GRAMMA

Año IX - Número 29

— Universidad del Salvador - Facultad de Historia y Letras —

SUMARIO

Agenda, 38

❖

Conferencias

LISANABERTUSSI, La literatura gauchesca y el regionalismo de Rio Grande do Sul, 2

ALICIA SISCA, La literatura folclórica argentina, 6

LILIANAWEIMBERG DE MAGIS, Ensayo, crítica, interpretación, 20

❖

Grammanet

Una incursión en la Red, 33

❖

Investigación

MARIANA GONZÁLEZ TOLEDO, *El desprecio*. Moravia y Godard, reflexiones acerca del cine, 27

MARÍA ANDREA GONZÁLEZ: Palabra errante vs. no-palabra. Epifanía de los sinnombre en Mallarmé, 16

❖

Lingüística

MARCELA CRESPO, "Reflexiones sobre los mecanismos de la comicidad en la historieta" , 36

Julián Martínez Vázquez, "'Trabajo' y su tortuosa relación con tres palos", 37

❖

Lírica

LILIANA INÉS CHAHER, "Creo", "Porque soy mujer", "Mi soledad y yo", 18

DIEGO OTASSO, "Vacío", "Invertir la ecuación", "Metamorfosis", 23

CAROLA INÉS PIVETTA, "Acróbata", "Cena", "Lluvia", 25

CELIA FISCHER, "El hombre de los pájaros", 32

❖

Narrativa

MARÍA FASCE, "La ventana", 14

SILVIA SZTEINBERG, "Dos viajes", 34

❖

Reflexiones

NORA ANDRADE, El temblor del universo, 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 29, junio de 1998.
Buenos Aires, República Argentina.

El temblor del universo

A veces, había caminado hasta el Riachuelo por una callecita de retamas, que de improviso se volvía de tierra. Me sentaba sobre un muelle y el agua iba cloqueando obscura sobre esqueletos de barcazas.

Al regreso, me perseguían damas de noche con su urgente fragancia.

Ya algo había barruntado por lo excepcional de mi terraza. No cualquiera tiene una terraza que mira sobre un jardín con fuente y cuatro garzas rosas custodiadas por cuatro solteronas negras. No cualquiera ve en el horizonte de Barracas una flecha en una torre gótica, descubierta o retaceada por los árboles. No cualquiera.

Subía en los atardeceres. Sobre los techos bajos, el cielo era una copa azul obscuro. Esperaba. Al filo de la noche, despertaban las estrellas.

Tenía trece años. Así, como en un juego, fui juntando las palabras: "Las estrellas brillan en el cielo, y yo estoy sola, aquí, en la tierra". Creí que era hermoso. Supe que era mío. Dije que era poeta.

Después de esa autoconsagración ingenua, nunca dudé: mi destino eran las letras.

En todos estos años, desde la cátedra, desde el Instituto, desde los artículos o la creación, sólo he intentado transmitir esa emoción primera: el temblor del universo y la intuición vertiginosa que lo capta y lo fija en un texto.

Como el viejo Platón sigo creyendo que lo bello y lo bueno son sinónimos. Que en la cultura de lo descartable es más que nunca necesario educar para ser "kalói kai agathói". Que sólo las humanidades tienen el hilo de Ariadna que nos rescatará de esta caverna de pacotillas y oropeles para guiarnos de nuevo hacia la luz.

Nora Andrade

La literatura gauchesca y el regionalismo de Rio Grande do Sul

LISANA BERTUSSI

Comunicación hecha en la apertura del Coloquio "Las humanidades y el escenario continental", Universidad del Salvador, Buenos Aires, abril de 1998.

Hace años que analizo el movimiento regionalista de Rio Grande do Sul pensando en de su riqueza potencial como puente de integración con los países del Cono Sur, como es el caso de Argentina. Para mí es una alegría enorme que mi deseo pueda hacerse realidad a través del convenio entre la Universidad del Salvador y la Universidad de Caxias do Sul.

Los sudriograndenses suelen afirmar con cierto atrevimiento que su movimiento regionalista es uno de los más fuertes de la cultura occidental y es interesante que en tiempos de globalización permanezca tan intenso. Necesito citar a un eminente antropólogo gauchesco, Ruben Oliven,[1] para afirmar que, cuando se propaga la apología de la aldea global, es fundamental que los movimientos de afirmación regional se intensifiquen para garantizar la preservación de las identidades. Por lo tanto, el énfasis en la regionalidad es un gesto de reacción contra la masificación y la "pasterización cultural".

De ahí la importancia del regionalismo sudriograndense, estimulado por un fuerte telurismo, que es el amor a la tierra, el amor a la *querência*, como llaman los gauchos a su lugar de origen. Es ése un amor hiperbólico que tal vez haya tenido su origen en la visión maravillada de ciertos colonizadores como el maestro de campo André Ribeiro Coutinho que en 1737, en carta enviada a Portugal a un superior suyo, se refirió a Rio Grande do Sul haciendo las siguientes observaciones:

> A este país, mi señor, lo he llamado la tierra de los muchos, y escuche Vuesa Merced la razón. En verdad hay aquí mucha carne, mucho pez, mucho pato, mucha *marreca*, mucho pájaro (*maçarico real*), mucha perdiz, mucho cuero, mucho pantano. En el verano, mucha calma, mucha mosca, mucha *mutuca*, mucho mosquito, mucha pulga. En el invierno, mucha lluvia, mucho viento, mucho frío, mucho trueno. En cualquier tiempo, mucho trabajo, mucha fajina, mucha agua, mucha esperanza y mucha salud para servir bien a Vuesa Merced [2].

La refirmación de ese sentimiento está tal vez ejemplificada en la palabra con que orgullosamente se denomina al gaucho, el *gauderio*, que viene de la palabra *gozo* del español. Por lo tanto, el regionalismo de Rio Grande do Sul es un movimiento de culto al placer de ser gaucho, como fuente de preservación de la regionalidad.

Ese movimiento, con una vertiente conservadora llamada tradicionalismo y una tendencia renovadora llamada nativismo, inspirado por el referido telurismo y afianzado por el espíritu épico de las innumerables revoluciones separatistas, como la Guerra de los Farrapos de 1935, la Federalista de 1893 y la del 30 a principios del siglo, tiene innumerables manifestaciones culturales, como la música y sus festivales —como la famosa California de la Canción Nativa de Uruguaiana—, los bailes y fandangos gauchescos, los congresos, la misa criolla, las tertulias, los rodeos —fiestas populares del trabajo—, el intenso movimiento editorial de casas editoras como Tchê, academias como la Estância da Poesia Crioula, los programas de radio y televisión, como el Galpão crioulo de la RBS, los Congresos tradicionalistas y los CTGs (Centro de tradiciones gauchas) diseminados por todas las provincias brasileñas donde existen gauchos, e incluso, según recientes informaciones, en Nueva York.

Formando parte de esas numerosas manifestaciones del culto a la regionalidad, tenemos también la literatura gauchesca, tendencia así llamada por Guilhermino Cesar, importante crítico e historiador, en su *História da literatura do Rio Grande do Sul*.[3] Gauchesca es para nosotros la producción literaria orientada hacia la temática del hombre rural, pastor de ganado, habi-

[1] OLIVEN, RUBEN GEORGE. *A parte e o todo: a diversidade cultural do Brasil* nação. Petrópolis: Vozes, 1992

[2] Citado por Barbosa Lessa en su *Nativismo: um fenómeno social gaúcho*. Porto Alegre: LPM, 1985, pág.12.

[3] CESAR, Guilhermino. *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.

tante de nuestra *campanha* campaña, o sea de la zona de campo. El universo campesino poetizado es el trazo caracterizador de esa literatura que puede ser oral o escrita, popular o culta. Nótese que el empleo del adjetivo difiere del de Argentina, que considera gauchesca solamente la literatura producida por el escritor culto.

Antes de iniciar la exposición sobre el camino recorrido por la Literatura regionalista de Rio Grande do Sul, llamada gauchesca, es preciso resaltar que esa producción tiene mucho más valor documental que propiamente estético. Por lo tanto nuestra visión necesita ser modificada, pues no nos sirven los criterios tradicionales de valoración de los textos literarios consagrados por la canonización.

Esa capacidad de ser una forma de conocimiento del mundo, principal mérito de la literatura gauchesca, se puede ejemplificar con un pequeño *causo* —como nosotros llamamos a los cuentos populares orales— recogidos en los Campos de Cima de la Sierra, mi querencia.

> En aquella época corría el rumor de que se avecinaba el fin del mundo y todo el pueblo se preocupaba por hacer planes para la ocasión. En un boliche de campo se hablaba mucho sobre la posibilidad de aprovechar todo lo que se tenía, ya que luego no existiría más el mundo. Entonces cada uno de los gauchos presentes decía lo que pretendía hacer. Uno, que tendría todas las mujeres, otro, haría todos los viajes, otro, compraría los mejores caballos.
> En una mesita del rincón, muy callado, estaba el compadre Aparício, mateando solito, cuando le preguntaron a quemarropa:
> —¿Y usted compadre, que va a hacer si el mundo se acaba?
> A lo que él respondió muy tranquilo:
> —Bueno, si el mundo se acaba, yo me voy para las Argentinas.[4]

Esa pequeña narración puede transmitir cuán estrechos y peculiares son los límites del mundo campero, lo cual no significa en absoluto ausencia de riqueza en su posibilidad de representación humana en lo que se refiere a la literatura.

La literatura gauchesca recorta el espacio de la región campestre de Rio Grande do Sul, habitado por el trabajador rural, conocido como peón, que habla un lenguaje regional oralizado. Además privilegia dos tiempos históricos: el origen de la formación de la provincia, antes de la demarcación de las estancias, y 1835, año del inicio de la Revoluçao Farroupilha, fases de donde extrae los trazos más fuertes del gaucho mítico, conocido como "Centauro dos Pampas" y "Monarca das Cutillas". Centauro, por su fuerte vinculo con el caballo y el amor a la libertad, Monarca, por la fuerza y sentimiento separatista.

Como puede verse, por el retorno al pasado y por la constitución de un tipo idealizado en el mito, el origen de lo gauchesco esta en el movimiento romántico brasileño, que comenzó por crear un emblema del espíritu nacionalista en la figura del indio, personaje preferido de romances como *Iracema*[5] y *O Guarani*[6] de José de Alencar. En la década del 70, esa representación agota su potencialidad y los movimientos de cuño separatista la segmentan en figuras regionales como el *sertanejo*, el *cangaceiro* y el *gaúcho*. De ese agotamiento nace el regionalismo gaucho en la literatura, cuyo transcurso puede dividirse en tres fases:

1. la literatura oral
2. el romanticismo
3. los tiempos modernos, divididos en dos momentos;
   - 3.1. permanencia del modelo romántico
   - 3.2. literatura más realista y de cuño social.

Como traducción de la producción oral, representada por lo que se creó antes de 1824, año de la llegada de los emigrantes alemanes a la provincia, tenemos dos compilaciones importantes; el *Cancioneiro Guasca* (1910) de Simões Lopes Neto,[7] el *Cancioneiro Gaúcho* (1950) de Augusto Meyer[8] y el *Cancioneiro da Revolução de 1835*,[9] publicado en 1935 como resultado de una compilación de Apolinário Porto Alegre.

Son coplas, payadas, trovas y motivos de fandangos los géneros predominantes en esas compilaciones, donde el tema predominante es el amor, aunque el pueblo gaucho estuviera siempre metido en contiendas bélicas.

---

[4] *Causo* publicado en la compilación *Causos do Boi Voador*, editada por la Editora de la Universidad de Caxias do Sul en 1996, autores Lisana Bertussi y Paulo Bertussi.

[5] ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1975.

[6] ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1976.

[7] LOPES NETO, João Simões. *Cancioneiro Guasca*. Pelotas, Livraria Universal, 1910.

[8] MEYER, Augusto. *Cancioneiro Gaúcho*. Porto Alegre: Globo, 1956.

[9] PORTO ALEGRE, Apolinário. *Cancioneiro da Revolução de 1935*. Porto Alegre, Globo, 1935.

Obsérvese una copla, en que los elementos del universo campero sirven de metáfora para la atracción amorosa:

> La cinta de tu cabello
> es bozal, manea y lazo.
> Descogotado y lunanco
> aún por ti muevo el paso.[10]

Véase sin embargo el lugar secundario ocupado por la figura femenina en ese universo, donde el caballo es el bien primordial, en otra composición:

> Estoy viejo
> tuve buen gusto
> muero cuando Dios quiera
> dos penas llevo conmigo
> caballo bueno y mujer.[11]

Es interesante que el mito del gaucho ya esté presente en el origen de la literatura oral, lo que comprueba que el mito tiene raíces populares. Véase:

> Ser monarca de las cuchillas
> siempre fue mi galardón,
> y cuando me desafían
> desenvaino mi facón. [12]

Pero también está, en el cancionero popular, el antídoto para el mito en composiciones como "O tatu",[13] motivo de fandango donde ese animal representa a un gaucho que de centauro pasa a pobre "muy afligido/de freno en la mano y a pie". En ese movimiento de mitificación y de sacralización del mito están representadas las dos vertientes más importantes de la literatura gauchesca: la literatura romántica del siglo XIX y el realismo social predominante en la década del 30 en el siglo XX.

El marco del romanticismo en Rio Grande do Sul está representado por los romances de José Antonio do Vale Caldre e Fião, *A divina pastora* (1847)[14] y *O corsário* (1851).[15] Ambos siguen el modelo romántico tradicional del amor imposible y tienen como telón de fondo, la revolución de 1835 en la cual el personaje masculino central es el conocido monarca de las cuchillas. El primero estuvo desaparecido durante ciento cuarenta y cinco años, pues no quedaba ningún ejemplar, pero fue redescubierto en una biblioteca de Montevideo y reeditado por la RBS en 1992.

En 1872 fue publicado el romance *O vaqueano*[16] de Apolinário Porto Alegre como una especie de respuesta a la narración *O gaúcho* (1870) de José de Alencar,[17] que sonaba muy artificial para los sudriograndenses, porque su autor nunca había estado en la provincia y compuso un universo que poco tenía de gauchesco.

El grupo de poetas románticos está constituido por Apolinário Porto Alegre con "Harpa do Deserto", primera parte de su *Bromélia*.[18] por Múcio Teixeira con su "Flores do Pampa", primer libro de *Novos Ideais* (1880),[19] por Bernardo Taveira Júnior, con *Provincianas* (1886),[20] y por Lobo da Costa, con sus poemas regionalistas, diseminados en publicaciones diversas de 1874 a 1904.[21]

El regionalismo romántico aprovecha el modelo literario del centro del país, idealizando el tipo regional del monarca de las pampas y el centauro de las cuchillas, que habita un espacio mitificado como paraíso campero, donde la buena gente vive en armonía y sin conflictos. Se cultiva el pasado, el tiempo de los orígenes de la provincia donde el campesino vivía libre de las alambradas y las épocas de las revoluciones, momentos de dignidad y lucha por la libertad en oposición a la degradación del presente. Además, la dicotomía primitivo (= puro) versus civilizado (= degradado) traduce la segmentación del espacio en campo y ciudad.

Como consecuencia del subjetivismo romántico es fuerte la presencia del poeta, en primera persona, con lo cual introduce una visión intelectualizada, robando el espacio de la visión campera, como hace Bernardo Taveira Júnior en Provincianas, con su lenguaje poco autentico.

Es característica la crónica de costumbres y perceptible la trayectoria que va del sentimiento americanista al nacional para llegar al regional. Y vale señalar que, en la medida en que la literatura gaucha supera los modelos románticos, por las correcciones realistas que el regionalismo les impone, ella madura y crea su propia autonomía. De ahí la importancia de la gauchesca para la historia literaria sudriograndense, que no se puede

---

[10] Meyer, Augusto. Op. cit. pág. 84.
[11] Ibíd., pág. 85
[12] Ibíd., pág. 88
[13] Ibíd., pág. 37

[14] Caldre E Fião, José Antônio do Vale. *A divina pastora*. Porto Alegre: RBS, 1992.
[15] Caldre E Fião, José Antônio do Vale, *O Corsário*. Rio de Janeiro: Tipografia Filantrópica, 1951.
[16] Porto Alegre, Apolinário. *O vaqueano*. Porto Alegre: Globo, 1927.
[17] Alencar, José de. *O Gaúcho*. Rio, Garnier, 1870
[18] Porto Alegre, Apolinário. *Bromélias*. Porto Alegre, Imprensa Literária, 1874.
[19] Teixeira, Múcio. *Novos ideais*. Rio: Tipografia Nacional, 1880.
[20] Taveira Júnior, Bernardo. *Provincianas*. Rio Grande: Livraria Evangélica, 1886.

