Gramma

Universidad del Salvador - Facultad de Filosofía, Historia y Letras
Año XIV - Número 35 - Mayo de 2002

Sumario

AGENDA 97

ESPECIALES
DOCTORA GLORIA O. J. MARTÍNEZ
Recordando a la doctora Ofelia Kovacci 94

GRAMMANET 95

INVESTIGACIONES
ANA MARÍA LLURBA
Aproximación a la obra de Leonardo Castellani 5
URSULA MARGARITA ALBRECHT
El modelo educativo en *El nuevo gobierno de Sancho*: Castellani y la educación a la luz del pensamiento católico 13
MARIANA SANDEZ
Martita Ofelia y otros cuentos de fantasmas de Leonardo Castellani 23
LUCIANA MC LOUGHLIN
Límites de una ilusión: la visión de la mujer en el *Libro de Buen Amor* 30
WALTER FIELDING
La tibieza 43
LAURA NAVARRO
La voz de un hombre, el poeta: una entrevista a Oliverio Girondo 50
SILVANA TUCCI
¿Por qué no *El italiano de los güesos*? 52
MARÍA ESTER MORENO
Las realizaciones lingüísticas y la comunicación 56
MARÍA CECILIA GLIATTA
La lexicografía lunfarda en el tango y su etimología probable 66
MARINA GARRIDO
Motivos míticos en los relatos de Pavese 69
SILVIA GRECO
El modelo amoroso de la caballería como intertexto en «La avenida Nevski» de Nicolás Gógol 81
MARÍA LAURA PEREZ GRAS
La loba: una comparación entre Giovanni Verga y Alfonsina Storni 88

LÍRICA

DOCTORA GLORIA O. J. MARTÍNEZ
Loa de la Universidad del Salvador 29

SOLEDAD CASTRESANA
El viaje 54

ALEJO DÍAZ VÁZQUEZ
Tango, vino y durazno 62

RAQUEL A. ARRIONDO
A Charles Baudelaire 65

DANIEL OMAR RUIZ
Mientras pueda mirarte 86

NARRATIVA

GUSTAVO CIUFFO
Tres cuentos 38

EDUARDO DAYAN
El casamiento de la princesa Genoveva 47

SERENA SHULTZ
El hombre que voló 49

DÉBORA VÁZQUEZ
La familia extranjera 63

MÁXIMO SALDÁN
Le contaré de mi 75

REFLEXIONES

ALICIA SISCA
Discurso con motivo de la recepción del título de Doctora en Letras 3

Alicia Sisca

Discurso con motivo de la recepción del título de Doctora en Letras

He aceptado el compromiso de hablar en nombre de profesionales que, en este solemne acto, recibirán como yo el diploma que nos acredita como doctores en cada una de las carreras elegidas, llamados por la vocación. Confío en que mis palabras reflejen, aunque sea en parte, lo que piensan y lo que sienten mis colegas, no porque me crea capaz de lograrlo acabadamente sino porque creo en la capacidad de comprensión de cada uno y en el amor que nos une: amor al saber, al prójimo, a Dios y a la Universidad del Salvador.

En mi caso, particularmente, elegí esta institución hace cuarenta años (y hoy la sigo eligiendo) porque tengo la certeza de que la razón y la fe van unidas y son el camino para llegar a la Verdad.

Esta querida Universidad del Salvador, fundada en 1956 por los padres jesuitas a partir de tres institutos: el de Filosofía, el de Historia y el de Letras, desde entonces tiene grabado en el lema de su escudo: «Doy ciencia a la mente y virtud al corazón». Esto significa diálogo, aquél que incluye una polaridad de saberes en búsqueda de la verdad, no como mera realidad racional sino como lo que ilumina más allá de nosotros y nos habla de Alguien a quien creemos y vivimos como la Verdad misma. También significa encuentro, aquél que incluye escucha y espera, sin prejuicios, con el espíritu gratuito que tiene el otro y del que todos los hombres, que nos sentimos hijos amados de Dios, somos partícipes. Por último, también significa adoración, aquélla que se traduce como respeto por un Misterio que nos antecede y que, al dársenos amorosamente, nos ha dignificado.

En este ámbito, el salón San Ignacio de Loyola de la Universidad del Salvador, que es un lugar físico pero supone, sin duda, esta mística que inspiró a sus fundadores, tenemos hoy la satisfacción de recibir, oficialmente, el grado máximo al que aspira un estudiante universitario, cerrando un ciclo y abriendo otro de mayor compromiso y responsabilidad.

Si desde el ahora de la meta lograda miramos los años transcurridos, cada uno de los graduados vemos ante nuestros ojos un panorama entrañable de seres amados y de cosas queridas, que, en este momento, parecerían también tener un alma que tratara de adherirse a nuestra alma. Recuerdos de profesores (en mi caso destaco al eminente padre Ismael Quiles S. J. y al entrañable doctor Arturo Berenguer Carisomo), de amigos, de colegas en los foros de discusión, de trabajos para los seminarios de investigación y hasta de los distintos ámbitos o rinconcitos de nuestra Facultad

Naturalmente surge esa palabra, tan sencilla y breve, que en ocasiones como ésta pronuncian todos los labios y asoma, con temblor de lágrimas, a todos los ojos. ¡La palabra sencilla gracias! La nobleza de su origen latino y la hondura de su esencia cristiana acaso alcancen a expresar lo que rebosa del corazón de cada uno de los Doctores graduados, que hoy recibimos nuestro diploma.

Gracias a Dios, que con su amorosa Providencia encaminó nuestros pasos hacia esta Universidad del Salvador, donde la sombra de San Ignacio se proyecta sobre nosotros y nuestras obras intelectuales.

Gracias a las autoridades de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras, en forma especial a nuestro decano, constantemente animado de un renovador espíritu humanístico, y a todos los que constituyen esta comunidad educativa formada por docentes, no docentes y estudiantes, pues estuvimos contenidos por todos ellos y, en cierta forma, colaboraron también con nuestro logro.

Gracias a quienes fueron nuestros profesores en el doctorado; a quienes, como compañeros

doctorandos, participaron de nuestra labor; y gracias, particularmente, a quienes, como padrinos de nuestras tesis, nos allanaron los escollos para que llegásemos a este día de triunfo.

Pero la palabra no se agota en estos reconocimientos. Queda un repliegue en lo más hondo de su significado, para agradecer también a nuestras familias y a nuestros amigos, a los que correspondió la paciencia que da el amor para sostenernos en momentos de dudas, de desánimo, y que desde este recinto o desde el Cielo, participan hoy de nuestra alegría.

Si se me permite un recuerdo personal, mencionaré las figuras de mi padre y de mi hermano que, cada uno en su medida, me apoyaron y me alentaron en esta difícil senda, y lo siguen haciendo, junto a Dios. Miraré a mi madre, aquí presente, para decirle a ella, también, ¡gracias!, aunque la emoción me traicione.

Llegar a doctor es formalizar un compromiso con el pasado, con el presente y con el futuro. Con el pasado, para ser dignos del tesoro espiritual recibido; con el presente, para desenvolver la misión doctoral con toda la perfección posible y estar a la altura de cada circunstancia; con el futuro, porque es nuestro deber apoyar y formar a los nuevos investigadores y próximos doctores.

Por último, diré que, ya que la figura de nuestro personaje literario prototípico, Martín Fierro, me acompañó alentándome en la implementación del tema de mi tesis doctoral, es justo que esté presente también en esta ocasión, para añadir un consejo de experiencia gaucha y argentina, fundamentada en los principios éticos de nuestro ser nacional. Consejo que recibiré también yo, junto a los colegas a quienes represento, los futuros doctores de esta facultad y todos cuantos quieran acogerlo:

> Hay hombres que de su cencia
> tienen la cabeza llena.
> Hay sabios de todas menas,
> mas digo, sin ser muy ducho,
> que es mejor que aprender mucho,
> el aprender cosas buenas.

Valores, pertinencia y gratitud. Éstas fueron las ideas-eje de mis palabras que puedo, también, aplicar a esta pequeña pero significativa sextina hernandiana. La gratitud que siento por los argentinos que nos antecedieron, como José Hernández, y nos legaron su participación activa en la construcción de la cultura nacional; la pertinencia de una obra como es *Martín Fierro*, auténticamente nuestra, aunque no siempre la merezcamos, y los valores cristianos que conlleva, sencillos pero profundamente humanos, como el consejo con el que remata la estrofa. Consejo que supone una difícil misión, que creo que compartimos todos a lo largo de nuestra vida terrenal y que sólo podremos llevarlo a buen término con la ayuda de Dios, a Quien invoco, y de María, Madre celestial y sede de la Sabiduría.

Buenos Aires, 23 de abril de 2001, en el Salón San Ignacio de Loyola

Ana María Llurba

Aproximación a la obra de Leonardo Castellani

De la gloria de Dios y de su Verbo
tengo el impuro corazón henchido

Pero el poeta no miente
cuando canta francamente
lo que vio y creyó mirar
digamén qué va a cantar
si no canta lo que siente.
—LEONARDO CASTELLANI

El centenario del nacimiento del padre Leonardo Castellani, poeta, filósofo y teólogo, ha pasado inadvertido para la intelectualidad nacional, que parece mantener el «cerco sutil e impenetrable de desdén y menosprecio» que tendiera en el pasado en torno a su persona, como ha señalado Monseñor Antonio Quarracino,[1] y que, embarcada en el casi idolátrico homenaje a su contemporáneo, Jorge Luis Borges —cuyos indudables méritos literarios reconocemos—, ha olvidado el valor intrínseco de la vasta obra del erudito sacerdote, acaso porque éste privilegió la Fe, la sencillez de la espiritualidad y el sentimiento de lo sagrado presente en la vida cotidiana, por sobre el racionalismo, los juegos de especulación filosófica carentes de sentido de trascendencia y la estética del lenguaje que son tan preciados a los ojos del materialismo posmoderno.

Es nuestro propósito intentar una aproximación a su obra, ciñéndonos a sus escritos meramente literarios, a modo de reconocimiento y homenaje.

San Jerónimo del Rey, hoy Reconquista, en el Chaco santafesino, tierra bravía en aquellos tiempos, «región que se estaba haciendo al borde del bosque virgen y del Paraná sin costa»,[2] espacio de cruce cultural a causa de la inmigración, vio nacer, el 16 de noviembre de 1899, a Leonardo Castellani, hijo de un inmigrante italiano, Luis Héctor Castellani y de Catalina Contemponi.

Allí creció, a la vera del río, en contacto con el paisanaje y con aquellos pioneros que luchaban a tientas, guiados por el instinto, para abrirse camino; allí forjó su visión del mundo y aprendió a amar a la patria que es «el amor primero/y es el postrero amor después de Dios».[3]

Allí, en la infancia, comenzó a manifestarse su vocación de narrador y su capacidad de observación: «mi gran diversión era, después de leer cuentos y contarlos, ver y oír todas las cosas», disposición que le permitiera atesorar en su memoria vivencias de «sucesos centrales, trágicos o tristes» que años más tarde aflorarían como materia poética en sus obras, «como islotes de enseñanza y ensueño» que fijaría en la escritura, con intención catártica, para librarse de ellos.[4] Recuerdos de sus raíces que constituyen los cimientos de su obra poética.

De su padre —oriundo de Florencia y naturalizado argentino, maestro y periodista, fundador del diario *El Independiente*, hombre de carácter impetuoso y de firmes convicciones, que muriera asesinado por intereses políticos en 1906—[5] heredó la naturaleza apasionada e indoblegable, que conjugó con una libertad interior espontánea e ingenua comparable a la de un niño que expresa lo que siente sin medir las consecuencias.

Temperamental, impulsivo, contestatario, frontal en la expresión de sus ideas pero respetuoso de la libertad de pensamiento de los otros, no obstante sus polémicas; poseedor de una sólida formación intelectual —obtuvo el grado de Doctor Sacro Universal en la Pontificia Universidad Gregoriana y el de Doctor en Filosofía, Rama Psicología, en la Sorbonne—, que le permitió desarrollar una actividad polifacética —periodista, docente, escritor, pero

[1] La cita está tomada de la *Semblanza del Padre Leonardo Castellani* hecha por Monseñor Antonio Quarracino, en el Homenaje al Reverendo Padre Castellani, realizado en la Universidad del Salvador el 6 de julio de 1990.

[2] Leonardo Castellani, *Historias del Norte bravo*, p. 12.

[3] Leonardo Castellani, «Canción del amor patrio», en *Las muertes del padre Metri*, p. 33.

[4] Cf. prólogo a *Historias del Norte Bravo*, p. 12.

[5] Encontramos una proyección de esta muerte en una de sus primeras creaciones, «El cuento», *Historias del Norte Bravo*, pp. 15-21.

por sobre todo pastor de almas—, fue dueño de una intuición, una agudeza y una rapidez de juicio que solían depararle cuestionamientos y problemas.

Él mismo se define plenamente como «un pueblero sangregringa tinterón tragalibros» que se atrevió a «manosear la guitarra de Hernández», de quien considera que ha heredado la «manda» de cantor porque un mismo «bautismo de sangre y tierra y agua y aire y sol nos hermana»,[6] como un hombre «doctor en Teología, o sea un hombre que debe ver la Teología en la realidad y no sólo en los libros si es que quiere salvar su alma»,[7] «maldomador de sueños y escultor de la nieve».[8]

Su solidez teológica y su alta espiritualidad se unen al saber científico y al de las ciencias del espíritu en sus creaciones, frutos difíciles de encuadrar en el paradigma del canon literario, que responden a un «género singular», acorde a la peculiar personalidad de Castellani, a quien el padre Benítez[9] calificó de «género único».

Sus obras de imaginación son frutos originales, que parecen no responder a un plan escritural determinado y estructurarse a partir de las peripecias; discursos narrativos donde el contexto sociohistórico gravita profundamente en la acción en tanto que la historia se entreteje con las ciencias, los sentimientos y la religión para expresar, con sencillez, los problemas más intrincados de la condición humana y la filosofía o bien las verdades de la Fe.

En sus narraciones, de corte realista, plasma un mundo diegético pintoresco y colorido donde espacios, objetos, situaciones y símbolos de la vida cotidiana son fácilmente reconocibles, al igual que los personajes tipos que, más allá del color local del ambiente y el tiempo en que se desarrolla la historia, pueden considerarse universales.

El juego lingüístico discursivo, sutilmente, induce al lector a poner en acto su capacidad de interpretar las relaciones existentes entre su realidad vital y la del mundo representado en la ficción, a través de la magia de una escritura sencilla, pero profunda desde el significado, que tiende a una sola meta: alcanzar y transmitir la palabra de Dios, cuyo Verbo no se agota en sí mismo, que es la única portadora de la Verdad y capaz de iluminar el sendero de la vida humana.

Leonardo Castellani fue un apasionado en su vida y sus fantasías literarias, que nacen de un arrebato vital surgido de la intimidad de su espíritu. Fue un hombre que escribió cuentos porque «no podía evitarlo», como señala en el prólogo a *Historias del Norte bravo*, relatos en los que presenta un mundo simple y complejo al mismo tiempo y plasma su temática recurrente: la religión; la familia; la problemática de la muerte; la preocupación sociológica; la ternura por los desvalidos; el amor a los niños; la admiración por la fortaleza de los que luchan; la importancia de las cosas simples; el profundo rechazo de la politiquería, la ruindad y el crimen.

El género policial y de enigma, discurso esencialmente intelectual que se propone develar un misterio «por obra de la inteligencia, por una operación intelectual»,[10] ejerció poderoso influjo en Castellani, en virtud de las posibilidades de buceo psicológico, de crítica social e ideológica y de reflexión religiosa que permite. Posibilidades que supo explotar con singular habilidad y estilo.

Al respecto, Jorge Lafforgue señala: «La lupa de la Teología no estará ausente [...] en los cuentos policiales de Leonardo Castellani, cuyas anécdotas parecen ser con frecuencia simples coartadas para exponer y defender el eterno tema de la Salvación».[11]

La originalidad de Castellani radica, acaso, en que sus historias, al remitir a un contexto social que las enmarca y del que nacen, cuyo sentido es preciso descifrar, abre camino a la narrativa no ficcional y, paralelamente, en un nivel más profundo constituyen una investigación y una denuncia acerca de esa realidad y de la sociedad contemporánea.

[6] Leonardo Castellani, *La muerte de Martín Fierro*, pp. 13 y 16.
[7] Leonardo Castellani, *Decíamos ayer*, p. 45.
[8] «No me doy por vencido», en *La Prensa*, 1959.
[9] Hernán Benítez, Prólogo a *Crítica Literaria*, p. 11.
[10] Jorge Luis Borges, «El cuento policial», en *Obras Completas*, v. IV, p. 193.
[11] Jorge Lafforgue y Jorge Rivera, *Asesinos de papel*, 1996.

La labilidad estructural del género se evidencia en sus creaciones que, en algunos casos, se adecuan a los cánones ingleses de la novela problema, donde el enigma que rodea el crimen se resuelve por medio del ejercicio de la inteligencia, en tanto que otros dan cuenta de lo impreciso de las fronteras y de la fuerza de la contaminación genérica.

Con la aparición de *Las nueve muertes del padre Metri*, volumen de cuentos policiales publicado en 1942, en los que se acerca a su admirado Chesterton en el manejo del género, en el dominio de la paradoja y la creación del sacerdote-detective, dio impulso a la narrativa policial en nuestro medio, como asevera Rodolfo Walsh.

El protagonista de esas historias, el padre Metri, es considerado por la crítica, con una actitud francamente reduccionista, como una transposición del padre Brown transplantado al suelo argentino y acriollado. Al respecto, podemos afirmar que, si bien retoma la idea del clérigo-investigador, obra a semejanza del escritor irlandés que estructurara a su criatura ficcional, el padre Brown, en base a la personalidad de su confesor, el padre O'Connor, y funde los rasgos de ese personaje con los caracteres psicológicos y algunos sucesos vividos por un sacerdote, fray Ermete Constanzi, más conocido como padre Metri —misionero en el Chaco santafesino del que tuviera noticias por relatos y recuerdos familiares, hombre de ciencia y acción que era gran narrador.

Pese a los puntos de contacto, pues la influencia de Chesterton es indudable, los diferencia la visión del mundo, alegre y racional en aquél, angustiada y visceral en Castellani. Los reales aportes de Castellani a la narrativa policial en nuestro medio, como señala Barcia, han sido soslayados, y no se ha estudiado la personal estructura de sus historias policiales, que enriquece con matices de humor, con la ironía y la parodia, en cuanto recursos estilísticos, unidos a una reflexión metafísico-teológica sobre la referencialidad histórica, que pueden observarse en *El crimen de Ducadelia y otros cuentos del trío*, o en *Martita Ofelia y otros cuentos de fantasmas*.

Castellani plasma, en el relato de crímenes concretos, no sólo una realidad psicosociológica sino el eterno planteo entre las fuerzas del Bien y del Mal que subyace en las profundidades del alma humana, la busca de una Verdad superior.

Sus relatos regionales *Historias del Norte bravo* y *Camperas*, en cambio, configuran la imagen de un mundo chúcaro, salvaje y poético, poblado por una amplia gama de tipos humanos enfrentados a los problemas que la vida urde en esos paisajes característicos de nuestra tierra, historias simples donde encontramos la intención didáctica y el ambiente tan caros a Horacio Quiroga.

Castellani mira el mundo con una actitud crítica y denuncia la frivolidad de la vida moderna y el avance del mal ante la pasividad de la sociedad y el aburguesamiento de los católicos, al mismo tiempo que expresa su amor por la justicia y el deseo de alcanzar la restauración del orden social en Cristo.

Hombre de profunda fe, aferrado a las «verdades insondables que la Única Verdad enseñó al hombre», teólogo ortodoxo, «Quijote de lo absoluto», hizo de la expresión de esa fe la causa y el fin de su vida y su obra. De allí que, en sus textos profanos, donde hallamos profundas reflexiones dogmáticas matizadas por el humor, nos ofrezca una visión de la realidad a la luz de la teología.

La poética

El intento de perfilar la concepción poética del padre Leonardo Castellani no resulta tarea ardua por cuanto ese pensamiento impregna y atraviesa toda su obra. Está presente, ya a modo de juicio crítico, riguroso, taxativo y certero, en su producción ensayística,[12] donde expresa la filosofía estética en la que basa su poética, ya plasmado en las palpitantes y vívidas imágenes estructuradas en el singular discurso de sus creaciones literarias. Ideario artístico que, como bien señala Liliana Caratti,[13] él mismo expone de modo sistemático en el apéndice de *Doce parábolas* cimarronas,[14] y en «Arte Poética»,[15] donde sintetiza su concepción estético-literaria.

