del español*, de las profesoras María Luisa Olsen de Serrano Redonet y Alicia María Zorrilla de Rodríguez.
La Dra. María Celia Velasco Blanco, quien inició la presentación con un interesante itinerario en la historia de los diccionarios, fue la coordinadora del encuentro.

Las autoras comenzaron su charla comentando las problemáticas del español en la actualidad, y la importancia de la norma para su permanencia en el tercer milenio. La profesora Olsen de Serrano Redonet señalaba:
"El español es, después del inglés, la segunda lengua de uso de alcance mundial, y la que tiene mayor difusión por causas demográficas. Más de veinte naciones independientes la hablan en cuatro continentes, y convive con otras lenguas nacionales en gran número de países —sólo en EE. UU hay cuarenta millones de hispano-hablantes, quienes conforman la primer minoría lingüística—.
Congratulémonos los argentinos de hablar un idioma universal, que nos comunica con el mundo. Nuestra lengua es una rica herencia cultural que compartimos con más de cuatrocientos millones de hablantes, y que nos toca preservar para que no se quiebre en la dilatada geografía que da cuenta de su extraordinaria expansión mundial. Una unidad que en la variedad de sus usos históricos y regionales nos permite entendernos con esos millones de hablantes diseminados por nuestro planeta, y en particular con los hermanos de nuestra América hispana, desde California hasta Tierra del Fuego.
Gabriel García Márques, hablando del poder de las palabras, decía recientemente: '...la Humanidad

entrará en el tercer milenio bajo el imperio de las palabras; no es cierto que la imagen esté desplazándola; al contrario, está potenciándolas.' Por esto, quien no esté en posesión de su lengua oral y escrita; quien no sea capaz de expresarse con propiedad o corrección verá seriamente comprometido su futuro laboral, incluso en aquellas profesiones que no se valen prioritariamente de la palabra para el ejercicio de sus respectivas tareas."

La profesora Alicia de Zorrilla completaba:

"La lengua no es sólo preocupación de las academias, como algunos creen, sino quehacer cotidiano de todos, desde la calle hasta la universidad. Tenemos la obligación de hablar y escribir bien por respeto a los que nos rodean, para desempolvar la olvidada ética de la palabra, para revelar un orden interior, para asumir una actitud responsable ante nuestra lengua porque somos hombres por ella, que nos crea y nos salva."

Ambas profesoras profundizaron sobre los motivos de la labor emprendida y comentaron los principales criterios elegidos para la organización y redacción del diccionario; la profesora Zorrilla aclaraba:

"Hemos escrito el diccionario, obra de carácter normativo, intentando resolver muchas de las dificultades que tenemos a diario cuando hablamos o escribimos, en materia de ortografía, pronunciación, construcciones y regímenes preposicionales; tiende, esencialmente, a recomendar el buen uso de las palabras.

Normativa es un sustantivo colectivo que denota 'un conjunto de normas'; la norma es una regla que nos guía, nos orienta para hablar y escribir decorosamente. Supone la distinción entre los usos correctos y los usos incorrectos.

La corrección no nace por exigencia de una persona, por capricho de otra. Es un largo trabajo colectivo en el que interviene la sociedad entera. Lo importante es no identificar corrección con coacción; el establecimiento de una norma no tiene carácter impositivo, sino de utilidad. No es una ley autoritaria ni el baluarte de la censura; no impide el proceso vital que alienta a nuestro español; no le quita espontaneidad ni fuerza, ni lo hunde en un purismo empobrecedor.

Cada uno de nosotros goza de libre albedrío para usar nuestra lengua. Nada impide que cada hombre hable y escriba a su modo, de acuerdo con sus ideales lingüísticos. Pero esto no asegura idoneidad para expresar claramente el mensaje. Debemos conocer las normas para que el idioma viva sano, sea fecundo y no se deshaga en un cúmulo de errores."

Esta clara síntesis del propósito de la obra era completada por la profesora Olsen de Serrano Redonet:

"Nuestro objetivo fue concentrar en una sola obra, de fácil y rápido acceso, la solución a los interrogantes más frecuentes que presenta el uso del idioma.

El aprendizaje de un idioma no se termina nunca, aunque se trate del que mamamos en el regazo materno, porque la lengua es una energía viva que evoluciona y cambia; y cambia sobre todo en el léxico, su elemento más inestable pero también el más rico.

Las palabras nacen, mueren, renacen, se cargan de nuevos significados, de nuevos contenidos, o se desprenden de algunos; se enriquecen en el contacto con otras lenguas, viven en libertad y no en servidumbre, pero de acuerdo con ciertas reglas propias de cada sistema, a las que debemos respetar para que la comunicación sea posible.

Nuestro objetivo es que el *Diccionario de usos correctos del español* sea un elemento de ayuda para resolver las dudas y dificultades lingüísticas más comunes. Dificultades que los diccionarios tradicionales, semasiológicos —como el *Diccionario de la Real Academia Española*— casi nunca solucionan, salvo algunas excepciones.

Un diccionario es una obra viva; lo es porque apunta al futuro aunque sea viejo al día siguiente de su publicación porque la lengua está en permanente ebullición. Nuestra obra seguirá atenta al ir y venir de la lengua, a los usos cambiantes, enriqueciendo y ajustando el diccionario. El esfuerzo mayor, sin duda, será cuando la Real Academia publique una nueva edición de su *Diccionario Mayor*, edición anunciada para el año 2000."

Las autoras finalizaron la charla al retomar sus ideas iniciales sobre el idioma español y su futuro:

"Por su carácter, nuestra obra recién empieza. El español es una de las lenguas más ricas y extendidas del mundo, y mira segura y esperanzada hacia el porvenir. Un porvenir que sus hablantes debemos defender como una preciada herencia.

Preservar la unidad del idioma sin renunciar a la variedad de sus usos regionales es el gran desafío que nos espera para el tercer milenio.

La universalidad del español ya está alcanzada; sólo el respeto por las normas podrá asegurar su unidad esencial para nuestros herederos."

El arte del buen amor

Mariana Sández

Introducción

El *Libro de Buen Amor* es, sin duda, una obra que ha provocado en un gran número de críticos medievalistas controvertidas opiniones acerca de los diversos aspectos que la componen. Se han publicado innumerables estudios críticos en los que se debate si el LBA debe considerarse como "una novela amorosa de forma autobiográfica",[1] o como "un vasto cancionero, engastado en una biografía humorística"[2], o simplemente como "humorística", con lo que "lo biográfico pasa a un segundo término y se reduce a la categoría de recurso técnico [...]"[3]. El mismo problema se plantea en lo referente a la influencia que pudo haber recibido Juan Ruiz de tal o cual fuente, sobre la cual debió haber basado su obra. Para algunos corresponde a una obra árabe o un género hebreo, para otros a una autobiografía cortés.[4]

Por esta razón, tras un minucioso estudio de todas las tendencias críticas, nosotros hemos optado por aquella que reconoce como clara influencia, sobre el LBA, el *Ars Amatoria* de Ovidio, y, en algunos casos, *Amores*, del mismo autor[5]. Tanto Gybbon Monnypenny como F. Rico sostienen que la obra de Juan Ruiz pertenece a un género proveniente de la autobiografía cortés o, en general, de la literatura ovidiana.