[21] Hay fijación de los textos de ese autor en: Costa, Lobo da. *Obra poética de Lobo da Costa*. Pesquisa, introdução, notas e glossário de Alice Campos Moreira, edicão crítica. Porto Alegre: EDIPUCRS/IEL/FAPERGS, 1991.

contar sin tomarla como punto de partida.

Observemos a título de ejemplo la poesía romántica regionalista, una composición titulada *O canto do monarca*[22] de Múcio Teixeira:

> Yo soy gaucho joven
> valiente como los más guapos;
> hijo y nieto de Farrapos
> republicano nomás,
> como mi poncho de pala,
> y lazo y boleadoras en los tientos,
> voy más ligero que los vientos
> por zanjas y cañaverales [...]
> El rey montado en el trono,
> teniendo sus ministros consigo,
> no se compara conmigo,
> en el lomo de mi bagual;
> si él es rey yo soy monarca;
> si él tiene cetro dorado,
> yo tengo rebenque plateado
> y la cacha de mi puñal.

Para enunciar brevemente la trayectoria de la literatura gauchesca en lo que llamamos tiempos modernos, ejemplificaremos su trayectoria con tres nombres fundamentales: Simões Lopes Neto, Cyro Martins y Apparicio Silva Rillo, los dos primeros narradores y el tercero poeta, narrador y compilador de *causos* ("cuentos").

Simões Lopes Neto, es considerado uno de los mejores cuentistas de la literatura gauchesca por sus tres publicaciones: *Contos gauchescos* (1912),[23] *Lendas do Sul* (1913)[24] y *Casos de Romualdo* (1925).[25] En el primero, Blau Nunes, de 88 años, ex furriel durante la Revoluçao Farroupilha, cuenta historias de sus tiempos de guerrero, idealizando el tipo gauchesco; en el segundo reelabora leyendas del cancionero popular gauchesco, transformándolas en auténticos exponentes del cuento regional, con gran inclinación filosófica, como es el caso de "Salamanca do jarau"; en el tercero, el autor crea una caricatura del mito gauchesco en el personaje del simpático Romualdo, que desnuda la mentira de la visión hiperbólica del mundo que lo rodea, al declarar que su caballo, Rosillo Piolho, es el mejor del mundo y que su higuera es tan fecunda que da, al mismo tiempo, todos los tipos de frutas.

Ese papel desmitificador que Simões Lopes Neto comienza a desempeñar, parodiando "O tatu" de la literatura oral, será reforzado por un marco de realismo en la literatura gauchesca de Cyro Martins, con su *Trilogia do gaúcho a pé*, representada por los romances *Sem rumo* (1937),[26] *Porteira fechada* (1944)[27] y *Estrada nova* (1954).[28] Aquí, el mito es francamente desbancado al enfatizarse los problemas de orden social y la miseria humana del falso paraíso campero construido por la literatura romántica, pues los personajes centrales son pobres sin tierra, marginados en las villas miserias de los pueblos de frontera.

Apparicio Silva Rillo tiene un importante papel en la literatura regionalista de Rio Grande do Sul, por la calidad estética, principalmente de sus poemas, reunidos en diversas publicaciones como es el caso de *Caminhos de Viramundo* (1979),[29]

Alma Pampa (1984)[30] y el excelente *Pago vago* (1981).[31] Además, son muy significativos sus *Rapa de tacho* 1, 2, 3 y 4,[32] compilaciones de sabrosos *causos*, para parodiar con el calificativo los títulos de sus libros, que tuvieron decenas de ediciones, volviéndose extremamente populares.

Y terminamos aquí, dados los limites del tiempo para esta presentación de la literatura gauchesca, inserta en el movimiento del culto al placer de ser gaucho, que es el regionalismo sudriograndense.

Y que podamos realizar una verdadera integración disfrutando juntos de nuestras literaturas gauchescas: la argentina y la brasileña.

---

[22] Teixeira, Múcio. Op. cit. pág. 335.

[23] Lopes Neto, João Simões. *Contos gauchescos*. Porto Alegre: Globo, 1993.

[24] Lopes Neto, João Simões. *Lendas do sul*. Porto Alegre: Globo, 1976.

[25] Lopes Neto, João Simões. *Casos do Romualdo*. Porto Alegre: Globo, 1976.

[26] Martins, Cyro. *Sem rumo*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1977

[27] Martins, Cyro. *Porteira fechada*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento: 1977.

[28] Martins, Cyro. *Estrada nova*. Porto Alegre: Movimento: 1975.

[29] Rillo, Apparicio Silva, *Caminhos de Viramundo*. Porto Alegre: Martins, 1979.

[30] Rillo, Apparicio Silva, *Alma pampa*. Porto Alegre: Martins, 1984.

[31] Rillo, Apparicio Silva, *Pago vago*. Porto Alegre: Martins: 1981.

[32] Esos textos tuvieron decenas de ediciones realizadas por la editora Tchê, de Porto Alegre, en las décadas del 60 y 70.

La literatura folclórica argentina

ALICIA SISCA

Dentro del universo que expresa este título estableceremos primero, ceñidamente, el significado y el alcance de los vocablos "literatura" y "folclore" y luego, delimitaremos un tema de la literatura folclórica argentina, que creemos fundamental.

Hablar de literatura es hablar de creación o mejor de recreación del mundo y de la vida del hombre, a través de la palabra estética. Entre la existencia humana y las cosas, el escritor inventa la palabra creadora que le da voz al misterio, porque esa palabra es reflejo de la Palabra, del Verbo, cuya presencia victoriosa quebró el silencio absoluto. El artista descubre las correspondencias armónicas de la realidad y dotado con el don de la bella expresión genera un mundo intermediario entre el hombre y lo que lo rodea, frente al cual el viejo mundo de las cosas se rinde y permite la visión de su figura originaria.

Este exquisito placer espiritual, que es la literatura, se ha vuelto cuestionable para la mentalidad de hoy, signada por el rédito, la posesión física, la disponibilidad arbitraria, la idolatría de lo efímero. Sin embargo el valor de lo gratuito, la existencia y la necesidad de lo que "no es medio para" y la eficacia y duración del goce del espíritu siguen estando en lo más profundo de todos y cada uno de los hombres. Al Espíritu, a ese germen redimido que nos da dignidad humana, apunta el escritor a través de su obra. Tal vez la literatura no explica nada, pero gracias a la literatura todas las cosas se vuelven explicables y el "caos" se transforma en "cosmos".

Para referirnos al término "folclore" debemos remontarnos a 1846, fecha en la que William John Thoms lo caracterizó de manera tal que aún tiene vigencia. Su definición apenas modificada es: "aquella parte de la Ciencia del hombre (o Antropología) que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas". En ella está la idea de la preservación de los bienes que integran el patrimonio sumergido o *substratum* porque en la vida nacional ha quedado encubierto por el *superstratum* que llena la superficie. Aquí la palabra *folk* no se identifica con público al cual se dirige el escritor, ni con pueblo en sentido político o demográfico. El pueblo depositario del folclore se diferencia de los grupos que mantienen sus propios géneros de vida y la unidad de su cultura (en América, numerosas poblaciones indígenas no incorporadas a la civilización blanca y estudiadas por la Etnografía) y también de los círculos "superiores", dirigentes, ilustrados, urbanos. *Folk* es el pueblo de vida tradicional en el cual se aprende gracias a la magia del habla, al ejemplo imitado, a la adquisición empírica. El patrimonio cultural de ese pueblo persiste si satisface una necesidad colectiva (ya sea biológica, económica, profesional, social, jurídica, religiosa o estética) vale decir si cumple una función. Por otra parte el pueblo, tal como lo estamos caracterizando, prefiere la localización de tipo rural, en la cual pueden fusionarse hombre-naturaleza, cultura-tradición.

Esquematizando con Augusto Raúl Cortazar diremos que los fenómenos folclóricos son populares, empíricos, de transmisión oral, funcionales, tradicionales, anónimos, socialmente vigentes y geográficamente localizados.

Parte de esos fenómenos folclóricos está constituida por leyendas, mitos, cuentos, romances, coplas, villancicos y tantas especies más que cumplen con estos requisitos. Según las distintas regiones de nuestro extenso territorio, son distintas las características de dichas especies. A todas ellas las denominamos folclore literario. En la llanura pampeana y rioplatense se dio una manifestación de este tipo que se plasmó en la poesía gaucha, de la cual no hay testimonios pero sí lo que Cortazar denomina *fluencia latente*, es decir siguió y sigue aún hoy vigente en los pueblos de nuestras campañas. Tal vez la literatura gaucha no sea reconocida o estudiada en los círculos cultos pero, de todos modos existe y es parte del folclore literario.

Otra cosa es la literatura folclórica. Junto a esas creaciones tradicionales fueron surgiendo otras, inspiradas en temas del folclore literario reelaborados por un determinado autor, destinadas a un público preferentemente urbano y transmitidas por medios institucionalizados. Éstas, que son la proyección de las primeras o la

expresión de aquéllas pero fuera de contexto, las denominamos literatura folclórica. También, según las regiones se diferencian las distintas especies.

Nosotros vamos a tomar, dentro de la literatura folclórica argentina, aquélla que surge en la región pampeana y rioplatense, ámbito de un género de vida peculiar, vivido por un ser humano totalmente consustanciado con su ambiente natural: el gaucho.

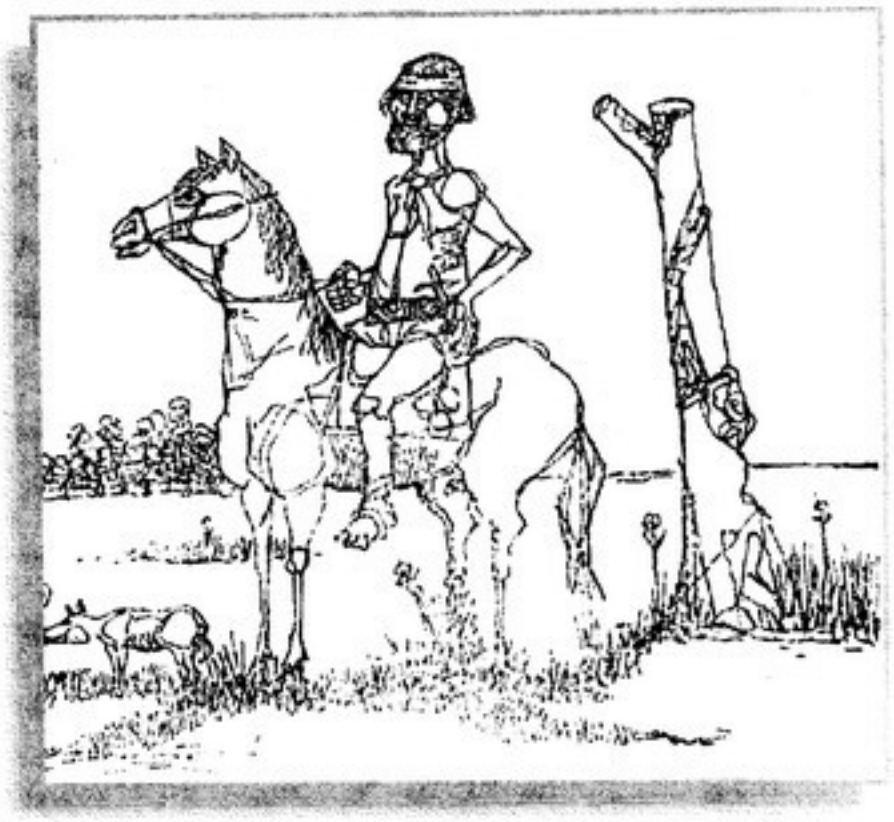
El gaucho es, sin duda, el tipo humano más característico surgido en las tierras del Río de la Plata (y zonas aledañas) juntamente con el sentimiento de nacionalidad.

La existencia del gaucho fue facilitada por la prodigalidad de la Naturaleza que lo marcó en su carácter, costumbres y formas de vida.

Nació en la planicie extensa sin dueño o con dueño ausente, siempre dueño ignorado. El clima benigno, el cielo límpido, el ganado cimarrón y la riqueza vegetal están a su disposición y arbitrio. De ellos se adueña y a ellos ama. No tiene límites ni sujeción a ninguna autoridad. Vive casi absolutamente libre. Las frecuentes luchas para defenderse de los malones y las dimensiones del terreno solitario templaron su físico y su alma: la fuerza y rudeza de su cuerpo y la fortaleza y templanza de su espíritu se conjugaron en viril equilibrio.

De acuerdo con el método determinista de la época, Sarmiento desarrolló en *Facundo*[1] la teoría de que el medio geográfico y social condiciona tajantemente la aparición del personaje.

En el último párrafo de la "Introducción", refiriéndose a la división de su precipitado trabajo, dice:



"[...] la una en que trazo el terreno, el paisaje, el teatro sobre el que va a representarse la escena; la otra, en que aparece el personaje, con su traje, sus ideas, su sistema de obrar, de manera que la primera está ya revelando a la segunda, sin necesidad de comentarios ni explicaciones."[2]

Sobre todo en los primeros capítulos se detuvo a analizar esta teoría y en su argumentación se refiere al gaucho de las pampas. A través de cuatro categorías (rastreador, baqueano, gaucho malo y cantor) explicó fehacientemente sus condiciones y costumbres.

"El rastreador es un personaje grave, circunspecto, cuyas aseveraciones hacen fe en los tribunales inferiores. La conciencia del saber que posee, le da cierta dignidad reservada y misteriosa".[3]

"El baqueano es un gaucho grave y reservado [...]. Modesto y reservado como una tapia; [...]".[4]

"Llámanle el *gaucho malo*, lo desfavorezca [sic] del todo. [...] Es un personaje misterioso; mora en la pampa, son su albergue los cardales; vive de perdices y mulitas; [...]."[5]

"El cantor no tiene residencia fija; su morada está donde la noche lo sorprende; su fortuna en sus versos y en su voz".[6]

El rasgo característico era el misterio que rodeaba a su figura grave y su actitud reservada. Su aspecto hacía pensar muy poco a favor; pero su hospitalidad y franqueza, su aire sencillo y digno y su disposición resuelta e independiente, montado a caballo, modificaban rotundamente la primera impresión.

Las tareas pastoriles (cuidado del ganado, rodeos, boleadas, yerras, domas, pastoreo, recogida de los animales dispersos o alzados, vaquerías y corambres entre otras) haciendo juego con el ambiente en el que se desarrollaban, tan extenso y solitario, influyeron en la conformación de este tipo campesino. Los gauchos pasaban muchos días en los campos desiertos haciendo alguna de estas tareas pues para ellos, de a caballo, andar diez o cien leguas era

[1] SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo*. Buenos Aires, E.E.S., "Clásicos selectos", 1965

[2] *Op. Cit.*, p. 13

[3] *Op. Cit.*, 42

[4] *Op. Cit.*, p. 44-45

[5] *Op. Cit.*, p. 47

[6] *Op. Cit.*, p. 50

igual. Tenían resistencia y sagacidad y les gustaba hacer correrías por la pampa, a la que conocían y querían y de la que se adueñaron. Pero el tiempo y el progreso fueron desplazándolo.

Carlos Octavio Bunge, en su estudio sobre el gaucho,[7] considera que si bien existió un tipo peculiar, descendiente de los conquistadores españoles, éste fue transitorio pues quedó sin papel en el drama de estas tierras durante el último tercio del siglo XIX. Sin embargo agrega que ello no obsta para su trascendencia en la historia patria.

En efecto, durante la época colonial y hasta la primera parte del siglo XIX su vida fue una epopeya: desde la iniciación pastoril hasta el servicio como soldado de la independencia y centinela de la civilización en las fronteras, fue un héroe. Pero, apenas organizada la República y resuelto el problema de los indios, junto con el progreso comenzó la decadencia de su estirpe.

El gaucho nació con los animales chúcaros de la pampa y se convirtió en el peón de las actividades ganaderas, fuente madre de la riqueza económico-social de nuestro territorio, desde la conquista hasta mediados del siglo pasado.

Comenzó siendo tropero pero también se destacó en la yerra y en la doma, la esquila y el rodeo, la preparación y el trabajo del cuero, la carnicería y todas las tareas de los saladeros.

En la etapa colonial fue el hombre que se rigió por el instinto para sobrevivir, sin más defensa que la propia, ayudado por el puñal, el lazo y las boleadoras y por la consustanciación con la Naturaleza en la que encontró las respuestas o la solución de sus problemas.