A juicio de Castellani, las obras de arte, «esas creaciones humanas» acerca de la Verdad, la Belleza y el Ser, son, en cuanto «creaciones» y más allá de la

[12] En *Crítica literaria* (1974) y *Nueva crítica literaria* (1976).

[13] Liliana B. Pincirolli de Caratti, «El pensamiento poético», en *Revista del Instituto de investigaciones históricas Juan Manuel de Rosas*, nº 36, 1994.

[14] Leonardo Castellani, *Doce parábolas cimarronas*, pp. 156-173.

[15] Leonardo Castellani, *Las canciones de Militis*, p. 31.

bondad o maldad de su contenido moral, poseedoras de una esencia ideal y de algo eterno pero, en cuanto «humanas», sólo «son mera imaginación, un vano sueño».[16]

«La belleza, que es el objeto del Arte, tiene que ver con la Verdad y el Bien ontológicos, que son dos nombres de Dios»,[17] y es a través de la Belleza percibida, que produce el Amor, que es la atracción del Bien y manifestación de la plenitud del ser, que el arte ayuda a entender el misterio de las cosas:

> En suma, el arte es un reflejo de Dios, de la imagen de Dios en el alma del hombre, y la actividad más connatural al hombre; y si viviésemos en pura natura, sería la actividad más alta del hombre.[18]

En la concepción castellaniana, el arte, que tiene una raíz religiosa, y donde el artista plasma su espíritu, es un lujo del alma que juega a la creación:

> Arte, lujo del alma, descotado
> batón de seda de la idea esquiva,
> alcaloide sutil y alambicado,
> néctar de la más fuerte siempreviva,

El hombre poeta decide el camino a seguir optando por usar el don del verbo para ofender y engañar o, por el contrario, para cantar el Bien, para dar testimonio de su fe:

> Carracio, Tiepolo, Bellini ... cuánta
> fe, para de esa tela y droga atroz,
> haber hecho sin fin. Venecia santa,
> dalmáticas e incienso para Dios.[19]

El arte es juego que entraña un peligro para el poeta, en virtud de su naturaleza humana, por eso el padre advierte que

> El Arte sirve al lujo, es un lujo y el lujo y la lujuria están cerca. El Arte es un lujo intelectual, un lujo del alma; y el alma lujosa orilla el orgullo. El Arte juega, es un juego; pero juega a la creación, como Dios, y por eso está cerca de la idolatría. El Arte tiene que ver con lo divino; mas el último fin del hombre no es lo divino sino Dios mismo; personal, infinito e inaccesible, a no ser por la Gracia.[20]

Para Castellani, la poesía es intuición y emoción, cosa viva nutrida en la realidad y en el acervo poético del pasado, en el que se ha de abrevar para «olvidarse de todos los libros después de haberlos leído todos».

La poesía

Leonardo Castellani concibe la poesía como gesto, como expresión de un movimiento vital —«la vida es movimiento», dice—, como manifestación de una necesidad de comunicación del hombre que es poeta; gesto que despierta en los receptores una repercusión mímica que va acompañada de un correlato mental que nos revela el interior de los otros, señala en *Psicología humana*.[21]

La fuente de la poesía, nos dice Castellani, es el estilo oral, ese estilo con el que se han creado los libros más grandes de la humanidad: la Biblia, el Korán, el Talmud, los poemas homéricos, etc., estilo olvidado y desvalorizado, a su juicio, por la soberbia intelectual de la modernidad.

Contra los artificios de la literatura escrita, Castellani propone la espontaneidad natural de la literatura de tradición oral; por eso, en su obra, este humanista cristiano al que podemos calificar de erudito privilegia el gesto, la emoción y la sencillez de la oralidad:

> Sea tu verso un gesto viril
> y no una actitud escultórica
> de alma y carne, no de marfil...
> y todo lo demás es retórica.[22]

Siguiendo el ejemplo de Cristo, quiso ser «maestro». «Yo lo que quiero es enseñar, no divertir ni conmover», dice por boca de Pío Ducadelia, y buscó ser entendido por los más humildes y menos preparados, iluminar al que sufre en la oscuridad y restituir la felicidad a los espíritus con el estilo más

[16] Cf. Leonardo Castellani, *Psicología humana*, p. 327.
[17] Leonardo Castellani, «El arte de las parábolas», en *Doce parábolas cimarronas*, p. 162
[18] Leonardo Castellani, *Doce parábolas cimarronas*, p. 168
[19] Leonardo Castellani, «Pascua luminosa», en *Crítica literaria*, p. 35.
[20] Leonardo Castellani, «El arte de las parábolas», en *Doce parábolas cimarronas*, p. 163.
[21] *Psicología humana*, pp. 101-104.
[22] Leonardo Castellani, *Las canciones de Militis*, p. 33.

natural y poético. Trató de imitar la sencillez de la forma, la unción y el interés que despertaba el Maestro, al acomodar su mensaje al nivel de sus oyentes con fuerza particular y persuasiva; y como Él se expresó con vehemencia para condenar la altivez espiritual de sus interlocutores.

Privilegió la parábola como género claro y elocuente que permite establecer la analogía existente entre el mundo visible y el invisible; género que habla a la imaginación, estimula la actividad espiritual y permite captar la enseñanza oculta en la narración, a través del cual se puede predicar la Verdad sin ofender a los poderosos.

De allí su estilo parabolero, como le gustaba decir. Son parábolas sus fábulas camperas, al igual que *Su majestad Dulcinea* y *Juan XXIII (XXIV)*, lo son también sus cuentos, y son personajes de parábola los suyos.

El don

El talento literario es, para Castellani, un don divino, un atributo lacerante e irrenunciable del poeta, que va unido a una facultad peculiar: la perspicacia, esa doble vista de la que hablaba Balzac, una «videncia» que le permite captar la realidad más hondamente, en toda su dimensión, vivirla con mayor intensidad, y sentir íntimamente, con mayor hondura, tanto la belleza cuanto la fealdad del mundo que lo lastima y lo entristece, dolor que sublima en el penoso gozo de la creación:

> Es un don doloroso del poeta
> su doble percepción, su doble vista.
> El que ve la belleza ve lo feo,
> y es triste. Mas, cantado, es poesía.[23]

Talento que viene de Dios:

> ¿Y quién me enseñó estilo y armonía?
> El mismo Director, Él la enseñaba.
> Él la enseñaba, sí; yo la vivía.
> Y ella en el alma se me ensimismaba.[24]

Gracia a la que no se puede renunciar, que ha de ejercitarse, que debe dar sus frutos, pues, como lo enseña en la parábola *De las minas y los talentos*, aquel que ha sido privilegiado con ese don habrá de dar cuenta de lo que con él ha hecho.[25]

Esa aptitud singular, que diferencia al poeta de los otros hombres, que lo acerca al Absoluto, paradójicamente, se convierte en una pesada carga, pues lo enfrenta a un mundo que no lo comprende, con el que no puede pactar, el que se molesta con sus agudezas y lo margina cuando le transmite la cara desagradable de la realidad, esa que, deliberadamente, acaso, quiere ignorar. Rechazo que se acentúa aún más, en estos tiempos de descreimiento, cuando el poeta es un hombre religioso que tiene «el coraje de vivir» el compromiso de su arte con la Verdad, y que Castellani expresa, en sextinas de corte hernandiano, con aceptación:

> Vas hacer hablar a muchos
> me dijo en más de un recodo
> unos hablarán de un modo
> otros de otro, así o así
> mantente en la verdá
> con eso te digo todo

> dirigí a Dios solamente
> todo tu afán de cantor
> plata no esperés ni honor
> si es claro y fiel tu cantar
> mal te van a interpretar
> y cuanto más claro, pior.[26]

[23] Castellani, Leonardo, *Juan XXIII(XXIV); una fantasía*, p. 276.

[24] Leonardo Castellani, *Los papeles de Benjamín Benavides*, p. 218.

[25] Con respecto a la creatividad como mandato divino y en relación con el significado de «talento», señala en *Las Parábolas de Cristo*, p. 282: «Dígame si esto no significa ordenar Dios al hombre, como *servicio de Dios* la creatividad, —o sea la actividad productiva de sus facultades— con el rigor más absoluto». Y amplía, en la p. 280: «Dios quiere por lo visto que cada hombre en este mundo (y sin eso no puede salvarse) "haga algo", produzca con y en su mente primero y después afuera, una cosa que ningún otro pueda hacer sino él». Conceptos semejantes expresa en *Psicología humana*, pp. 342-343: «Si Dios le dio a uno el talento literario, tiene que hacer literatura, aunque en toda literatura haya complacencia propia y la religión sea contraria a la complacencia propia, porque ése es el camino de suprimir la complacencia propia, hacerla servir para algo».

[26] Leonardo Castellani, *La muerte de Martín Fierro*, p. 214.

Castellani, como tantos otros poetas, ha vivenciado ese dolor, producto de la soledad y la incomprensión, que es una llaga abierta:

> Ya les dije que el cantor
> si canta, canta su vida
> sólo descubro mi herida
> y con hacerlo, la curo
> y que yo sepa, les juro
> no la canto embellecida.

Y al cantar suma su voz a las voces de todos los poetas, de las que se hace eco, para entonar esa queja dolorosa que arranca del espíritu la acuciante necesidad de crear, más allá del gozo que esa misma actividad entraña:

> Yo a Dios en mi vida triste
> le he pedido sin cesar
> gracia para soportar
> el talento que me diste.[27]

El poeta y su misión

El poeta, para Castellani, tiene algo de vate, de nabí, de profeta que anticipa en sus intuiciones y presentimientos, basados en datos racionales, que nacen de su subconsciente en ese estado de éxtasis que llamamos inspiración, el porvenir de su época,[28] plasmándolos en imágenes poéticas:

> La prudencia aconseja que se hable en parábolas, que se hable indirectamente, que se hable humorísticamente. ¿Para qué está el escritor? Para divertir a la gente. Para divertirla, si no, no hay pan. Vamos a divertirla describiendo obscuramente su propio destino: se reirán a carcajadas del tonto de la parábola; se indignarán del malvado de la parábola, sin darse cuenta de que son ellos mismos.[29]

De allí el estilo parabolero que atraviesa toda su obra, pues para él la parábola no es un género menor sino «poesía simbólica», en la que el tono conciso, la sobriedad y el lenguaje coloquial y popular contribuyen a expresar los símbolos, y los tropos, el acercamiento a lo absoluto.

El acto creativo ha de ser libre, ha de permitir que el poeta asimile y se funda con la naturaleza llevado por el amor al Creador, del cual es símbolo.

En su «Arte poética», una cuarteta basta para señalar el sentido que orienta su creación:

> Reniega una vez más de tu fortuna
> da de mano las frases bellas
> y cual los perros a la luna
> di tu verdad a las estrellas.[30]

Cantar la verdad es su misión, pero no la verdad ambigua, cambiante, mediocre y egoísta de este mundo con valores subvertidos donde nos ha sido dado vivir, sino:

> La verdad que antes iba al lado
> de la poesía, virgen ruda,
> tan fuerte como un hombre armado
> o como una mujer desnuda.[31]

La Verdad suprema, aprehendida, internalizada y hecha carne en el duro camino de la existencia humana, vivenciada para poder transmitirla como experiencia subjetiva, con valor de verdad.[32]

Es así como puede sostener el concepto de verdad en la obra poética:

> Y en esto la boca mía
> es de la verdá la fuente
> un poeta nunca miente
> ni en lo más imaginao
> y esto todo es inventao
> no hay cosa que yo no invente.
> [...]
> Pero el poeta no miente
> cuando canta francamente
> lo que vio y creyó mirar

[27] Leonardo Castellani, *La muerte de Martín Fierro*, p. 181

[28] Leonardo Castellani, *Psicología humana*, p. 349.

[29] Leonardo Castellani, *Las parábolas de Cristo*, p. 63-64. Los versos citados corresponden a un soneto incluido en *Las ideas de mi tío el cura*.

[30] Leonardo Castellani, *Las canciones de Militis*, p. 32.

[31] Leonardo Castellani, *Las canciones de Militis*, pp. 13-14.

[32] En relación con la verdad de la subjetividad, señala en su «Arte poética», incluida en *Canciones de Militis*: «La experiencia es un modo de conocer que se refiere a uno mismo por un lado y por otro a las cosas; pero a las cosas que han pasado por uno; de modo que es un conocimiento enteramente cierto, indubitable, porque no es un conocimiento de oídas; y eso es lo que significa esa frase aparentemente disparatada del filósofo Kirkergord: *la subjetividad es la verdad*; lo cual quiere decir que la única verdad verdadera, segura y vital que poseemos es aquella que está enzarzada con nuestra propia existencia. Todo lo demás, aunque no sea despreciable, son saberes de oídas» (pp. 31-32).

diganme qué va a cantar
si no canta lo que siente.[33]

No hay mentira en la invención poética, pues «el material» surge de la realidad sedimentada en lo profundo de su alma.

La poesía tiene por misión ser portadora de la verdad, y esa verdad del poeta tiene su correspondencia en la Verdad Evangélica, que «debe ser vivida, comunicada y obrada», como dijera Pío XII.[34]

Para Castellani, la Verdad es sinónimo de Cristo, a cuyo servicio está la poesía. Ser poeta es ser nabí, recitador, nos dice:

> Dios está en la obra de todos los grandes poetas, aunque sea odiado como en Vigny, negado como en Swinburne, calumniado en Leopardi, escarnecido en Heine, blasfemado en Shelley, insultado en Carducci; está con su Amor en Juan de la Cruz, con su conocimiento en León, con su Iglesia en Prudencio, con su Presentimiento en Verlaine; y en los poetas malditos, Rimbaud, Baudelaire y con su Justicia; y con todo junto en Dante. Si nos obligaran a definirlo en la obra de Claudel, diríamos que está en ella como último fin del hombre.[35]

La poesía es, entonces, un medio para llegar al cielo:

> Dios no me ha dado pan a repartir
> templo que hacer ni enfermo que vendar...
> tan sólo la misión de hacer salir
> el sol cada mañana sobre el mar.
>
> No me mandó enseñar a bien vivir
> sino a saber morir —y me hizo dar
> el verbo inteligible que formar
> y que decir sabiéndolo decir.
> [...]
> Y espada se hizo y fuego el verbo en mí.[36]

El «corazón es lo que interesa al poeta», dice a propósito de Claudel,[37] y esa aseveración bien puede aplicarse a su creación.

No son, a juicio de Castellani, los valores estéticos ni la temática los que hacen de un discurso una obra literaria, sino la Verdad, ese Bien inefable, universal que trasciende y se expande superando los límites propios de la palabra que florece con nuevo sentido y nueva vida, libre de las ataduras de la lengua.

> Una poesía inmortal no es al fin más que un alma vibrante de amor o dolor que ha encerrado por obra del arte ese momento suyo en el joyel alado y transparente de la palabra. Pero no basta eso: es preciso que esa misma vibración la hayan tenido o *puedan* tener centenares de otras almas; vale decir, que sea *comunicable* o, lo que es lo mismo, *humana*.[38]

La génesis de sus obras

En el prólogo a *Historias del Norte Bravo*, Castellani, desdoblado en Jerónimo del Rey, reflexiona sobre el origen, la utilidad y el fin de sus historias:

> Con la ayuda de mi amigo [el jesuita Castellani], que se dignó prestarme sus instrumentos de introspección, hallé tres capas concéntricas, cada vez más sutiles, de motivación. La primera podría denominarse *recuerdos de infancia*, fuerte, recuerdos eruptivos, como dice mi amigo que dice Bacon. La segunda sería la percepción en ellos de dos o tres grandes leyes que rigen terriblemente la vida del hombre. La tercera sería un embrión de sistema de conocimiento interno y experimental de la Argentina por dentro, a través del conocimiento de mí mismo.[39]

Evoca su infancia y su inclinación a la lectura de cuentos para, después, contarlos, a la que se sumaba su inquietud por ver y oír todas las cosas. Esas lecturas y vivencias dejaron sus huellas en la memoria y, años más tarde, surgieron «como islotes de enseñanza y ensueño».

Impensadamente, esos recuerdos

> surgen así bruscamente delante de mí —es una figura insomne o una escena, casi siempre una

[33] Leonardo Castellani, *La muerte de Martín Fierro*, p. 104-111.
[34] Citado por Castellani en *Las Parábolas de Cristo*, p. 282.
[35] Leonardo Castellani, *Crítica literaria*, p. 98.
[36] Leonardo Castellani, *Las parábolas de Cristo*, pp. 63-64. Los versos citados corresponden un soneto incluido en *Las ideas de mi tío el cura*.
[37] Leonardo Castellani, *Crítica literaria. Notas a caballo de un país en crisis*, 1974.
[38] Leonardo Castellani, *Crítica Literaria*, p. 98.
[39] Leonardo Castellani, *Historias del Norte Bravo*, p. 12.

> persona—; me acaparan la atención y se hacen transparentes por dentro; y entonces yo los escribía para fijarlos y para librarme dellos. Llegan sin yo llamarlos y se me hacen sin yo quererlos, y una vez que están hechos es mucho más penoso no escribirlos.[40]

Hay, en la narrativa castellaniana, una función catártica. Este hombre que observa la realidad en constante transformación, con la mirada ingenua y

> los vidrios de colores de [sus] impresiones primeras [...] con los ojos no anteojados aún de conceptos y de dichos ajenos, los ojos de cuando yo miraba todo intuitivamente y podía ver con fuerza enorme las cosas más simples, que son las más importantes.[41]

Esas «cosas simples» que constituyen lo «más importante» son una constante en su obra: la religión y la familia con el valor sociológico que comportan, el tema de la muerte, el rechazo del crimen y la ruindad, de la politiquería, el amor a los niños y la ternura por aquellos que sufren, por los desvalidos, la admiración por la fortaleza para resistir la adversidad de la vida.

Esas realidades «primordiales» conocidas en la infancia, que constituyen «los fantasmas de mi corazón», se plasman en su obra y permiten un conocimiento del mundo por analogía, pues en esos fantasmas el intelecto «inte-lee al trasluz, como una filigrana, la marca y la razón y la ley de las cosas».

El tema eje de la creación de Castellani es la realidad espiritual, la búsqueda constante de la perfección interior que lleva a Dios, al Ser Absoluto con el que el alma busca identificarse, fundirse, para transmitir su mensaje:

> Conocer la Verdad en este mundo
> no es fácil. Cierto. Defenderla menos.
> Pero ella sola funda los serenos
> templos del Cristo siempre moribundo.[42]

La preocupación religiosa signó su vida y su obra, la Fe fue la brújula que marcó el camino hacia Jauja, camino sembrado de escollos que entorpecían su andar, pero que no abandonó en ningún momento porque sabía bien lo que quería: alcanzar el Reino de los Cielos.

Su ideal es la Verdad; su estética, sustentada en la moral y el saber, es la expresión de la sencillez y la humildad; su intención, mostrar al hombre contemporáneo, reflejado en el espejo de sus narraciones, su vacío espiritual, la pérdida de ese centro interior en el que se encuentra Dios y del sentido de trascendencia de la vida.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, v. IV, 1996

Castellani, Leonardo, *Crítica literaria. Notas a caballo de un país en crisis*, Buenos Aires, Dictio, 1974

—, *Decíamos ayer*, Buenos Aires, Sudestada, 1968

—, *Doce parábolas cimarronas*, Buenos Aires, Itinerarium, 1959

—, *El crimen de Ducadelia*, Buenos Aires, Doseme, 1959

—, *Historias del Norte bravo*, Buenos Aires, Dictio, 1977

—, *Juan XXIII (XXIV), una fantasía*, Buenos Aires, Theoría, 1964

—, *La muerte de Martín Fierro*, Buenos Aires, Cintra, 1953

—, *Las canciones de Militis*, Buenos Aires, Dictio, 1974

—, *Las ideas de mi tío el cura*, Buenos Aires, Excalibur, 1984

—, *Las muertes del padre Metri*, Buenos Aires, Dictio, 1978

—, *Las parábolas de Cristo*, Mendoza, Jauja, 1974

—, *Martita Ofelia y otros cuentos de fantasmas*, Buenos Aires, Dictio, 1977

—, *Nueva crítica literaria*, Buenos Aires, Dictio, 1976

—, *Psicología humana*, Mendoza, Jauja, 1997

De Brethel, Jacques, *Leonardo Castellani, novelista argentino*, Buenos Aires, Guadalupe, 1973

Eisewzweig, Uri, *Le récit imposible. Formes et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986

Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996

Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas, nº 36, 1994

Ruiz Ibarlucea, Alicia, *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Huemul, 1989

Vizcay, Luis, *Leonardo Castellani*, Buenos Aires, Teoría, 1962

Zlotnik de Goldman, Irene, «La productividad de los códigos en el cuento policial argentino», en *Argentina en su Literatura*, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1986

[40] Leonardo Castellani, *Historias del Norte bravo*, p. 13.
[41] Leonardo Castellani, *Historias del Norte bravo*, p. 13.
[42] Leonardo Castellani, *Las canciones de militis*, p. 123.