Gybbon Monnypenny (1957) ha individuado un género cortesano anteriormente no reconocido como tal, la pseudo autobiografía erótica, y arguye de modo convincente que en el *Libro* se parodia dicho género. Ese hallazgo debe ahora relacionarse con la demostración hecha por Rico (1967) de la influencia de las 'autobiografías' medievales de Ovidio, que culminan en el poema pseudo-ovidiano "De vetula", muy próximo al Buen Amor; y debe aun unirse al importante papel que desempeñan las anécdotas autobiográficas en el sermón popular. [...][6]

Con esta base como fundamento principal del presente trabajo, nos hemos propuesto un análisis ge-neral que permita ver la luz que, a nuestro entender, han impartido las enseñanzas humorísticas del *Ars Amatoria* sobre el Arcipreste de Hita, que a su vez se ha ufanado en parodiarlas y transmitirlas mediante un sinfín de anécdotas, fracasos amorosos y fábulas, que tienen al mismo autor como figura central de la obra.

Influencia ovidiana en la literatura posterior

Las obras ovidianas gozaron de gran difusión no sólo entre sus coetáneos, sino también en épocas posteriores y tuvieron una fundamental influencia en la literatura medieval. Dice al respecto Juan Antonio González Iglesias:

> En la Edad Media coincide la culminación de la poesía medieval con la concesión a Ovidio de la primacía sobre los demás poetas de la Antigüedad [...]. La producción erótica de Ovidio resulta decisiva para la configuración literaria del amor cortés: de modo general el conjunto de su obra, que incluye numerosas leyendas amorosas, pero específicamente el *Ars Amatoria* y los *Amores*. El vasallaje (domnei) del enamorado hacia su dama traslada la relación del seruitium amoris, tan frecuente en la elegía latina y en nuestro poeta, y lo relaciona con el termino domina empleado en ella para la amada [...][7]

Y el mismo crítico menciona, en dichas páginas, algo que es de nuestro especial interés:

> A ese respecto, la figura de Juan Ruiz se hace especialmente grata, por ser uno de los más fieles perpetuadores del modelo literario y vital ovidiano. La influencia del pelignio le llega por dos vías: una, directa, en la medida en que el Arcipreste había leído el Ars Amatoria en el original y lo adapta libremente en su obra, incluso

1 - Lida de Malkiel, María Rosa, "Dos obras maestras españolas: El Libro de buen amor y La Celestina", en *Estudios de literatura española comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pág. 28.

2 - Spitzer, Leo, " « Yo, Juan Ruiz » : Personalidad e Impersonalidad en el Arte del Arcipreste de Hita", en Rico, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura Española: Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980, pág. 233.

3 - Spitzer, Leo, loc. cit.

4 - Cfr. Rico, Francisco, *Historia y Crítica...*, págs. 213- 221.

5 - *Ars Amatoria* o *Arte de Amar*, en latín y en español respectivamente, y *Amores* son obras de Publio Ovidio Nasón, nacido en Sulmona el 43 a.C. Vivió y se educó en Roma. Murió el 17 d. C.

6 - Deyermond, Alan, "El « Libro De Buen Amor » y la Poesía del Siglo XIV", en Rico, Francisco, *Historia y Crítica...*, pág. 217.

7 - Gonzalez Iglesias, Juan Antonio, "Introducción", en Ovidio, *Amores. Arte De Amar*, Madrid, Cátedra, "Letras Universales", 1993, págs. 91- 93.

cuando a falta de título, alude a ella en el comienzo (estrofa 13) de modo muy ovidiano:

"Tú, Señor e Dios mío, que al omne formeste,
enforma e ayuda a un tu arcipreste,
que pueda fazer Libro de buen amor aqueste
que los cuerpos alegre e a las almas preste."[8]

Ovidio, en efecto, en el primer dístico del *Ars* se refiere a su libro describiendo su contenido de tratado amoroso:

"Si entre el público alguno no conoce
el arte de amar, lea este poema
y tras leer el poema, ame instruido."

Otra tradición, indirecta y específica, llegó a Juan Ruiz a través del *Pamphilus de amore*, comedia medieval que gozó de gran popularidad, y que partía del poema 1,8 de *Amores*, protagonizado por la alcahueta Dipsas, digna predecesora de la Trotaconventos del Arcipreste.

Así, en este proceso de ir comparando a ambos autores encontraremos muchas similitudes en diversas partes de sus obras, pues no creemos que sea una mera casualidad que el Arcipreste mencione el nombre de Ovidio en algunos pasajes de su Libro.[9]

¿Es el amor un Arte ?

Erich Fromm, en *El arte de amar*,[10] dice:

¿Es el amor un arte? En tal caso, requiere conocimiento y esfuerzo. O es el amor una sensación placentera, cuya experiencia es una cuestión de azar, algo con lo que uno "tropieza" si tiene suerte?. Este libro se basa en la primera premisa, si bien es indudable que la mayoría de la gente de hoy cree en la segunda.[...]
[...] El primer paso a dar es tomar conciencia de que el amor es un arte, tal como es un arte el vivir. Si deseamos aprender a amar debemos proceder en la misma forma en que lo haríamos si quisiéramos aprender cualquier otro arte, música, pintura, carpintería o el arte de la medicina o la ingeniería.[11]

La noción ovidiana de arte, según es claro en su *Ars Amatoria*, coincide en su concepto primario con la de E. Fromm: arte como técnica; y en que el arte debe aprenderse y ejercitarse con trabajo tanto como cualquier otro arte que requiere de un determinado tecnicismo. J. A. González Iglesias, en su excelente prólogo a *Amores- Arte de amar* de Ovidio, explica:

[...] La clave para la comprensión de este concepto reside justamente en el término latino ars, que recibió la transferencia, mediante el calco semántico, de los valores técnicos *tejne*. *Ars Amatoria* es ante todo una *erwtikh tejne*, una técnica del amor. Ars despliega, en consecuencia, una finísima gama de matices: es técnica, artesanía, oficio, habilidad, astucia. Y todo ello en primera instancia como habilidad manual, propia de un artesano modelo (el modelo es Vulcano). Pero ars es también la excelencia en ese oficio, la destreza, el ingenio, la creatividad que debe aplicarse —desde un punto de vista intelectual —para ofrecer respuestas culturales a los datos naturales del ser humano [...]
[...] El arte del amor es en Ovidio una suma de artes y se sitúa en la cumbre de un original "sistema". En primera instancia es suma de artes, de destrezas puramente físicas o psicológicas: del arte de reír, de llorar, de bailar, de cantar, de hablar [...]. Es suma de artes también por su curiosa integración de las artes liberales.[12] [...]. El amor no se incorpora a ese catálogo como una más de las bonae artes, sino que todas ellas se ven incorporadas, como artes parciales, al arte de amar y se ponen al servicio de la seducción [...]. En definitiva, el arte de amar se convierte, para los lectores que disponen de tiempo y capacidad para ello, en un arte de vivir, aprendido mediante la literatura.[...][13]

Con esta última idea podemos establecer dos relaciones diferentes. La primera, la que se refiere al arte de amar como "arte de vivir", es exactamente el mismo concepto utilizado por Fromm. La segunda, "aprendido mediante la literatura", nos sitúa precisamente en el lugar al que queríamos llegar: el *Libro de Buen Amor*, pues es la misma intención didáctica que tiene el Arcipreste en su obra, con la que pretende adoctrinar a la burguesía castellana, propia de los ambientes refinados de las cortes y los castillos, es decir, una sociedad aristocrática ávida de amor cortés.

Veamos dentro de las obras

8 - Gonzalez Iglesias, Juan Antonio, ob. cit., págs. 94 y 95, n. 297.