En el período de la revolución y la independencia, fue incorporado a la milicia y su tipo se ennobleció y dignificó. En la época de la anarquía, por el contrario, se lo descalificó y desprestigió.[8]

Durante la siguiente etapa, la de la organización, formó parte de los ejércitos del orden institucional, pero al mismo tiempo se inició su decadencia. La parodia de ley y el sistema electoral, el alambrado, el ferrocarril y el telégrafo, la implantación de la agricultura y la mestización del ganado, es decir la civilización, lo despojó de lo que siempre tuvo como propio. Aun en estas condiciones llevó a cabo su última patriada: la conquista del desierto. Pero en ella podemos situar la muerte del gaucho, en especial en lo que hace a sus costumbres, pues al variar el escenario y las reglas estas, dejaron de tener cabida.

De todos modos hay dos razones que le permitieron pervivir: la primera razón es que el perfil característico del gaucho —legítimo producto sociocultural del Río de la Plata— perdura en sus descendientes, los paisanos de nuestras pampas; y la segunda, es el hecho de haber sido objeto central, como personaje, de una rama peculiar de la literatura rioplatense: la literatura gauchesca.

En relación con la primera de estas razones, se puede afirmar que en nuestros paisanos, a fines del siglo XX, detectamos rasgos que sin duda provienen del gaucho ancestral: el culto de la amistad, la hospitalidad, el desinterés por su persona, el coraje en las destrezas físicas, la sobriedad en la ropa y en las costumbres, la seguridad en sí mismo, el gusto por la comida a base de carne (en especial el asado), la Fe ingenua y presente en los actos cotidianos y la imaginación y el ingenio para expresarse sobre todo en forma de improvisaciones versificadas, acompañándose intuitivamente con la guitarra. Me refiero a la capacidad que poseen para elaborar frases, sentencias, relaciones y especialmente payadas.

La otra razón es que el gaucho, perdido en el tiempo, fue recuperado definitivamente por el arte, en especial por la literatura gauchesca, que lo tomó como tema y protagonista de sus obras y por las artes plásticas, principalmente la pintura que primero, según los cánones neoclásicos y románticos, ilustró descriptivamente sobre el paisaje y sus tipos humanos y luego, más realista, acogió otras escenas propias de nuestras pampas: son ejemplos los pintores Pallière, Clerici, Della Vale, Alonso, Berni, Castagnino, Marengo, Paez, Seoane y los escultores L. Badií, J. Casals.

La literatura gauchesca, en cuyo origen se halla la poesía gaucha, fruto de la capacidad creadora espontánea del hombre de las pampas, surge cuando un poeta ciudadano remeda el lenguaje del gaucho a quien toma como tema central de sus obras.

Le cabe este papel a Bartolomé Hidalgo (nacido en Montevideo en 1788 y muerto en Buenos Aires en 1822), pues fue el primero en componer poemas en los que se detecta claramente la presencia, las expresiones y las costumbres de los gauchos. Escribió entre 1811 y 1822 *cielitos* en los cuales la música, la danza, la poesía y la política van unidas, y *diálogos* en los que se consagraron algunos elementos carac-

[7] BUNGE, Carlos Octavio, "La literatura gauchesca" en HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, La cultura argentina, 1925, 5ta. reedición.

[8] *Ver* Canto II de la *Ida*

terísticos de la literatura gauchesca: el encuentro y la conversación entre amigos, el asombro del hombre de campo en la ciudad, la alusión (casi omisión) de la naturaleza, las costumbres y los objetos propios de los gauchos.

Sigue en esta línea Hilario Ascasubi (nacido en Fraile Muerto —hoy Bell Ville, Córdoba— en 1807 y muerto en Buenos Aires en 1875) quien escribió como periodista "gauchi-político" una serie de artículos que reunió luego bajo los seudónimos de *Paulino Lucero* y *Aniceto el Gallo* . Hacia 1872 terminó un extenso poema (alrededor de trece mil versos) *Santos Vega o los mellizos de "La Flor"*, que subsume uno anterior, publicado en Montevideo en 1852: *Los mellizos.* Con *Santos Vega* la poesía gauchesca logró constituirse como obra de suficiente envergadura y despertó el respeto de la crítica culta. Los aportes originales de este autor son varios: decididamente el tema es la vida del gaucho sus costumbres y sus tipos(el subtítulo es "Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina, 1778 a 1808") relatada por el payador arquetípico Santos Vega, humano, "escrebido y letor"; la presencia de la mujer como personaje clave en la consolidación de la familia, origen de la sociedad argentina; la picardía erótica resuelta con graciosas estrofas encabalgadas y la religiosidad: el poema tiene numerosas expresiones de Fe y manifestaciones de la Providencia de Dios.

Ascasubi deja un discípulo, teniendo en cuenta el seudónimo que adopta —Anastasio el Pollo—, que es Estanislao del Campo (nacido y muerto en Buenos Aires, en 1834 y 1880 respectivamente). La mayor parte de su obra responde a la escuela romántica clásica; pero tiene una serie de poemas en lengua y sentir gauchescos, reunidos bajo el título de *Acentos de mi guitarra* y el famoso *Fausto* de 1866, incluida la relación que lo prefiguró nueve años antes, con los que del Campo aporta elementos que reciben la adhesión de todas las clases sociales.

De esta manera, llegamos a la expresión máxima de la literatura gauchesca: *Martín Fierro* de José Hernández (ciudadano porteño, nacido y muerto en 1834 y 1886 respectivamente) obra con la que culmina, o tal vez comienza, este tipo de literatura pues con ella se consolida el género y cobran valor las obras anteriores. José Hernández logra el ritmo justo de la expresión del gaucho (no imita, es un gaucho el que levanta la voz) pero además se ocupa del hombre, entran en juego las vivencias de un ser humano, con lo que la obra trasciende la época y el lugar determinados. Por eso *Martín Fierro* tiene vigencia. Su protagonista, el gaucho arquetípico, fue rescatado de la muerte y hoy nos ofrece su guía. Tendríamos que acudir a los valores permanentes del gaucho para conformar nuestro ser nacional, es decir integrarnos a nuestra vocación cultural argentina y con ello, tal vez, proporcionaríamos el tema de una tercera parte de *Martín Fierro*, de la que seríamos protagonistas.

Hasta aquí me referí al habitante de las pampas tradicionalmente llamado gaucho. Es necesario aclarar, en lo esencial, la etimología de esta voz.

La palabra gaucho con que se designa a este tipo humano peculiar tiene una etimología rica y discutida.

Coincidiendo con numerosos investigadores, considero que la voz *gaucho* se menciona por primera vez en un documento de 1771 de la Banda Oriental; posteriormente se la utilizó en nuestro territorio. De manera que primero se la empleó en el Uruguay y luego en la Argentina.

De acuerdo con un análisis de las propuestas etimológicas de la palabra *gaucho* enumeradas por F. Assunçao,[9] la bibliografía mencionada por H. J. Becco[10] y el trabajo de O. F. L. de Botas,[11] creo que los orígenes de la palabra gaucho más aceptables son:

- Del quichua *wáhka* (uájca), huérfano, guacho.
- Del portugués de Brasil *guadeiro*, vagabundo.
- Del guaraní *ca' úcho* (ca' ú-in = alcohol) bebedor.
- Del latín *bagaudae*, rústicos, ladrones.

Adviértase la significación peyorativa que está acorde con los orígenes del tipo humano al que designa. Sin embargo con el tiempo se fue modificando este concepto y en este sentido la decisión político-cultural de R. Rojas y L. Lugones para reivindicar la obra de José Hernández fue orientadora, ya que permitió ver con exactitud la caracterización del gaucho como arquetipo y ser representativo de todo un estamento social en el que se encuentran las bases de nuestro *ethos*. De ahí el significado que hoy tiene en el *Diccionario de la lengua española*y en el *Diccionario de usos correctos del español*:

"Campesino que en los siglos XVIII y XIX habitaba en las llanuras

[9] ASSUNCAO, Fernando, *El gaucho*, Montevideo, Imprenta nacional, 1963

[10] BECCO, Horacio, *Antología de la poesía gauchesca*. Madrid, Aguilar, 'Obras eternas", 1972

[11] FERNANDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga, "Gauchos" en *La nación*, Buenos Aires, domingo 25 de marzo de 1990.

rioplatenses de la Argentina, en el Uruguay y Río Grande del Sur (Brasil). Era buen jinete y diestro en los trabajos ganaderos del campo."[12]

"[...] Este último adjetivo se aplica, además, en el Río de la Plata, a la persona que reúne las cualidades de nobleza, valentía y generosidad atribuidas modernamente al gaucho, como señala la A.A.L., y al ' buen jinete, poseedor de otras habilidades propias del gaucho' como registra la Academia."[13]

La palabra, receptora de la voluntad del hombre para nombrar todas las cosas, es dinámica y evoluciona juntamente con la vida humana. En consecuencia el vocablo gaucho, que en nuestras tierras tuvo un significado peyorativo en sus orígenes, hoy perdura pero con una carga semántica altamente positiva. En este sentido, *Martín Fierro* proporciona innumerables ejemplos: la palabra es don divino, el gaucho tiene gran facilidad para expresarse especialmente cantando y de las virtudes y los defectos del gaucho las primeras son las que se destacan y prevalecen, sobre todo a partir del episodio de la cautiva.

El valor de la palabra:

"Sin poder decir palabra
sufre en silencio sus males-
y uno en condiciones tales
se convierte en animal,
privao del don principal
que Dios hizo a los mortales."
(*Vuelta,* 12, vv. 2007-12)

La vocación por el canto:

"Cantando me he de morir
Cantando me han de enterrar,
Y cantando he de llegar
Al pié del Eterno Padre-
Dende el vientre de mi madre
Vine a este mundo a cantar."
(*Ida,* I, vv. 31-6)

La preeminencia de las virtudes las virtudes está doblemente explicitada: en el prólogo de la segunda parte y en los consejos.

De las facetas que puede presentar la personalidad del gaucho, quizá la más definitoria del gaucho rioplatense es la de gaucho payador, que corresponde exactamente a la personalidad de Martín Fierro tal como lo eligió José Hernández cuando pensó en un gaucho arquetípico pampeano: Martín Fierro debía ser y es un gaucho payador.

Para caracterizar al gaucho Sarmiento, Hernández, Lugones, Rojas y Bunge coinciden en que una de sus condiciones máximas es la de ser payador, cualidad que destacan.

Dice Sarmiento: "El cantor no tiene residencia fija; su morada está donde la noche le sorprende; su fortuna en sus versos y en su voz [...] El cantor mezcla entre sus cantos heroicos la relación de sus propias hazañas".[14]

Dice Hernández: "Canta porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico, que domina en su organización, y que lo lleva hasta el extraordinario extremo de que todos sus refranes, sus dichos gauchos, sus proverbios comunes, son expresados en dos versos octosílabos perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención"[15].

Dice Lugones:

"La vida al aire libre había reproducido en nuestras campañas, por natural instinto humano, aquel fenómeno inicial de la civilización, aquella imprescindible necesidad del arte que existe en la última tribu demostrando con ello la superioridad del hombre.[...] Como el gaucho no concibió la poesía sino a la manera primitiva que en la libertad de su instinto debió necesariamente adoptar, sus coplas nunca estuvieron separadas de la danza y la música".[16]

Dice Rojas:

"El payador iba "de pago en pago" (o sea pagueando = *paguiando* en cuanto al vivir) y su función era *pintar* en sus versos la vida del *pago* o sea *paguiar* también en cuanto a su oficio.[...] Así *payar* = *paguiar* o *payador* = *paguiador,* habría sido tanto como creador y recreador de la patria por medio del arte".[17]

Dice Bunge:

"Era el profesional de la poesía y la música, el rapsoda errante que se disputaban las mozas y andaba de pago en pago luciendo su incomparable habilidad. Se le requería, se le agasajaba, se le amaba; [...]."[18]

Está claro que José Hernández no sólo exalta la condición de payador de su personaje, gaucho arquetípico, sino que él mismo es un payador auténtico.

---

[12] *DICCIONARIO de la lengua española.* Madrid, Real Academia Española, 1992, 21era. Edición

[13] Olsen de Serrano Redonet, María Luisa y Zorrilla de Rodríguez, Alicia, *Diccionario de los usos correctos del español.* Buenos Aires, Estrada, 1996

[14] Sarmiento, D. F., Op. Cit., pp 50-51

[15] Hernández, José, "Cuatro palabras de conversación con los lectores", en *Martín Fierro*, Buenos Aires, Estrada, 1971, p. 270

[16] Lugones, Leopoldo, *El payador*, Buenos Aires, Huemul, "Clásicos", 1972, 4ta. Edición, pp 91-95

[17] Rojas, Ricardo, *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 222

[18] Bunge, Carlos Octavio, *Nuestra patria*, Buenos Aires, Estrada, 1910, p. 252

El poeta José Hernández descubrió la correspondencia armónica entre la forma de ser del gaucho, sus costumbres y nuestra realidad nacional. Por eso la literatura folclórica llamada gauchesca, pues refleja la vida del gaucho, es la recreación poética de lo que constituyó el origen del alma del pueblo argentino e inició nuestro *ethos* cultural, que por mestizo es cristiano. En ella se da el trasfondo histórico de la evangelización que palpita y da identidad semejante a los pueblos hispanoamericanos.

El ejemplo acabado de la literatura gauchesca argentina es una obra cuya primera edición, en 1872, *El gaucho Martín Fierro*, fue recibida por los gauchos como una insuperable expresión de sus voces y de sus sentimientos, a tal punto que se apropiaron y casi exigieron la segunda parte, a la que le pusieron nombre antes de ser escrita por José Hernández. En efecto, *La vuelta de Martín Fierro* apareció siete años después, cuando de la primera parte se agotaba la undécima edición. En total hubo veintiún ediciones de la misma y diecinueve de la segunda parte en poco más de veinte años, lo cual demuestra, fehacientemente, que *Martín Fierro* es la expresión poética de esa conciencia colectiva desde la cual se puede rastrear la literatura popular anterior, seguir líneas de sentido cristiano en la posterior y dar luces para hallar esa conciencia y este sentido en la literatura y en el argentino actuales. Además, a pesar de ser expresión de una clase mayoritaria y sufriente, logra convocar a todo el pueblo y ser expresión nacional. De esta manera el autor ahonda en la esencia del hombre argentino en la que encuentra la esencia del hombre cristiano, pues entrar en contacto con el poema es asomarse "al destino humano", ya que presenta una experiencia de fracaso (con un cantor que la anuncia y un auditorio inmenso que está en la misma situación) y los pasos que invariablemente sigue el hombre que tiene dignidad: primero la subsistencia, aguantando, rebelándose y huyendo; luego la trascendencia, redimiéndose, respondiendo a los valores que le dan sentido a su vida, que son los valores evangélicos.

El cantor, que es maestro, tiene la autoridad del que enseña porque ha aprendido gracias a la misma experiencia de los que lo escuchan y ha pasado de la ceguera a la lucidez. Cantando realiza una reflexión sobre la historia que lo ha constituido, llena de desdicha, y la emplea, generalizando, para demostrar a sus congéneres la situación comunitaria de la existencia humana. Cantando también demuestra que a pesar del sufrimiento y las circunstancias injustas en las que vive el hombre debe seguir luchando, pues sabe que como tal es más que su fracaso, tiene un quehacer en este mundo y tiene además ideales éticos y religiosos que le permiten trascender y lo engrandecen:

> "Mas quien manda los pesares
> manda también el consuelo;
> la luz que baja del Cielo
> alumbra al más encumbrao,
> y hasta el pelo más delgao
> hace su sombra en el suelo."
> (*Vuelta*, 3, vv. 367-372)

Formalmente la *Ida* consta de poco más de 2300 líneas divididas en 13 cantos y la *Vuelta*, casi 4900 en 33 cantos. Estos nombres sintéticos, que evidentemente responden al argumento del poema, también tienen que ver con el peregrinar del alma humana, descendiendo y ascendiendo, alejándose y acercándose al verdadero camino.

Salvo poquísimas excepciones los versos son octosilábicos, reunidos predominantemente en sextetas de rima consonante, pero sin rigidez retórica. De esta mane-

ra remeda la forma natural del canto de los gauchos que a su vez refleja la poesía popular española. Si bien la sextina consagrada por José Hernández tiene sus peculiaridades es indudable la factura de tradición hispánica. Estas pequeñas unidades trasuntan autonomía por la forma en que están concebidas: los dos primeros versos inician, con precisión y justeza, la enunciación. Los dos siguientes aflojan un tanto la tensión obtenida para dar, por contraste, mayor fuerza a los dos últimos, en los cuales logra el remate perfecto:

"Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena estrordinaria
como la ave solitaria
con el cantar se consuela"
(*Ida*, I, vv. 1-6)

"Atención pido al silencio
y silencio a la atención;
que voy en esta ocasión,
si me ayuda la memoria,
a mostrarles que a mi historia
le faltaba lo mejor."
(*Vuelta*, 1, vv. 1-6)

De esta manera con las dos primeras estrofas de sendas partes nos sitúa en el tema de cada una: la desgracia de ser gaucho y la modificación de esa actitud, después de recorrer el camino de la huida y las experiencias de soledad, angustia y llanto.