Úrsula Margarita Albrecht

El modelo educativo en *El nuevo gobierno de Sancho*: Castellani y la educación a la luz del pensamiento católico

> La educación es un proceso singular en el que la recíproca comunión de las personas está llena de grandes significados. El educador es una persona que engendra en sentido espiritual. Bajo esta perspectiva la educación puede ser considerada un verdadero apostolado. [...] La educación se sitúa plenamente en el horizonte de la civilización del amor, depende de ella y en gran medida, contribuye a construirla.
>
> —Juan Pablo II, «Educación»[1]

> La educación es el desarrollo del ser humano imperfecto, intencionalmente dirigido a realizar el ideal de perfección humana lo mejor posible
>
> —Ismael Quiles S. J., «Objeto de la filosofía de la educación»[2]

> *La educación es un deber moral*, por cuanto nos lleva a la perfección que es nuestro destino; *un deber social*, por cuanto, merced a ella, devolvemos los beneficios recibidos de la colectividad [...]; *un deber cívico* en las democracias, por cuanto habilita al ciudadano para ejercer la soberanía. Y por fin, respecto del hombre argentino, *es un deber de patriotismo y de sentimiento*, porque el pueblo que vive en los campamentos del caudillo o amarrado en las picotas de la oligarquía necesita ese bautismo de luz.
>
> —José Manuel Estrada, «La educación»[3]

Vivimos en una época de cambios e incertidumbres, en que las diferencias existentes entre las naciones, en cuanto al progreso en todos los órdenes y al nivel de vida de sus habitantes, son notorias y la globalización parece tender a anular las identidades culturales. Debemos recordar, entonces, que la educación es la base de todo pueblo que busque el progreso en todos los campos —político, económico, social y cultural— y que no se logra dicho progreso si, paralelamente, no existe una base moral sólida.

El fundamento de la educación no está en la sabiduría libresca, sino en la espiritual, en la del alma, y ésta es la verdadera *sapiencia* humana. Es justamente a esta índole a la que apunta el padre Leonardo Castellani, hombre profundamente religioso y filosóficamente político por naturaleza que, en su libro *El nuevo gobierno de Sancho*,[4] rescata la esencia católica como base de toda formación humana.

El piadoso e intelectual Castellani, que supo reírse de sí mismo y con el pueblo, del cual también se sintió parte, consigue ahuyentar de su libro, merced a su visión cristiana del mundo, los fantasmas de la soberbia y del egoísmo.

Apela a la risa y la ironía, recursos asociados con la intención moralizadora y didáctica desde épocas atávicas, para burlarse de los sofistas contemporáneos y para enseñarnos a reírnos con él, por medio de personajes caricaturizados en cuadros donde la agudeza crítica se presenta ataviada de humor.

Las imágenes que presenta nos ayudan a encontrarnos, como argentinos, en esa ínsula nacional y a gozar de ella, al mostrarnos lo absurdo de esa realidad. Como diría Escarpit: «En nuestro mundo tenso hasta el punto de romperse, no hay nada que pueda sobrevivir a una excesiva seriedad. El humor es el único remedio que distiende los nervios del mundo sin adormecerlo, le da su libertad de espíritu sin volverlo loco y pone en manos de los hombres, sin aplastarlos, el peso de su propio destino».[5]

Podemos optar por reírnos, con el padre Castellani, de lo «otro», de lo «absurdo», refugiándonos en el distanciamiento que el ridículo nos provoca, o bien, con una lectura más profunda y cristiana, recono-

[1] En *Carta a las Familias del Papa Juan Pablo II*, 1994 Año de la Familia, Buenos Aires, Claretiana, 1994, p. 57.

[2] En *Filosofía de la Educación Personalista*, cap. I, pp. 3-4.

[3] Discurso pronunciado en la distribución de premios del Colegio Modelo del Sud, el 19 de abril de 1867; en *Discursos I*; Buenos Aires, Ediciones Estrada, Clásicos Argentinos, 1946, p. 97. El subrayado es nuestro.

[4] Castellani, Leonardo, *El nuevo gobierno de Sancho*, p. 33. De aquí en más *NGS*.

[5] Escarpit, Robert, *El humor*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

cernos en los tipos y «burlarnos» de nosotros mismos, pero asumiendo el peso de nuestro destino y aceptando nuestra responsabilidad, como seres humanos, de intentar cambiar algo de nuestro micromundo para, así, poder encontrar finalmente nuestra identidad nacional.

El pensamiento de Leonardo Castellani acerca de la educación —así como el de Juan Bautista Alberdi, José M. Estrada, e incluso el del jesuita Ismael Quiles S. J.— es el cimiento para la reconstrucción de nosotros mismos y de nuestro pueblo. En este trabajo intentaré ahondar en dicha reflexión, mostrando el modelo nacional de estos hombres, para quienes la religión y la educación son los pilares esenciales, en tanto que los valores deben ser la columna vertebral de la educación con una proyección nacional.

Noticia sobre *El nuevo gobierno de Sancho*

La primera edición apareció en el año 1942; la segunda, aumentada, en 1944 y la tercera, también aumentada, en 1965; luego le siguieron una cuarta y una quinta. En las tres primeras ediciones figura como autor Cide Hamete (h). Recordemos el capítulo noveno de la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, donde Cervantes dice:

> Estando yo un día en Alcana de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sendero [...] tomé un cartapacio de los que [...] [éste] vendía, y vile con carácteres que conocí ser arábigos. [...] la suerte me deparó [...] [un intérprete y él dijo] [...] que decía: Historia de don Quijote de la Mancha, escrito por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo.[6]

Del mismo modo, Jerónimo del Rey —doctor en Teología por Roma, en Filosofía por París y en Política por Londres y Pavía— manifiesta ser el autor de la traducción directa del arábigo del texto de la obra (*NGS*, p. 7).

Esto se explica por el estilo lúdico del padre Leonardo Castellani. De hecho, el nombre mismo del libro alude a los capítulos XLV, XLIX, LI y LIII de la segunda parte del *Quijote*.

A lo largo de la obra que nos ocupa, vemos más de una semejanza con la que dio en llamarse la primera novela española; entre éstas observamos, por ejemplo, el nombre de ambas ínsulas, Barataria y Agatháurica, y las fórmulas del comienzo de todos los capítulos del libro del padre Castellani que parodian el estilo cervantino:

> Apenas hubo el rubicundo Apolo asomado su soñolienta y bonachona faz por las puertas y balcones de Punta del Este [...]. (*NGS*, p. 33)

> Apenas hubo el rubicundo Apolo falseado dulcemente las puertas y ventanas del Universo [...]. (*NGS*, p. 39)

> Apenas asomó el rubicundo Febo por las puertas y balcones de Oriente con el fin manifiesto de iluminar con sus rayos el histórico convento de la marcha de San Lorenzo [...]. (*NGS*, p. 51)

En estos ejemplos, el autor no sólo parodia el estilo, sino que le da «una vuelta de tuerca» más y en un lenguaje criollo.

En el libro se nos presentan distintos caracteres nacionales (el tanguista, el maestro, el filósofo, el profesor de Poesía, el sabelotodísimo, los cortesanos, la muchacha moderna) y también diferentes temas (la información, la cruz de guerra, la cobardía, la reforma de la enseñanza). No son temas generales ni «tipos» genéricos, sino temas y «tipos» argentinos, en los cuales los lectores podemos identificar a personajes de aquella época, pero también a muchos de la actual. Esto nos permite pensar que éste no es un texto que refleja la crítica de un momento histórico, sino la crítica de un modo de ser argentino; es una visión viva, y por ello el texto se convierte en un libro vigente.

Leonardo Castellani hace una caracterización, capítulo por capítulo, que en una primera impresión podríamos confundir y catalogar de «superficial» o «graciosa»; sin embargo, no hace más que ahondar en nuestra identidad nacional, con una máscara en falsa escuadra. Hubiera sido muy duro que nos presentara un libro con tamañas críticas y estampas sin esa pincelada de humor. Es justo decir que, dependiendo del tema que aborda, pasa de la mera parodia quijotesca a la ironía aguda, hasta llegar al ámbito de lo grotesco, de lo absurdo. El autor utiliza la paradoja irónica que se obtiene al poner en contacto el mundo cotidiano con el mundo deliberadamente

[6] Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, RBA, 1994, cap. IX, pp. 167-8, vol I. De aquí en más *DQM*.

reducido al absurdo. La risa, entonces, se convierte en mueca porque tomamos conciencia de que nos estamos riendo de nosotros mismos, como argentinos insertos dentro de una nación, y no de una caricatura, a pesar de que el autor exprese: «Tanto el autor como el traductor [...] consideran inútil advertir, y *sin embargo advierten*, que no hay en [el libro] [...] retrato de personas sino caricaturas de vicios, caricaturas exageradas a lo Muñiz o al modo del Hombre Que No Tuvo Infancia» (*NGS*, p. 7).

Critica la guerra —no olvidemos el año de la primera edición—, el manejo de la información por parte de la prensa, la corrupción, la mentira. Intenta erradicar esa dualidad que ha sabido dividir la cultura argentina en «civilización» y «barbarie» desde la publicación de *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, y, como dice Juan Carlos Ponferrada en el prólogo, opone «[...] cierta "saludable" barbarie a la civilización extranjerista y postiza que improvisa la clase dirigente desde la generación del ochenta» (*NGS*, p. 12). Para ello recurre a un estilo por momentos «campechano» y por momentos «porteño», sin dejar de la lado una esencia intelectual y hondamente moral, arraigada en su profunda fe cristiana (*NGS*, p. 12). Como ejemplo, nos basta con leer con atención parte de «Pragmática en soneto de Don Quijote de la Mancha a su leal escudero Sancho el Único al mandarlo a regir la Ínsula Agatháurica» (*NGS*, p. 19):

> Pampa vibrátil, hija de la aurora,
> nacida a ser, *si su blasón no vende*,
> de la indígena América, señora.

De todas formas, no olvidemos que en este libro está siempre presente el carácter cristiano y pedagógico de Castellani; por eso hemos elegido como tema del ensayo la educación, base moral fundamental para la restitución de la dignidad del hombre y su entorno. Por dichas razones, consideramos necesario acotar nuestro análisis a determinados capítulos, que reflejan claramente la postura del autor.

El maestro: educación, política y religión

En el capítulo cinco del *Nuevo gobierno de Sancho* aparece la figura del «Hombre Encargado de Hacer los Libros Para las Escuelas Primarias», quien pretende un Premio Nacional de Literatura por haber «realizado la *uniformidad* de la Escuela» (*NGS*, p. 51).

En esta sección el padre Castellani, con su característico estilo, hace una crítica profunda al sistema educativo, dejando que en el personaje de Pedro Recio Agüero recaiga la ironía, el humor en su fase crítica intelectual: «[...] la escuela primaria debe ser uniforme en todo el país y todos los maestros deben pensar, decir y enseñar las mismas cosas con las mismas palabras» (*NGS*, p. 51). Ante la incertidumbre de Sancho, Pedro Recio ahonda en su explicación, como proporcionalmente lo hará la aguda crítica en el lector despierto:

> Porque de ese modo es posible que un Alto Consejo de Funcionarios situado en la cabeza de nuestra Ínsula pueda de un solo gesto hacerles danzar a todas las escuelas al son que quiera, aunque estén situadas a diez mil leguas de distancia [...] [y con ello] vamos ganando el manejar mucha plata, y el poder de dar puestos a los amigos, única manera de gobernar a la gente desta Ínsula; sin contar las innumerables ventajas pedagógicas y estéticas de la *uniformización*, que seguramente no escapan a Su Prominencia. (*NGS*, p. 52)

Sancho lo entiende, pero no ve gloria alguna en el libro escrito por el maestro, que se presenta ante Su Majestad diciendo: «La vaca es un animal que tiene cola, cuatro patas, cuernos y cabeza. También da leche, queso y manteca. Según la Historia Natural la vaca es animal rumiante. ¡Qué animal tan útil es la vaca!» (*NGS*, p. 51).

A esa duda, su secretario le contesta que la beatitud de la obra reside en transmitir la enseñanza «a niños listos y niños idiotas», por medio de un libro que está al alcance de los idiotas; allí reside el verdadero afán sobrehumano que supone escribir un libro entero solamente con frases idiotas, sin errar una sola (*NGS*, p. 52).

A partir de allí, Sancho admira al maestro. Así siguen repasando temas históricos, mineralógicos, geológicos, hasta que llegan al Idioma Nacional, acerca del que el maestro dirá, entre otras cosas: «El sustantivo puede ser abstracto y concreto. Es abstracto cuando designa cosas que no son perceptibles por los sentidos, o que simplemente no existen, como cualidad, virtud, moralidad, Dios, alma, espíritu, etcétera» (*NGS*, p. 55). Sancho decide hacerle algunas preguntas de catecismo. Ante la primera pregunta («¿Quién es Dios?»), el maestro «[...] se des-

compone horrorosamente, reflejando [...] estupefacción acompañada de terror y asco [...]» (*NGS*, p. 55) y lo único que atina a balbucir insistentemente es «¡Ley 1420!» Obviamente, Sancho desconoce dicha ley, por lo cual Pedro Recio vuelve a sacarlo de su ignorancia y le responde: «[la religión] de acuerdo con la Ley 1420, pertenece a las cosas que no deben saber los niños y que un niño bien educado no pregunta a sus padres y maestros, a no ser fuera de las horas de clase, a los compañeros solamente» (*NGS*, p. 55). Nuestro gobernante se sorprende, pues en su tiempo era lo primero que les enseñaban en la aldea; su secretario, una vez más acentuando el carácter irónico del texto, declara: *Nous avons changé tout cela*. Sancho decide apelar a la sabiduría de su capellán y le pregunta angustiado si un Gobernador puede salvar su alma. El clérigo le responde afirmativamente y por ello, Sancho —luego de interrogar al maestro aún más sobre la materia, sin obtener respuesta alguna— toma la determinación de salvar su alma y la del maestro y decreta (*NGS*, pp. 57-8):

> Considerando:
> 1. Que los maestros también tienen alma, aunque esté convertida en sustantivo abstracto; y que el presente maestro, escritor de libros para niños, debe de tener un alma como un pan, aunque parezca mentira [...]
> 2. Viendo el grandísimo peligro en que la tal alma se encuentra, dado que ni siquiera sabe, a la edad en que estamos, cuántos dioses hay, ni si hay Dios siquiera:
> Vengo en decretar y decreto, que se le suspenda la paga y salario por espacio de treinta meses, en los cuales ayunará, estudiará catecismo [...]
> Con la conminación formal de que si en ese tiempo no llega a averiguar si hay Dios o no, le será retirado primero por tres años y después *a perpetuitate*, el permiso y facultad de enseñar a otros, por más Minerología que sepa.
> Yo, Sancho I, Gobernador

En estas citas vemos claramente que, para el padre Castellani, la religión está íntimamente ligada con la educación; sin embargo, en sus «Directoriales» de la revista *Jauja*, ahonda en este tema e incluye la política. Para él, lo político, lo religioso y la educación están unidos de forma indiscutida. En 1967 escribe:

> Lo que falló en la Argentina es la educación, esto también se dice hasta por demás [...] y si se trata de excluir la política es falso, porque sin la solución del problema político [...] tampoco se solucionará la educación. En el fondo gobernar bien es educar, pensaron los grandes griegos.[7]

Es elemental que un país tenga un proyecto educativo coherente con sus objetivos como nación y Leonardo Castellani, en este mismo «Directorial» (p. 34), manifiesta el origen de la falla educativa:

> [...] parece estar pintiparida en una controversia poco conocida entre Alberdi y Sarmiento. Alberdi se alzó enérgicamente [...] contra la manía alfabetista de Sarmiento: lo primero no es saber leer, lo primero es conocer la religión y un oficio [...] el hombre común no llega a ser realmente hombre sino a través de las verdades religiosas y la posesión de un oficio.

El problema de la educación nacional que lo angustiaba, y que aun hoy nos preocupa, data del siglo XVIII, y preocupaba a hombres como Juan Bautista Alberdi, para quien el ejercicio de la libertad es fundamental para una nación organizada en su camino hacia el progreso. Recordemos que Alberdi pregonaba la intención de menguar los defectos de una educación extranjerizante,[8] estimulada por el proyecto educativo de Faustino Domingo Sarmiento.

Ethel Manganiello define así la intención de J. B. Alberdi:

> [...] comprendió [...] con sentido real y nacional, que la única forma de que continuáramos existiendo como nación autónoma sin caer en extranjerismos alienantes, sería partiendo de nuestras condiciones existentes reales y concretas [...] Decía: «Si porque es incapaz de orden constitucional una parte de nuestro país, queremos anonadarla, mañana diréis que es mejor

[7] Castellani, Leonardo, Directorial Nº 3, marzo 1967, «Educación e información» en *Un país de Jauja*, p. 33. De aquí en más *PJ*.

[8] Celia Romani (*El fin de la educación*, p. 193) explica que, para Alberdi, «La idea moral aparece en la relación con una idea moral que provea al desarrollo de esa capacidad de gobernarse a sí mismo en el argentino». Porque: «Gobernar por sí presupone todo esto: pensar por sí mismo, errar por sí mismo, elegir por sí mismo, vivir por sí mismo, conducirse por sí mismo, ver por sí mismo».

anonadarla toda y traer en su lugar poblaciones de fuera acostumbradas a vivir en orden y libertad. Tal principio os llevará por lógica a suprimir toda la nación argentina hispano-colonial, incapaz de república, y a suplantarla de golpe por una nación argentina anglo-republicana, la única que estará exenta de caudillaje».[9]

El autor de *Las bases* le criticaba a Sarmiento su postura europeizante, posición sustentada en todos los campos por la generación del ochenta, contra la cual se alzará la voz de José Manuel Estrada:

> En ese error de dirección está, sin embargo, fundada toda la educación que se da en Sud América a las nuevas generaciones. Es una educación universitaria, con pretensiones de educación científica y literaria, confiada al plan y objeto de las universidades europeas, cuyos reglamentos son copiados al pie de la letra y dados como leyes de la educación americana.
>
> Lo que Sud América requiere es un nuevo género de vida social, nueva conducta, nuevos usos, nuevas costumbres, nuevo modo de emplear su tiempo, y estos cambios y novedades no se producen por lecciones y doctrinas universitarias, sino mecánica, automática, tácitamente; por la lección muda del ejemplo desde el silencio fecunda da la vida privada, en el escritorio, en el banco, en la mesa, es decir en el terreno mismo en que funciona el comercio, la agricultura y la industria rural. (*FE*, p. 190-1)

Estrada sostenía: «La educación sirve para formar la personalidad, respeta la moral y el deber, muestra la necesidad de trabajo y de la responsabilidad personal, pues sólo así puede practicarse la democracia».[10]

Esas ideas, basadas en el principio de la libertad y la moral, son las que pregona Leonardo Castellani en *El nuevo Gobierno de Sancho*, ante la demagogia que propone el «anual de estudio de los niños» y la falta de un eje espiritual verdadero que acompañe dicho progreso.

Es importante tener en cuenta el papel que cabe al Estado en la visión educativa de estos hombres, y cómo las cosas que advierte un hombre de los 80, un siglo más tarde, las reiterará otro, con los mismos argumentos. José M. Estrada disentía con la ley 1420, al igual que el padre Castellani, y ambos coinciden en sus motivos.