9 - Arcipreste de Hita, *Libro De Buen Amor*, Madrid, Espasa- Calpe, "Austral", 1987, 19 na. edición. Introducción, y notas Nicasio Salvador. Texto: Jacques Joset. Véase estrofas 429, 446 y 612, págs. 96, 98 y 116 respectivamente.

10 - Fromm, Erich: psicólogo y sociólogo alemán (1900- 1980). Escribió varias obras: entre otras *Escape from Freedom* (1941; *El miedo a la libertad*), *The Sane Society* (1955; La sociedad sana) y *The Art of Loving* (1956; El arte de amar).

11 - Fromm, Erich, "¿Es el amor un arte?", en *El arte de amar*, Buenos Aires, Paidós, 1991, págs. 13 y 16.

12 - Eran consideradas artes liberales la gramática, dialéctica, aritmética, geometría, música y astronomía.

13 - Gonzalez Iglesias, Juan Antonio, ob. cit., págs. 86 - 89.

mismas de Ovidio y del Arcipreste, respectivamente, aquellos pasajes en que se hace alusión al arte como instrumento o técnica imprescindible para el amor y la seducción. Ovidio inicia su *Ars* con una hermosa definición de este concepto:

"Si entre el público alguno no conoce
el arte de amar, lea este poema
y tras leer el poema, ame instruido.
Con arte se desplazan presurosos
los navíos de vela y los de remo.
con arte avanzan los ligeros carros:
con arte el amor debe ser regido."[14]

Ya más adelante, en la segunda sección de su libro, en el *Ars Amatoria II*, en donde se refiere a que "conservar el amor también es arte", expresa:

"No basta con que gracias a mis versos
haya venido a ti esa muchacha.
Ha sido cautivada con mi arte
y con mi arte debes retenerla.
Obtener la conquista lleva esfuerzo
pero no menos el saber guardarla.
En lo primero hay casualidad,
esto otro será tarea del arte." [15]

En el LBA, en el pasaje en que doña Venus da sus consejos al pobre enamorado (608 y sig.) se reitera en sucesivos versos la importancia de servir con arte y maestría a las "dueñas": "Non te espantes d' ella por su mala respuesta/con arte e con servicio ella la dará apuesta, / [...]".[16] Y versos más adelante dice:

"Sírvela con grant arte, mucho te la achaca:
el can que mucho lame sin dubda sangre saca;
maestría e arte de fuerte faze flaca:
el conejo por maña doñea la vaca."[17]

Seguidamente, la diosa del amor hace una enumeración de todas las buenas cosas que se consiguen con el arte:

"Con arte se quebrantan los coraçones duros,
tómanse las çibdades, derríbanse los muros,
caen las torres altas, álçanse pesos duros;
por arte juran muchos, por arte son perjuros.
Por arte los pescados se toman so las ondas
e, los pi[ed]es enxutos, corren por mares fondas;
con arte e con ofiçio muchas cosas abondas,
por arte non ha cosa a que tú non respondas."[18]

Aun teniendo en cuenta la opinión de críticos como A. Bonilla y San Martín y don Marcelino Menéndez y Pelayo [19], quienes sostienen que este pasaje (el de las estrofas que van desde la 580 a la 891) son una paráfrasis de la comedia latina, el *Liber Pamphili*[20], ello no nos impide ver que existe una inevitable conexión entre la noción de arte tal como la presenta el Arcipreste con la noción de ars descripta por Ovidio en su poesía, dado que el Liber Pamphili también había sido fuertemente influido por la creación ovidiana. No nos parece casual que justamente en unas pocas estrofas anteriores a las que hemos citado de doña Venus (estrofas 613-620) se haga mención al nombre de Ovidio: "Don Amor a Ovidi leyó en la escuela [...]"[21]

Amor como enfermedad

> El flechazo es una hipnosis: soy fascinado por una imagen: primero sacudido, electrizado, mudado, trastornado, "torpedeado", como lo era Menón por Sócrates, modelo de los objetos amados, de las imágenes cautivantes, o incluso convertido por una aparición, no distinguiendo en nada la vía del enamoramiento del camino de Damasco...[22]

En la literatura amorosa nunca falta la visita inesperada y furtiva del amor; nunca logra esquivarse el rapto prepotente ni el flechazo que paraliza y enmudece al pobre enamorado.

Volvamos atrás en el tiempo; busquemos las raíces del amor como locura, como enfermedad, como una corriente de emociones desordenadas que no hallan sosiego ni pueden saciarse.

14 - Ovidio, *Amores. Arte de Amar*, Madrid, Cátedra, "Letras Universales", 1993, ARS I, 0 - 5, pág. 367. Edición y traducción Juan Antonio González Iglesias.
15 - *Ibídem.*, ARS II, 10 - 15, pág. 432.
16 - Arcipreste de Hita, ob. cit., pág. 117, estrofa 613.
17 - *Ibídem.*, estrofa 616.
18 - *Ibídem*, estrofas 618 y 619.
19 - Cfr. Arcipreste de Hita, *Libro De Buen Amor*, Buenos Aires, Abril, "Huemul", 1986, 7ma. edición, pág. 83, n.118.
20 - El *Liber Pamphili* o *Pamphilus de amore* es una comedia latina, anónima del siglo XII. Para esto cfr. Arcipreste de Hita, ob. cit., pág. 69, n. 101.
21 - Arcipreste de Hita, *Libro De Buen Amor*, Madrid, Espasa- Calpe, "Austral", 1987, 19 na. edición , pág. 116, estrofa 612.
22 - Barthes, Roland, "El Rapto", en *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo veintiuno de España, 1993, 10ma. edición, pág. 206.

[...] "Amor" deriva del latín *amor-oris*, pero también de *amare*, por un lado, y *caritas* por otro. *Amare* procede del término etrusco *amino* (genio de amor), y se aplica indistintamente a los animales y a los hombres ya que tiene un significado muy amplio: "amar por inclinación, por simpatía", pues nace de un movimiento interior. [...]
En la concepción latina, Cupido es el dios del amor. Este nombre deriva de *cupere* (desear con ansia, con pasión) y también de *cupidus* (ansioso). Cupido es, así, la personificación del amor. En el mundo antiguo, por su parte, el dios del amor era Eros [...]
De acuerdo con el mito griego, Eros tenía originariamente una tremenda fuerza que le hacía capaz de unir los elementos constitutivos del mundo. Posteriormente, este mito quedó restringido al mundo humano: encarnaba la unión de los sexos. A menudo se le representa plásticamente como un niño alado (...) provisto de flechas.[23]

Pero siempre —y éste es el tema preferido de los poetas— bajo el niño de inocente apariencia se adivina al dios poderoso, capaz de producir crueles heridas en los amantes y llevar el desasosiego a los corazones.