En muchas ocasiones estos dos últimos versos son verdaderas sentencias o refranes (que pueden ser recreados por Hernández o tomados directamente de la sabiduría popular) en los cuales se desarrolla el sentido de vida cristiano:

"Nací como nace el peje
en el fondo de la mar;
naides me puede quitar
aquello que Dios me dio;
lo que al mundo truje yo
del mundo lo he de llevar".
(*Ida*, I vv. 85-90)

"Procuren de no perder
ni el tiempo ni la vergüenza;
como todo hombre que piensa
procedan siempre con juicio;
y sepan que ningún vicio
acaba donde comienza."
(*Vuelta*, 22, vv. 4720-4726)

No cree que la adversidad sea causada por hombres individuales, sino que es destino de injusticia:

"Viene el hombre ciego al mundo
cuartiándolo la esperanza,
y a poco de andar ya lo alcanzan
las desgracias a empujones;
la pucha que trae liciones
el tiempo con sus mudanzas."
(*Ida*, II, vv. 127-132)

Por eso frente a ella primero se rebela, luego madura y finalmente se transforma:

"Aunque muchos cren que el gaucho
tiene un alma de reyuno
no se encontrará ninguno
que no lo dueblen las penas,
mas no debe aflojar uno
mientras hay sangre en las venas."
(*Ida*, VI, vv. 1117-1122)

"El que obedeciendo vive
nunca tiene suerte blanda,
mas con su soberbia agranda
el rigor en que padece,
obedezca el que obedece
y será bueno el que manda."
(*Vuelta*, 33, vv. 4715-4720)

El contenido del poema nos ayuda a comprender el movimiento interior del alma, que corresponde a la experiencia vital de Martín Fierro y su doble camino: la ida al desierto, el exilio y la vuelta a su propia tierra y a su propio ser de hombre y de pueblo.

El gaucho vive feliz una vida de trabajo, de familia y de amistad. De repente todo cambia: es echado a la frontera por decisión arbitraria de la autoridad. Fierro aguanta pero la situación de injusticia se hace insostenible y entonces se escapa. En lugar de su rancho encuentra una "tapera" y pierde "hijos, hacienda y mujer". Entonces se rebela y se hace malo. Perseguido por desertor y matrero decide irse con su amigo Cruz al desierto, para intentar vivir con los indios, donde no llega el poder de la autoridad. Al finalizar la *Ida* ha emprendido un verdadero autoexilio:

"Y yo empujao por las mías
quiero salir de este infierno;
ya no soy pichón muy tierno
y sé manejar la lanza,
y hasta los indios no alcanza
la facultá del Gobierno."
(*Ida*, XII, 2185-2190)

La *Vuelta* marca el retorno, pero previamente tiene que pasar por dificultades y sufrimientos aún mayores. El punto clave, el que marca el giro del poema y corresponde a ese movimiento interior por el cual Martín Fierro se transforma, es el episodio de la cautiva.

Llorando junto a la sepultura de su amigo Cruz, descubre que una cautiva está viviendo una situación mucho peor que la suya. Primero: está allí contra su voluntad (no por propia decisión); segundo: es acusada y maltratada injustamente por un indio y tercero: acaba de ver cómo el salvaje asesina a su hijo. Ante eso Martín Fierro se pone de pie (física y moralmente) y con altivez heroica y sentido de justicia defiende y libera a esa madre y a su vez se defiende y se libera de su propio cautiverio... y vuelve:

"Yo no sé lo que pasó
en mi pecho en ese istante,
estaba el indio arrogante

con una cara feroz:
para entendernos los dos
la mirada fue bastante."
(*Vuelta*, 9, vv. 1135-1140)
"Dende ese punto era juerza
abandonar el desierto
y aunque lo maté en pelea
pues me hubieran descubierto
de fijo que me lancean
por vengar al indio muerto."
(*Vuelta*, 10, vv. 1371-1375)

Pero vuelve modificado. Supera el matrerismo, escucha a sus hijos y a Picardía, sostiene una payada con el Moreno haciendo gala de buen cantor, se enaltece con la sabiduría de los consejos (en los cuales se condensan los principios básicos del cristianismo) y señala una metodología de acción y de reivindicaciones sociales:

"Es el pobre en su orfandá
de la fortuna desecho,
porque naides toma a pecho
el defender a su raza;
debe el gaucho tener casa,
escuela, Iglesia y derechos."
(*Vuelta*, 33, vv. 4823-4828)
"Mas Dios ha de permitir
que esto llegue a mejorar,
pero se ha de recordar
para hacer bien el trabajo
que el fuego, pa calentar
debe ir siempre por abajo"
(*Vuelta*, 33 vv 4835-4840)

Debemos destacar que, a pesar de denunciar fuertemente la injusticia no se queda en la rebeldía, que es destructora, sino que avanza y se sobrepone aconsejando el camino constructivo de la paz:

"Los hermanos sean unidos
porque ésa es la ley primera;
tengan unión verdadera
en cualquier tiempo que sea,
porque si entre ellos pelean
los devoran los de ajuera."
(*Vuelta*, 32, vv. 4691-4696)
"Mas naides se crea ofendido,
pues a ninguno incomodo,
y si canto de este modo
por encontrarlo oportuno
no es para mal de ninguno
sino para bien de todos."
(*Vuelta*, 33, vv. 4889-4895)

Es el hombre que se sabe responsable de sí mismo, de los demás y de su historia y establece una verdadera relación con Dios: ni mítica ni fatalista, sino filial; Dios está presente para ayudarlo a trascender a través de la construcción, con sus propias fuerzas y debilidades, su propia historia.

Éste es el tema que creemos fundamental de *Martín Fierro*; nosotros los argentinos hemos tenido un sabio que nos ha legado poéticamente un mensaje cristiano de humanidad: cómo debe el hombre interpretar su existencia en la Tierra, quién es él como persona y qué misión tiene en la construcción de su propio destino y de la historia del pueblo del que forma parte, basándose en la justicia, el bien, la solidaridad y la Fe que, por supuesto, son principios evangélicos. Es decir, *Martín Fierro* es una obra que permanece viva porque, por recrear mágicamente con la palabra las vivencias del hombre que inició nuestro *ethos* cultural trasciende el tiempo y tiene vigencia para los argentinos de hoy y, por exaltar los valores cristianos que son en esencia universales trasciende el espacio y tiene vigencia para toda la humanidad.

Bibliografía consultada

CORTAZAR, Augusto Raúl, "Folklore literario y literatura folklórica". En: ARRIETA, Rafael Alberto [director], *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Peuser, 1959, t. V.

FURLONG, Guillermo, "La religiosidad de *Martín Fierro*". En *Actualidad pastoral*, Buenos Aires, Año nº 68, febrero 1974

IMBELLONI, J. [y otros], *Folklore argentino*, Buenos Aires, Nova, "Humanior", 1959.

SCANNONE, Juan Carlos, "Poesía popular y teología. El aporte del *Martín Fierro* a una teología de la liberación". En: *Concilium*. Madrid, Año XII, Nº 115 "Teología y literatura", mayo de 1976.

----------, "Vigencia de la sabiduría cristiana en el 'ethos' cultural de nuestro pueblo: una alternativa teológica?", en *Stromata*. Año XXXII, Julio-Diciembre 1976, Nº3/4. Universidad del Salvador, Filosofía y Teología, San Miguel, Argentina.

La edición citada para las transcripciones de *Martín Fierro* es:
HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*. Buenos Aires, Estrada, 1971. Edición crítica de Carlos Alberto Leumann.

La ventana

María Fasce

—No llueve más —dijo María. Borró con el puño todos los dibujos que su dedo había dejado sobre el vidrio opaco y se despegó de la ventana, segura de que ese gesto había instalado definitivamente el sol—. Vamos a patear espuma.

El padre la había visto empujar una silla hasta la ventana, mirar la playa, la lluvia sobre la arena, la lluvia sobre el vidrio. La había visto mirar las gotas que dibujaban caminos cruzados, se unían y se perdían hacia abajo, y después dibujar líneas cruzadas que cortaban el camino de las gotas, círculos en la ventana. La había visto borrar los dibujos con el puño y, ahora, bajarse con cuidado de la silla.

—Ponete la campera que hace frío —dijo.

—Vos también.

La campera más grande estaba sobre el sofá y María la arrastró, como antes la silla, hasta los pies de su padre.

María se saca el pelo de los ojos, pero vuelve, húmedo y salado como un ramo de algas en cada mejilla. Ahora camina de espaldas, mirando a su padre, la cara tirante y despejada, la nariz y las orejas rojas. La orilla del mar parece una puntilla, el ruedo de un mantel o de un vestido, de algo que se puede alzar y desplegar.

Levanta un caracol y corre hasta su padre. Lo tira en el camino, antes de mostrárselo (está roto). Patea la espuma, los copos se deshacen, caen desordenadamente sobre la arena, ruedan hacia adelante.

—Mirá, papá: nubes con patines —dice señalando con un dedo frío.

El padre asiente y sonríe una sonrisa breve, elástica. Un perro corre en círculos, muerde la espuma.

—La espuma grande es la mamá y la siguen los hijitos —dice ahora María sin darse vuelta, el dedo a la altura de su nariz.

La espuma más grande rueda más rápido, se aleja de las otras, se hace más chica, más chica y desaparece. Como una bola de nieve, pero al revés.

—La mamá se fue. —María ha bajado el brazo y se ha quedado quieta y erguida, como cuando canta el himno en el colegio, hasta que el padre la alcanza y le toma la mano:

—Los hijitos quedaron en mis huellas —dice señalando los restos de espuma a sus espaldas.

—Las mías no tienen nada.

—Yo soy más grande, tengo huellas más grandes, les sirven de casa. En las tuyas no entran.

El perro se revuelca en la arena, deshace las huellas. Llega otra ola. Entre la espuma nueva ruedan huevos transparentes. El padre se inclina y levanta uno.

—¿Qué es papá?

—Son huevos de caracol.¿Ves que tienen caracoles chiquitos adentro?

—Pone el huevo a la altura del ojo derecho de María, que lo sostiene como si fuera una lupa, un anteojo de un solo vidrio—. Ahí hay uno, ¿ves?

—Sí.

—Hay algunos caracoles que no pueden crecer. Este, por ejemplo, no pudo crecer.

—¿Por qué no pudo crecer?

—No sé. —El padre ha apoyado el huevo en la arena, con cuidado, el viento lo sacude un poco y se lo lleva.

—Y si hacemos un castillo de arena —pregunta María tirando del borde de la campera de su padre y plegando dos veces las rodillas.

—Dale —insiste moviendo hacia adelante y hacia atrás el extremo de la campera del padre.

—La arena está muy fría.

—No, yo quiero. —Sacude la cabeza y da golpecitos con el pie sobre la arena como si martillara un pedal.

El padre se arrodilla y María también, de espaldas al mar. La arena está muy fría, se cuela por los puños. El padre arremanga hasta los codos la campera de María. Empieza a cavar y hace una pila. Después alisa la arena húmeda junto a la pila, con el filo de las dos manos y el revés del brazo. "Un limpiaparabrisas", dice María. El padre ha arrastrado la arena hasta la superficie lisa.

—Quiere romper la torre —dice María señalando al perro que pasa entre los dos.

Ahora el perro ha ido en busca de un tronco que el padre acaba de arrojar por el aire, y María ha vuelto a alzar el castillo.

El padre se ha sentado y mira la

playa a lo lejos, más allá del perro. Desde donde están, las piedras parecen edificios, la luz inventa picos, torres, calles. María hace una ventanita con el dedo. El mar es más azul a la derecha de María, del otro lado de las piedras.

—¿Ves, papá? Acá vive la reina.

El padre echa la cabeza hacia atrás, mira las nubes. María también. Las nubes andan por el cielo más lentas que la espuma sobre la arena.

—Claro —dice el padre—, la reina María.

—No, tonto. Yo soy la princesa, la reina es mamá.

Un barco pasa lentamente por el mar, sobre María, que va hacia el otro lado del castillo, a dibujar otra ventana. En el borde del agua una gaviota sacude la cabeza como si sostuviera un pescado. El perro se ha tendido sobre las patas de adelante y parece un león de piedra. Le cae una gota en la oreja y otra en el hocico, vuelve a ser un perro que se aleja levantando arena.

—Vamos que está lloviendo otra vez —dice el padre, y alarga una mano hacia María para que lo ayude a levantarse. También lo hace cuando se sienta en las sillas y en el sofá de la habitación del hotel: María tira como si jugara una cinchada, los dos exageran el esfuerzo y se ríen.

—Una carrera —dice ahora María, y se adelanta—. Vos quedate ahí y cuando digo "ya" empezamos a correr. Ya.

El padre corre mirando el mar que ha crecido hasta llegar a las piedras, que tienen estrías de colores y están atravesadas por surcos profundos, pero paralelos a la orilla, como si el mar hubiera entrado de costado, filoso y preciso, cortándolas como jamón.

—Uf, te gané. —María está parada en la entrada del hotel. Se sacude los pies en una alfombra descolorida que dice "Capri".

Sube la escalera de a dos peldaños mientras se saca el gorro y se baja el cierre de la campera. Empuja la puerta que el padre acaba de abrir y corre a la ventana.

El padre busca una toalla, un pulóver seco y pantuflas para María, que ya se ha subido a la silla.

—Mirá, papá —el dedo forma una aureola opaca sobre el vidrio, la mano izquierda sobre la cabeza del padre que lucha con una media llena de arena—. El mar se está llevando el castillo.

—Está bien —dice el padre sin mirar, con la media en la mano—. Los castillos son para eso.

—¿Para qué?

—Para que se los lleve el mar. —Le ha puesto las medias secas y las pantuflas. Ahora tiene la misma altura de María y mira a través del vidrio.

—Mar malo —dice María.

El castillo se derrite como un helado, y el segundo leng,etazo del mar se lo lleva. El perro da vueltas alrededor de una madera. Un relámpago. Desde la ventana no se ven las estrías de las piedras, ni los surcos. El perro corre levantando lo que queda de espuma.

Palabra errante vs. no-palabra
Epifanía de los sinnombre en Mallarmé

María Andrea González

Palabra errante, de transmutación y de transubstanciación que yerra en un juego primordial con la no-palabra, la que descansa en el silencio del espacio en blanco pero que, siendo ausencia, participa de la esencialidad del logos. Por eso, la escritura de Mallarmé aparece bajo la esencial condición de un enigma. Detrás del trazo blanco se lee el otro, el emergente trazo negro, en una suerte de epifanía de lo sinnombre.

Esa suerte de hechizo entendida desde una conjunción de intelecto, voluntad deliberadamente plasmada y sensibilidad del llamado, constituye en Mallarmé el impulso primigenio del acto escritural, en nada ajeno a las contradicciones, sino partícipe, por el contrario, del riesgo de extraviarse al no encontrar el límite entre las dos vertientes de la poética: la escritura avanza sobre la cornisa del éxtasis verbal —con la aseveración total de la carga semántica— hasta ser derribada, por un golpe de suerte o azar en una aniquilación del significado, un nihilismo vago, errante que descansa en la ausencia de palabra. Desde la región virgen los magmas de lo memorioso, de lo experiencial y de lo sugerente verbal, vigorizan el tenor agónico de la palabra presente y dimensionan una suerte de limbo de significancias, el poema, en el centro de lo indecible, en la lucha inaugural de Brise Marine.

El ejercicio del arte consiste, en esencia, en el acto, el gesto del que emana. Y el cierre del poema invita siempre a la parusía, convocando a la búsqueda de la comparecencia en un tentativo —y contradictorio— movimiento del ser hacia lo que no se deja poseer sino a través de una religación de temporalidad y eternidad. Entonces sí, por encima de la degradación acostumbrada, de la pérdida del espesor del verbo poético, desafiando todo nihilismo, todo empobrecimiento y manipulación de la dimensión creadora, se yergue el logos en la plenitud de la antigua concepción mágica, en el más arcaico y primordial código de la polisemia y del supralirismo.