Estrada rechazaba la instrucción obligatoria, debiendo entenderse por esto, no que negaba la educación, sino que rechazaba la imposición del Estado. De la misma manera, repudiaba la educación gratuita, porque una estructura educativa de este tipo acarrea al centralismo del Estado, que administra sus fondos sin el control popular. Al respecto dice:

> Esperamos que el *Estado eduque nuestros hijos, edifique nuestros templos, construya nuestros caminos, cuide nuestra higiene* [...] aguardamos, en una obra, de ese mito opulento una acción providencial y *nos le entregamos* [...]
>
> El Estado-monstruo patenta lo que han de cuidar de nuestros intereses y de nuestra salud, *al punto de que en este país no es posible arruinarse ni morir sin protección oficial.*[11]

En el discurso sobre la libertad de enseñanza, pronunciado en 1871 en la Convención constituyente de Buenos Aires, Estrada agrega: «Soy de los que piensan que el Estado no tiene capacidad para enseñar; [...] el Estado no tiene capacidad para establecer una religión [...]».[12]

Del mismo modo, el padre Leonardo Castellani escribe el 17 de mayo de 1967:

> Estábamos siendo cómplices de una cosa fea: «la *educación» deficiente* o netamente mala (sic) *impartida por el Estado y sus políticos; a los cuales no atañe ese importante asunto.* Esto debe ser cambiado a fondo; no sabemos ahora cómo, porque ese cambio no es soplar botellas. *La educación pertenece a la familia, la Comuna, la Iglesia y los educadores e vocación. El Estado debe fomentarla, vigilarla y suplirla en el caso de insuficiencia.* El actual régimen es un desastre, incluso en el respecto económico; y en lo moral es causa de la

[9] Manganiello, Ethel M., «Las ideas pedagógicas de 1852», en *La pedagogía argentina en la encrucijada. Concientización o dependencia*, cap. 4, p. 87. De aquí en más *PAE*.

[10] Cárdenas, Manuel Augusto, *Los ideales de José Manuel Estrada*, Buenos Aires, Eudeba, 1979, p. 72.

[11] García Santillán, Juan Carlos, «Personalidad de José Manuel Estrada» en Stromata, *Estrada; homenaje del Instituto de Ciencias Políticas*; San Miguel, Facultad de Filosofía y Teología, n. 4, 1942, p. 12-3.

[12] Estrada, José Manuel; *Discursos I*, Buenos Aires, Estrada Clásicos Argentinos, 1946, p. 104-106

decadencia argentina. (*PJ*, p. 83)

El 22 de noviembre de 1968 insiste en este concepto:

> *Anteproyecto de Ley Orgánica de Educación. El primero que se atreve a afirmar el* principio fundamental de que la Educación es derecho básico de la familia y *al Estado sólo compete la función vigilante y supletoria.* Desarzona un poco tímidamente el pseudo «principio» nefasto del Monopolio Estatal de la Enseñanza; o sea la Leyenda anticristiana del Estado Enseñante. Apela al sentido común y *la sensatez* contra el mito insensato inventado por el liberalismo anticlerical francés no hace todavía un siglo y *es «la tradición argentina [...] que ha arruinado nuestra Educación Pública.*
>
> Bah, una buena proclamación de una verdad obvia, que este gobierno actual no tiene redaños para hacer efectiva. (*PJ*, p. 290)[13]

El 9 de enero de 1969 hace referencia al proyecto de Sistema Nacional de Educación y desarrolla, en diez puntos, cada uno de los ítems del proyecto de ley; entre ellos dirá:

> 1. «A la familia compete la educación y al Estado solamente coadyuvar y suplir.» Lástima que esté enunciado al tratar del Jardín de Infantes. Eso faltaría, que el Estado quisiera hacerse cargo de biberones y chupetes.
>
> 2. «El derecho constitucional de enseñar y aprender está proclamado», aunque «sujeto a la ley». ¿A qué ley? Eso es un derecho natural, primero que «constitucional».
>
> 3. «Asegurará la enseñanza gratuita.» *Para los pobres solamente debería serlo. La universitaria, por ejemplo, no tiene por qué ser gratuita. Debería ser «accesible a todos» los capaces;* y pare usted de contar. [*PJ*, p. 322][14]

De alguna manera, esas ideas son coincidentes con lo que Isamel Quiles S. J. afirma, dentro de la *filosofía in-sistencial*, cuando dice que el fin de la educación es la personalización, en tanto que el docente debe educar para que el alumno logre *ser-en-sí*, despertando en él la autonconciencia, el autocontrol y la autodecisión para su adecuada autoubicación en el mundo, ante su prójimo y ante Dios.[15]

En 1981 el padre Quiles también hacía hincapié en la función del Estado dentro del proyecto educativo y aclaraba que las obligaciones y derechos del Estado son cuatro, a saber:

> *Promover* la educación de todos los miembros de la sociedad;
>
> *Tutelar* los derechos y posibilitar el cumplimiento de las obligaciones de los ciudadanos;
>
> *Función subsidiaria* de suplir las necesidades en orden a la educación, que no puedan ser cumplidas por las organizaciones privadas o los ciudadanos mismos;
>
> *Creación de institutos educativos específicos.* (*FEP*, pp., 106-7)

Un poco de historia

La situación de las escuelas de Buenos Aires hacia los años de 1860-1870 era lamentable; Rosas, en su momento, había llegado a suprimirlas totalmente. La paga de los maestros estuvo, a veces, a cargo de sus propios discípulos. Los conventos y algunas escuelas particulares eran los únicos que brindaban instrucción en los tiempos del caudillaje. Las escuelas llegaron a depender de tres autoridades simultáneamente: el gobierno nacional, el provincial y la sociedad de beneficencia. Los colegios particulares de alguna importancia, como el Salvador y el San José, eran aún recientes. El Colegio del Salvador se fundó en 1868 y el de San José en 1857; no había logrado pasar todavía una generación. Tal era la situación cuando, en 1869, le ofrecieron a José M. Estrada el cargo de jefe del Departamento General de Escuelas de la provincia de Buenos Aires. Durante su gestión impulsó la reforma de la enseñanza, en cuanto a sus programas, sus métodos, sus textos, los edificios escolares y la elección del personal docente. En el ejercicio de su función, fue una persona que no sólo se preocupaba por los papeles sino que concurría a las distintas instituciones, observaba y sacaba sus propias deducciones. Así advirtió el bajo nivel de los profesores en las aulas, sobre el cual comentó: «Necesitamos buscar en la teología perdón para estos maestros que, en efecto, no pueden salvarse, sino por la ignorancia invencible».

No tardó en nacer la oposición a tales cambios. Estrada necesitaba el apoyo del Consejo de Instrucción Pública y del gobierno para poder afrontarla, pero no supieron acompañarlo. Esta situación logró,

[13] El subrayado es nuestro.

[14] El subrayado es nuestro.

[15] Quiles, Ismael S. J., «El proceso de la educación», en *Filosofía de la Educación Personalista*, p. 178

finalmente, que se viera obligado a renunciar antes del año de su elección. Sin embargo, resultado de este período fue su obra *Memoria sobre la educación común en la provincia de Buenos Aires*. En este libro Estrada esbozó un plan de educación católica para la enseñanza primaria, secundaria y universitaria.

En 1882 nació de su pluma el periódico *La Unión*, que jugaría un papel muy importante en el pensamiento de la época. Fue la oposición feroz al liberalismo, movimiento que pretendía llevar el laicismo a toda la realidad argentina y que, finalmente, lo logró tras el Congreso Pedagógico de ese mismo año. Los colaboradores más importantes en su lucha fueron Santiago Estrada, su hermano; Pedro Goyena, Tristán Achaval Rodríquez y Emilio Lamarca, entre otros.

En 1884 la Generación del Ochenta, a pesar de todos los argumentos que formularon sus opositores, logró promulgar la Ley de Educación Común Nº1420, que estructuró, sobre bases legales, la educación primaria laica, gratuita y obligatoria, fundamentada en los principios pestalozzianos, en cuanto a su finalidad de educación integral y armónica.

Esta ley, en los tiempos de la Organización Nacional, respondía a un proyecto educativo que, si bien criticable, promovió una de las únicas leyes educativas que respondió a un proyecto nacional. Proponía la instrucción pública dirigida al sector popular, escindida del cristianismo. El proyecto de Sarmiento de 1849, que había comenzado con la creación de la Escuela Normal de Paraná en 1870, iba concretándose paulatinamente, y se cristalizó con la sanción de la Ley 1420.

Se buscaba cooperar en el cambio de la población, «europeizar» culturalmente al argentino y «argentinizar» al hijo del inmigrante, con el objeto de unificar la nación, y se «argentinizaba» haciendo hincapié en algunos aspectos formales, como los símbolos patrios.

Este proyecto del 80 ponía de manifiesto una dependencia consentida con Gran Bretaña para la producción de carne, cuero y cereales, recibiendo a cambio cultura europea, progreso en forma de ferrocarriles y productos industriales.[16] La educación sería coherente con ese proyecto.

Debíamos europeizarnos haciendo uso de cambios de tipo jurídico, demográfico, artístico, educativo y, sobre todo, por medio del desarrollo técnico y el cultivo de las ciencias, lo cual impulsaría el progreso del país. Sin embargo, sólo se logró caer en una educación enciclopedista y abstracta, en un individualismo exagerado y en una excesiva dependencia respecto de lo extranjero. Las consecuencias de esta dependencia económica e intelectual respecto de Europa acarrearon el conflicto entre católicos y liberales, que tuvo como antecedente el Congreso Pedagógico de 1882 y concluyó con la persecución a los católicos, llevando finalmente a la ruptura con la Santa Sede.

Así, el 8 de octubre de 1884 se llegó a la sanción de la cuestionada ley. Los liberales sostenían que ésta nos permitiría abrir las puertas a la inmigración. En agosto se había realizado el Congreso Nacional de los Católicos Argentinos, donde se decidió, entre otras cosas, crear la Unión Católica, partido militante con aspiración a la presidencia que en 1886 postuló a Benjamín Gorostiaga, frente a Bernardo de Irigoyen, Dardo Rocha y a Benito Juárez Celman por el oficialismo; pero el presidente electo fue este último.

Durante su gobierno se sancionó la Ley de Matrimonio Civil (1888). Los periódicos católicos dejaron de luchar y desaparecieron, no así *La Unión*. En 1889 los católicos reclamaron una reacción que impulsara la recuperación moral y política de nuestro país. Finalmente nació la Unión Cívica de la Juventud. En 1892, la Unión Católica quiso aliarse con ella, sin que por eso se perdieran las estructuras particulares de cada partido. La Unión Cívica se dividió entonces en la Unión Cívica Nacional y la Unión Cívica Radical. La primera, que concentraba a los católicos, postuló como presidente a Luis Sáenz Peña, quien fue elegido.

Sin embargo, como aclara Ethel Manganiello, sólo con las ideas pedagógicas de la generación de 1910, llamada la generación del nuevo espiritualismo, se verá una reacción antipositivista. Algunas de las figuras importantes de este grupo fueron Alejandro Korn y Coriolano Alberini, quienes entendieron que era necesario barrer con el movimiento cientificista,

[16] Cirigliano, Gustavo S. J., *Educación y país; hacia una teoría de la Argentina*, p. 14.

ya debilitado (*PAE*, p. 94-7). Korn, que reclama una búsqueda metafísica de la identidad nacional para, así, poder proyectarla en la educación, sostuvo:

> Por eso casi siempre tales tentativas metafísicas desembocan en una solución religiosa; necesitan remitirse a una fe, a una creencia. Los que no la tenemos o los que despojamos nuestro sentimiento religioso de toda relación dogmática como afirmación espiritual sobre la naturaleza del objeto religioso, no podemos. (*FE*, p. 216)

La generación de 1925 será la continuación de esta etapa espiritualista; se intenta tener en cuenta temas importantes de la filosofía (ontología, axiología, epistemología, gnoseología), temas que retomará el padre Ismael Quiles más adelante. Estos hombres apuntaron al ideal de la individuación en la educación y, aunque fracasaron, dejaron la impronta de una nueva actitud frente a un sistema educativo en franca decadencia.

En 1940, prosiguiendo con estas ideas, se renovaron los programas y se dio mayor jerarquía a las disciplinas pedagógicas. Hubo un marcado acento nacional y latinoamericano. Seguíamos en la búsqueda del «ser nacional» por medio del conocimiento. Este ciclo espiritualista, siguiendo a Ethel Manganiello, se cierra en 1955, fecha coincidente con el movimiento revolucionario que provocó la caída del gobierno del general Perón, y con ella se interrumpió el vigor del proceso de afirmación de la pedagogía argentina (*PAE*, p. 98-104).

Con un movimiento pendular, en 1955, la enseñanza superior volvió a profundizar en la investigación científico-pedagógica, no teniendo ya como modelo el europeo, sino el norteamericano. Y se retornará, entonces, a un nuevo ciclo positivista. Celia Ortiz de Montoya dirá al destacar lo inauténtico del positivismo:

> Los progresistas y amantes de las ciencias del positivismo se habían tornado enemigos de toda innovación y las ciencias eran enseñadas en láminas y sobre definiciones verbales. [...] se transmitían en preceptos, sin apelación a la experiencia, realmente viva.
>
> Yo sigo [...] aún convencida que [sic] cualquiera que sea la solución propuesta, *no podemos nunca olvidar que educamos un ser humano para alcanzar su destino* personal, libre y, por lo tanto, tenemos que darle, sobre todo, *armas para encontrarse a sí mismo y su sitio en una sociedad que crece a saltos y no sabemos hacia dónde será solicitado.* (*PAE*, p. 108)[17]

Llegamos finalmente a la década del 60, nuevamente con una postura educativa cientificista, que responde a una concepción positivista y neopositivista. Ethel Manganiello describe, a nuestro entender, la paupérrima situación educativa del país, la misma que el padre Castellani observa y critica y que lamentablemente todavía no ha sufrido un cambio profundo en sus cimientos. Es decir, aún hoy, como entonces, estamos frente a un proyecto unilateral de la vida que evita toda discusión y análisis metafísico, en tanto que niega la existencia de valores absolutos, al no dejar la más mínima oportunidad para ejercer un acto humano libre; es así como nos encontramos ante un plan cientificista y utilitarista, caracterizado por la rigidez metódica y el formalismo didáctico, con la obvia desconsideración por el quehacer del docente y el descrédito del valor personal del educador (*PAE*, pp. 108-110).

En síntesis, lo que el padre Castellani manifiesta en varios de los capítulos de su libro, a través de Sancho, es la necesidad de un gobierno con sentido común que se oponga a la *civilización* que ensalza Sarmiento y haga renacer la humanitaria *barbarie*, entendiendo por ello la más pura y sencilla filosofía —regida por una corriente moral sólida— para aplicarla en todos los campos, haciendo hincapié en el pedagógico, base de las grandes naciones. Basta para ello recordar las palabras de Sancho en el capítulo denominado «El filósofo»:

> [...] no me precio de sabihondo. No he estudiado entomología, o mejor dicho etimología, o como se llame esa ciencia que usté nombró al principio. Diosgracia que me quede, de la poca escuela que mis padres me pudieron dar, mi pizca de Doctrina Cristiana, mi miaja de leer y escribir, un poco de suma y resta [...]. (*NGS*, p. 63)

En este apartado podemos disfrutar de un «partido de truco intelectual» entre Sancho I y el filósofo; me gustaría ahondar en la «jugada» más impactante, por la profundidad que demuestra este sencillo hombre rural. El gobernador de la Ínsula pregunta al

[17] El subrayado es nuestro.

filósofo: «¿Qué es quisicosa —y es una sola cosa— que está más alta que Dios, más baja que el diablo, más profunda que el mar y más patente que el sol?». Ante la impotencia del filósofo para contestar dicha pregunta, Sancho I le responde: «Pero vení acá, pedazo de animal. ¿No ves que en cuanto te digo "más alto que Dios", ya no puede ser, porque no hay nada más alto que el Altísimo? [...] cuando te espetan un absurdo, lo primero que hay que hacer, [...] es rechazar todo el resto [...]» (*NGS*, p. 66-7).

Así el autor nos demuestra que en la simplicidad se esconden ideas profundas y cimientos sólidos. Y esto lo expresa, con un lenguaje llano, un personaje «re-creado» por un hombre graduado en Filosofía en la Sorbona de París y en Teología en la Gregoriana de Roma, que regresa a su país para dedicarse a la docencia, el periodismo y, obviamente, a sus escritos políticos por naturaleza.

Conclusión

Si retomamos la figura de José Manuel Estrada, podemos aseverar que fue un hombre intrínsecamente comprometido con su patria. Su vida fue una protesta contra el utilitarismo y el materialismo que caracterizaban su realidad. Para muchos llevó su lucha a campos hiper-bólicos, en tanto que pronosticó que el laicismo no haría más que corromper a la sociedad, pues no estábamos enseñando para el hombre, fin de la educación, sino para lo que le convenía al Estado. Advirtió que se confundían los medios para lograr un hombre capaz de gobernar, dado que se estaba dejando la moral de lado, siendo ésta parte esencial del plan educativo y causa primera.

El padre Castellani observó los mismos defectos que su antecesor y volvió a reclamar y criticar el objetivo, los medios y el fin de la educación; propuso una educación independiente del Estado y profundamente moral en su simpleza. Puso el acento en la humildad, a pesar de su sabiduría; en la familia como rectora y en el Estado como garantía. Supo que no se necesitaban títulos extranjeros, viajes ni figuras ajenas a nuestra realidad para indicarnos el rumbo; sólo la sencillez, la humildad, la responsabilidad moral y la conciencia alcanzaban para que el hombre pudiera ser más «en sí».

Sin embargo, el triunfo del liberalismo les dio la razón con el tiempo. Nosotros somos los hijos del iluminismo cientificista, donde lo práctico, lo racional y la persecución del progreso nos hace olvidar al hombre como ser espiritual antes que racional; nos hace abigarrar libertad por libertinaje, solidaridad por individualismo.

¿Tenemos los argentinos una educación que responda a un proyecto nacional? Esperemos que no, y que sólo podamos achacar nuestras lacras educativas a una falta de concepción nacional ética y comprometida. En cambio; si realmente tenemos esta posición pedagógica, porque ésta responde a un proyecto avalado por nosotros y nuestros gobernantes, no estaríamos sólo frente a un grave problema de vasallaje político —que hiere nuestra identidad nacional— sino también ante un plan maquiavélico, que expone una aguda crisis espiritual.

Bibliografía

Castellani, Leonardo, *Un país de Jauja. Reflexiones políticas*, Mendoza, Jauja, 1999

—, *Nuevo gobierno de Sancho*, Buenos Aires, Vórtice, 1991

Cirigliano, Gustavo F. J., *Educación y País. Hacia una teoría de la Argentina*, Buenos Aires, Humanitas, 1988

Garro, Juan M., *José Manuel Estrada. Noticia biográfica*, Buenos Aires, Cía. Sud Americana de Billetes de Banco, 1899

Maltoni, Marta, *Educación y reformas constitucionales (1819-1987)*, Buenos Aires, El Ateneo, 1988

Manganiello, Ethel M., *La pedagogía argentina en la encrucijada. Concientización o dependencia*, Buenos Aires, Librería del colegio, 1976

Puiggrós, Adriana, *Volver a educar. El desafío de la enseñanza argentina a finales del siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, 1995

Quiles, Ismael J. Q., *Filosofía de la educación personalista*, Buenos Aires, Depalma, 1991, vol. 5

Romani, Celia, *El fin de la educación y el fin de la educación argentina*, Buenos Aires, Lumen, 1994

Stromata, *Estrada. Homenaje del Instituto de Ciencias Políticas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942, vol. 4

Mariana Sandez

Martita Ofelia y otros cuentos de fantasmas de Leonardo Castellani

> Lo que a mí me embroma es la compasión: que quisiera remediar los males de todos y no puedo [...] Soy el último mendigo de la ciudad: no hay nadie que necesite sus prójimos tanto como yo.
>
> —LEONARDO CASTELLANI, «El hombre más malo del mundo»[1]

La obra del padre Leonardo Castellani no sobresalió en la historia de las letras argentinas y su nombre ha sido ignorado, generalmente, por la crítica y el público. Sin embargo, el singular talento y la capacidad intelectual que lo caracterizaron y que se evidencian en su creación literaria son razones muy suficientes para que nos sea necesario revalorizar su trabajo y su memoria.