Hasta Juan Ruiz ha llegado Cupido, hasta su lecho, su sueño y su creación literaria:

Dirévos la pelea que una noche me vino,
pensando en mi ventura, sañudo e non con vino:
un omne grande, fermoso, mesurado, a mí vino;
yo le pregunté quién era; dixo: "Amor, tu vezino".
[...]
dixel': "Si Amor eres, non puedes aquí estar:
[...]
"Traes enloqueçidos muchos con tu saber,
fázelos perder el sueño, el comer y el bever,
fazes a muchos omnes tanto se atrever
en ti, fasta que el cuerpo e el alma van perder.[24]

El mismo Arcipreste en este pasaje nos remonta a otros poetas, víctimas del brutal efecto del amor: "De cómo enflaquezes las gentes e las dañas/ muchos libros ay d'esto, [...]" [25]

Dice Ovidio en *Amores*:

Apenas acababa de quejarme
cuando él, abriendo su carcaj de pronto,
extrajo las saetas
para perdición mía fabricadas,
y sobre la rodilla, decidido,
curvó cual media luna
su arco combado y dijo:
"Toma poeta, tema para que cantes"
¡Desgraciado de mí! El niño tiene flechas
certeras. Yo me abraso, y el Amor
reina en mi corazón deshabitado.[26]

Y cuando el Amor ha acertado su flecha en los corazones el dolor no amaina, se intensifica y hiere; el Arcipreste reclama, entonces, que Venus le sane el dolor que le ha provocado la visión hermosa de doña Endrina:

"La llaga non se me dexa a mí catar nin ver,
ende mayores peligros espero que an de seer:
reçelo he que mayores daños m'podrán recreçer;
física nin melezina non me puede pro tener.
Quál carrera tomaré, que me non vaya matar?
Cuitado yo! ¿Qué faré, que non la puedo catar?
Derecha es mi querella, razón me faze cuitar,
pues que non fallo [consejo] que me pueda prestar."[27]

Algunas estrofas más adelante encontramos que el enamorado describe sensaciones muy similares a aquellas descriptas por la poetisa griega Safo[28], cuando ha sido herida por el amor:

"Quál es la dueña del mundo tan brava e tan dura,
que al su servidor non le faga mesura?
Afincovos pidiendo con dolor e tristura:
el grand amor me faze perder salud e cura.
El color he perdido, mis sesos ya fallescen,
la fuerça non la tengo, mis ojos non parescen;
si non me valedes, mis miembros enflaquescen" [29]

Dice Safo:

"[...]porque en cuanto te diviso un instante,
no me es posible articular una palabra:
sino que mi lengua se desgaja, y, bajo mi piel,
súbitamente se insinúa un fuego sutil:

23 - Rojas, Enrique, "¿Qué es el Amor?", en *Remedios para el Desamor*, Buenos Aires, Planeta, "Temas de Hoy", 1994, 12ma. edición, pág. 14.

24 - Arcipreste de Hita, ob. cit., págs. 66 y 67, estrofas 181 y sig.
25 - *Ibidem*., pág. 67, estrofa 188.
26 - Ovidio, ob. cit., Am. 1,1, pág. 37.

27 - Arcipreste de Hita, ob. cit., pág. 114, estrofas 589 y 590.
28 - Safo: poetisa griega, nacida hacia el 610 a.C. en Lesbos, isla del mar Egeo situada frente a la costa de Asia menor. Murió hacia el 580 a.C. Su obra constituyó una de las primeras manifestaciones de la tradición individualista de la lírica occidental.
29 - Arcipreste de Hita, ob. cit., pág. 116, estrofas 606 y607.

oídos zumban,
el sudor rocía mi cuerpo, un escalofrío
me sobrecoge toda; me vuelvo más verde que la hierba, y, poco falta, me siento morir".[30]

Sin embargo, el Amor siempre triunfa, gana adeptos y discípulos. Ha vencido a Ovidio y vencerá a Juan Ruiz. Al comenzar sus *Amores*, dice Ovidio:

Así debe ser. Sus finas flechas
están clavadas en mi corazón
y el fiero Amor trastorna el pecho
que ya es suyo.
¿Cederé, o resistiéndome
avivaré este fuego inesperado?
Cedamos: bien llevada
la carga se hace leve.[31]

Y advierte más adelante:

A los que se resisten el Amor los fustiga
más duro y con crueldad mucho mayor
que a quienes le declaran servidumbre.
Pues bien, yo lo confieso,
Cupido, soy tu presa más reciente,
y hacia tu poder tiendo mis manos derrotadas.[32]

Quizá Juan Ruiz ha tenido en cuenta estas palabras y advertencias, pues, a pesar de la violenta requisitoria y enfurecidas acusaciones que ha lanzado contra don Amor, a pesar de haber enunciado una larga lista de los pecados funestos de que hace responsable al Amor, el alumno indócil acaba entregándose a su maestro y abandonando las prevenciones contra él, para poner en práctica sus consejos:

Partióse Amor de mí e dexome dormir;
desque vino el alva, pensé de comedir
en lo que m'castigó e, por verdat dezir
fallé que en sus castigos sienpre usé bevir.[33]

De maestros a discípulos

Tanto en los *Amores* y el *Ars Amatoria* de Ovidio como en el LBA se transmite constantemente una relación de maestro-discípulo (o preceptor-alumno). Sin embargo, en el caso del poeta latino, "hábil en el arte de fingir y engañar", al principio nos resulta más difícil descifrar quién cumple con cada rol. Dice Ovidio: "A mí me ha puesto Venus como/ maestro del tierno Amor. Y yo seré llamado/Tifis y Automedonte del Amor".[34] Y luego, tras relatar distintos ejemplos de maestros y alumnos de la antigüedad, utilizando para ello figuras homéricas, reitera: "Quirón lo fue del Eácida[35], yo soy/preceptor del Amor..."[36]. Su firme aseveración no nos resulta convincente y así nos lo constata González Iglesias:

> [...] Su acepción en este pasaje es "preceptor del dios Amor", pero en la obra será "preceptor de los lectores en el arte del amor". No obstante, una acepción precede a la otra: las heridas que sufre el poeta intentando dominar como preceptor al diosecillo le permiten luego vengarse, transmitiendo a otros su experiencia.[37]

De cómo el poeta se considera el "magister" de sus lectores lo dice claramente en su poesía: "Varones todos y de todas partes,/concededme atención sumisamente/y a mis promesas sed propicio público".[38]

A este respecto también hay varias declaraciones en el LBA que revelan la misma relación maestro-alumno: Don Amor adoctrina al narrador, el Arcipreste, y éste, a su vez, desea transmitir a sus lectores los preceptos aprendidos, en los que por momentos asoma un código mucho más austero que el ovidiano o el cortés, sin duda por su fe y moral religiosa. Tras la pelea del Arcipreste con Don Amor, éste responde:

Quisiste ser maestro ante que disçiplo ser,
e non sabes la manera como es de aprender;
oy'e leye mis castigos e sábelos bien fazer:

30 - Barthes, Roland, "La languidez del amor", en *Fragmentos de...*, pág. 166.
31 - Ovidio, ob. cit., Am. 1,2, 5 - 15, págs. 138 y139.
32 - *Ibidem.*, 15 -20, pág. 139.
33 - Arcipreste de Hita, ob. cit., pág. 112, estrofa 576.
34 - Ovidio, ob. cit., ARS 1, 5 - 10, pág. 367.
35 - Por Eácida Ovidio se refiere a Aquiles, nieto de Eaco y héroe de La Ilíada de Homero.
36 - Ovidio, ob. cit., ARS 1, 15 - 20, pág. 368.
37 - Gonzalez Iglesias, Juan Antonio, ob. cit., *Ars* 1, n. 7
38 - Ovidio, ob. cit., *Ars* 1, 265, pág. 391.

recabdarás la dueña e sabrás
otras traer.[39]

Y en el mismo pasaje don Amor nos confirma lo que antes habíamos sospechado: Ovidio fue su discípulo y no al revés: "Si leyeres Ovidio, el que fue mi criado,/en él fallarás fablas que l'ove yo mostrado, ..."[40]