Invadido Mallarmé por el avasallador ennui, el gouffre y tentado por su contracara, el deseo de absoluto, no deja posibilidad en sus versos para la presencia de un lexema neutral, carente de tensión. Porque el lenguaje, en su categoría de juego y de sacralidad, dimensiona el ámbito agónico. Se trata de una gnosis de palabra a través de una convocación del ámbito de trascendencia, alejada de la profanación de los mortales, pronunciada una vez para darle la esencia: "donner un sens plus pur aux mots de la tribu[1]". Palabra errante vs. no-palabra, éxtasis vs. abismo, son las polaridades que se convocan en la experiencia de la epifanía, destino ineludible del poeta-demiurgo, condenado a ser un hombre —de la especie de los marginados— que "esculpe su propia tumba", obligado a la urgente tarea intelectual y lúdica, social y estético-religiosa, de purificación del lenguaje, como a la terrible carga de la búsqueda de una verdad que lo conduce a los polos de lo absoluto a través de las reminiscencias, o a la nada.

Consciente de la impotencia de su condición mortal, decide insubordinarse frente al azar debatiéndose en la encarnizada batalla de la vida y remontándose como un Ícaro en Les Fenêtres , asumiendo el riesgo de la caída y sufriendo la angustia de Renouvaeau o la desesperación de L'Azur, en que se perfila la muerte como tangente de salvación .

Es Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard el espejo de su contradicción en que el hombre hiperbólico, intelectualmente lúdico, fracasa en su voluntad de ascensión, vuelve a caer sobre sí mismo y confiesa su terrible verdad. Por eso, esta práctica de conjuro que intenta derribar el concepto de margen escritural, constituye el broche de oro de la epifanía de lo sinnombre. La configuración poética devuelve la palabra al espacio inaugural y desafía cualquier circunscripción de ésta al extrarradio de lo derogado. Se aplaude la sublevación del verbo que yerra entre los espacios blancos, penetrados de silencios, que se insubordina a los cánones de los preceptos sintácticos, que desconoce el rigor austero de la gramaticalidad, que irradia sus infinitas posibilidades de significancia y que fluye, voluntariamente sin límites, sin espacios estereotipados, sin normativas, sin más racionalización y orden que un tiro de dados, librado al azar. Los versos avanzan, pendientes de la existencia de un centro secreto, en un movimiento pendular, agobiante, dado por el predominio de los medios lingüísticos irracionales, por la vaguedad y metamorfosis del signo sumadas a la carencia de contornos en el marco de un nuevo sistema semiótico sobredimensionado por cortes transversales que se esquivan o superponen en una dialéctica que, en busca del Cosmos, desemboca en el Caos.

Con respecto a la "audaz ecuación tipográfica" —nos hacemos eco de

la expresión acertada de Claudel—, creemos que no resultaría incompatible conciliar la interpretación que sitúa al poema en el límite con la música[2] con la idea que emerge desde el título. Basta con arrrojar los dados libremente para notar que la ubicación y disposición de los mismos es tan impredecible e hipotética como la de las palabras que Mallarmé pareciera arrojar desde el cubilete alquímico. No se trata sólo de un ir y venir en el tiempo, sino de un espaciamiento que acentúa el carácter significativo de la composición visual y subvierte las nociones de ritmo, como una disposición más óptica que acústica, en el marco de lo que Tinianov llama los equivalentes del texto[3]. Son imágenes concentradas en sí mismas, volcadas en medio de las contingencias que, según distancias y contactos mutuos, aceleran o aminoran el movimiento de la partitura —en términos musicales— o la marcha del juego —desde esta hipótesis de lo lúdico.

El apocalipsis de sus conjeturas comulga con su configuración. El mundo se presenta en la abstracción de una metáfora, en la plasmación de un "golpe de dados". Es el desorden de la vida y el agitarse de los destinos y las suertes en el fondo enigmático del cubilete. Un coup de dés no es sólo la confirmación del fracaso, sino la encarnación de la última oportunidad: ya que no es capaz de anular la desmesura del azar, se abandona por completo al mismo, confiesa su impotencia y lo consagra penetrándolo sin reservas en su intimidad. Este contacto central, axial, lo devuelve a un paraje de excepción, de mandatos y restricciones absueltos, de tiempos y espacios impugnados, donde es factible acceder al nombre, a la matriz verbal, y la distancia entre el signo y la cosa significada resulta intelectual, estética y experiencialmente abolida.

El poema se abre con la carga agobiante de la palabra inicial "nunca"que, aislada del grupo, conlleva en sí la significatividad de la negación, de la nada mallarmeana y la temporalidad desdeñada. El agón avanza hacia el gouffre, convocado desde la imagen clásica del naufragio, que se "traga" al navío y al hombre, lanzado "aun en circunstancias eternas". La fragilidad e impotencia frente al pasado y al dilema del presente, con la posibilidad que no se juega y que es el fruto de una abstención meditada a lo largo de los años y ligada a la contingencia, al azar de una vejez que se ha vuelto incapaz y se desnuda en su miseria y abandono, deviene en imágenes, que actúan a la manera de imanes, en una significancia de adyacencias, en una gradación del descenso, que de a ratos se acelera y de a ratos pareciera paralizarse.

Frente a la imposibilidad del Cosmos, se derrumba el juego en la intimidad del azar, en esa región donde las acciones están inhibidas, donde la relación con la imposibilidad puede aún prolongarse dando lugar a un "Como si", a la duda existencial de Hamlet. El azar se eleva hasta el punto máximo donde su ruptura se emborracha de ausencia, en algún sitio o lugar que no es otro que la nada más absoluta en que el tiempo y el espacio caen vencidos. Las cosas avanzan en el seno de su eterna aniquilación. Sobre el mar reina el silencio supremo y se confirma la inutilidad y vacuidad de todo acto. No queda ni siquiera una mínima reminiscencia de lo que fue o pudo haber sido.

Pero existe una última visión prospectiva, vaga, confirmada por los gerundios. Tal vez ese mensaje "lanzado en circunstancias eternas" perviva. Y el ritmo se vuelve homogéneo, uniforme, en un dinamismo sostenido desde lo semántico y desde lo visual para detenerse en el punto de la revelación final o de la epifanía. Es la sentencia que se cumple con un solo movimiento, el que es capaz de inhibir la suerte, de dar un "golpe de gracia", de invertir el juego y coincide circularmente con la inauguración fundacional del verbo. Vuelve al título del poema y constituye una clave de lectura y una presencia autoritaria que envuelve el esqueleto de la obra, enigma en erupción que se desgarra en una búsqueda expresa, anecdótica, vivencial, de carácter errático, y en una búsqueda tácita. Es el agón entre lo que emerge y lo que no emerge, el "querido sufrimiento" en que el arte —paradojal en su dimensión plena— se bate a duelo con las leyes mezquinas y traicioneras del azar.

La convocación de la Belleza más absoluta instaura una devoción, contemplación dada a los sentidos y entrega afín con cierta mística, pero ajena a Dios, donde, tal vez, el poeta encuentre la mayor aproximación a lo divino, como otro camino conducente al misterio de la trascendencia. Pero no se trata del mundo propiamente de la religión, ni de la mística pura ,sino de la plasmación lúdico-intelectual y proclamación absoluta de la Belleza categórica, de una magnificencia humana elevada a un supremo valor, ligada al mundo de lo sensible en que habita el homo aestheticus.

Convocado el extrañamiento, se accede a los intersticios extrapolables que dejan al descubierto las fisuras de lo apariencial y se desangran sus poemas en una simbiosis errática en que las búsquedas inconclusas o tópicos axiales no son más que una mediación, una puesta en suspenso, una epifanía de lo sinnombre, inscrita en la cosmogonía inaugural del logos, en un intento de paravisión, de instantáneo asomarse a lo absoluto.

Creo

Es un pan siniestro
el que me llevo a los labios.
Pan hecho del dolor
vertical del hombre.
Pan oscuro como la entraña
misma de la tierra.
Amasado entre sueños
de alas deshechas.
Leudado con la fe
trastabillante del hombre.
Sin embargo...
Yo creo en el hombre...
Creo en la semilla
que florece en luz.
Creo que por una
sola mano que se tienda
otras manos vendrán
a estrecharla
Entonces
sé que un día
el pan no me será acerbo.

Porque soy mujer

Porque soy mujer te busco.
Desde este silencio no callado
voy al fondo de mí misma
Busco en las puntas de mi alma
un sentido…
Y me hundo en la oscuridad
de un abismo
cuando desesperadamente
busco el sol
que entibie mi piel aún intacta
para florecer al contacto de tu piel.

Mi soledad y yo

Tomadas de la mano
mi soledad y yo,
salimos al camino.
Mi soledad me ha dicho
que es largo el camino,
mas, no importa cuán largo
ha de ser
si ya para siempre
estaremos unidas
mi soledad y yo.

Poesía

Poesía...
¿Qué eres...? !
Ven...
Lacérame la piel.
Devuélveme el silencio.
Revélame tu origen
y hazte verbo
desde el torrente mismo
de mi sangre.
Ven…
Enciéndeme esta angustia
en estrías de luz

Cuando llegue el olvido

Cuando sepa que el olvido ha llegado
mi puerta estará abierta aguardándolo.
Tañirán las campanas del silencio
y alzarán su vuelo las palomas del recuerdo.

Cuando sepa que el olvido ha llegado
quedarán sin rumor de pasos mis senderos
morirá en mi ventana el concierto de las voces
y una lenta palidez de muerte ha de cubrirme.

Cuando sepa que el olvido ha llegado
caerán mis manos en el hueco frío de mi pecho
una paloma herida rodará a mis pies
y lentamente se desdibujará mi sombra

Ensayo, crítica, interpretación

LILIANA WEINBERG DE MAGIS

Escritura pura, discursividad pura, táctica sin estrategia, literatura "por default", literatura en potencia, forma azarosa, forma fragmentaria, género marginal, antigénero, no género, e incluso, de manera extrema, "género degenerado"... He aquí algunas de las caracterizaciones más recientes del ensayo, extraídas de las obras de Réda Bensmaia (1976), John Snyder (1995) y Claire de Obaldia (1996).[1] Los nuevos estudios dedicados a la teoría del ensayo han integrado, por cierto, las ideas de Lukács, Adorno, Barthes, Foucault, en torno a la poética de la prosa, al ámbito escritural, discursivo, argumentativo, así como diversas discusiones en torno al problema del género. Sin embargo, persisten en muchos de ellos las viejas nociones por todos conocidas: el ensayo es una forma fragmentaria, azarosa, precaria, más aún, arbitraria y en extremo ligada a la personalidad del autor.

En nuestra época, al mismo tiempo que cunden las ideas de provisionalidad de la razón y se descree de toda noción "fuerte", se asiste vertiginosamente al cruce e hibridación de formas[1] discursivas tradicionales así como a la aparición de formas discursivas novedosas ótal el caso de formas que en otra ocasión denominé "intermedias"ó. Una miríada de manifestaciones de prosa no ficcional acapara hoy las preferencias del gran público como lo hicieron el folletín o la novela rosa en época de *Madame Bovary*, y en los estantes de algunas librerías conviven incómodamente, bajo la clasificación de '"prosa", ensayos propiamente dichos, libros de análisis político y muchos tipos más a los que sólo reúne el común denominador de su no pertenencia al mundo de la ficción.

Nada más natural entonces que convertir al ensayo en el arquetipo de la apertura, la provisionalidad, la arbitrariedad. Nada más natural que considerarlo el arquetipo de una forma discursiva "débil", que está en todas partes como no está en ninguna, que se cuela e invade la novela, la crítica, la reflexión filosófica, al mismo tiempo que no está en rigor en ningún lugar determinado del sistema literario y que sólo alcanza una jerarquía genérica "por default".

Si todo esto es cierto, se hace cada vez más difícil explicar por qué extraña mezcla de azar y necesidad, por qué curioso maridaje de imagen y concepto, brotó en cierta ocasión un Michel de Montaigne como brotaron oportunamente en nuestras tierras un Alfonso Reyes, un Jorge Luis Borges o un Octavio Paz.

Uno de los puntos clave de la discusión en torno al ensayo radica en algo que muy bien advierte Claire de Obaldia: "la tensión entre lo que identificamos hoy como literario y lo extraliterario es inherente a la lógica misma del género" (p. 5).

Por mi parte estoy totalmente de acuerdo con esta aseveración. No así con la conclusión a la que llega la mayoría de los críticos al respecto, tal como es el caso de Obaldia, para quien "el contenido del ensayo, el hecho de que tiene que ver con ideas en última instancia dirigidas por un autor a un lector, asigna al género primariamente a la categoría de la escritura didáctica, expositiva o crítica" (ibid.).

Por mi parte, opino que la tensión entre la adscripción al ámbito literario y al extraliterario es un problema decisivo para abordar el ensayo, y que nos conduce a temas aún más decisivos que el problema de la existencia de modalidades "didáctica, expositiva o crítica". Para ingresar a mis propios puntos de vista permítaseme evocar a tres ilustres representantes de la crítica latinoamericana: Alfonso Reyes, quien además de caracterizar al ensayo como "centauro de los géneros", vinculador por excelencia de los mundos, se refirió a la emergencia de la crítica como a un proceso por el cual "la palabra va en

[1] Cf RÉDA Bensmaia, *Barthes a l'essai* (1986), trad. ingl. *The Barthes effect: the essay as reflective text*, Univ. of Minnesota Press, 1987; John Snyder, *Prospects of Power: Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*, the University Press of Kentucky, 1991; Claire de Obadia, *The Essayistic Spirit*, New York, Clarendon Press, 1996.

busca de la palabra". Y por otra parte, a José Carlos Mariátegui y Medardo Vitier, quienes desde signos ideológicos diversos, coincidieron en acercar el ensayo al proceso de interpretación.

El breve espacio de una ponencia no me permite abundar en estos temas, sobre los que actualmente me encuentro trabajando, pero sí cuando menos compartir con ustedes algunas ideas.

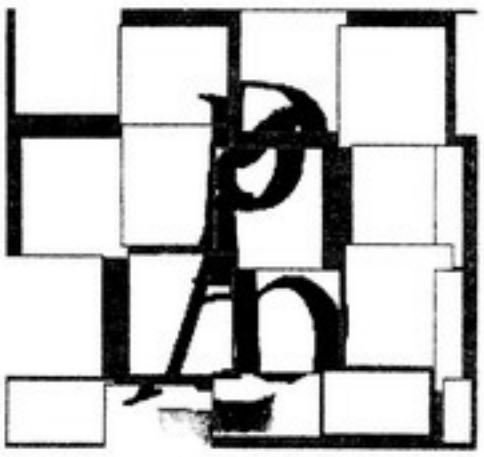
El ensayo lleva a cabo dos operaciones básicas de enlace entre el ámbito literario y el extraliterario: crítica e interpretación. De allí, por una parte, su extraordinaria capacidad y plasticidad para acercarse, plegarse o distanciarse de otros proyectos discursivos dentro del sistema literario propiamente dicho: la palabra va en busca de la palabra. Cuando la palabra se repliega sobre sí misma, cuando se vuelve reflexión en los diversos sentidos del término —el sentido romántico, el primero de ellos, como tan certeramente lo demostró Benjamin—,[2] emergen crítica e interpretación, y emerge históricamente, por tanto, la primera actitud ensayística. En la advertencia al lector que precede a los *Ensayos*, Montaigne anota: "yo mismo soy la materia de mi libro" ("je suis moi-meme la metiere de mon liare"). Asistimos, en una breve declaración, a una operación maravillosa: el moi-meme, el yo, en su aquí y ahora, se pliega sobre sí mismo para observarse e interpretarse: el yo va en busca del yo: "mi tema se vuelve sobre sí mismo", escribirá Montaigne en "De la experiencia".

Por la otra, en cuanto interpretación, el ensayo da muestras de una extraordinaria capacidad para enlazar estos ámbitos que se denominan "literario" y "extraliterario". Sigo aquí una idea más amplia de interpretación que la normalmente empleada por la crítica hermenéutica, y que se inspira en los trabajos de la antropología cognitiva: la interpretación es un proceso por el cual se enlazan la realidad semiótica y la extrasemiótica. Se trata de una capacidad y una actividad universalmente extendida, y ligada a un proceso que con mayor sencillez podemos denominar entender.

Interpretar es pues una operación que consiste en confrontar el universo de lo ya sabido con los nuevos datos de la realidad que nos proporciona la experiencia. Es aquello que el antropólogo francés Dan Sperber denomina "el paso del diccionario a la enciclopedia": el proceso interpretativo surge cuando la experiencia nos proporciona un dato nuevo que debemos integrar a nuestro acervo "enciclopédico" de conocimientos sobre el mundo, y consiste en la puesta en práctica de nuestra capacidad de conceptualización y de simbolización.