La lectura de su obra nos devuelve la imagen de un hombre que vivió apasionado y luchó tenazmente por dos grandes ideales: la búsqueda de la verdad y el sueño de una sociedad argentina madura. Si muchas veces se expresó con una sinceridad empapada de ironía y de la crítica más dura, fue precisamente por el compromiso con que asumió esos ideales y defendió hasta el final su pensamiento. Por otra parte, la formación con los jesuitas, el ambiente artístico propicio de las primeras décadas del siglo XX y el bagaje cultural de que era dueño moldearon de manera singular su temperamento. Para un hombre que desconoció el conformismo y la sumisión, la combinación de estos factores vitales le otorgó una personalidad contestataria e hizo que se convirtiera en una figura polémica entre sus contemporáneos. Aunque muy sucintamente, todo ello explica el que, a través de su actividad literaria, buscara trascender la instancia de la mera recreación artística para poner en evidencia los conflictos esenciales del ser humano y, más específicamente, de la realidad social de nuestro país.

Es muy probable que esa misma inquietud por el hombre fuera la que, como escritor, lo llevara a abordar muy variados géneros y temas: el relato policial en *Las muertes del padre Metri*; el relato regional y la fábula en *Camperas* e *Historias del Norte Bravo*; la prosa humorística en *El nuevo gobierno de Sancho*; el ensayo político y filosófico en *Las ideas de mi tío el cura*; la poesía mística. No obstante la diversidad, Castellani alcanzó una voz muy personal, reflejada en la unidad estilística y temática que distingue su obra. Una voz que, como la de todo buen humorista, está construida a partir de un don difícil: el de la imitación. A través del humorismo (la ironía, la parodia, la sátira) y de la naturalidad con que moldea el lenguaje para recrear los distintos acentos o sociolectos, así como los escenarios, de los personajes característicos de la Argentina, el escritor sondea el fondo de nuestra idiosincrasia nacional.

En *Martita Ofelia y otros cuentos de fantasmas*, Castellani elabora nuevos géneros y temas que estructura en tres partes. En la primera, «Martita Ofelia», aborda el género de la crónica testimonial y de denuncia, al presentar la injusticia y la impunidad como los pilares de la realidad política y social del país. En la segunda parte, «Romances para ciegos», reúne una serie de romances breves cuya temática continúa, en estilo lírico, pero con igual tono realista y crítico, los temas elaborados en la sección anterior. Finalmente, en «Cuentos de fantasmas», incluye doce cuentos donde el hilo conductor está dado por la presencia de apariciones sobrenaturales o de visiones extraordinarias, que utiliza siempre como excusa para sumergirse en la complejidad de la psiquis humana y en dilemas filosófico-teológicos existenciales.

Lo interesante es que, a pesar de estas diferencias de tipo genérico, un argu-

[1] En *Martita Ofelia y otros cuentos de fantasmas*, p. 211. Todas las citas corresponden a la edición citada en la bibliografía.

mento esencial recorre el libro de principio a fin y le da cohesión temática: el de las apariciones fantasmagóricas. Más allá de los cuentos propiamente fantásticos, *Martita Ofelia...* es un libro de fantasmas. Esos seres que en los relatos de ficción de la última parte cobran la forma de entidades sobrenaturales, informes, inasibles, o encarnan la figura del diablo como espíritu del mal, en los textos de las dos primeras secciones se manifiestan a través de las fuerzas políticas, sociales y económicas de nuestro país.

«Martita Ofelia» y «Romances para ciegos»

En efecto, el capítulo «Martita Ofelia, víctima ritual» comienza con estas palabras: «En el natal de 1938 sacudió a esta nación un caso criminal que parece una verdadera historia de fantasmas» (p.29), y continúa diciendo:

> No porque sea un caso único en los anales policíacos, que conocen la hazaña clásica del que llaman sexual-maníaco y yo llamo espiritado, sino porque reveló de un modo fantástico, como un baño de hiposulfito, la Argentina fantasmal y la Argentina fantasmagórica, que surgió como un espectro imborrable a la mente de todos los argentinos adultos —que son pocos hoy día—, tanto de los que creen, como de los que no creen en fantasmas. Para mayor exactitud, el culpable del rapto, ultraje y muerte de Martita Ofelia Stutz —sea quien sea— escapó demoníacamente a esa ínfima sanción y vindicta social que es la pobre justicia de la Justicia humana. (p. 29)

En este párrafo se resumen los principales problemas de la Argentina que preocupaban entonces a Castellani y que desarrolla a lo largo de todo el relato con que se abre el libro. Tanto en el «Prólogo» y su continuación, «Recaída», que escribe bajo el seudónimo de Gustavo J. Franceschi, como en la parte titulada «Martita Ofelia, víctima ritual», analiza las falencias del sistema judicial de la Argentina de las décadas del 30 y del 40. Un sistema claramente corrupto que determina la imposibilidad de alcanzar un sentimiento de estabilidad social y, ante todo, de confianza en la justicia terrena y en la patria:

> Si el pueblo estuviera persuadido de que la justicia será implacable, inflexible, rápida, no influida por factores personales, se puede tener la certidumbre de que no se entregaría a manifestaciones como las mencionadas. Pero el pueblo *va perdiendo confianza en la justicia*, y ciego es quien no lo vea. (p. 20)

Esta instancia reviste al relato de gran interés para el lector contemporáneo, puesto que se trata de un tema que, lejos de haber perdido vigencia, ha recorrido la historia de la Argentina a lo largo de todo el siglo XX y se prolonga hasta el siglo XXI. Sin pretensiones de cargar este análisis de presupuestos políticos, importa destacar la pervivencia de aquellos fantasmas que denunciaba el padre Castellani hace más de sesenta años. Con una mirada muy actual sobre las inquietudes socioculturales que desvelan hoy a los argentinos, el autor se inserta en una línea de literatura de protesta, cuya impronta ha sido desde siempre una característica fuerte en nuestras letras.

Salvando las particularidades de la desaparición de Martita, una nena de nueve años fantasmagóricamente arrebatada a sus padres y a la vida, el valor del texto reside en aquellos puntos en que insiste el escritor: las causas o condicionamientos dados en una nación para que hechos como ése sucedan sin mayores consecuencias, y los efectos de una impunidad ilimitada que permite el descontrol y la inmoralidad en todos los órdenes. La intención principal de Castellani en este relato es demostrar que el medio determina la conducta individual y afecta a todo el pueblo. Desde un discurso sembrado de dolor y escepticismo, pero regado de comicidad, denuncia eso que tanto lo horrorizaba y aún nos espanta de nuestra sociedad:

> Estamos, entonces, en presencia, no ya de dos degenerados, sino de una inmensa trama, que amenaza envolver al país y arrastrarlo al estercolero.
>
> Los crímenes de Córdoba y San Juan, los cometidos por esos dos raptores de niñitas, probables asesinos de alguna de ellas, tienen *antecedentes*, están rodeados de *adjuntos* y engendran *consecuencias*... (p. 13)
>
> He aquí, en San Juan, un individuo que hace años fue condenado por uno de esos delitos que pulcramente se llaman *privados*. Lo

obvio, lo lógico, es que se lo mantenga alejado de los pequeños. ¡Y se lo nombra profesor, y presidente de la cooperadora escolar de una escuela de niñas! (p. 13)

Lo más destacable en el estilo literario del autor es, sin duda, la habilidad con que utiliza la ironía. En cada una de sus páginas desnuda ácida y abiertamente la corrupción en las altas esferas de poder; el amiguismo y la politiquería en los puestos públicos; la permeabilidad del pueblo para hacerse eco de difamaciones y falsas especulaciones; el sensacionalismo de una prensa deformante, en lugar de informante.

Un diario de Córdoba publica con dibujos animados —¡y cuánto!— una historia para niños grandes, con esta leyenda:
Denunciado el rapto de Marta, la policía inició una sensacional pesquisa;
Removió cielo y tierra, alborotó, escandalizó;
Allanó, atropelló, torturó...
Y mientras distraía la atención del pueblo, ayudaba al raptor a borrar los rastros del crimen. (p. 38)

El texto resulta de este modo no sólo sugestivo, sino también ejemplificador. A pesar del tono irónico y lacerante, por momentos satírico, se evidencia en sus palabras un auténtico dolor por esa realidad que, sin ambages, descubre a los ojos del lector.

El drama de Martita Ofelia se abre con un prólogo de sainete y novelón policiaco, quiere perderse en un *intermezzo* fatigado, estalla en un golpe de peripecias trágicas, y al fin, se disloca en una farsa histérica poco noble. Desenlace: nada. (p. 31)

En los *Romances*, la crítica y el lamento se intensifican; la forma estrófica le permite, de alguna manera, crear un crescendo emotivo más sensible que el de la prosa. No obstante, Castellani no se luce en absoluto como poeta. Las suyas son composiciones poéticas de simplismo extremo y de una monotonía temática difícil de digerir; parecen ensayos infantiles donde ni el vocabulario ni las ideas alcanzan a renovarse o a elevarse en vuelo lírico.

En el primero, «Romance de Martita Ofelia», anticipa la tópica y el discurso que va a emplear en todas las poesías de este capítulo:

Hora veremos qué dice
la sangre del criollo pueblo.
¡Oh Dios, que no hagan discursos,
que alce un grande y noble gesto!
¡Oh, que limpien los que pueden
la forma de nuestro ensueño!
«Mi misión —dice Martita—,
ha de ser rogar por eso.»
¡Oh Dios, escucha a Martita
y el grito de todo un pueblo!
¡Que no caiga sobre todos
lo que unos cuantos hicieron!

En cada uno de ellos la crítica y la ironía, nacidas de la impotencia frente a las falencias idiosincráticas de la nación, se vuelven implacables. En composiciones como «Solo de unos cuantos» y «Romance del país en caricatura» prevalece la sátira:

El Presidente-amigo-de-los-niños hizo su elección:
la ganó clavada.
El Presidente-amigo-de-los-niños ganó la elección,
la Patria está salvada. (p. 57)

En toda la primera mitad del libro (en la prosa como en la poesía) elige a los niños como protagonistas y esta necesidad no es casual. La figura humana de la inocencia y la pureza, representada por los niños, agrava la fuerza destructiva que puede alcanzar la inconciencia de la sociedad:

Pasó un cura leyendo un diario caudillesco,
conservador o radical,
y no vio los niños pero dijo: «Gana Fresco,
el cual no es anticlerical». (p. 57)

La relevancia del tema de la infancia generosa en oposición a la madurez pervertida por el egoísmo, la locura, los intereses económicos y políticos, se evidencia no sólo a partir de los casos que elige Castellani como tema central de sus relatos, los casos de Martita Ofelia y Potita Chávez, sino también en los de sus poemas: «Romance de la mujer que mató a sus hijos» y «Romance de los chicos chicos». Por lo demás, en general, los romances reunidos en este libro tienen como protagonista a la Patria: «Solo de unos cuantos», «Romance del país en caricatura», «Romance de la patria bella», «Romance de la pobre patria», entre otros.

Cuentos de fantasmas

En «El caso de Potita Chávez», el relato con que se abre el tercer capítulo, el núcleo argumental es casi idéntico al de los capítulos precedentes. Lo curioso es, sin duda, la elección del autor de colocar esta narración en la categoría de lo que él mismo rotula como fantástico o, más específicamente, como cuentos de fantasmas. El caso de Potita Chávez, como el de Martita Ofelia, refiere un episodio real: el crimen monstruoso de una nena de once años en la Argentina.

La diferencia con el anterior relato reside particularmente en la perspectiva desde la que Castellani elige abordar el tema del crimen. Mientras que para analizar el caso de Martita utiliza la voz de un narrador omnisciente y un discurso crítico propio de la crónica, en el de Potita se vale del debate de diversos profesionales sobre un tema particular: las características psíquicas y la conducta de un ser «anormal», «amoral», o un «perverso constitucional», encarnados en los asesinos de esas dos criaturas. El acento del argumento se desplaza de un relato al otro: el primero se centra en el entorno social y político de un pueblo abandonado a la impunidad y a la irresponsabilidad gubernamental; el segundo acerca la lente a ese individuo particular, el criminal, como producto del ambiente licencioso.

El interés por la naturaleza del perverso permite a Castellani introducir el elemento de misterio, pero desde el primer relato nos encontramos con un problema que se repetirá en muchos otros de los incluidos en esta tercera parte: el de la clasificación genérica. No sería exagerado admitir que, en Castellani, la contaminación de géneros, sumada a la dificultad que de por sí plantea la ambigua tipología de lo fantástico y lo extraño, complica el análisis crítico de los cuentos.

La intención del autor es innegable a partir del título: quiere distinguirlos como «cuentos de fantasmas». Desde ese paratexto, el lector supone que habrá de encontrar aspectos sobrenaturales propios del cuento fantástico, si no extraño. Sin embargo, en la evolución del relato se comprueba muchas veces que la intención apriorística del autor no se cumple y el género, que pretendía ser fantástico o por lo menos fantasmagórico, pierde consistencia o confunde.

Volvamos brevemente a la definición que de lo fantástico hace Todorov:

> Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que sólo conoce las leyes naturales, frente a un hecho sobrenatural. Lo fantástico entonces se define con relación a los conceptos de lo real y lo imaginario. Desde el siglo XIX, todas las definiciones de lo fantástico ponen como elemento central ese punto de contradicción entre los dos planos. Y en todas aparece el «misterio», lo «inexplicable», lo «inadmisible», que se introduce en la vida real o en el mundo real o en la legalidad cotidiana.[2]

Y añade una nota importante: «La vacilación del lector es la primera condición de lo fantástico»,[3] puesto que el lector se identifica con el mundo de los personajes, se integra a él. Aunque, en general, dentro de toda obra fantástica existe un personaje clave que actúa como receptor de dicha ambigüedad, alguien que percibe la vacilación y alerta al lector, tal presencia no constituye un *sine qua non* de este tipo de relatos.[4]

La sinceridad, la objetividad, la obsesión por la búsqueda de la verdad, que aparecen como rasgos típicos en toda la obra de Castellani, hacen que en muchas ocasiones sus cuentos alejen al lector de la vacilación y se pierda el efecto fantástico del comienzo. Como autor, tiende a explicar y justificar —quizás a pesar suyo— las experiencias «anormales» de sus personajes. Desde el análisis de Todorov, esa actitud narrativa lleva a los cuentos a caer del lado de lo extraño, uno de los límites de lo fantástico. Para Ana María Barrenechea, en cambio, la inserción de la explicación racional no los sitúa del lado de lo extraño, sino que amplía las posibilidades del cuadro de lo fantástico.[5]

[2] Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24.
[3] Ibid., p. 28.
[4] Loc. cit., p. 28.
[5] Barrenechea, Ana María, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)», p. 93-94.

En «El caso de Potita Chávez» el punto donde el autor busca insertar lo misterioso y hacer dudar al lector es claro: uno de los integrantes del debate de profesionales reunidos, un arquitecto siniestro y desconocido, acaba revelándose como un individuo con las características del perverso que intentaban definir. Desde el comienzo hay una anticipación:

> —El monstruo que mató a Potita Chávez, créame, comisario, puede ser muy bien que ahora esté sentado cenando con nosotros...
> —¡No entre nosotros! —saltó el arquitecto—. Está ofensivo usted hoy día, señor doctor.
> —... perfectamente inconsciente de lo que hizo aquel día —concluyó Doin. (p. 71)

El relato acaba con el suicidio inesperado del arquitecto que, enajenado por los debates morales de los convidados, sale de la casa y se hace atropellar por un automóvil. El final es sorpresivo, pero no guarda coherencia con el resto del relato que, tanto por la forma como por el contenido, tiene más de relato policial que de fantasmagórico. La ambigüedad es constante, los fines que persigue el autor, imprecisos. El peso de la narración está contenido en las discusiones teológicas y filosófico-morales, más emparentadas con el caso de Martita Ofelia que con los cuentos del final.

Hay otros dos relatos que escapan aún más a la temática de lo fantasmagórico y se insertan en un trasfondo claramente legendario: «La verdadera historia de Santa Tais de Alejandría» y «El anillito de oro», con historias de monarcas, clérigos y reinos de la antigüedad, en el primero, y —creemos— de la Edad Media en el segundo. Excepto por la inclusión de sueños agoreros y elementos simbólicos en «La verdadera historia...», nada hay de sobrenatural o maravilloso en ellos. No obstante, sirven como muestra de la habilidad del autor para abordar tan variados géneros y temáticas. En ambos, Castellani logra reproducir impecablemente el estilo propio del narrador omnisciente del tradicional relato legendario.

El cuarto cuento inaugura la serie de narraciones de fantasmas. «La ley del rebote» es la historia del dueño de una fábrica porteña que, habiendo abusado de una de sus empleadas, es finalmente asesinado por su hijo bastardo, un idiota a quien sólo había reconocido como sirviente. Una noche, el espectro del hijo se presenta dos veces en su cuarto e invade el sueño del padre con los recuerdos y la culpa del pasado. La tercera entrada trae ya no la forma evanescente del fantasma, sino la humana del hijo que descarga un golpe brutal sobre el padre y lo asesina antes de que éste pueda revelarle su filiación.

«Materialización» tiene como protagonista a una médium, símbolo del punto físico de encuentro entre el mundo terrenal y el mundo sobrenatural. La figura —que ya aparecía en «El caso de Potita Chávez»— y el tema seducen a Castellani. En sus cuentos, los fantasmas o aparecidos suelen tener esa funcionalidad: la de encarnar la locura, los miedos, fantasías o culpas humanos. El mundo oscuro e inconsciente se «materializa» en apariciones volátiles pero llenas de contenido, simbólicas, que tienen como fin un mensaje moralizante.

No debemos pasar por alto, además, que la incursión en las ciencias ocultas y en la teosofía era corriente entre los escritores y pensadores de fines del siglo XIX y principios del XX, tanto en Francia como en Argentina. Ya Eleonora Blavatski había conmocionado al público de esa época con *La Doctrina Secreta*, que luego retomaría Roberto Arlt en su ensayo *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*; José Ingenieros se había convertido en un punto de referencia experimentado para estos conocimientos y Leopoldo Lugones centraba su novela *El ángel de las sombras* en la temática del más allá y la reencarnación.

En «Materialización», un ambicioso médico francés, que sólo busca obtener el reconocimiento de importantes científicos franceses y norteamericanos, obliga a su mujer a practicar como médium, a prestar su cuerpo para invocar el fantasma de una niña fallecida, a quien su madre psicótica quiere reencontrar. Dichas prácticas concluyen con el desquiciamiento total de la madre de la niña y la muerte de la mujer del médico, agotada por la fuerza de estas invasiones sobrenaturales en su cuerpo. Es el precio de la ambición. Desde el punto de vista teológico, además, representa las consecuencias de la omnipotencia humana frente al misterio de la vida y la finitud; la no aceptación de nuestra mortalidad que conduce a la locura y a la muerte.

Si por un lado el argumento de la relación con el más allá facilita la introducción del elemento extraño, por otro lo lleva a la conclusión católica de que la moda de tales servilismos ocultistas sólo atentan contra el sentido común y la caridad.

De todas las narraciones, «Un cuento de duendes» es quizás el que mejor se ajusta a las características del relato fantástico tradicional. Se trata de una historia lograda, con esas notas del humor tan personal de Leonardo Castellani. Según el insólito relato de la protagonista, la secretaria de una asociación de beneficencia, un fantasma vendedor de telas, al que había conocido en el tren, le había suplicado le comprara unos metros de organdí rojo azafrán con el fin de poder liberarse de la vida errante a la que estaba confinada su alma hasta que realizara una venta. Compadecida por esas súplicas, Teresa había accedido y pagado por la tela a pesar de creer que el fantasma no era sino un farsante que había conseguido robarle los pocos pesos que ella tenía. En principio tanto el narratario como el lector descreen de la verdad del episodio, doblemente dudoso además por el grado de sensiblería e ingenuidad cómica con que es presentada desde el principio la secretaria. El final, sin embargo, logra su efecto y hace vacilar a los receptores, cuando Teresa explica que, al día siguiente, la tienda de telas le había enviado la pieza de organdí y el vuelto por su pago.

«El misántropo» es uno de los cuentos más originales e interesantes del libro. El protagonista es un huraño solitario que, según su propio relato retrospectivo, acaba refugiándose en esa isla porque padece, aparentemente, de «una terrible enfermedad de la vista» (p. 145). Ese es su drama: siempre que mira hacia atrás, por encima del hombro, y fija la mirada en alguien, se le revela no ya un rostro humano cualquiera sino la verdadera imagen interna, con todos los vicios y las desgracias, del otro. Su hermano, a los doce años, se le había aparecido «como un ser voraz, egoísta, replegado en sí mismo, estrecho, obtuso» (p. 146) y esa imagen profética anticipa el final del hermano que, diez años después, acaba en la cárcel por la estafa a un banco.