Juan Ruiz, al referirse a sus lectores, conserva siempre un grado de modestia y respeto mucho mayor que Ovidio. Desde el prólogo en prosa, el autor expresa su propósito como una intención libre y abierta, para que sus lectores decidan por ellos mismos si habrán de tomar la senda del "buen amor" o la senda del "loco amor":

> Enpero, porque es cosa umanal el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieran usar el loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien o escogiere salvación e obrare bien amando a Dios; otrosí al que quisiere el amor loco en la carrera que andudiere, puede cada uno bien dezir: Intellectum tibi dabo e cetera.[...] [41]

Es cierto que la contraposición entre el concepto de "buen amor" y el de "loco amor" presenta una ambigüedad que ha sido largamente debatida y desarrollada por los críticos. [42] Pero éste no es el tema que nos interesa plantear ahora, sino más bien señalar la marcada diferencia entre ambos autores en lo referente al tema central de sus obras: el amor. Mientras que para el poeta latino la preocupación principal es la de transmitir (en el *Ars*) la "técnica" para un amor en el que lo único que importa es adquirir sumo placer, diversión y "maneras" eróticas de conquista, para Juan Ruiz prevalece la intención de enseñar el "buen amor", que si bien contiene un alto porcentaje de preceptos sensuales y eróticos (que en su caso puede interpretarse como profano o como "sacudida dionisíaca" en contraposición al debido "amor a Dios"[43], también es cierto que evita la chocarrería sexual y trata de mantenerse en la línea de la moral y la mesura.

Ars Amatoria
De Ovidio a Juan Ruiz

Hemos llegado al tema central de nuestro trabajo: los preceptos amorosos. Ovidio los expone del principio al fin de su *Ars Amatoria*; Juan Ruiz, en cambio, emplea para tal finalidad los consejos de dos figuras personificadas: don Amor y doña Venus. Es en estos pasajes donde muchos de los críticos coinciden, finalmente, en que el autor se ha valido de estos personajes para parafrasear el *Ars* ovidiana. Dice Joset:

> La respuesta de don Amor contiene uno de los elementos esenciales del poema: la preceptiva amorosa, que Juan Ruiz completa con reglas de moral y urbanidad, y que se remonta al *Arte de amar* de Ovidio a través de un concepción bastante sobria y aburguesada del amor cortés medieval. [...] [44]

De modo que, en el proceso de comparar tales preceptos hemos hallado un sinnúmero de semejanzas que expondremos en forma rápida y esquemática, y no todas, pues, de lo contrario, nuestro trabajo se haría extensísimo. Pero antes nos parece importante señalar que en muchos casos los consejos (o "castigos") dados por doña Venus al Arcipreste (608 y sig.) son una reiteración de los de los ya proporcionados por don Amor (423 y sig.). Nuevamente se plantea una discusión con respecto a este hecho: ¿por qué habría repetido, Juan Ruiz, las mismas enseñanzas en boca de dos personajes distintos y en pasajes contiguos?. Coincidimos plenamente con una muy sencilla, pero acertada, respuesta que M.R. Lida da a este asunto:

> [...] Los "castigos" amorosos y las prevenciones morales que Juan Ruiz repite a sabiendas y no por distracción, [...], dan el porqué de esta despreocupación: a tal punto le interesa inculcar su doctrina, que acoge gustoso toda oportunidad de exponerla. [...][45]

Ciertamente, si tenemos en cuenta que la intención del autor es, en todo momento, una didáctica (cuestión que afirmamos y que analizaremos más adelante), comprenderemos que es esa misma la finalidad de la reiteración de

39 - Arcipreste de Hita, ob. cit., pág. 96, estrofa 427.40 - *Ibidem*., estrofa 429

41 - *Ibidem*., pág. 44.

42 - Ver. Joset, Jacques, "Introducción", en Arcipreste de Hita, *Libro De Buen Amor*, Madrid, Taurus, 1990, págs. 28 y 29.

43 - Cfr. Lida de Malkiel, María Rosa, "Nuevas Notas Para La Interpretación Del Libro De Buen Amor", en Estudios de literatura española comparada, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pág. 236.

44 - Joset, Jacques, ob. cit., pág. 47.

45 - Lida de Malkiel, M. R., "Nuevas Notas Para (...)", pág. 248.

ciertas estructuras, que sin duda él debió haber considerado fundamentales para el "buen entendimiento" de su *Libro*. Queremos aclarar, por último, que Juan Ruiz no sólo ha tomado elementos del *Arte de amar* ovidiano, sino también de sus *Amores*.

En primer lugar, encontramos en *Amores* un pasaje dedicado a "una vieja bruja, borracha y alcahueta", [46] en cuya descripción nos parece ver un antecedente de la Trotaconventos del Arcipreste. En el *Libro*, en los consejos de don Amor, éste recomienda al enamorado que busque la ayuda de una de estas viejas como mensajera, y hace especial hincapié en que "sea bien razonada, sotil e costumera" [47]. La descripción que de ellas hace el Amor es muy similar a la que hace Ovidio. Dice el último:

> Es experta en las artes de la magia
> y en los encantamientos de Eea.
> Con su arte hace volver las aguas que fluían
> hasta su nacimiento. Sabe bien
> cuáles son los poderes de las hierbas,
> cuáles los de los hilos envueltos en la rueca giratoria,[48]
> [...]
> Yo sospecho que va y viene volando
> en medio de las sombras de la noche,
> y su cuerpo de vieja se reviste de plumas.[49]

Dice don Amor:

> Son [muy] grandes maestras aquestas paviotas:
> andan por todo el mundo,
> por plaças e [por] cotas;
> a Dios alçan las cuentas,
> querellando sus coitas:
> Ay, quánto mal saben estas viejas arlotas!
> Toma de unas viejas que se fazen erveras,
> andan de casa en casa e llámanse parteras;
> con polvos e afeites e con alcoholeras
> echan la moça en ojo e çiegan bien de veras.

Hay además una nota importante en esta descripción. La vieja Dipsas (a la que se refiere Ovidio), durante el diálogo que mantiene con Corina (su amada), no ayuda en nada al poeta, sino que se vuelve contra él, provocando un violento odio en el pobre enamorado:

> Dime, ese poeta tuyo,
> a no ser versos nuevos
> ¿qué te da?
> [...]
> El que te haga regalos
> sea para ti mayor que el gran Homero.[50]

Creemos que, precisamente para evitar que al Arcipreste le ocurra tal desgracia, don Amor insiste y le advierte que sepa elegir bien su mensajera (443):

> De aquestas viejas todas,
> ésta es la mejor;
> ruégal que te non mienta,
> muéstral[e] buen amor,
> que mucha mala bestia vende buen corredor
> e mucha mala ropa cubre buen cobertor.[51]

Otros consejos para conquistar a la amada:

* Hazle promesas, manténle la esperanza, aunque sean falsas (Ars 1, 440/ 445 - LBA: 451)
* Frecuéntala (Ars 2, 345 - LBA: 454 a y b)
* No te avergüences cuando estés con ella (Ars 1, 605, n. 195 - LBA: 454 d)
* Esfuérzate en servirla, no seas perezoso (Ars 2, 235 y sig. - LBA: 454 d- 472)
* Auséntate, mas no mucho (Ars 2, 350 y sig.- LBA: 472 y sig.)

En este caso ambos autores presentan dos ejemplos de mujeres que han sido infieles debido a las largas ausencias de sus maridos. Ovidio da el ejemplo de Helena y Menelao. Juan Ruiz, el de Don Pitas Payas, pintor de Bretania y su dueña.