Para el caso del ensayo, su autor deberá atravesar cuando menos tres "círculos" interpretativos. En primer lugar, el círculo de su propio campo intelectual y de la tradición estética y literaria en que se inserta, y en relación con la cual se vuelve crítico a la vez que creador; en segundo lugar, el de su propia cultura y acervo enciclopédico de conocimientos y creencias; en tercer lugar, el círculo de la tradición cultural que dicta las condiciones de inteligibilidad —y que es nada menos, en última instancia, que la explicitación de una determinada forma de ver el mundo y ordenarlo a través de categorías de tiempo, espacio e individuo. La relación del ensayista con estos tres "círculos" no es tampoco mecánica ni se resuelve de manera determinista, sino que será a su vez tematizada, aceptada, discutida, en suma, interpretada, por el escritor.

El ensayista hispanoamericano hablará, así, en primer lugar, en cuanto artista e intelectual perteneciente a un campo literario específico. Aquí ingresa la amplia gama que irá desde el escritor que defiende sus fueros hasta el escritor que los critica o niega en nombre del compromiso político y social. En segundo lugar, el ensayista hablará en cuanto miembro de una comunidad cultural que él mismo deberá delimitar como su entorno. En este caso, podrá también tomar opciones tan diversas como la discusión misma en torno a la existencia o no de una identidad regional propia de "Hispanoamérica", "América Latina" o "Nuestra América"; propia de una nación específica, "México", "Colombia", "América del Sur"; propia de una región específica, como la urbana en



[2] Cf. BENJAMIN, Walter *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* [ca. 1918], 2a. ed., Barcelona, Península, 1995.

oposición a la rural, etc. Por fin, el escritor interpreta en cuanto miembro de una tradición cultural portadora de una determinada visión de mundo, a la que podrá también aceptar sin más, tematizar, criticar, problematizar, discutir, negar. He aquí los tres "miradores" simultáneos o consecutivos desde donde el ensayista interpretará la realidad.

El ensayista habita además otra serie de círculos sociales e identitarios específicos, que él a su vez podrá o no problematizar o poner en duda: clase, raza, género, etc. En cuanto a la complejidad de este último punto, daré un solo ejemplo: Ezequiel Martínez Estrada, descendiente de inmigrantes españoles, adscrito a la clase media urbana, hará en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* una compleja elaboración del personaje del gaucho, al que recuperará como antihéroe mestizo, rural y desclasado. Al hacerlo así, paradójicamente, Martínez Estrada estará dando a su vez una interpretación de la vida argentina desde la mirada de los sectores medios urbanos críticos del orden oligárquico tradicional. En contraste con esta visión, el "Martín Fierro" de Borges se interpretará como el símbolo de lo argentino universal, sin marcas particulares de clase, en un esfuerzo por "apolitizar" al mismo tiempo que "universalizar" los fenómenos estéticos propios de un sector de la argentina que, como el representado por Victoria Ocampo, Ricardo Güiraldes o Adolfo Bioy Casares, provienen precisamente de la clase alta educada dentro de los cánones de la cultura europea.

Para interpretar el mundo, todo ensayista emprenderá, al mismo tiempo, una interpretación de la propia experiencia. Es notable además cómo el ensayo contiene, en una especie de "caja negra", las claves de la operación interpretativa que se va a llevar a cabo. Tal es, por ejemplo, el caso del ensayo de Octavio Paz, quien de manera característica traza oposiciones binarias —Historia y Mito, imagen y concepto, crítica y creación, analogía e ironía, etc—, con las cuales construye un nuevo mundo interpretado. Este binarismo —que a veces permanece como tal, en otras se resuelve en favor de uno u otro término y en otras da lugar a soluciones paradójicas—, se constituye en la clave de su interpretación del mundo y en la cifra del proceso interpretativo mismo que llevará a cabo.

Lejos de hacer pues de la apertura del ensayo al ámbito extraliterario su talón de Aquiles, es posible, inversamente, descubrir en ese permanente mirador la razón de su fuerza interpretativa. Y en su dependencia de la cosa, en su constante vocación de no sacar nada de la nada sino de hablar siempre de algo ya sido, de algo culturalmente preformada órasgo anotado ya por Lukács y Adorno, no debe encontrarse una escritura o una discursividad lastrada de realidad, sino antes bien una forma privilegiada de crítica e interpretación. Por fin, la subjetividad del ensayo, de la que tanto se ha hablado, reviste una particular complejidad: se trata siempre de una subjetividad no meramente dada, sino de una subjetividad que podríamos caracterizar como de segundo grado, esto es, producto ya de una actividad de reflexión, de un distanciamiento primero que engendra al mismo tiempo una distancia crítica: el yo va en busca del yo, la palabra va en busca de la palabra.

DIEGO OTASSO

1er Premio Poesía del Concurso Literario para Alumnos de Escuela Media

Vacío

El mundo, vacíos los vasos,
vacía la luz, vacío el colectivo, vacíos los espacios,
vacíos los corazones, vacíos los castrados,
vacías las cabezas, vacío de poder, vacío el hombre.

El vacío nos circunda desde el infinito universo.

Florece epidermis, cambia, muta,
pero nunca te despintes, nunca te desnudes.
Expresáte, no importa qué, expresáte,
que no falte oportunidad, en la TV,
en la radio, en el periódico.
No importa qué escondes debajo,
no te despegues de las demás pieles,
no te quedes en soledad absoluta,
al borde del camino.

Epidermis por todos lados,
iguales, colectivas, sin cuerpo debajo.
Siluetas, sombras.
Sombras, sombras, sombras.

Somos sólo sombras,
del hombre que fuimos,
del hombre futuro.

Ya no se es, se está.

El hombre livianito
en el vacío puede flotar.

Dios también estaba en el vacío
cuando creó el mundo.

Invertir la ecuación

La poesía es un arma secreta.
Un arma que preconiza la paz.
Una lucha estéril y utópica
para quienes no la quieren aceptar.

La gente le da vuelta la cara,
algunos sólo quieren comerciar.
La poesía entonces escapa
triste y muda por la ciudad.

En épocas duras como esta
y como todas
se me ocurre sólo una cosa,
que no será difícil accionar:

Invertir la ecuación,
poesía por capital.
Claro, dirán algunos,
no se puede vivir, vestir, comer con poesía.

Pero no estamos hablando de eso, señores.
Poesía, manera de ver y sentir las cosas;
manera de vivir. Comer, vestir, respirar con la poesía.
La única carta que nos queda para apostar.

Las pieles están tan llenas de maquillaje
que ya no sienten, no hay alergia posible
o virus alguno, como esos ojos taciturnos,
que provoquen un sarpullido de palabras.

La poesía es la antinomia social,
no existen las barreras convencionales,
estructuradas, preestablecidas, aceptadas.
La poesía no adelgaza ni se pone linda,

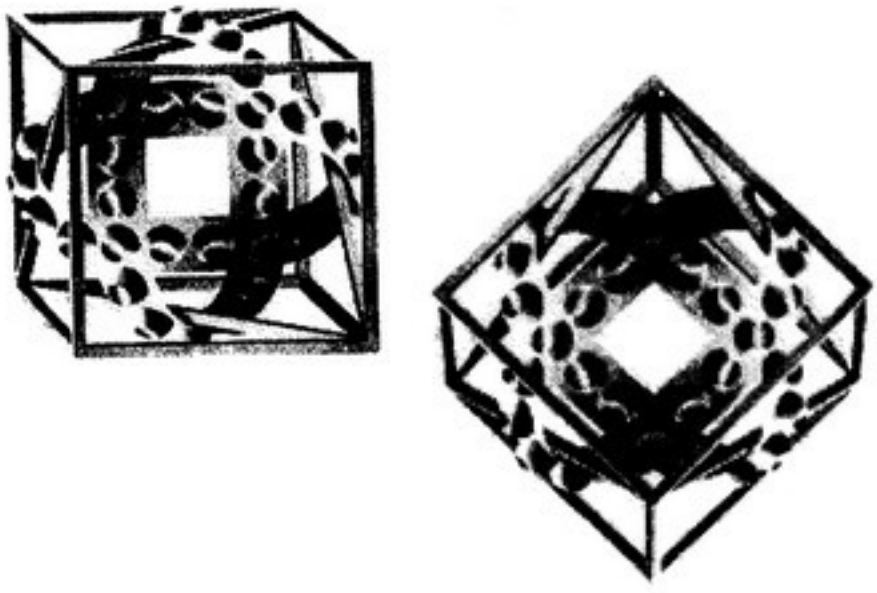
es linda y de qué forma.
¿Qué es la poesía? —preguntan
sobradores los eruditos al revés—.
Poesía es ese par de labios que susurran en mis sueños,

es aquellos dos viejitos enlazados en un beso,
es un pañuelo blanco en el barco del exilio,
poesía son las palabras que se acarician con sentido,
que se expresan en el grito del poeta,

alienado y escupido.
Pero, comenzar a temerle,
queridos señores del capitalismo,
que la poesía no es miedosa y asume el compromiso.

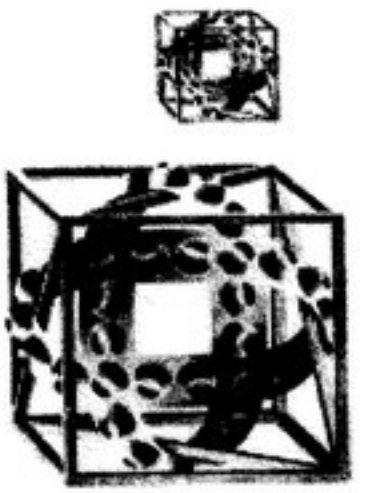
La poesía no es hedónea ni liviana,
es obesa y hasta tiene cierta gracia.
Parsimoniosa y solitaria
vagabundea por el mundo como poetisa exiliada.

La poesía es un arma secreta
que ninguna potencia podrá robar,
tenerle cuidado a los poetas
que las palabras también pueden matar.



Metamorfosis

Estoy parado en el medio de mi historia
revolviendo los recuerdos.
De pronto recibo alas y vuelo.
Planeo valles y montañas;
me circunda una bandada de palabras que desaparecen
si las miro. Ellas están pero no quieren seguirme.
Abatido por las nubes que me enceguecen
desciendo a mezclarme entre los hombres,
entre los sin alas; con pan pero sin dientes.
y entre ellos se encuentra un hombre que busca
algo en el cielo, como si algo le faltara.
Triste en la muchedumbre, el hombre espera en silencio.
Asciendo en vuelo furtivo, abandonando la tierra y el hombre.
Decido un vuelo rasante sobre el océano, poseedor de maravillas.
Allí las palabras me miran, me sonríen, me acarician.
Desde ese lugar inhóspito miro la costa. Algo brilla,
de algo me he olvidado.



No te quedes con aquel hombre que espera algo del cielo.
Toma mi mano, mi vida y álzate por los aires
que volar es como escribir
y hallarte es como amarte desde el poema.

CAROLA INÉS PIVETTA

2do Premio Poesía del Concurso Literario para Alumnos de Escuela Media

Acróbata.

Soy un puñado de arroz
que flota,
a tientas

Soy respiración
un aliento
del vientre de la Tierra

Soy una bailarina muda
de angustia,
lavanda

Soy una acróbata desnuda,
serena
esporádica
y mortal.

Lluvia

Este es lluvia melancólica,
llena de recuerdos y de figuras turquesa.
Este año se vistió de hoja seca (verde opaco)
De abismos horizontales y con paracaídas.
Sin magos ni hechizos.

Hoy descubrí que las pociones
eran jugo de pomelo
y que mi guitarra no era
una cueva de gitanos.

El flautista perdió su flauta;
el guerrero tiró su espada.

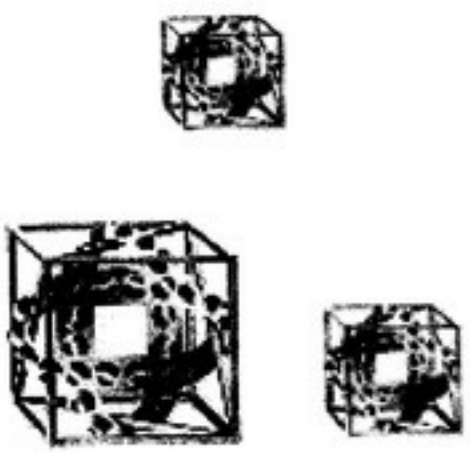
Y se me cayó un ladrillo en la cabeza
y me la partió en dos.
Un espejo se hizo añicos,
en el piso, ahí nomás,
y la rayuela se borró del patio.
¡Ay! El cangrejo me comió un pie.

Las pupilas me explotan de arena
las lágrimas se secan como sal,
en mi frente.

Cena

Dátiles y espinacas
endómeros vacíos al volar,
se ensoman,
y dicen al pasar:
"Ba tos, adiós:"

El puchero se enfría.
El caldo me acoge
sin piel.



El desprecio
Moravia y Godard, reflexiones acerca del cine

MARIANA GONZÁLEZ TOLEDO

Muchos textos de Alberto Moravia fueron llevados al cine. Jean Luc Godard llevó al cine en los años '60 la novela *El desprecio.* La misma fue publicada en el año 1954. Analizaré y confrontaré el texto de Moravia y el film de Godard.

El desprecio es la historia de un matrimonio, pero es también una reflexión acerca del cine y de sus diversas estéticas. Moravia se acerca aquí a la novela-ensayo. Él pensaba que el novelista debía ofrecer una imagen posible de vida, según una orientación ideológica nutrida de su propia experiencia, de su propia observación. Godard, quien coincide con la idea del texto como ensayo, declaró que los films que le interesan son aquellos que expresan "el arte al mismo tiempo que la teoría del arte"[1]

Como en la mayoría de los textos de Moravia, en éste hay un intelectual, "único personaje positivo emanado de la sociedad burguesa", que expresa su punto de vista y "discute en los debates culturales más actuales"[2]. En este caso Ricardo Molteni es el intelectual que trabaja como crítico de cine. Está casado con Emilia. Ambos viven en una habitación alquilada. Son una pareja feliz. Luego de un tiempo de casados, a Ricardo le ofrecen trabajar como guionista de cine. Con ese trabajo logra comprar un departamento en cuotas, teniendo en cuenta los deseos de Emilia de tener una casa propia. Paradójicamente la felicidad de la pareja disminuye con el aumento del bienestar económico. Battista, el productor que contrata a Ricardo para escribir el guión de un film, desea a Emilia y va manipulando y forzando situaciones para quedarse a solas con ella. Ricardo no ve el peligro y cede la compañía de su mujer al productor. Es por eso que Emilia inicia el camino del desprecio hacia su marido que tanto amaba. Ella siente que es ofrecida a cambio de un guión. Todo lo que sucede es un gran malentendido que será imposible de solucionar.

Según Giancarlo Pandini, Ricardo Molteni [3] es "un personaje de la nostalgia: nostalgia de la vida pura y casi mística de un país inocente (en donde todas las cosas se aprenden con naturaleza)". La historia es narrada por Ricardo en primera persona y es a través de sus conversaciones con un director alemán llamado Rheingold y con el productor llamado Battista, que conocemos su postura estética.

Según el narrador, Emilia "como muchas otras mujeres del pueblo, no parecía poder contar sino con el sentido común" (pág. 94), al igual que Adriana de la novela *La romana* o Cesira de *La campesina,* también poseedoras del sentido común y más próximas "que ninguna otra (gente) a la naturaleza" (pág. 94). Emilia pertenece a una buena familia que se fue empobreciendo, por lo cual no pudo terminar sus estudios escolares, pero aprendió mecanografía para poder trabajar. Emilia es el puente que conecta a Ricardo con la realidad circundante. Como en la mayoría de las novelas de Moravia, el sexo es el único canal por el que los intelectuales sondean para plantear el tema de su propia relación con el mundo.

En el film, Godard cambia los nombres. En vez de Emilia, la mujer se llama Camille, al personaje de Ricardo lo llama Paul, el director alemán es Fritz Lang y Battista el productor, pasa a llamarse Prockosh.

La palabra

En el texto de Moravia, la primera reflexión que hace Ricardo relacionada con el cine es acerca de la función del guionista: " el guionista es el que escribe"(pág. 35), " es un artista" y el guión es "al mismo tiempo drama, mímica, técnica cinematográfica, puesta en escena y dirección." (Pág. 35). El guionista es también "el hombre que permanece en la sombra" (pág. 36) porque el director es el que utilizará ese material según su propia forma de expresarse. La palabra escrita tiene un lugar preponderante en el texto

[1] LEUTRAT, Jean Louis. *Jean Luc Godard,* Madrid, Cátedra 1994.