Creyendo que el amor inmenso que siente por su novia puede salvarlo, ella lo conmina a mirarla por encima del hombro, esperando que esta vez la visión sea salvífica y purificadora. El verla, sin embargo, precipita la desgracia: el hombre confirma que ningún amor puede redimirlo ni curarlo. Lo que ve de ella es «un trozo de carne rosa y blanca, una flor vistosa y ordinaria ya medio marchita, un animalito movedizo y vacuo, goloso de placeres tontos horriblemente pagado de sí mismo» (p. 148). Esa mirada que, ajena al engaño de las apariencias externas, alcanza al Hombre en su desnudez interior, lo arrastra al escepticismo y la misantropía. Su propia figura en el espejo le ha devuelto la imagen misma del infierno. A partir de esa óptica cualquier imagen del mundo tiene que ser atroz. El acápite que coloca al comienzo sintetiza la idea esencial del texto:

> No me mires con tu calma;
> no me mires a los ojos,
> no me mires dese modo,
> que son espejos del alma. (p. 139)

En los cuentos de Castellani, los personajes se debaten internamente entre el bien y el mal, hasta que una fuerza superior, invisible e íntima los impulsa a optar por uno de los dos caminos. Pero lo novedoso es que lo que podría aparecer como un simple maniqueísmo cristiano es mucho más complejo que eso. El bien y el mal aparecen relacionados a un punto tal que es imposible disociarlos. La vida, como don divino, es el bien, dentro del cual el mal representa la finitud y la limitación humanas.

Es curioso, sin embargo, cómo en «El misántropo» Castellani se acerca más que en ningún otro cuento a una visión que roza con el existencialismo y el nihilismo, al lado oscuro o dionisíaco del ser humano. En otros relatos, como «La verdadera historia de Santa Taís de Alejandría» y «El duelo», los protagonistas atraviesan el camino del mal y de la confusión espiritual para luego reencontrarse definitivamente con una auténtica fe interior. En el

primero, el protagonista es un monje poseído que, afectado por la imagen de la terrible reina Tais, «no la pudo apartar de su pensamiento; y su alma no sabía si era el Espíritu Malo o el Bueno» (p. 92). Sin embargo, en el afán por sacar de su perverso mundo a Tais encuentra la respuesta a su propia salvación espiritual. El deseo de mostrarle a ella el error de su conducta anticristiana lo conduce a él por el camino de la purificación. En el segundo, el protagonista es un duque que se obstina en negar la vida eterna del alma hasta que el amor por una mujer piadosa lo lleva a reconciliarse con una fe a la que pretendía permanecer indiferente.

En muchos de los personajes el lector percibe ciertas notas autobiográficas del autor: sus preocupaciones, sus miedos, sus dudas, tanto como su inquebrantable fe en Dios y la trascendencia de su amor por el Hombre. Pero la página que parece escrita a modo de autorretrato es aquella de «El hombre más malo del mundo», donde el narrador se describe a sí mismo:

> Confieso que la fiebre que me invadió durante el alto acto procesal, que por momentos me hizo olvidar incluso el estado fatal de mi mujer, se debió a mi amor por la verdad. Era el testimonio más solemne que se había dado en el mundo de amor a la justicia y a la verdad.
>
> El arte del fotógrafo es buscar la verdad. [...] A fuerza de mirar de ese modo penetrante, ahora las caras se imprimen en mí, o mejor dichas las almas; y eso en la práctica resulta muy embromado. Mi corazón se ha vuelto como cosa sin cerradura, no tiene defensa. Si estoy al lado de un moribundo, su agonía se imprime en mí, me imagino lo que sufre, siente y piensa, y medio que me vuelvo moribundo yo mismo. Leí en un libro esta frase: «estar abierto a las imágenes del mundo», y creo que es eso mismo. Pero eso resulta —por lo menos en mí— una verdadera enfermedad. [...] Lo que a mí me enferma es la compasión: que quisiera remediar los males de todos y no puedo. [...] Algunas veces algunas almas me persiguen días enteros, no puedo hacer sino pensar en ellas, parecería que un espíritu lo acompaña a uno, por los colectivos, por las calles, por todas partes. Se han entrado en mi corazón y me vampiritan. [...]
>
> Soy el último mendigo de la ciudad: no hay nadie que necesite de sus prójimos tanto como yo. (p. 209-211)

En este cuento, que contiene las frases más iluminadas del libro, se reflejan muchas de las características de la personalidad de Castellani: un fotógrafo de almas, un inquisidor de la verdad en un país y en un mundo mezquinos de justicia. El texto condensa también algunas notas relevantes de su estilo literario: la profundidad filosófica expresada a través de una combinación original de lengua coloquial y de un discurso formal que integra acertadamente el humorismo, la doctrina cristiana y el realismo crítico.

Lejos de haber pretendido agotar un estudio crítico del libro, creo haber expuesto algunos lineamientos básicos que podrían servir como punto de partida para análisis más complejos. La obra y la vida del padre Leonardo Castellani, como las de algunos otros escritores argentinos injustamente marginados, lo merecen y es indispensable que tomemos conciencia de la tarea que, como argentinos y como dueños de nuestras letras, aún tenemos por adelante.

Bibliografía

Arlt, Roberto, «Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires», en *Obra Completa*, Buenos Aires, Planeta, 1991, tomo I

Barrenechea, Ana María, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)», en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Venezuela, Monte Ávila, 1978

Castellani, Leonardo, *Martita Ofelia y otros cuentos de fantasmas*, Buenos Aires, Ediciones Dictio, 1967, 2ª ed.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones de Coyoacán, 1994

VVAA, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (edición a cargo de Enriqueta Morillas Ventura), Madrid, Siruela, «Encuentros», s. d.

Doctora Gloria O. J. Martínez

Loa de la Universidad del Salvador

La carta de principios es una sencilla enumeración de tres directrices: lucha contra el ateísmo, avance mediante el retorno a las fuentes, universalismo a través de las diferencias.
—S. E. R. Mons. Jorge Mario Bergoglio, 14-08-92

Es deber de la Universidad auxiliar la búsqueda de la verdad en los asuntos divinos y humanos.
—Doctor Juan Alejandro Tobías, rector de la USAL, 17-11-86

Nació con San Ignacio, bajo su sombra grata,
allá en el Virreinato del Río de la Plata,

cuando los jesuitas, junto a la Santa Cruz,
de las ciencias humanas difundieron la luz

Transcurrieron los siglos de martirio y de gloria
y fueron devanando las ciudades su historia.

Nuestra universidad, hija del Salvador,
hace ya nueve lustros comenzó su labor,
al empuje ignaciano de libros corazones,
con la fuerza gloriosa de santas tradiciones.

Año mil novecientos cincuenta y seis, surgía
pujante y vigorosa: San Ignacio, su guía.

Con el correr del tiempo a laicos fue confiada,
que nunca se apartaron de la huella trazada

para seguir portando la antorcha cultural,
sin desviar un punto su rumbo espiritual.

De la cultura clásica conserva su tesoro:
«semillas de verdad» más valiosas que el oro

y aunque la cibernética la impulsa en su tarea,
precia la jerarquía del talento y la idea.

Cristo, Verdad, Camino, Vida y Sabiduría,
habla en todos sus foros, que se abren cada día
a todas las corrientes que buscan su destino
y que encauza en su Cátedra el Maestro Divino.

Intercambia sus bienes en todas las fronteras;
está abierta a estudiantes de todas las banderas
bajo el blanco y celeste, la bandera argentina,
colores de la Virgen que todo lo ilumina.

Su escudo es clara síntesis de un hondo simbolismo,
su excelsa plenitud la revela en sí mismo:

Cristo es Luz y Corona: tres letras —anagrama
que indica que Jesús es Salvación Humana—.

El gótico perfil destaca cuanto invoco
con su línea realzada por el rojo barroco.

Y enmarcando los símbolos de legado tan santo,
madurándose en oro, verdes hojas de acanto.

En la inferior mitad, sobre campo de plata,
águila de los Austria ase en su diestra pata

la Cruz de Calatrava, blasón de identidad
de Don Juan de Garay, que fundó está ciudad.

Dos cuarteles dividen la parte superior:
uno es el de Loyola, el santo fundador.

El otro los emblemas de esta Universidad
rubricando unidad en la diversidad.

El Delfín Salvador enroscado al tridente
del cristiano valor que a Dios busca; y presente

la antorcha de la antigua griega filosofía
cuyo fulgor sapiente por doquier ardería.

Con los siete institutos en símbolo de llama,
llamas de calidez del saber que se ama;

que en su constante arder y con su claridad
fueron al noble origen de esta Universidad.

Todo en el campo verde que libertad señala,
la libertad de Dios, don que a nada se iguala.

El lema de este escudo compendia esta misión:
«Ciencia doy a la mente, Virtud al corazón».

Luciana Mc Loughlin

Límites de una ilusión: la visión de la mujer en el *Libro de Buen Amor*

1. Introducción

En la Edad Media podemos señalar dos épocas bien diferenciadas. En la primera predominan las virtudes varoniles y la concepción de la mujer es más bien negativa. Aparece como un ser engañoso y tentador, el peor peligro para el hombre cristiano.[1] La emoción terrena más profunda es el amor del hombre por el hombre: el mutuo amor de los guerreros que luchan juntos contra la adversidad y el afecto entre vasallo y señor. En este período se cultivan las «gestas», que hacen tanto hincapié en los hombres y sus relaciones y no dejan oír ninguna voz femenina.

Sin embargo ya en el siglo XIII comienza la diferenciación. Gracias a la Iglesia, la obligación del consenso de ambos esposos para el matrimonio eleva el estatuto de la mujer. Además, la devoción a la Virgen María, presente durante toda la Edad Media, se intensifica por la afición de los teólogos a realzar su misión como corredentora. Esta tendencia se evidencia en la literatura mariana y no es ajena al *Libro de Buen Amor*.

Menéndez Pelayo destaca cuán identificado está el Arcipreste de Hita con las contradicciones y transiciones de su época, ya que pinta la sociedad española del siglo XIV y especialmente a las mujeres.[2] Por lo tanto, en el *Libro de Buen Amor* es notable el avance de lo femenino. La obra está signada por la presencia de la mujer, no sólo de la Virgen, de quien es muy devoto el autor, sino también de mujeres más reales y próximas, menos idealizadas.

El Arcipreste vuelve su mirada hacia las mujeres, fascinado por ellas. Lo impresionan vivamente y esto se refleja en la caracterización que hace de la mujer y sus valores.

Nuestro interés es delinear cuál es la visión que predomina en el *Libro de Buen Amor* respecto del sexo femenino. Pero no todas las mujeres son presentadas de la misma manera, sino en diversos grados de estimación.

Cada una de estas mujeres tiene rasgos propios y peculiares, por lo que abarcar todos los aspectos y matices individuales sería una tarea muy vasta y compleja. Por lo tanto, recurrimos a la descripción de tipos, con rasgos comunes a varias de ellas. Los rasgos que destacamos son relevantes y significativos y sirven para expresar la visión del Arcipreste respecto de la mujer.

A continuación, presentamos estos tipos en forma vertical y descendente, desde el grado superior de idealización de la mujer hasta el grado extremo de inferioridad. El orden de la jerarquía se debe a las connotaciones medievales de lo superior como mejor, símbolo de la ascensión al cielo, y lo inferior como peor, la representación de la caída a los infiernos.

2. Tipos de mujer en el *Libro de Buen Amor*

2.1 La gloriosa

La Virgen María corresponde al mayor grado de idealización de la mujer. Cumple a la perfección sus tres roles: Madre de Jesucristo, Hija del Padre y Esposa del Espíritu Santo.

Es la raíz de todo bien por su tarea de corredentora. El hombre era esclavo del pecado, del demonio y la muerte hasta que ella, por su fe, hizo posible la llegada de Jesucristo, nuestro Salvador. Como Hija Perfecta, no vaciló un momento en acatar la voluntad del Padre.

En atención a los méritos del Verbo, que en ella habría de encarnarse, María fue adornada con todas las virtudes y dones. La plenitud de la gracia se manifestó también en su cuerpo. Su perfección interior se reflejó en su aspecto, sumamente be-

[1] Algunos Padres de la Iglesia, como Juan Crisóstomo y San Jerónimo, no dudan en aplicar a la mujer los epítetos más ofensivos: arma del diablo, soberana peste, larva del demonio y flecha del diablo.

[2] Menéndez Pelayo, Marcelino, Antología de poetas líricos castellanos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, s. f., t. I, pp. 309-310.

llo. Además, fue preservada del acto carnal, de la agonía-expiración y del dolor del alumbramiento. Estos tres actos tienen síntomas y manifestaciones idénticos (esfuerzo, tensión, ojos desorbitados, sudor, temblor de los miembros) que se relacionan con aquello que Bajtin denominó «lo bajo». En sentido topográfico, «lo alto» es el cielo y por tanto, lo elevado y sublime; «lo bajo» es la tierra, ligada a lo material y corporal.[3]

Era necesario aislar a la Virgen de ese «fisiologismo grosero», ya que hubiera menoscabado la gloria de la Madre de Dios. Lo común y universal implicaría una degradación en el caso de María, la criatura más digna, y por lo tanto, tan individual y personal. Esto es justamente lo que vuelve a María inigualable e inalcanzable.

La concepción de María fue por obra y gracia del Espíritu Santo. Ella se mantuvo siempre virgen, inclusive durante y después del parto.

> Desque el mandado oviste
> omilmente rresçebiste,
> luego, Virgen, conçebiste
> al fijo que Dios enbía. (24)

Dio a luz sin padecer ningún sufrimiento, ya que Cristo pasó a través de ella como un rayo traspasa el cristal, sin romperlo ni mancharlo.

> En Belén acaesçió
> el segundo, quando nasçió
> syn dolor aparesçió
> de ti, Virgen, el Mixía. (25)

En cuerpo y alma ascendió a los cielos, pues Dios quiso preservar su cuerpo de la corrupción. Y allí fue coronada Reina de todas las criaturas creadas.

> Del seteno, Madre Santa,
> la Iglesia toda canta:
> suviste con gloria tanta
> al cielo e quanto y avía. (31)

Como Esposa del Paráclito, tiene la misión de Abogada. Protege a sus devotos y los defiende. Por eso el Arcipreste le ruega que interceda por él en el día del Juicio Final (copla 1641).

[3] Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Univesidad, 1990, pp. 23- 30.

Con solicitud maternal consuela a los hombres en los dolores y penas. Los socorre y acompaña para evitar que se desvíen de la buena senda.

Por ser tan sublime y elevada, no hay nada más noble que consagrarse a su servicio, alabarla y adorarla.

> Quiero seguir
> a ty, ¡flor de las flores!
> siempre desir,
> cantar de tus loores,
> non me partir,
> de te servir,
> ¡Mejor de las mejores! (1678)

El Arcipreste expresa de continuo su devoción a la Virgen. Su fe en ella es exultante y viva, segura y confiada. Cifra en la Gloriosa todas sus esperanzas de salvación.

La relación entre la Virgen y sus fieles se expresaba en la Edad Media en una estrecha correlación de servicio de vasallaje del pecador y de protección señorial de la Madre de Dios.

> Gran fyança
> he yo en ty, Señora,
> la mi esperança
> en ty es toda ora:
> ¡De tribulança,
> syn tardança,
> vénme librar agora! (1679)

La pureza y santidad de la Virgen son tan grandes que se derraman sobre todas las mujeres para dignificarlas. La condición femenina, que fue condenada por la desobediencia de Eva, es rescatada por la fidelidad y obediencia de María.

Sólo imitándola se alcanza la gracia de la vida eterna. Por eso, es el paradigma de conducta, el modelo al que todas las mujeres deben aspirar. Sin embargo, sólo María fue concebida sin pecado original, sólo ella fue salvada de la concupiscencia.

El resto de las mujeres puede solamente intentar emularla. Y en la medida en que lo consigan, serán más o menos dignas de respeto para el Arcipreste, ya que él toma a la Gloriosa como parámetro para juzgar a las mujeres.

2.2 Las virtuosas

El cristianismo condena las flaquezas y debilidades de la carne. Previene contra los actos impuros, que atentan contra la santidad del cuerpo. El acto

sexual sólo se excusa mediante los fines legítimos del matrimonio. Sin embargo, el deseo está presente en todos los hombres, ya que es un castigo por la Caída. Entonces, se entabla una batalla interior, entre el deseo y la virtud.

La virtud es la única forma de llegar a la meta, la salvación eterna. Para alcanzarla es indispensable seguir las pautas de comportamiento que la Iglesia dicta. Pero éste es un camino muy duro, que no admite desviaciones. Se necesita mucho temple para resistir las tentaciones y renunciar a los placeres terrenos.

Las virtuosas son mujeres de moral intachable, que se guardan castamente de cometer actos impuros. Dan ejemplo de sensatez y prudencia, ya que saben ver las acechanzas y riesgos ocultos. Han aprendido de las malas experiencias ajenas, por lo que se cuidan de los engaños del amor.

También reconocen el peligro que entrañan los mensajeros. Éstos tienen la misión de preparar el terreno para que el enamorado pueda conquistar los «favores» de la dama. Estas dueñas, muy cuerdamente, no se dejan persuadir por las palabras seductoras. Tienen una voluntad férrea, que se resiste a las malas sugestiones e influencias.

En una sociedad tan jerarquizada como la medieval, los nobles son siempre buenos y bellos, honestos y generosos. De ellos se esperan siempre buenas cualidades, por lo que no sorprende que las dueñas nobles, «de buen linaje», están adornadas con excelentes atributos. Son corteses y mesuradas, graciosas y muy dignas de ser amadas. Son las que aparecen en las coplas 77 ss., 166 ss., 1315 ss.

La compasión surge naturalmente de los corazones nobles, que sufren los dolores ajenos como en carne propia.

> Por cumplir su mandato de aquesta mi señor,
> ffize cantar tan triste como este trist' amor:
> cantávalo la dueña, creo que con dolor,
> más que yo non podría sser dello trobador. (92)

Celosas de su reputación, temen la deshonra. Es bien sabido que la mujer que pierde su buena fama es despreciada por todos, por lo que ellas impiden que las habladurías y ruindades hagan mella en su vida. Demuestran su prudencia al escapar de los chismosos y maledicientes.

> A munchos faze mal el ome mesturero,
> a muchos desayudo e a si de primero:
> rreçelan dél las dueñas, danle por fazañero:
> por mal dicho de uno pyerde todo el tablero. (570)

Cuando la primera dueña (copla 77 ss.) se entera de los chismes que cuentan los cizañeros, decide no tener más trato con el Arcipreste. Pero, aun estando decepcionada del Arcipreste, es incapaz de insultarlo con groserías. Hacer un escándalo, excitarse y airarse, implican caer en la vulgaridad. Antes bien, esta noble señora recurre a la sutileza de la literatura y lo compara con una fábula de Esopo de doble sentido. De este modo pone en evidencia otra característica suya: es una mujer letrada.

Es común que los seductores sean dadivosos. Dan regalos, especialmente joyas, para impresionar a las mujeres con su riqueza y así desviarlas del buen camino. Algunos mentirosos que no poseen dinero hacen grandilocuentes promesas. El tópico de «dar para recibir» es muy frecuente.

> Toda muger del mundo e dueña de alteza
> págase del dineroe de mucha riqueza;
> yo nunca vy fermosa, que quisyese pobreza:
> do son muchos dineros, y es mucha nobleza. (508)

El Arcipreste entrega regalos a una dueña (copla 167 ss.), entre ellos paños y cintas, cuentas y sortijas. Son presentes destinados a cubrir el cuerpo de la amada y a hacerla más atractiva. Esta buena señora se niega a aceptar regalos, pues luego debería actuar en consecuencia. No está dispuesta a incurrir en el pecado que perdería su alma.

> Non perderé yo a Dios nin al su parayso
> por pecado del mundo, que es sombra de aliso:
> non soy yo tan ssyn sesso, sy algo he priso:
> quien toma, dar debe, dízelo sabio enviso. (173)

El Arcipreste valora mucho la piedad de las mujeres. Esta debilidad suya se pone de manifiesto muy claramente cuando se enamora de una dueña a la que ve haciendo oración (copla 1321 ss.). Le agrada que sea devota, mas es justamente la religiosidad lo que impide a las mujeres caer en el pecado.