* Sé grato al que esté con ella (Ars 1, 575/ 580 - LBA: 488)
* Contra el dinero (Am. 3,8 - LBA: 490 y sig.). En este caso hay unos versos especialmente similares: 55 y 56, nota 16 de Amores y la estrofa 491 y 509 del LBA.
* Las mujeres, especialmente, ambicionan los regalos y el dinero (Am. 1,10, 25/35 - LBA: 508)
* Para el amante pobre: si no tienes regalos que ofrecerle, dale dulces palabras (Ars 2, 165 - LBA: 514)
* Confía en ti mismo, insístele (Ars 1, 270/275 - LBA: 518 y sig.)
* Persevera y ten paciencia. Con tiempo y paciencia se vencen muchas cosas (Ars 2, 175/185 - LBA: 524/526)

En los versos de Ars 1, 475 y LBA: 526, Felix Lecoy señala que la referencia a lo que se logra con tiempo y paciencia está descripto con exactas palabras [52]. Dice Ovidio:

¿Qué elemento más duro que

---

46 - Ovidio, ob. cit., Am. 1,8.
47 - Arcipreste de Hita, ob. cit., págs. 97 y sigs., estrofas 436 y sigs.
48 - Ovidio, loc. cit., 5 - 15, pág. 170.
49 - *Ibidem.*, 5 - 10, n. 5.
50. Ovidio, loc. cit., 55 - 60, págs. 174 y 175.
51 - Arcipreste de Hita, loc. cit., estrofa 443.
52 - Lecoy, Felix, *Recherches sur le Libro de buen amor*, París, 1938, pág. 306.

roca?
¿Cuál más blando que agua ? Sin embargo,
duras rocas socava el agua blanda.

Dice Juan Ruiz:
"Muy blanda es el agua, mas dando en piedra dura,
muchas vegadas dando, faze grand cavadura; [...]"

Los pasajes que se refieren al vino (Ars 1, 565 y sig.- LBA: 528 y sig.) también son muy semejantes. En primer lugar don Amor da los ejemplos de Lot y del ermitaño, que por beber sufrieron grandes cosas. Estos ejemplos son comparables con el que Ovidio da de Euritión (*ibid.* 590/595). Luego, don Amor describe todos los malos efectos que produce la embriaguez en el cuerpo y la mente, y advierte (*ibid.* 548):

Es el vino muy bueno en su mesma natura,
muchas bondades tiene si s'toma con mesura;
al que demás lo beve, sácalo de cordura:
toda maldat del mundo faze e toda locura

Dice Ovidio:
Yo voy a darte un límite seguro en la bebida:
que la mente y los pies puedan cumplir su oficio.
Ten cuidado ante todo con esos altercados
a los que incita el vino, y con las manos
demasiado proclive a los fieros combates.

En ambos textos, a continuación se aconseja huir del vino y dedicarse a seducir dulcemente a la dama. Dice Ovidio:

Mesa y vino se presten mejor al dulce juego.
Canta, si tienes voz,
danza, si tienes brazos delicados,
y agrada con cualquiera de los dones
con que puedes gustar. [...]

Y un poco antes había aconsejado (565/575):

[...] que el vino no te afecte a la cabeza. Entonces te es posible
decirle con palabras encubiertas
muchos secretos, que ella sentirá
que están dichos para ella y escribir
halagos suaves con el sutil vino,
de tal modo que lea ella en la mesa
que es tu señora, y además mirarle
a los ojos con ojos que declaren tu fuego.

Don Amor (549):
Por ende fuy del vino e faz[e] buenos gestos;
quando fables con dueña, dil' doñeos apuestos,
los fermosos retráheres tien para dezir aprestos:
sospirando le fabla, ojos en [e]lla puestos.

* Buenas costumbres, elocuencia naturalidad y mesura (Ars 1, 460 y sig. - LBA: 550 y sig.)
* No le hables de otras mujeres, sé discreto (Ars 2, 375 y sig.; 605 y sig. - LBA: 559 y sig.)
* Debes saber guardar sus secretos e intimidades; se señala que aquellos hombres que han pretendido inventar aventuras amorosas con alguna mujer o que no han sido discretos han perdido definitivamente su amor (Ars 2, 630 y sigs. - LBA: 564 y sig.)

El diálogo del Arcipreste con don Amor ha terminado. El enamorado es deslumbrado por una vecina suya de "Catalataút" y en seguida acude a doña Venus, "muger de don amor", a quien le ruega lo asista en esa situación (576 y sig.). Comienzan entonces los "castigos" de "la señora". No creemos que esta intervención de la diosa del amor sea casual, ni las reiteradas súplicas de ayuda del que la reclama, puesto que las referencias a Venus (o Citerea, según la invoca Ovidio) e intervenciones de ésta son harto frecuentes en la poesía ovidiana. Veremos algunos de los consejos que ella da (608 y sig.) y que con frecuencia son una reiteración de los impartidos por don Amor, para compararlos con los del poeta latino. Dice Venus:

* Aunque al principio parezca que la mujer te rechaza, no le hagas caso, insiste (Ars 1, 340/ 350 y 485 - LBA: 613 y sig.)
* Pasea por donde ella suele hacerlo (Ars 1, 490/495 - LBA: 624)
* Halágala (Ars 1, 620/630 y Ars 2, 295 y sig. - LBA: 625 (Venus); 518 (don Amor)
* A las mujeres les gusta que las fuercen (Ars 1, 665 y sig. - LBA: 631 y sigs.)
* Con tiempo y cortejo se las vence (Ars 1, 470 y sig. - LBA: 633 (Venus) y 519 y sig. (don Amor))
* Viste y luce gallardo y aplomado (Ars 1, 510/520 - LBA: 635/ 636)
* No la atropelles (Ars 2, 165/ 175 - LBA: 646)

Las dos poesías ovidianas son muy

Las dos poesías ovidianas son muy extensas y los pasajes que el Arcipreste dedica a los preceptos amorosos también lo son, de manera que podríamos seguir cotejando ambas obras ilimitadamente, pero, como hemos dicho anteriormente, ese no es nuestro propósito. Sin embargo, creemos que los ejemplos citados son suficientes como para corroborar nuestra tesis.

Conclusión

Como habíamos mencionado al comenzar nuestro trabajo, existen posiciones opuestas y controvertidas entre los críticos que intentan descifrar el verdadero sentido e intención que había querido dar Juan Ruiz a su obra.