[2] Estudio preliminar de *Cuentos Romanos,* Madrid, Cátedra, 1988.

[3] PANDINI, Giancarlo. *Invito alla lettura di Moravia,* Milano, Mursia, 1976.

de Moravia. El proyecto en el cual trabajan Ricardo y Rheingold parte de un texto literario: *La Odisea.* Las discusiones estéticas se pueblan entonces de aquellos otros textos que retomaron los mitos, *El Ulises* de Joyce, A *Electra le sienta el luto* de O'Neill, también de aquellos escritores que pertenecen al mundo mítico de la literatura, Dante, Petrarca y, por supuesto, Homero.

El texto *La Odisea* es la "Puesta en abismo" del texto *El desprecio.* La historia de Penélope y Ulises remite a la historia de Ricardo y Emilia. Ricardo dice hacia el final: "Como en las cajas chinas, cada una de las cuales contiene en su interior otra más pequeña, la realidad parecía contener un sueño que a su vez contenía otro sueño, y así hasta el infinito" (pág. 203). Por lo tanto, este es un texto que analiza otros textos: los literarios y los cinematográficos.

Moravia es un intelectual que siente nostalgia por un estado ideal del hombre y escribe una novela que tiene por protagonista a un intelectual, Ricardo, quien también siente nostalgia por un determinado ideal. Ricardo, a su vez reflexiona sobre un personaje, Ulises, el héroe de la nostalgia.

La primera imagen del film de Godard es la de una actriz caminando por las calles de Cinecittà en dirección al público. Ella es el personaje de la traductora de Prockosh. Mientras la traductora camina va leyendo un texto escrito y a su vez es filmada por un hombre visto de perfil por el público con el sistema de "travelling" (cámara que se sitúa sobre un carrito que se desliza sobre unas vías). A su vez se escucha una voz en off que dice quiénes hicieron el film. Como vemos, la presencia de la palabra oral y escrita es importante. Godard sentía fascinación por los carteles del cine mudo. Su nostalgia se relaciona con esa época en la cual el cine tenía una relación estrecha con la lengua. Esto está representado por esa cámara que filma a la traductora que lee. La cámara filmando también simboliza la idea de cine dentro del cine, por lo que conserva la idea de las cajas chinas del texto de Moravia.

Todos los films de Godard le dan a lo escrito un lugar predominante, por eso vemos letreros, cartas, postales, páginas escritas, carteles luminosos. Su cine, dice Jean Louis Leutrat [4], "refleja por todos los medios la unidad perdida (mítica) de la lengua y el film". Las citas aparecen constantemente en el film. En el inicio de la película aparece escrita una cita de André Bazín, un importante teórico del cine, que dice: "El cine sustituye a nuestros ojos un mundo que concuerda con nuestros deseos." y se agrega "El desprecio es la historia de este mundo". Godard indica la idea orientadora del film: una clase de cine que se refiere a los deseos, deseos de un mundo ideal. Es por eso que le rinde homenaje a Fritz Lang, al invitarlo a interpretarse en su película. El director alemán dirigió películas que se relacionaron con el mundo épico como *Los Nibelungos y* que se convirtieron ellas mismas en leyendas, pensemos en la película *Metrópolis.*

En la novela de Moravia, Ricardo dice de Rheingold "era un director alemán que, en los tiempos del cine pre-nazi en Alemania, había realizado algunos films del género colosalista [...] Naturalmente Rheingold no era de la clase de un Pabst o de un Lang, pero siempre había sido un director digno, en absoluto comercial [...] Con la llegada de Hitler, no se había sabido más de él. Dijeron que trabajaba en Hollywod, pero en Italia no habíamos visto ninguna película suya."(pág. 68). Esto es exactamente lo que le ocurrió a Lang, con lo cual Godard no hace más que basarse en el texto de Moravia al homenajear al director alemán.

En el film, es Fritz Lang el portador de las citas literarias . Él representa al artista conectado con el mundo de la poesía porque comprende la esencia de la palabra escrita. Es el poseedor de un conocimiento completo. Los poetas citados por este personaje son Hoeldering, por su relación con lo sagrado, Brecht como el develador de crudas verdades, Corneille con el juego de las palabras lógico e ilógico.

El productor americano, Jerry Prockosh, también utiliza las citas. Las lee en voz alta de un librito que es más pequeño que la palma de la mano. Esto representa la clase de

[4] LEUTRAT, Jean Louis, Op. cit.

conocimientos que posee Prockosh, un hombre de negocios: un saber fragmentado, práctico, de bolsillo. El arte y el conocimiento están al servicio de sus intereses comerciales.

En la novela, Ricardo describe al productor de este modo: "el método preferido de Battista para afrontar una cuestión no era nunca el director [...] Si el argumento de un film no le parecía lo bastante rentable [...] los motivos eran siempre de orden estético o moral [...] tras muchas cortinas fumíferas a lo Battista, como yo las llamaba, terminaba por elegir invariablemente la solución más comercial" (pág. 71).

La idea

En el primer encuentro, Ricardo, Battista y Rheingold reflexionan acerca del cine. Battista dice "Todos estamos de acuerdo en que hay que encontrar algo nuevo en cine... Ahora la posguerra ha terminado y necesitamos hallar nuevas fórmulas [...] En mi opinión, las películas neorrealistas han cansado un poco a todo el mundo porque no son películas sanas [...] quiero decir que no son películas que ayuden a vivir [...] es un cine que se empeña en recordarle a la gente sus dificultades, en vez de ayudarle a superarlas" (pág. 71).

El neorrealismo nació oficialmente en la inmediata posguerra con *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini. En ese período directores y guionistas con posiciones ideológicas diferentes, realizaron algunas películas de ficción en donde "quisieron comprometer el cine con el presente histórico, creando una estética que privilegiara la contingencia frente al mundo referencial y que rechazara la espectacularidad"[5].Este cine volvía al pueblo y rescataba su sentido común, su inocencia. El pueblo representaba la identidad nacional italiana. Era una estética que, como dice Quintana [6], "acabó transformándose en una posición ética". Una estética comprometida con la realidad, una denuncia sobre las injusticias que habían ocurrido durante la guerra y la ocupación nazi.

El cine que le interesa a Battista es el que le de dinero. El cine que en ese momento estaba siendo altamente redituable era el de las películas basadas en temas bíblicos, producidas por Hollywood. Rheingold entusiasma al productor con la idea de filmar *La Odisea* alegando que Homero es para los mediterráneos "lo que la Biblia para los anglosajones" (pág. 73). El productor entonces desea un film de *La Odisea* "con monstruos, mujeres desnudas, escenas de seducción, erotismo y grandilocuencia" (pág74).

Para Ricardo "el gusto de Battista seguía siendo el mismo que el de los productores italianos de los tiempos de D'Annunzio" (pág. 74).

Hubo una película fundamental en la historia del cine italiano: *Cabiria*. D'Annunzio fue contratado para escribir el guión. Se sabe que el guión ya había sido escrito por el director que se llamaba Pastrone. D'Annunzio cambió los nombres de los protagonistas y lo reescribió. El film refleja la estética decadentista de D'Annunzio. La historia narraba las peripecias de una niña llamada Cabiria en la Roma antigua. A causa de la abundancia de escenarios imponentes, este film le dio al cine categoría de espectáculo en una época en que el cine era muy precario.

Rheingold propone una interpretación de *La Odisea* que trae conflictos con el productor porque se opone a sus intereses económicos y que Ricardo rechaza porque le parece una interpretación envilecida del héroe homérico.

Para Rheingold, el texto de Homero es un drama íntimo, es la historia de las relaciones de Ulises y Penélope. Ulises retrasa su vuelta al hogar porque sabe que "en su casa le espera una mujer que ya no le quiere; es más, que le desprecia" (pág. 154); "Penélope desprecia a Ulises por no haber reaccionado como hombre, como marido y como rey contra la intromisión de los pretendientes"(pág. 155). Rheingold dice que Penélope "es la mujer tradicional de la Grecia arcaica", mujer de su casa y buena esposa, y que "Ulises anticipa los caracteres de la Grecia de los sofistas y los filósofos" (pág. 153).

Ricardo hacia el final del relato reflexiona sobre la teoría de Rheingold buscando el origen del desprecio de su esposa. El director alemán decía: "Ulises es el hombre civilizado" y la civilidad "a todo aquél que no es civilizado", puede parecerle [...] corrupción, inmoralidad, falta de principios, cinismo". (pág. 157) También dice que Ulises no da importancia a las atenciones que los pretendientes dirigen a Penélope y luego comprende que fue su prudencia la que destruyó el amor.

Ricardo es el hombre civilizado de su tiempo. La civilidad se encuentra en la supremacía de la razón y de la reflexión y en el alejamiento de la acción, de la violencia y de los intereses creados. Ricardo al igual

[5] QUINTANA, Ángel. *El cine italiano* 1942-1961, Buenos Aires, Paidós, 1997.

[6] Ibidem

que Ulises siente nostalgia por el amor perdido de su esposa, por ese estado de felicidad en el que se encontraba. El mundo ideal de Ricardo se opone al mundo real de Emilia. La aspiración moraviana se refleja en la interpretación que hace Ricardo de Homero: "la belleza de la *Odisea* se halla precisamente en creer en la realidad tal como es y tal como se nos presenta objetivamente [...] el mundo de Homero es un mundo real... Homero pertenecía a una civilización que se había desarrollado de acuerdo con la naturaleza, y no en contradicción con ella" (pág. 122, 123). Si Ricardo vive en un mundo ideal, por el contrario, su esposa vive en el mundo "por completo real de los Battista y de los Rheingold" (pág. 191). Ricardo es un héroe moderno en la medida en que nunca pasa a la acción. Tuvo muchas oportunidades para detener los avances del productor hacia su esposa y no lo hizo. Todos los conflictos, para Ricardo, se resuelven en el ámbito de la razón. Por eso, para su esposa, él no es un hombre, porque en vez de usar la violencia o la fuerza física contra Battista, decide no hacer el film y le propone a su esposa volverse a Roma.

En el film, Camille lee un libro que explica las soluciones mentales de este hombre moderno: "El problema se relaciona con la forma que tenemos de concebir el mundo. Concepción positiva o negativa. La tragedia clásica era negativa ya que hacía del hombre la víctima de la fatalidad personifl cada por los dioses. El hombre puede rebelarse contra las cosas malas, falsas. [...] No creo que el asesinato sea una solución. El crimen pasional no sirve para nada. Amo a una mujer. Me engaña. La mato. Qué me queda. Perdí a mi amor, ya que murió. Si mato a su amante, me odia y también pierdo su amor". Godard expresa aquí la forma en que resuelve el conflicto el intelectual, el hombre civilizado.

La imagen

En el film, Godard desplaza la aspiración estética del guionista de Moravia hacia el personaje de Lang. Es Lang quien piensa que el mundo de Homero era un mundo real, que su civilización estaba en acuerdo con la naturaleza y que la belleza de *La Odisea* reside en creer en la realidad como es, como se nos presenta.

El guionista del film está de acuerdo en hacer un film psicológico como lo desea el productor Jerry Prockosh. Sin embargo Paul, como Godard, aspira a una clase de cine como el de Chaplin, Griffith, un cine como el de los Artistas Unidos. El cine de Chaplin era el cine que, como había señalado anteriormente, estaba intimamente relacionado con la palabra escrita. En cuanto a Griffith, fue el fundador del cine americano. Le otorgó al cine todas las posibilidades de expresión visual a través de la cámara. El cine anterior a Griffith utilizaba la cámara fija, desde el punto de vista del espectador en su butaca. La innovación que Griffith hace es cambiar la cámara de lugar dentro de una misma escena, por lo tanto cambia el punto de vista. Además acerca la cámara al gesto del actor, de esta manera utiliza el primer plano como lenguaje fílmico. La invención más conocida de Griffith es el montaje. En una misma escena divide la imagen y se ven acciones paralelas, lo que da simultaneidad en tiempo y espacio.

Chaplin y Griffith pertenecían al

grupo de Artistas Unidos. Era un grupo que hacía cine independiente de las grandes compañías de Hollywood.

Este es el cine que prefiere Godard, es el cine que él hace. El cine del vaivén entre la palabra y la imagen. Un cine ajeno a Hollywood. Godard experimenta constantemente con la cámara. Utiliza el travelling, la toma panorámica, los planos americanos, los primeros planos. En el film, los personajes teorizan acerca del cine mientras caminan y la cámara los sigue lentamente en una sola dirección. Cuando Paul y Camille discuten largamente en su departamento la cámara inicia un vaivén de Paul a Camille y de Camille a Paul, como si fuera una danza.

El movimiento acompaña los pensamientos. Es la mirada que explica al héroe moderno. En él todo el movimiento sucede sólo en la mente. Como en Moravia, ésta es la Odisea de los conflictos internos.

Jean Louis Leutrat dice que a Godard le interesa ese movimiento entre dos polos: "lo doméstico cotidiano" (dado en las relaciones de Camille y Paul en su departamento) y "lo épico excepcional" (representado por el film que dirige Lang). El resultado es "la épica de lo coti-

diano y lo insólito de la vida diaria".

Conclusión

Son muchos los puntos de encuentro entre Moravia y Godard. Moravia desde la palabra reflexiona sobre el cine y Godard desde el cine reflexiona sobre la palabra. La literatura y el cine se funden en sus obras. Ambos insertan sus teorías estéticas. El texto de Moravia y el film de Godard hacen un recorrido por la historia del cine, un viaje en el cual se espera reencontrar la Itaca perdida, el origen del cine.

Se aspira a un cine independiente. Ajeno a las grandes compañías de Hollywood. Porque lo que se critica del cine de estas compañías es que todo lo que producen, por más poético que sea en sus inicios, lo terminan convirtiendo en algo comercial. Esto es algo que sigue ocurriendo. Hay un sello americano, un "american way" en la forma de hacer cine que fagocita la materia bruta y la transforma en objeto de consumo.

En cuanto al protagonista del relato, el guionista representa al hombre civilizado que vive en constante reflexión. Si el Ulises de Homero recupera el amor de Penélope matando a los pretendientes, el Ulises de Moravia y de Godard (Ricardo-Paul) no puede hacerlo. Ese no le parece el camino prudente. Ricardo tuvo a Emilia mucho más cerca de lo que Ulises tuvo a Penélope, pero la distancia entre ellos dos es mayor porque la imagen ideal que Emilia tiene de lo que es un hombre viene "de las convenciones del mundo en que a ella le había tocado vivir"(pág. 189). En el tiempo que vive Ricardo el valor de un hombre está dado por el dinero y el éxito. El Ulises de Moravia no puede adaptarse al mundo de los intereses comerciales por eso Emilia lo seguirá despreciando.

Bibliografía

CASTILLO, G. C. *El cine neorrealista italiano,* Buenos Aires, Eudeba, 1962.

HOVALD, Patrice. G. *El neorrealismo y sus creadores,* Madrid, Rialp, 1962.

LEUTRAT, Jean Louis. *Jean Luc Godard,* Madrid, Cátedra, 1994.

MORAVIA, Alberto. *Cuentos Romanos,* Madrid, Cátedra, 1988.

----------. *El desprecio,* Barcelona, RBA, 1994.

PANDINI, Giancarlo. *Invito alla lettura di Moravia,* Milano, Mursia, 1976.

QUINTANA, Angel. *El cine italiano 1942-1961,* Buenos Aires, Paidós, 1997.

El hombre de los pájaros

Ruinas de Santa Ana, Misiones

Hay un vínculo terrible agolpado en la sordina de la selva,
vínculo profano de la noche asesinada por ojos
que desnudan la trayectoria de la serpiente.
Un hombre de pie en el camino de los bueyes blancos,
con su cuchillo empapado de rocío
clava pájaros cobrizos en la tierra fulgurante,
pájaros que no se atreven a volar
porque vienen del insaciable territorio del sueño.
Pájaros ciegos,
esperando la mano que los rescate del naufragio
donde la inocencia es un duende sin disfraz
atrapado en un espejo inmóvil.

El hombre, como un enigma, mira la sombra de la selva
abultarse en el emplumado rincón de los helechos,
envuelto en el pudor de la tarde pela una mandarina
y es tan intruso el perfume como la quietud de los pájaros
con sus alas borradas para siempre.

grammanet

una incursión en la red

En la World Wide Web podrá encontrar más información relacionada con algunos temas tratados en este número de *Gramma*.

• Literatura gauchesca

"El Martín Fierro"
http://www.geocities.com/Athens/3054/fierro.htm
Versión completa de *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*, con algunos links referentes a José Hernández.