El máximo ejemplo de la piedad religiosa es la monja, doña Garoza (copla 1332 ss.).El origen de esta aventura es el consejo que hace Trotaconventos al Arcipreste. Le recomienda que ame a alguna monja y elogia su habilidad como amantes. Además, aparece el lado realista y cómico: le cuenta que regalan a sus amigos con golosinas y confituras y que son de pasión duradera. Estos comentarios, sumados a las reiteradas críticas que hace el autor a lo largo de la obra sobre la incontinencia de los religiosos, nos llevan a creer que la monja será una mujer liviana, de ésas que se pierden.

Doña Garoza no cede tan fácilmente, sino que inicia un debate por fábulas. Ya allí comienza a perfilarse su verdadero retrato, muy diferente de aquel de las monjas amigas del galanteo. Lentamente, el episodio se va idealizando.

El de la «mal-monjada» es un tópico común en la lírica medieval. Trata el tema de las jóvenes que son obligadas a tomar los votos, en contra de su voluntad, y anhelan los placeres del mundo. Sin embargo, no es éste el caso de doña Garoza que demuestra tener verdadera vocación religiosa. Prefiere la vida sacrificada del convento y la pobreza a los placeres y la abundancia con que quiere impresionarla Trotaconventos.

Cuando se produce el encuentro con el Arcipreste, la historia se desvía hacia un horizonte ascético. Él admira su belleza pero, fundamentalmente, realza su piedad y virtud. Lo exterior es agradable a la vista, es cierto, pero más laudable aún es lo interior, ya que muchas veces las apariencias engañan. Es importante destacar la connotación del nombre de la monja. «Garoza» no es cristiano, sino árabe y significa «desposada». Bajo el nombre de infiel, está la fiel desposada del Señor que persevera en sus votos sagrados.

Doña Garoza muestra la buena senda al Arcipreste y actúa como su apoyo espiritual. Ésta es la influencia más elevada que puede ejercer una mujer sobre un hombre: lograr que se acerque a Dios.

> Rresçibióme la dueña por su buen servidor,
> siempre le fuy mandado e leal amador,
> mucho de bien me fizo con Dios en linpio amor:
> en quanto ella fué byva, Dios fué mi guiador. (1503)

Incluimos el episodio de la mora (copla 1508 ss.), aunque su virtud no sea del tipo de las dueñas cristianas. No está sometida a la misma tensión que aquellas experimentan entre el deseo carnal y el ideal de la templanza, inspirado en la Virgen.

La suya es una moralidad diferente, pero de principios firmes y arraigados. Esto se evidencia en la manera hostil en que rechaza las insinuaciones de Trotaconventos. Sólo pronuncia cuatro palabras en árabe, pero con tal énfasis y convicción, que bastan para expresar su inexpugnable voluntad.

La crítica María Rosa Lida contrapone la figura de doña Garoza, equívoca hasta el final, con la postura de la mora, inequívoca desde el principio.[4]

2.3 Las perdidas

Son dueñas nobles y ricas, jóvenes y lozanas, hermosas y de talle apuesto. También poseen buenas costumbres y son virtuosas, al menos al iniciarse los episodios. ¿Por qué no caracterizarlas basándonos en su virtud? Porque, en lo que al amor concierne, existe una gran discrepancia entre los ideales ascéticos del cristianismo y la realidad humana. Algunas mujeres son perdidas por el pecado y caen del pedestal que se gana con la castidad.

Dos son los ejemplos de este tipo de mujer que vamos a tratar. Por supuesto, doña Endrina (copla 580 ss.), el más desgarrador ejemplo de la pérdida de la inocencia y la dueña tan joven, casi niña (copla 910 ss.).

Ambas salen poco de su casa, viven muy guardadas y celadas por sus padres, que quieren preservarlas de la debilidad de la carne. ¡Menuda ingenuidad la suya! Las mujeres gustan de llevar la contra y por eso se rebelan contra los preceptos inculcados. Les atrae violar el límite de lo prohibido, por lo que el encierro sólo tiene como resultado enardecerlas.

> Cuyda la madre cara que por la sosañar,
> por correrla e ferirla e por la denostar,
> que por ende será casta e la fará estar;
> estos son aguijones que la fazen saltar. (521)

[4] Lida de Malkiel, María Rosa, «Nuevas Notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*», en *Estudios de literatura española comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 267- 268.

Las medianeras son indispensables en los casos en que la dueña está encerrada. Se hacen pasar por vendedoras y logran fácilmente el acceso a las casas. Luego incitan a las jóvenes a salir al mundo.

Con arte y sutileza se persuade a las inexpertas. Trotaconventos se vale de muchos artilugios para fascinar a las jóvenes. Les cuenta en tono confidencial acerca del pretendiente y les entrega regalos. Sabe mentir y ocultar la traición tras amables sonrisas.

En algunos casos, las medianeras recurren a algún filtro, de ésos que causan el amor, y logran que la joven pierda la cordura y la razón. El Arcipreste sugiere que esto puede haber sucedido a la dueña casi niña.

> Ssy la enfychisó o sy le dyó atyncar
> o sy le dyó raynela o le dyó mohalinar
> o si le dyó ponçoña o algund adamar,
> mucho ayna la sopo de su seso sacar. (941)

El caso de doña Endrina es muy particular. En principio, el enamorado quiere casarse con ella pero la dueña no accede a sus requerimientos porque ella tiene una posición social superior. Además, aún no ha cumplido con el año de luto por su viudez y teme los malos comentarios. Con estas actitudes evidencia su prudencia y el respeto que le inspira la opinión pública. El pretendiente, herido por las penas de amor, se ve forzado a recurrir a los servicios de Trotaconventos.

Cuando la alcahueta elogia al pretendiente con todos los atributos que podrían esperarse de un buen partido, doña Endrina se interesa en él como futuro marido. Mas una vez comenzada la seducción, es sencillo desviar a las mujeres de su próposito inicial. Es bien sabido que las alcahuetas no intervienen en los amores legítimos.

Doña Endrina, aunque enamorada de su pretendiente, no está dispuesta, al menos, no todavía, a entregársele voluntariamente. Trotaconventos se vale entonces de un recurso tan triste como corriente: el engaño. La medianera atrae a la dueña hasta el *locus amoris* y allí la joven indefensa es despojada de su virtud por medio de la violencia. El honor mancillado de la joven se simboliza con la endrina, ciruelita silvestre que queda marcada con el menor roce.

Doña Endrina descubre la trampa cuando ya ha sido burlada. Demasiado tarde. De nada valen los lamentos. Una mujer deshonrada es una perdida, aun para los seres más queridos.

> Ya los peçes de las aguas, quando veyen el ansuelo,
> ¡El pescador los tiene e los traye por el suelo!
> La mujer veye su daño, quando ya fynca con duelo;
> non la quieren los parientes, padre, madre nin auelo. (884)

Antes de condenar a las medianeras como instrumento del mal, es justo escuchar otros testimonios. Doña Venus, muy docta en materia amorosa, sostiene que las dueñas sucumben porque ellas también quieren satisfacer su deseo y que sólo las detiene el temor a la deshonra.

> Por mejor tyen' la dueña de ser un poco forçada;
> 'que dezir: «faz tu talente», como desvergonçada;
> con poquilla de fuerça fynca mas desculpada:
> en todas las animalyas es cosa provada. (631)

Cuando se vence el temor de las prohibiciones y se olvida la imagen amenazadora del infierno, se produce el contacto con el mundo, basado en la experiencia. Las mujeres se relacionan entonces con «lo bajo», material y corporal. Pero desaparecido el sentimiento de la euforia llega el momento amargo. La aparente felicidad se trastoca en miseria. Las perdidas son dominadas por la culpa. Las torturan y angustian sus actos pasados. Han perdido su virtud y así, han descendido un escalón más en la escala de la mujer ideal, casta y pura.

2. 4 La «fácil»

No todas las dueñas son virtuosas o inocentes que fueron engañadas. En el historial amoroso del Arcipreste hay también una mujer que se caracteriza justamente por su liviandad. La dama en cuestión es Cruz, una panadera (copla 112 ss.). Lo cotidiano irrumpe con fuerza gracias a este personaje. En Cruz ya casi no quedan rasgos de la mujer idealizada. El autor reconoce, desde el primer momento en que se fija en ella, que es «mujer no santa» (112b). Además, su oficio es muy significativo; ya no hablamos de una dueña «de buen linaje» sino de una mujer de un estrato social inferior.

El Arcipreste envía cantares y sortijas a las otras dueñas; en cambio, a Cruz le manda un conejo y le promete trigo. La índole de los regalos puede ser un indicio de las necesidades de la mujer, que no está en una holgada situación económica, o actuar a modo de símbolo, tanto de la mala reputación de Cruz, «despreciada por muchos» (112d), como de su condición social.

La comida sirve como motivo de reunión en la clase popular. El principio de la absorción de alimentos implica una satisfacción, así como el goce sexual, de los instintos más bajos y corporales, tan mal vistos en una clase social superior.

Mediante ese obsequio, el Arcipreste busca persuadir a la dueña de ser su amante. La comida tiene el poder de liberar de las cadenas del temor religioso. Hace que todo se torne accesible, propenso al juego y a la alegría. Por eso, en las charlas de mesa el hombre se halla más propenso al libertinaje.

Cruz es la representante de una casta y sus gustos y costumbres. De tan común que es, luce como vulgar. Esta mujer, en apariencia tan accesible, no debiera ser una conquista difícil. Pero sí puede, como muchas otras mujeres que actúan caprichosamente, realizar una elección arbitraria. Se queda con Ferrand García, el infiel mensajero.

El mensajero es quien goza de los favores de la dama, quien «come la carne» (113d). Porque la comida, tema recurrente a lo largo de todo el episodio, también simboliza el triunfo. Ferrand García come y celebra su triunfo en detrimento del Arcipreste, que se queda «rumiando» (113d) su derrota.

El mal tino de las mujeres para elegir a sus amigos motiva la única diatriba francamente antifeminista de la obra.

Pero, aun en su despecho, el autor culpa de esto a don Amor y no directamente a las mujeres.

De la loçana fazes muy nesçia e muy boba,
fazes con tu grand fuego, como faze la loba.
al mas astroso lobo, al enatio ajoba;
aquel da de la mano e de aquel s'encoba.
Así muchas fermosas contigo se enartan,
con quien se les antoja, con aquel se apartan,
quier feo, quier enatio; aguisado, non catan:
quanto más a ty creen, tanto peor baratan.
(402-403)

2. 5. Las grotescas

Hemos visto que no todas las mujeres son presentadas de la misma manera en el *Libro de Buen Amor*. No todas son virtuosas ni todas son nobles. Pero, hasta el momento, de todas las dueñas podía decirse que eran mujeres bellas y atractivas. Ahora examinaremos la degradación de la mujer en el aspecto estético. Porque el Arcipreste también ve a algunas mujeres ridículas o directamente repulsivas a causa de sus defectos físicos. Ellas constituyen el grado más bajo en la estimación de la mujer.

En su viaje por la sierra de Guadarrama el Arcipreste se encuentra con cuatro serranas, toscas y feas. La caracterización de estas mujeres tiene una relación directa con la región donde habitan. Las montañas y abismos, que constituyen el relieve de la sierra, se reflejan en la fisonomía de sus cuerpos, tan exagerados y desbordantes. Estas imágenes grotescas, que se diferencian claramente de las cotidianas para el Arcipreste, preestablecidas y perfectas, le parecen deformes y horribles.

Si bien el autor muestra una intención satírica respecto de las serranas, se interesa por sus gustos y costumbres. Lo desconciertan estas mujeres y por eso nos hace una descripción bastante detallada de ellas y su modo de vida. Menéndez Pelayo señala que hay, en lo abultado de estas caricaturas, cierto sentido poético de la vida rústica, sano y confortante.[5] Por el contrario, María Rosa Lida afirma que Juan Ruiz, como poeta de ciudad, no es propenso a idealizar la vida de campo.[6]

Las serranas tienen tareas y oficios pesados. Pueden ser guardias camineras, pastoras o vaqueras. Para realizar estas tareas deben ser fuertes, a la manera masculina, y abdicar de la delicadeza y fragilidad femeninas. Se enorgullecen de su fortaleza física, superior a la de muchos hombres. La recia Chata

[5] Menéndez Pelayo, Marcelino, op. cit, pp. 301- 302.
[6] Lida de Malkiel, María Rosa, *Dos obras maestras españolas*: El Libro de Buen Amor y La Celestina, Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 54.

proclama que ella «a los hombres ata» (952 d). Aun en las situaciones eróticas, mantiene su actitud dominante. Invita, en tono más bien imperativo, al Arcipreste a «luchar» con ella (969 g). No es un simple eufemismo para designar las relaciones sexuales. La competencia hombre-mujer está presente.

La vaquerisa traviessa
dixo: «Luchemos un rato,
lyevate dende apriesa,
desbuélvete d'aques hato».
Por la moneca me priso,
ov'a faser lo que quiso:
¡Creet que ffiz' buen barato! (971)

La sierra, tan árida como desolada, es un recreo de los convencionalismos y normas de buena conducta. Estas mujeres son frontales y directas. No vacilan en caer en actitudes bajas o violentas. Golpean e insultan con fiereza.

Ryome como rrespuso
la serrana tan sañuda.
Desçendio la cuest'ayuso.
Cómo era atrevuda
dixo: «non sabes el uso,
cómo s'doma la rres muda;
quiçá el diablo te puso
esa lengua tan aguda:
¡Si la cayda t'enbyo! (990)

Las serranas no son precisamente piadosas y el Arcipreste subraya este aspecto, ya que las denomina casi como criaturas infernales. Cuando cuenta su encuentro con Gadea, de Río Frío (975 ss.), la llama «ex comulgada» (979b) y «endiablada» (991e). Sin embargo, cuando estas mujeres lo amenazan, el Arcipreste recurre a los elogios y la cortesía para que suavicen su actitud. Las mujeres, tanto las de la sierra como las de la ciudad, son sensibles a los halagos.

Ffasie nie', granisava,
dixome la Chata luego»:
hascas que m'amenasava:
«págam', sinon, verás juego!».
Dixel'yo: «Por Dios, fermosa,
desirvos he una cosa
más queri' estar al fuego». (964)

El Arcipreste no les aplica ningún término objetivo o neutro. Los elogios exagerados y engañosos con que intenta persuadirlas son el revés de los juramentos que utiliza luego para describirlas.

Las serranas son muy codiciosas. En ellas no hay vestigios de la caridad cristiana. Para ayudar al Arcipreste, su prójimo, exigen una paga. Proponen sin rodeos un intercambio comercial. Pero estas mujeres, desconfiadas y recelosas, son engañadas por las promesas del Arcipreste. No obtienen ninguna ganancia. La tercera serrana, Menga Llorente (993 ss.), pretende casarse con él. Le exige como condición muchos regalos y enumera, sin ningún pudor, todo lo que desea.

«Dam'çarçiellos e heviella
de latón byen relusiente,
e dam'toca amariella,
byen listada en la fruente,
capatas fasta rrodiella;
e dirá toda la gente:
¡bien casó Mengua Llorente! (1004)

El Arcipreste es alimentado por las serranas. Las imágenes del cuerpo grotesco están íntimamente asociadas a la gran comida. La abundancia de manjares rústicos determina el carácter alegre y despreocupado de la comida. En el acto concreto de comer no hay el menor atisbo de idealismo o abstracción. Luego, el Arcipreste se entrega de manera intrépida y alegre a lo corporal con estas mujeres.

Las serranas son emprendedoras y lascivas, groseramente sensuales. Imponen su amor al desvalido viajero, con lo cual se produce la inversión de los valores a los que venía acostumbrándonos el autor. Estas mujeres toman la iniciativa, sin vergüenza ni temor a la deshonra.

El grado más extremo de la degradación de la mujer lo constituye la última serrana, doña Alda. Su retrato se corresponde, casi exactamente, con la inversión de los rasgos de la dama ideal, enumerados por don Amor (441-448).

1010b: era gran yegua caballar	431b: que no sea muy luenga
1012a: Había la cabeça mucho grande sin guisa	432a: de cabeça pequeña
1012b: cabellos chicos, negros	432b: cabellos amarillos
1012c: ojos fondos e bermejos	433a: ojos grandes, soneros, pyntados, relucientes
1012d: mayor es que de osa su pisada do pisa	445c: pies chicos, arqueados
1013a: las orejas tamañas como d' aḥal borrico	433c: las orejas pequeñas, delgadas
1013b: el su pescueço negro, ancho, velloso, chico	433d: el cuello alto
1014a: su boca de aluna, grandes rrostros e bermejos, angostillos e gordos	434d: los labros de su boca
1014b: dyentes anchos e luengos, cavallunos, mas mondos	434a: los dyentes menudillos
1014c: las sobreçejas anchas e más negras que tordes	432c: las çejas apartadas, luengas, altas en peña
1015a: de pelos mucho negros tiene boço de barvas	435b: la su faz sea blanca, syn pelos, clara e lysa
1017b: vellosa, pelos grandes	448a: guárte byen que non sea bellosa nin barbuda
1017c: boz gorda e gargosa, a todo ome enteca	448c: boz aguda
1018a: el su dedo chiquillo mayor es que mi polgar	448c: la mano chyca, delgada

3. Conclusión

Luego del encuentro con las serranas, el Arcipreste va a Santa María del Vado en peregrinación. La exaltación de la Virgen nos lleva desde las profundidades, en que estaba sepultado el ideal femenino, hasta las más excelsas alturas. La visión de la mujer, que había caído de manera rotunda y absoluta, se eleva nuevamente.

En el *Libro de Buen Amor* los diferentes tipos de mujer se mueven en círculo, conforman una rueda. Por eso se da la permutación permanente de lo alto y lo bajo, la elevación y la caída, el cielo y el infierno. En este juego de contrarios, el derecho y el revés se confunden y de esta fusión surge la visión de la mujer.

Es cierto que el Arcipreste busca y persigue a la mujer ideal. Aquella que tenga todas las virtudes y se asemeje a la Virgen. Inclusive, fundamenta su fe feminista con razones teológicas.

> Ssy Dios, quando formó el ome, entendiera
> que era mala cosa la mujer, non la diera
> al ome por compaña, nin dél non la feziera;
> ssy para bien non fuera, tan noble no saliera.
> (109)

Sin embargo, comprende que las limitaciones son humanas y la perfección de los seres terrenos, una ilusión. Por eso, no se desazona ante la cruda realidad, sino que contempla con indulgencia y tolerancia los vicios y defectos femeninos. El Arcipreste tiene una actitud optimista y alegre frente a la vida y es receptivo a las motivaciones favorables. Prefiere destacar los aspectos más positivos que ofrece la mujer. Así, cuando elogia las propiedades de las mujeres pequeñas, dice con humor exento de malicia:

> Ssyenpre quis'muger chica, más que grand'nin mayor:
> ¡Non es desaguisado de grand mal ser foydor!
> Del mal, tomar lo menos: díselo el sabidor:
> ¡Por end'de las mugeres la menor es la mijor!
> (1617)

4. Bibliografía

4. 1 Primera fuente

Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, México, Porrúa, 1996.

4. 2 Segundas fuentes

Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1990

Bueno Domínguez, María Luisa, *Pasiones, júbilos y lamentos en la Edad Media*, Madrid, Universidad Autónoma, 1995, pp. 27- 83

Dosen, Silvia Ana, «Los personajes: tipologías», en Raúl, E. Paggi (comp.), *Enciclopedia Hyspamérica de la lengua y la literatura*, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones Argentina, 1987, pp. 120-121

Legoff, Jaques, «El hombre medieval» en Legoff, Jacques [y otros], *El Hombre Medieval*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 11-44

Lida de Malkiel, María Rosa, *Dos obras maestras españolas*: El Libro de Buen Amor y La Celestina, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 28- 61

—, «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de Buen Amor*», en *Estudios de literatura española comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 53- 202

—, «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*» en ibidem, pp. 205- 287

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, s. f., t. I, pp. 257- 314

Gustavo Ciuffo

Tres cuentos

Primer Premio del Quinto Concurso Literario Gramma

Boris, el trapecista

Mi nombre artístico es Michelle. Hace más de diez años que soy el mago del Fabuloso Circo de Praga.

Además de mis aptitudes para los juegos de encantamiento, poseo un don especial que siempre he ocultado: soy vidente. Basta que una persona se me acerque para saber lo que está pensando. De chico he considerado esta virtud como un arma de doble filo y nunca se lo he contado a nadie por temor a que la gente me esquive, Y debo confesar que he presenciado las bajezas más impensables en mentes de personas en quienes nadie veía la más mínima propensión a la malignidad.

Pero sufro de culpa. Y este trastorno fue lo que me llevó a intervenir en lo que pasó con Francis Benet, o Boris el trapecista para el público.