Dos de los problemas principales que se presentan son, uno, el de determinar si el LBA es o no una autobiografía y dos, si la intención del autor ha sido o no estrictamente didáctica. Desde nuestro punto de vista, (habiendo ya resuelto el tercer punto en conflicto: el de la fuente), creemos que es posible plantear dichas problemáticas siguiendo la misma línea del modelo que hemos elegido: la ovidiana. Para aclarar nuestra posición frente a este tema, nos es de gran utilidad la opinión de J.A. González Iglesias, con respecto a los *Amores* y *Ars Amatoria* de Ovidio:

> [...] Los *Amores* son un modelo de autobiografía ideal (literaria) que dotan a Ovidio de un yo amoroso y poético con suficiente entidad como para escribir después un tratado real sobre el amor. "Real", porque desde la literatura pretende incidir sobre la realidad desbordando los límites del acto literario. [...]. Auctorialmente, es el nexo que hace posible la transición de un género puro (elegíaco) a un género mixto (didáctico- elegíaco). Lectorialmente, la semiótica autobiográfica concede al *Arte de amar* la credibilidad suficiente para que su verdad sea aceptada y tenga, por tanto, eficacia literaria y real. [...]. Si hemos constatado que la elegía amorosa es en *Amores* un género de la verosimilitud, el género didascálico en el *Ars* es un género de la verdad, aunque no se trate de la verdad histórica, sino de la verdad didáctica. [53]

Rescatemos, en primer lugar, los términos "autobiografía ideal" y "verdad didáctica"; ¿qué relación podrían tener estos con lo que pretendemos hallar en el Libro?. Las experiencias personales de sus aventuras y desventuras con Corina, narradas en primera persona por Ovidio en *Amores*, le sirvieron a éste como fundamento inicial para poder transmitir luego todos los preceptos y consejos amorosos que conforman el *Ars*. Podríamos pensar que el ingenioso poeta se sirvió de su autobiografía erótica para adquirir autoridad sobre otro género: el didáctico. De esta manera todo aquello que él pudiera transmitir como maestro a sus lectores u oyentes tenía, por cierto, como cimiento no las creaciones de su imaginación literaria, sino la verdad y el ejemplo de sus propias vivencias. El mismo poeta procura explicitarlo claramente en su obra y bajo un título ya de por sí significativo: *"Fruto de la experiencia es el tratado"*

> La práctica es quien dicta esta obra mía:
> a este experto poeta hacedle caso.
> Voy a cantar sucesos verdaderos.[54]

Creemos que, teniendo en cuenta este modelo, Juan Ruiz creó una serie de aventuras amorosas, narradas también en primera persona, que le permitieran introducir la figura de un maestro, don Amor, mediante el cual pudiera trasmitir los mismos preceptos amorosos y morales que había parafraseado del *Arte de amar* y que él deseaba enseñar a los hombres de su época. Dice M. R. Lida con respecto al protagonista del Libro:

> El héroe de esas aventuras es, en efecto, un hombre como otro, es decir, todo hombre [...]. La actitud didáctica, base del pensamiento poético del Buen Amor, permite definirla positivamente: es el yo del maestro que, para mayor eficacia, presente como vivido u observado en propia persona el caso abstracto sobre el que dogmatiza. Tal yo se encuentra en la literatura didáctica de todos los tiempos y lugares; [...].[55]

También el Arcipreste procura aclarar desde el comienzo que narrará sucesos verdaderos:

> Si queredes, señores, oír un buen solaz,
> ascuchad el romançe, sosegadvos en paz;
> no vos diré mentira en quanto en él yaz,
> ca por todo el mundo se usa e se faz.[56]

Antes de concluir queremos marcar una última, y acaso extraña, similitud en estas declaraciones de ambos autores. Al final de los últimos

53 - GONZALEZ IGLESIAS, Juan Antonio, "Introducción", en OVIDIO, *Amores. Arte de Amar*, Madrid, Cátedra, "Letras Universales", 1993, págs. 37 y 38.

54 - OVIDIO, ob. cit., *ARS* 1, 25 - 35, n. 9., pág. 369.

55 - LIDA DE MAKIEL, María Rosa, "Notas para la Interpretación. Influencia, Fuentes y Texto Del Libro De Buen Amor", en *Estudios de literatura española comparada*, Buenos Aires, Eudeba 1966, pág. 137.

56 - ARCIPRESTE DE HITA, pág. 46, estrofa 14.

versos que hemos citado de Ovidio hay uno que nos llama especialmente la atención: "En mi poema no habrá delito alguno".[57] Con otras palabras, más acorde a su época y al código religioso que reviste su obra, dice Juan Ruiz: "[...] fablaros he por trobas e por cuento rimado:/es un dezir fermoso e saber sin pecado,/razón más plazentera, e fablar más apostado"[58]. 'Sin delito' y 'sin pecado'. Obras cuyo tema es el amor, el amor "limpio", la sensualidad "pura"; obras que sólo intentan enseñar cosas verdaderas de la vida humana, y que tienen como figuras centrales a sus propios autores.

Finalmente citaremos un hermoso pasaje que, de alguna manera, resume la trama de ambas obras y las ilustra poéticamente:

> Aunque el discurso amoroso no sea más que un polvo de figuras que se agita según un orden imprevisible a la manera de las trayectorias de una mosca en una habitación, puedo asignar al amor, al menos retrospectivamente, imaginaria-mente, un devenir regulado: es por ese fantasma histórico que a veces hago de él una aventura. La jornada amorosa parece entonces seguir tres etapas (o tres actos): está en primer lugar, instantánea, la captura (soy raptado por una imagen); viene entonces una serie de encuentros (citas, conversaciones telefónicas, cartas, pequeños viajes), en el curso de los cuales "exploro" con embriaguez la perfección del ser amado, es decir la adecuación inesperada de un objeto a mi deseo: es la dulzura del comienzo, el tiempo propio del idilio. Ese tiempo feliz toma su identidad (su clausura) de que se opone (al menos en el recuerdo) a la "secuela": "la secuela" es el largo reguero de sufrimientos, heridas, angustias, desamparos, resentimientos, desesperaciones, penurias y trampas de que soy presa, viviendo entonces sin cesar bajo la amenaza de una ruina que asolaría a la vez al otro, a mí mismo y al encuentro prestigioso que en un comienzo nos ha descubierto el uno al otro. [59]

Bibliografía

ARCIPRESTE DE HITA, *Libro De Buen Amor*, Madrid, Espasa- Calpe, "Austral", 1987, 19na. edición. Introducción y notas Nicasio Salvador. Texto Jacques Joset.

ARCIPRESTE DE HITA, Libro De Buen Amor, Buenos Aires, Abril, "Huemul", 1986, 7ma. edición.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo veintiuno de España, 1993, 10ma. edición.

DEYERMOND, Alan, "El *Libro de Buen Amor* y La Poesía Española del Siglo XIV", en RICO, Francisco, *Historia y Crítica De La Literatura Española. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980.

FROMM, Erich, *El arte de amar*, Buenos Aires, Paidós, 1991.

GONZALEZ IGLESIAS, Juan Antonio, "Introducción", en Ovidio, *Amores. Arte de Amar*, Madrid, Cátedra, 1993.

JOSET, Jacques, "Introducción", en Arcipreste de Hita, *Libro De Buen Amor*, Madrid, Taurus, 1990.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Estudios de literatura española comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

OVIDIO, *Amores. Arte de Amar*, Madrid, Cátedra, "Letras Universales", 1993.

RICO, Francisco, *Historia y Crítica De La Literatura Española. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980.

ROJAS, Enrique, *Remedios para el Desamor*, Buenos Aires, Planeta, "Temas de Hoy", 1994, 12ma. edición.

SPITZER, Leo, "«Yo, Juan Ruiz »: Personalidad e Impersonalidad en el Arte del Arcipreste de Hita", en Rico, Francisco, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980.

57 - OVIDIO, ob. cit., ARS 1, 30 - 35, pág. 369.
58 - ARCIPRESTE DE HITA, *loc. cit.*, estrofa 15.
59 - BARTHES, Roland, "¡Qué azul era el cielo!", en *Fragmentos* ..., pág. 107.

AGENDA

CAELUS

La Escuela de Letras y la Asociación de Egresados de la Escuela de Letras han organizado las siguientes actividades para el segundo cuatrimestre de 1997:

Taller abierto de poesía y narrativa

A cargo de Pedro Mairal. Se otorgarán certificado por asistencia. Los interesados deberán concurrir los viernes a las 15 a Tucumán 1699, PB.