"Tapa de los libros del Martín Fierro" http://webs.satlink.com/usuarios/c/cabas/mfierro/tapas.htm
Las tapas de las ediciones originales.

"Libros no tan recientes de y acerca de José Hernández"
http://www.chasque.apc.org/oddla/hernande.htm
Lista bibliográfica que incluye ensayos críticos y biográficos y ediciones del poema.

"Formulario del Martín Fierro" http://webs.satlink.com/usuarios/c/cabas/mfierro/formmf.htm,
Aquí los lectores pueden enviar su opinión sobre la obra de Hernández.

• Alberto Moravia

"Biography of Alberto Moravia" http://gbms01.uwgb.edu/~galta/333/moravia.htm.
Breve biografía del novelista italiano, en inglés, con algunos links.

"Le conformiste: biographie d'Alberto Moravia"
http://www.ac-strasbourg.fr/Pedagogie/Lettres/LAROCHE/LECTURE/Moraviabio.htm
Breve biografía en francés, con links referentes a temas relacionados con la obra de Moravia.

• Jean-Luc Godard

"Jean-Luc Godard"
http://www.incaa.com/festival/incaa/english/godarden.htm
Filmografía completa del cineasta francés.

"The films of Jean-Luc Godard"
http://www.sunypress.edu:80/sunyp/backads/html/dixonfilms.html
Una reseña del documentado volumen *The Films of Jean-Luc Godard* (1997) de Wheeler Winston Dixon. El autor es profesor de cine de la Universidad de Nebraska.

"Jean-Luc Godard" http://www.cigaraficionado.com/Cigar/Aficionado/Archives/199709/fh997.html
El artículo "French Cinema's Reluctant Genius" de Scott Kraft. Opiniones de Godard sobre el cine, la fama, Hollywood, etcétera.

• Stéphane Mallarmé

http://cage.rug.ac.be/~dc/Literature/Mallarme/index.html
"Poésies de Stéphane Mallarmé"
Selección de poemas.

"Stéphane Mallarmé – Poésie"
http://www.gatzke.org/smpoe.htm
Selección de poemas.

"Stéphane Mallarmé – Poèmes en prose"
http://www.geocities.com/Paris/5483/Mallarme.htm
Selección de poemas en prosa.

"Centenaire Stéphane Mallarmé SENS 1998"
http://www.mallarme.org/accueil.htm

Dos viajes

SILVIA SZTEINBERG

Mi perfecta sinfronía con Mishima

Estudiando Introducción a la Literatura, me encontré de pronto con la "sinfronía", esa palabra tan hermosa que designa el instante mágico en que el escritor y su lector se encuentran y vibran al unísono; tal como Miguel Ángel engarzó en la Sixtina el sublime punto de encuentro entre los índices de Dios y Adán, esa imagen tan vulgarizada después por la publicidad.

Cuando leí acerca de la sinfronía, recordé instantáneamente un episodio que viví hace algunos años, mientras estaba de vacaciones en la playa. Compré un libro de Yukio Mishima llamado *Muerte en el estío* (lo compré de esa manera compulsiva en que a veces compramos libros). De Mishima sabía muy poco: detalles de su exótica vida y de su exótica muerte; había leído antes *El pabellón de oro*, que no me había interesado mayormente. ¿Por qué entonces tanta atracción por *ese* libro...o por *ese* título? (Nada es casual, claro, Sigmund.)

Estabamos en el estío, pero... ¿la muerte? Era un libro de cuentos y el primero se llamaba así. Un relato sencillo: una joven madre pierde a su hijo que muere ahogado jugando en el mar. Después venía la parte que Mishima había escrito para mí: la desesperación, la angustia y el terror, el infinito dolor de lo no previsto ni imaginado, mezclados con el impiadoso azul del cielo, el impiadoso azul del mar, la insoportable sensación de la vida fresca y alegre que sigue transcurriendo a nuestro alrededor. La muerte no debe llegar en verano y a mí se me había presentado dos veces —en dos tórridos e insoportables veranos porteños— de forma brusca e inesperada, más o menos como al niño del cuento, aunque hacía ya mucho tiempo, tanto que pude creer que la compra del libro había sido casual.

Mientras terminaba de leer el cuento en la playa, durante una fracción de tiempo —¿o de espacio?— sentí que la vida quedaba en suspenso; no oía ya los gritos de los niños, ni propios ni ajenos, ni las conversaciones banales de mis vecinos, ni siquiera a John Lennon cantando "Imagine". En esa infinita fracción sentí el índice de Mishima tocando el mío. Volví a sentir el calor de aquellos eneros, la violencia del sol porteño, el insoportable azul del cielo, la insoportable claridad del aire, la transparencia de las noches, en las que uno sabe que el sol no se va del todo, la risa fresca de la gente que no sufre y sin quererlo ahonda tu dolor.

Mishima había escrito esto hacía quizás treinta años, él, un hombre japonés, homosexual, obsesionado por los ritos y la muerte, un creador talentoso que había decidido suicidarse en una ceremonia ~~casi~~ pública, siguiendo un rito más complejo y más sangriento que el hara kiri, porque consideraba que los antiguos valores japoneses se estaban dejando de lado. ¿Qué podía unirme a él? Nada, absolutamente, nada. Yo, una mujer latina, heterosexual, incapaz de pensar en el suicidio —o por lo menos en ese tipo de suicidio—,despreocupada del cumplimiento de ritos de cualquier tipo, con otra religión, otra raza, otro idioma, otras costumbres, otra concepción de la vida desde el nacimiento...

Nada-...y todo. En ese mágico instante, a través del espacio y del tiempo, él muerto, yo viva y deseando desesperadamente vivir para siempre, en ese instante estuvimos unidos.

Y compartimos esta idea primordial: la muerte no debe merodear el estío.

Mi Versalles

De todos mis recuerdos de una luna de miel europea de veintiocho días, del tipo si es martes es Bélgica, en un invierno brutal (turistas pobres, temporada baja), sobrevive cada día con mayor intensidad, la breve (brevísima) visita a Versalles. Quizás porque lo que tiene acento francés me parece sublime, quizás por el derroche ostentoso de belleza, pero sobre todo, por lo fantástico que me tocó en suerte .

Frío brutal, seguro, pero además una niebla muy densa. Todo estaba envuelto en algodones: las descomunales rejas de puntas doradas, lamole del palacio, la inmensa fuente central (un espejo congelado del que emergían las cabezas furiosas de cuatro caballos broncíneos partiendo el cristal en finas telarañas), todo. La orden del guía fue breve: "Tenéis cinco minutos para pasear por los jardines". Era el tipo de orden habitual: "tenéis cinco minutos para recorrer por fuera la Notre Dame", "tenéis dos minutos para mirar o sacar fotos a la Eiffel esta" y así.

En realidad poco se veía del parque. Los demás compatriotas se dedicaron a comprar postales y recuerdos varios (no había videos en esa época). Nosotros (ser jóvenes, ser dos) comenzamos a recorrer el camino principal que empieza detrás de la fuente:, todo piedritas rojas, dos hileras de altísimos arboles que nos custodiaban, las copas increíblemente verdes, devoradas por la niebla. Las piedritas crujían (zapatones para nieve), el viento helado pegaba y las muselinas nos envolvían e incluso danzaban frente a nuestros ojos. (Hablar, imposible, a riesgo de congelarse las encías.)

Caminamos cinco o seis minutos y el camino no tenía fin, o mas bien el fin estaba tragado por el algodón. Cuando nos dimos vuelta,el palacio era casi imposible de distinguir. El abismo blanco por delante y por detrás. Las gasas, las muselinas, un tintineo metálico, el soplo susurrante del viento, una carcajada contenida, pasos sobre las piedritas, un rumor de sedas, un murmullo, un suave batir de palmas...

Me paré aterrorizada, y apenas alcancé a decir "Vámonos" porque sabía que en cualquier momento iba a salir, de entre los áarboles, María Antonieta, con la cabeza erguida, rodeada por sus admiradores, abanicándose aun con este frío, con sus bucles empolvados y sus lunares de artificio.

Empezamos a correr, sin hablar, sin mirar para atrás. Cuando llegamos a la fuente, el guía nos reprochó: "Os retrasasteis", y mientras entrábamos al palacio las charlas de los demás ("cuando volvamos tenemos que ir a comprar perfumes, si no para qué vinimos a París" o "mañana nos despiertan a las siete para ir al Louvre... yo, la verdad, si sigo viendo pinturas y museos voy a terminar vomitando"), todo este palabrerío tuvo un doble efecto sobre mí: por un lado me devolvió bruscamente a la realidad (cuánto los odié) y por otro, me quitó el terror en unos segundos (cuánto los odié).

Ese fue mi Versalles. Todo lo demás, el lujo impresionante que hizo rodar cabezas, la apabullante belleza, con Galería de los Espejos incluida, todo estaba dentro de lo previsible. María Antonieta, no.

AGENDA

Jornadas

La Escuela de Letras de la Universidad del Salvador y el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas organizan las "III Jornadas de la Lengua Española", cuyo tema convocante es "*Lingüística del Discurso: teoría y praxis*".
Las jornadas se realizarán en sedes de la Universidad del Salvador los días 26, 27 y 28 de agosto de 1998.

PRESENTACIÓN DE LAS PONENCIAS

Tema: Se aceptaran tanto exposiciones teóricas referidas a la Lingüística del Discurso, sus principios, tendencias y problemas, como análisis de corpus escrito, oral y/o visual, así como trabajos de crítica literaria que empleen esta rama de la Lingüística como estrategia de aproximación al texto.

Extensión: De hasta 10 pp. A4, doble espacio

Resúmenes: Se recibirán hasta el 31 de julio de 1998, con una extensión no mayor a cien palabras.

Actividades: Conferencias plenarias, Paneles, Mesas redondas y Comisiones de lectura

Informes: Escuela de Letras, Tucumán 1699, PB. (1040), o comunicándose a los teléfonos 371-8346, 373-5531, 375-2958 o al fax: 372-2371 de 9 a 21

Biblioteca

Continua la organización del material bibliográfico de la Biblioteca de Letras. El presente año la Lic. Jimena Dib ha sido incorporada como Auxiliar de Biblioteca, y se encuentra a su cargo la implementación del fichado bibliográfico.

A partir del segundo cuatrimestre de 1998 la biblioteca estará habilitada para los alumnos, profesores y egresados de la Escuela de Letras.

Invitamos a quienes quieran colaborar en esta actividad a acercarse a Tucumán 1699, 4to piso, los días jueves de 14 a 17 hs.

Seminario Taller

La Escuela de Letras de la USAL invita a participar del Seminario-taller "Análisis y productividad textual 1998: Leopoldo Marechal, alquimia de la belleza entre la metafísica y la literatura", dictado por la Dra. Graciela Puente los días viernes de 19,30 a 21. Actividad no arancelada.

Para mayor información comunicarse a los teléfonos 371-8346, 373-5531, 375-2958 o al fax: 372-2371 (de 9 a 21)

IDILL - Proyectos de investigación 1998

"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.
"Proyección, ficción y función de la escritura: una aproximación al pensamiento y la obra de Leonardo Castellani." Dirigida por la Porf. Ana María Llurba.

Concursos

La Escuela de Letras de la Universidad del Salvador, propiciando las actividades que fomenten el trabajo de creación verbal, organiza el presente año los concursos literarios "III Concurso Gramma" y "III Concurso Literario para Alumnos de Nivel Medio", dirigidos respectivamente a estudiantes universitarios y estudiantes de nivel medio.
Las bases de los dos concursos se encontrarán disponibles a partir del 19 de mayo en Tucumán 1699, PB, (1040), de 9 a 20 hs.
Para mayor información, comunicarse a los telefonos 371-8346, 373-5531, 375-2958 o al fax: 372-2371, de 9 a 21.

Taller de Narrativa y Poesía

El Taller Literario dirigido por el escritor Pedro Mairal reanudará sus actividades el viernes 24 de abril. Los encuentros se realizarán los días viernes de 15 a 17, en Rodríguez Peña 670, 1er piso, aula 13.
Para mayor información comunicarse a los teléfonos 371-8346, 373-5531, 375-2958 o al fax: 372-2371 (de 9 a 21)

Intercambio

La Universidad del Salvador desarrolla su Programa de Intercambio que permite a los estudiantes de todas las carreras realizar intercambios estudiantiles con más de 150 universidades de Europa, América y Oceanía. Para obtener mayores informes, acercarse a:
Oficina de Intercambio: Viviana Giudici, Rodríguez Peña 770, 1er. piso, en el horario de 9 a 13 y de 14,30 a 17,30, de lunes a viernes. Se realizan charlas informativas.
Facultad de Historia y Letras: Asesora Académica Prof. Alicia Sisca, Tucumán 1699, P.B., los días martes de 10 a 11 y los miércoles de 19 a 20.

Autoridades de la USAL

Rector Dr. Juan Alejandro Tobías
Vicerrector Académico Lic. Javier Alonso Hidalgo
Vicerrector Económico Dr.Enrique A. Betta
Vicerrector de Formación a/c Señor Rector
Vicerrector de Investigación y Desarrollo Dr. Fernando Lucero Schmidt
Secretario General Dr. Pablo Gabriel Varela

Facultad de Historia y Letras

Decano
Esc. Juan C. Lucero Schmidt
Vicedecano
Dr. Carlos I. Salvadores de Arzuaga
Secretaria Académica
Prof. Stella M. Palermo
Directora de la Escuela de Letras
Lic. Alicia Sisca
Director de la Escuela de Geografía
Dr. Horacio Torres
Director de la Escuela de Historia
Dr. Héctor R. Puerta
Coordinador de la Escuela de Turismo
Dr. Alejandro Torchiaro
Director de la Escuela de Lenguas Modernas
Dr. Héctor Valencia
Directora del Instituto de Investigaciones en Turismo Lic. Alicia Gariboldi
Directora del Instituto de Sensores Remotos
Lic. Mercedes Acosta
Directora de Areas de Extensión
Dra. Viviana Pontiggia
Directora del IDILL y del IDGH
Prof. Nora Andrade
Director de Postgrado
Dr. Mauro Labombarda

Gramma

Dirección
Lic. Alicia Lidia Sisca
Secretaria de Redacción
Prof. Mirta Meyer
Coordinación y diagramación
Lic. Flavia Belpoliti

Nuestros colaboradores

Liliana Ines Chaher, oriunda de Santa Rosa del Conlara, Pcia. de San Luis, donde reside. Licenciada en Letras (U.N.C.); Profesora en Santa Rosa y Concarán. Participó en Encuentros y Recitales.

María Andrea González: Es Profesora de Lengua y Literatura y cursa en el Instituto Superior Juan XXIII de Bahía Blanca la carrera de Licenciatura en Letras, por convenio con la Universidad del Salvador. Su trabajo está desgajado de uno más amplio presentado para la cátedra de Literatura Francesa, a cargo del Profesor Daniel Capano.

Marcela Crespo: Licenciada en Letras de la USAL. Profesora adjunta de las cátedras de Lingüística General, Gramática Castellana y Teoría Literaria en la USAL. Ha publicado reseñas y ensayos en diveras revistas especializadas.

María Fasce: Licenciada en Letras de la USAL. Es profesora del Taller de Expresión en la Carrera de Corrector Literario. Ha ganado varios premios por su obra narrativa y ensayística.

Mariana Gonzalez Toledo: Es alumna de 5to. año de la carrera de Letras. Su trabajo fue presentado en la Cátedra de Literatura Italiana II, a cargo de las Profesoras Faillace y Gorga.

Julián Martínez Vázquez: Licenciado en Letras de la USAL.

Nora Andrade: Magister en Español. Docente en el Area Clásicas en la USAL y la UBA. Recibió los premios Medalla de Oro Pilar de Lusarreta (1979), Primer Premio de Teatro «Quintos premios Constitución» de Mérida (España, 1988) y mención en el género cuento del Fondo Nacional de las Artes (1997). Publicó *Vení, hablemos...* (1976) y *Tragicomedia de Abelardo y Eloísa* (1989).

Lisana Bertussi: Dra. en Letras. Profesora en la Universidad de Caxias do Sul (Brasil).

Celia Fischer: Titular de las cátedras de Literatura Alemana y de Literaturas Rusa y Escandinavas. Autora de varios libros de poemas y ensayos.

Silvia Szteinberg: alumna de 5to. año de Letras de la USAL.

Alicia Sisca: Directora de la Escuela de Letras. Titular de la cátedra de Literatura Argentina del siglo XIX.

SCIENTIAM · DO
MENTI ·
CORDI · VIRTVTEM