Seminario

A partir del 21 de agosto se desarrollará el seminario "Aristoteles, una lectura", dictado por el Dr. Eduardo Sinnott. Se analizarán textos relevantes de *Categorías, Primeros analíticos, De Anima, Metafísica y Poética.* El seminario se realiza los días jueves, de 14 a 15,30, en la Escuela de Letras, Tucumán 1699. Los interesados pueden inscribirse en Secretaria, o en el IDILL los días jueves de 10 a 14,30. (Lic. Flavia Belpoliti)

Curso de técnicas para el análisis literario

Se ha organizado un curso teórico-práctico sobre técnicas para el análisis de textos literarios, que se realizará a partir del 25 de agosto. El curso consta de cuato módulos dedicados a las siguientes escuelas teóricas: estructuralismo, escuela bajtiniana, semiología y hermenéutica. Cada módulo se desarrollará en seis clases, de dos horas reloj. Los interesados pueden informarse e inscribirse en la Escuela de Letras, Tucumán 1699 (Lic. Marcela Crespo). Se entregarán certificados con el 75% de asistencia.

Biblioteca de Letras.

Continúa la organización de la Biblioteca de Letras, iniciada el año 1996 gracias al esfuerzo y aporte voluntario de profesores, alumnos y egresados de Letras. La sede actual se encuentra en el edificio de Tucumán 1699, tercer piso, aula 41. Se especializa en literaturas clásicas, literaturas contemporáneas, filosofía y teología. El proyecto biblioteca requiere el esfuerzo de todos, de modo que cualquier sugerencia, aporte o colaboración será gratamente recibida.

CURSO

El Prof. Higinio Martínez dictará el curso "Religión y mitologías célticas" los martes a partir del 16 de septiembre, de 19 a 20,30 hs. Se realizará en la sede de la Escuela de Letras de la USAL, Tucuman 1699.
Informes e inscripción: Rodríguez Peña 647, P.B. Actividad no arancelada.

CAFÉ LITERARIO

USAL/Café realizó su primer encuentro el 19 de septiembre con la participación de la escritora Premlata Verma. La organización y conducción estuvo a cargo de las profesoras Kelly Gavinoser y María Helena Cincunegui. Los próximos encuentros son el 17 de octubre, con la visita de Ernesto Sábato, y el 24 de octubre, con la presencia de la escritora Zulema Mirkrim y el Coro de la USAL.

JORNADAS

La Escuela de Letras y el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Salvador organizaron las "Segundas Jornadas de Cultura Clásica", cuyo tema convocante fue *La Utopía.*
Se desarrollaron en sedes de la Universidad del Salvador los días 1, 2 y 3 de octubre de 1997, con la presencia de numeroso público.
Distintas personalidades del quehacer clásico presentaron conferencias y ponencias, e integraron paneles analizando distintos aspectos de la cultura grecolatina y su relación con el presente.

PRESENTACIÓN

La profesora Celia Clara Fischer presentará su libro *La soledad, una estética* el día 10 de octubre a las 19,30 en el USAL/Café, Rodríguez Peña 670, subsuelo. La coordinadora del encuentro será la Dra. Celia Velasco Blanco.
Pedro Mairal leerá algunos textos.

CONCURSO

La Escuela de Letras de la USAL organiza el " II Concurso Literario para Alumnos de Nivel Medio". Está dirigido a alumnos de 4to. y 5to. año de escuelas secundarias que deseen participar en las categorías de cuento y poesía. La recepción de los originales se extenderá hasta el 17 de noviembre. La entrega de premios se realizará el día 3 de diciembre.
Los interesados podrán conseguir las bases del concurso en la Escuela de Letras de laUSAL, Tucumán 1699, de lunes a viernes de 9 a 20, o telefónicamente en 372-3721 y 371-8346.

ACTIVIDADES DEL IDILL

Proyectos de investigación 1997

"El esperpento valleinclanesco", dictado por la profesora Hilda Mac Donagh.
"El humor de los primeros románticos argentinos en la prensa periódica de Montevideo", dictado por la profesora Beatriz Curia de Isaacson.
"Elementos bíblicos en la narrativa de J. R. R. Tolkien" dictado por la profesora Malvina Aparicio.
"Líneas estético-ideológicas en la novelística argentina (1980 y 1995)", a cargo de la profesora María Rosa Lojo.
"Edición bilingüe anotada y precedida de estudio crítico del Libro I de las *Odas* de Horacio", a cargo de la profesora Mirta Meyer.
"Edición bilingüe anotada y precedida de estudio crítico del libro II de las *Odas* de Horacio", a cargo de la profesora Mirta Meyer.
"Edición bilingüe anotada y precedida de estudio crítico de las primeras *Ocho décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería", a cargo de las profesoras Nora Andrade y Josefina Nagore.
"Investigación filológica de carácter textual aplicada a tres cantos de la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena", a cargo de la profesora María Luisa Olsen de Serrano Redonnet.
María Ester Moreno está investigando: "El desarrollo de la capacidad lingüística en el hablante bilingüe".

COLABORADORES

María Celia Amable de Perez: Profesora de Lengua y Literatura Castellana. Actualmente es alumna de USAL/ Ruiz de Montoya en la Licenciatura en Letras, Posadas.

Verónica Bonoris: Cursa el 1er. año del Profesorado de Grabado en la Escuela de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón".Su trabajo ilustra el texto "Esperanza".

Mayra Gisela Botaro: Alumna de 5to. año de la carrera de Letras de la USAL.

Mariana Creo: Alumna de 2do. año de la carrera de Corrector Literario de la USAL

Marcela Crespo: Licenciada en Letras de la USAL. Profesora adjunta de las cátedras de Lingüística General, Gramática Castellana y Teoría Literaria en la USAL.

Ana María Gerondi: Licenciada en Letras de la USAL. Se desempeña como docente en el nivel medio.

Julián Martínez Vazquez: Egresado de la carrera de Letras de la USAL.

María Inés Narvaja: Profesora de Lengua y Literatura del Profesorado Sagrado Corazón de Jesús. Actualmente cursa materias de la Licenciatura en Letras en la USAL.

Andrea Rovere: Egresada de la carrera de Letras de la USAL.

Verónica Andrea Ruscio: Alumna de 1er. año de la carrera de Letras de la USAL.

Mariana Sández: Alumna de 5to. año de la carrera de Letras de la USAL. Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Española I, bajo la dirección de la profesora María Elena Cincunegui.

Marcela Scarano: alumna de 2do. año de la carrera de Corrector Literario de la USAL.

Alejandro Tloupakis: Alumno de 5to. año de la carrera de Letras de la USAL. Obtuvo en 1993 y 1994 el primer premio del concurso "Jornadas de Letras" de la UCA. En 1995 fue mención especial del concurso nacional de cuentos "Desde la gente". Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Italiana II a cargo de las profesoras Beatriz Faillace y Eleonor Gorga.

Cecilia L.Vizcaíno: Alumna de 5to. año de la carrera de Letras de la USAL.

AGRADECIMIENTOS

Dra. Gloria Martínez
Dra. Graciela Puente
Prof. Alicia Lidia Sisca
Prof. Nora Andrade
Prof. Celia Fischer
Sr. Fernando Kohan

COORDINACIÓN

Profesora Mirta Meyer

DISEÑO Y COMPAGINACIÓN

Licenciada Flavia Belpoliti

SCIENTIAM · DO MENTI · CORDI · VIRTVTEM