Días pasados estaba en la casilla de Boris, ajustando algunos detalles de un par de números nuevos, cuando noté que se ponía muy fastidioso cada vez que yo nombraba al señor Hart, el dueño del circo. No pude evitar sumergirme en los designios de su mente y vi que, efectivamente, el trapecista estaba resentido con el señor Hart por algo muy grave. Aquel juego de indiscreción me aterró cuando vi que ese rencor tomaba forma de venganza, una venganza que se me figuró como definitiva. Detrás de ella se encontraba la muerte.

Salí de la casilla de Boris ya entrada la tarde y me fui a ver a la única persona que podía ayudar a clarificar mis ideas. Brika era una prestidigitadora que hacía las veces de manager del circo. Era la mano derecha de Hart, y su amante. Esto último lo sabía solamente yo debido a mis escudriñamientos mentales, que más de una vez me habían advertido sobre esta relación. Y si no eran amantes lo habían sido o lo serían. Porque debo aclarar que mis visiones no son réplicas exactas de los pensamientos, sino que lo que percibo en la mayoría de las personas son sólo representaciones vagas, abstracciones emblemáticas o simplemente imágenes fragmentadas de un todo difuso. En Brika y Hart, por ejemplo, yo había visto una pasión intensa y recíproca que se materializaba en imágenes estereotipadas que yo reconocía de mis experiencias, pero que sin embargo les correspondían a ellos,

Le conté a Brika la impresión que me había producido el encuentro con el trapecista. Obviamente no le hablé de mis aptitudes mentales, sino que le expliqué lo mal que se ponía Boris cada vez que mencionaba al señor Hart.

Para mi asombro, la prestidigitadora no sólo no se sorprendió sino que restó importancia a mi preocupación y se rió cuando le dije que tenía un mal presentimiento.

—Boris es incapaz de hacerle mal a alguien. Deben ser ideas tuyas, pero para que te quedes tranquilo, mañana voy a hablar con él —me dijo.

Esa noche estuve varias horas leyendo sin poder dormir. Iba y venía por mi casilla, practicaba un truco de naipes y de vez en cuando miraba por la ventana, que me devolvía una mansedumbre de carpas ondulantes y algún que otro gemido apagado de la jaula de las fieras.

Aquella quietud se quebró de pronto cuando oí el ruido de una puerta. Era la puerta de la casilla de Boris.

Salí con intriga; crucé el descampado y vi que una luz tenue ilustraba dos siluetas en el interior de lo del trapecista. Me acerqué sin hacer ruido. Una brisa del sur contraía mis músculos.

Vi que Boris y Brika charlaban animadamente. De repente, descorcharon una botella de vino y sus cuerpos se enredaron. Me sentí incómodamente indiscreto y me fui a dormir con la certeza de que todo estaba bien y que quizás mis visiones habían sido falaces. Al fin de cuentas, en ningún momento había percibido la historia de Brika y el trapecista y, de la misma manera, podría haber supuesto en forma errónea mis impresiones sobre el rechazo de Boris hacia el dueño del circo.

La función del otro día comenzó, como de costumbre, con el número de los acróbatas. Boris era el encargado de cerrar la primera parte del show con una doble vuelta mortal y un cambio de trapecio en el aire. Lo vi desde atrás del telón frotándose las manos. Estaba concentradísimo y su cuerpo eufórico se contoneaba esperando la llegada horizontal del trapecio. El señor Hart, desde abajo, anunció la proeza del artista y un silencio expectante se apoderó de la carpa.

Boris calculó el tiempo exacto y saltó al vacío.

Después de una doble vuelta impecable, un alarido gutural descendió veinte metros y el paralizado dueño del circo vio que el cuerpo del trapecista se le acercaba cada vez más.

La capitulación

Supongo que a usted no le interesa lo que le pasa a otra gente. Pero si todavía está dispuesto a escuchar, voy a tratar de explicarle cómo he llegado hasta acá.

Sin entrar en detalles, llevo una vida bastante tranquila; a los treinta y siete años no tengo compromisos de ningún tipo y estoy más solo que un árbol.

No me gusta usar la palabra «robar» porque nunca me he considerado un ladrón hecho y derecho, aunque creo que, si hoy estuviera el Tony se avergonzaría de ver lo bajo que ha caído su discípulo más prometedor. El Tony me inició en este ingrato arte cuando yo sólo tenía catorce años y él ya era un consumado profesional. Por ese entonces, yo había dejado de estudiar y mi padre me había puesto a trabajar de cadete en la oficina, donde seguramente estaría hasta el día de hoy de no haber sido por el Tony.

Me acuerdo perfectamente el día que lo vi por primera vez: era un tipo canoso y menudo, pero tenía la insolente prestancia de un gallo de riña. Nunca olvidaré las palabras con que me recibió la noche en que me presentaron para sumarme al grupo: «Si usted cree que va a formar parte de una banda de delincuentes ya se puede ir con las expectativas a otro lado, jovencito». Al poco tiempo, yo estaba robando carteras en las colas de los colectivos o abriendo las puertas de las casas con notable pericia y me sentía un verdadero delincuente.

Tardé algunos años en entender lo que me quiso decir el Tony aquella noche. No robábamos únicamente para comer o para ganar dinero. Es más, no era básicamente para nada de eso: era algo mucho más pretencioso y trascendente, algo extraordinario con un digno ideal de belleza en el fondo. Saquear una casa, por ejemplo, era eternizar una obra irrepetible, como pintar *Los puentes del Sena* o escribir *Los hermanos Karamazov*.

Tony solía preparar un plan básico que debía ser estudiado hasta el más pequeño detalle por todo el grupo. Pero era sólo eso: una estructura original que garantizaba una acción segura. Lo cierto era que en el momento del «robo» cada uno podía —debía— esforzarse por agregar una particularidad propia que enalteciera la obra.

Se preguntará por qué le estoy contando esto a usted... nada menos que a usted.

Quizá porque necesito recuperar esa sensación tan digna de los primeros tiempos y así justificarme, o tal vez porque usted es el culpable de que ese exquisito capricho que alguna vez soñó el Tony termine de esta manera.

Creo que mi mayor aporte a la causa fue cuando entramos en el caserón de aquella viuda de mucho dinero. Era una noche húmeda, el aire caía como plomo licuado y el cielo, que daba la impresión de estar de duelo, nos invitaba a hacer nuestro mejor papel en aquella madrugada. Después de desconectar la alarma, entramos por una de las ventanas del jardín y fuimos derecho hasta la pieza de la dueña de casa. Ella dormía profundamente y manifestaba esa maravillosa sensación de flaqueza que transmiten las mujeres cuando duermen, cuando lo único que cuenta es la abundancia de un cuerpo desarmado, desconectado de la existencia inútil de la vigilia.

Cuando la despertamos volvió a ser la pobre millonaria de todos los días. Uno de los chicos le alcanzó su ropa y, ante el desconcierto de la mujer (que nos miraba como si fuésemos tres criminales de la peor calaña), la alzó con delicadeza y la llevó hasta el living.

No hizo falta despertar a la mucama, ya que la pobre había oído los ruidos y había venido derechito hacia la escena donde se consumaría nuestro delirio nocturno.

La muchacha nos miraba impávidamente y tenía el desconcierto absorto de un canario enjaulado. Era una chica de no más de veinte años; una modesta cabellera de rulos castaños remataba un cuerpo que, de tan consumido y encorvado, daba la impresión de ser un anzuelo gigante enteramente cubierto de carne humana.

Cuando les pedimos que se quitaran la ropa se abrazaron y empezaron a suplicar patéticamente. La desesperación que delataban sus rostros se transformó en desconcierto cuando les ordenamos que intercambiaran sus prendas. El vestido de gasa de la dueña de casa le quedaba extremadamente grande a la pobre mucama, mientras que las rellenas curvas de la millonaria dibujaban, debajo del traje doméstico, una grotesca sensualidad.

La dueña de casa tuvo que preparar la cena para la mucama y para nosotros, Comimos y bebimos a más no poder y después de que la millonaria terminó de servir el postre hicimos nuestro trabajo. Esa noche juntamos algunas joyas de valor y algo de dinero. Además, la dueña de casa no hizo más que trabajar para que la empleada viviera las mejores horas de su miserable existencia (aunque la pobre chica supo disimular bastante bien el placer que le produjo protagonizar aquellas situaciones que siempre había observado con resignación de clase).

Después vinieron otros saqueos y estafas que, seguramente, si yo se las contara, usted las tendría bien presentes, ya que en su momento tuvieron trascendencia para la opinión pública.

Le parecerá mentira, pero yo fui uno de los que estuvo en el frustrado robo al Banco Central que ocurrió hace dos años. Aquel hubiera sido, sin dudas, el gran golpe de Tony y su seguro retiro de la profesión.

Recuerdo que habíamos estado planeando ese robo durante meses y no había forma de que fallara. Teníamos la idea de dar a conocer el manifiesto de nuestra banda en pleno atraco y llevarnos todo lo que había en la caja fuerte. Cuando estuvimos en el Banco, Tony eligió a una anciana para leer la proclama. Invitamos a la señora a subirse al mostrador y ahí empezó lo bueno. Al principio, la pobre vieja estaba muy nerviosa y no le salían las palabras. Pero cuando prestó atención a lo que estaba leyendo, comenzó a asentir con la cabeza y a levantar la voz con real convencimiento.

—Usted, señor gerente, no es más que una marioneta en manos de los grandes mercaderes de nuestras vidas —gritó en un momento de exaltación.

Lamentablemente la fiesta duró poco. Un escuadrón de policías entró de golpe y todo terminó en la masacre que usted seguramente debe recordar. Tony fue el primero en caer cuando intentó calmar a la vieja que, fuera de sí, seguía leyendo como si nada.

Yo fui el único integrante del grupo que logró escapar.

Desde entonces, créame, mi vida no ha sido nada fácil. Pasaron muchas cosas antes de llegar hasta acá, pero ya ve... soy otro.

No lo culpo si no me cree nada de esto, pero necesitaba contarle mi historia, al menos para poder mirarlo a los ojos sin sentir vergüenza: la terrible vergüenza que me produce estar apuntándole para que me dé esos diez pesos.

Y dispararle si es necesario... reventarle el cráneo a balazos por diez pesos.

Diez putos pesos.

La última levedad del ser

Y entonces se hizo viejo.

I

Pedro bajó la llave del gas y apoyó la mano en la manija de la pava. Su piel desecha por el atropello de los años parecía la extensión natural de todo lo que lo rodeaba; las paredes, los viejos muebles y hasta la humedad de la casa se le habían ido metiendo de prepo en el cuerpo.

Chupó distraídamente un par de mates amargos y acomodó las fotos que había estado ojeando la noche anterior, Era extraño lo que le pasaba con esos recuerdos de papel. Habitualmente no podía ir a dormir sin echarles una mirada, y sin embargo al otro día los guardaba con rutinaria indiferencia, casi con la misma levedad con la que lavaba los platos o planchaba la ropa.

En el fondo sabía de qué se trataba, porque siempre había sido así. Nunca se había resignado a pensar

que él era una sola persona y mucho menos ahora que transitaba la recta final de su existencia.

Fue, quizás, reflexionar sobre esta, certeza lo que lo ayudó por fin a tomar la decisión de hacerlo.

Pensó que si su vida fuera un libro, poco le habrían importado los capítulos escritos entre la última vez que había estado con Elvira y este momento. Probablemente quien había protagonizado esas páginas era el otro.

Salió decidido y pidió un taxi hasta la estación.

Como todos los viernes, la terminal estaba atestada de gente que iba y venía o que simplemente se escapaba, sin saber de qué ni a dónde. Él, al menos, sabía lo que quería dejar atrás. Y esta certidumbre era el equipaje más pesado con que podía cargar ahora.

El tren se puso en marcha y el paisaje comenzó a escurrírsele de los ojos cada vez más rápido. Se durmió.

Soñó con una enorme escalera; no la veía pero podía sentir los peldaños que movían sus pies inertes y, contra su voluntad, lo conducían a una habitación oscura con olor a sexo. Ahí estaba Elvira. Aunque tenía otra apariencia, era como la caricatura de la mujer que alguna vez había conocido; cada parte de su cuerpo, cada gesto, cada movimiento delataba una grotesca decrepitud. La habitación se extendía cada vez más y entonces era él mismo el que se veía bajo repugnantes deformaciones físicas. Ella lo amaba más que nunca, aunque se escapaba por las mismas escaleras que él había subido pero que ya no podía distinguir.

El hombre despertó bañado de sudor frío y con las piernas entumecidas. Se despabiló lentamente y miró el cuadro que proyectaba la ventanilla del tren. Un cartel le anunció que faltaban ciento veinte kilómetros.

Las paradas y la tarde iban quedando atrás. En un par de horas estaría en el pequeño pueblo y la noche comenzaría a inyectársele en los huesos.

Repasó la foto que llevaba en su billetera como si necesitara convencerse de que ahora sí estaba dispuesto a ir a buscarla y que no volvería atrás como en sus intentos anteriores. Pensó que el soplo efímero de todos estos años en los que había tratado de ser feliz no había sido más que una ilusión. Entonces se le apareció el otro... el hacedor de su vida, el que le recordaba a cada momento sus largos años, el que guardaba las fotos de Elvira cada mañana. Volvió a meditar sobre su pasado edificado mentira sobre mentira y reflexionó que ser feliz es muy fácil, y que lo difícil es vivir esa espantosa convicción.

Estuvo en ese estado caviloso hasta que llegó al pueblo. Se había hecho más tarde de lo previsto.

2

Decidió ir a cenar y pasar la noche en una hostería que le pareció bastante decente, No recordaba haber visto ese lugar en sus visitas anteriores pero pensó que, a juzgar por la antigua fachada, seguramente funcionaría desde hacía mucho tiempo.

En el comedor del hotel había un hombre que jugaba al solitario y bebía. Pedro reservó una habitación y se sentó a una de las mesas que daban a la calle. Supuso que no sería muy difícil averiguar la dirección de ella y que, como ocurre en ese tipo de pueblos, cualquiera podría darle los detalles que pidiera. Pero primero era necesario entrar en confianza.

Llamó al mozo y le pidió información. El empleado le explicó que hacía muy poco tiempo que estaba radicado en el pueblo y no conocía demasiado a la gente.

—Quizás aquel señor —dijo, señalando al tipo que estaba solo a su mesa— la conozca. Él viene todas la noches, hace años que vive acá y, por lo que cuentan, ha perdido fortunas jugando.

Pedro agradeció el dato con una buena propina que el mozo guardó con cierto recelo. Se acercó a la mesa donde estaba el hombre y lo saludó amistosamente.

El tipo devolvió el saludo con indiferencia. Era un hombre de edad avanzada y su rostro acusaba un abandono prematuro, exacerbado aún más por el tedio pueblerino.

—¿De dónde viene? —preguntó.

—De Capital —contestó Pedro—. Tengo pensado pasar unos días aquí.

—Por acá no hay mucho que ver. Conozco a todos y cada uno de los que habitan este pueblo.

—Entiendo. Usted es un hombre casi de mi edad... supongo que debe ser muy respetado aquí.

El hombre bebió su vaso de vino de un sorbo y resopló. Miró a Pedro de reojo y dijo:

—No se crea, amigo. Acá todo el mundo sabe que me gusta el juego, y la gente es muy hipócrita, ¿sabe? A uno le pueden perdonar estas debilidades mientras le va bien, pero cuando pierde lo ven como una lacra. Así es, nunca se van a escandalizar porque un hombre haya ganado fortunas en el juego, y créame que yo fui uno de ellos; ahora, si a uno le toca la mala racha, es el peor de todos. Usted me entiende... es como si el ladrón que no pueden atrapar fuera más honesto que el que descubren. Mi desgracia no es ser un jugador empedernido sino haber perdido casi todo en el juego.

El hombre se había excitado notablemente y Pedro notó en sus ojos un lánguido resentimiento. Después lo vio llenar su vaso casi mecánicamente para apurar un nuevo trago.

—Bueno, hombre —dijo al fin—, no se va a quedar ahí parado. ¿Qué tal si toma unos vinos mientras jugamos unas manitos al blackjack?

Pedro aceptó la invitación y se sentó a la mesa. Afuera la noche se desbordaba en silencios y un farol a mitad de cuadra delataba algunas sombras inmóviles.

Estuvieron bebiendo y jugando más de dos horas, hasta que Pedro pensó que había llegado el momento de averiguar lo que realmente le interesaba.

—En realidad —dijo, aprovechando que el otro le había vuelto a preguntar sobre su visita al pueblo—, ando buscando a la señora Elvira Rivas. —Por algún extraño motivo dijo la palabra «señora»—. Tal vez usted conozca su casa o pueda decirme cómo llegar.

El otro se echó a reír; su rostro se transformó en un festín de grotescas carcajadas, distorsionadas sobremanera por el exceso de alcohol.

—Parece que cayó el candidato de mi querida esposa —exclamó al fin con sarcasmo.

Pedro se puso de pie y empezó a respirar con dificultad. Buena parte de su vida había estado planeando venir a buscar a Elvira y enfrentarse con su esposo si fuera necesario, y ahora que estaba cara a cara con él parecía superado por la situación.

—¿Qué le pasa? —preguntó el esposo—. Parece que se quedó mudo. ¿No dijo que anda buscando a mi señora?

—Sí, me quedé pensando en... bueno, como usted salió con ese chiste... —dijo Pedro, tratando de sobrellevar lo que le parecía una humorada.

El semblante del hombre se endureció de golpe. Miró fijamente a Pedro y dijo:

—Creo que podemos omitir las hipocresías, amigo. Lo mío no fue un chiste. Usted está bastante más viejo y yo algo borracho, pero sé bien quién es. Hace años que descubrí el lugar donde mi esposa guarda sus fotos. Y si no se lo he dicho antes es porque quería estar seguro de lo que voy a hacer. Le propongo un juego. ¿Qué le parece si sacamos una carta cada uno? Si usted saca la más grande vamos a mi casa, se encuentra con mi esposa y que ella elija. Pero si yo gano, usted se va del pueblo mañana bien temprano y no aparece nunca más en nuestras vidas.

Pedro temblaba y su cabeza era un hervidero de ideas. No entendía la situación. No sabía si la borrachera le estaba jugando en contra o si aquel hombre hablaba en serio. De ser así, ¿qué ganaba sacando la carta mas grande? ¿A ella? Le pareció ridículo pero aceptó el desafío.

El hombre mezcló los naipes, lo puso en el centro de la mesa y le pidió un corte.

Pedro partió el mazo en mitades iguales y tomó una carta. El otro sacó un siete de diamantes y lo echó a la mesa.

—Bueno, ¿qué tiene? Terminemos con esto —dijo.

—Usted gana, no la puedo —contestó Pedro dejando su carta sobre el mazo.

El mozo se les acercó y dijo que estaban por cerrar.

El esposo de Elvira saludó a Pedro como si acabaran de firmar un contrato de negocios y se fue, tambaleándose un poco al salir del hotel.

Pedro se fue a su habitación y antes de dormirse estuvo un buen rato ojeando las fotos de Elvira.

A primera hora del día hizo su pequeño bolso y guardó mecánicamente las fotos que había estado mirando la noche anterior. Las acomodó con displicencia; con la fiel rutina con que lavaba sus platos y planchaba su ropa.

Casi con la misma ligereza con la que un par de horas atrás se había ido al mazo con un diez de corazones.

Walter Fielding

La tibieza

Thou hast described a hot friend cooling.
—JULIO CÉSAR, IV, ii

Introducción

Sin duda alguna, William Shakespeare es uno de los más grandes intérpretes del alma humana que nos ha legado la literatura. Un eximio conocedor de sus debilidades y virtudes: de su realidad, realidad en la que ha escarbado con una maestría insondable.

Shakespeare ha dicho todo sobre la psique humana, y casi todo en casi toda su obra podemos encontrarlo. Si bien ella es un muestrario de inacabables posibilidades, paradójicamente, cuanto más se estudia la misina, más puede darse uno cuenta de que todas estas manifestaciones, que parecen desarmarse en incontenibles posibilidades, terminan agrupándose en un reducido número de tópicos básicos. Así como San Agustín pudo resumir todo el fin y el actuar del hombre, en la frase «Ama y haz lo que quieras» Shakespeare nos ha dado un vasto conocimiento del alma humana valiéndose de sus recurrentes tópicos. Tópicos éstos que, como la citada frase de San Agustín, nos remiten a un universo de ideas, posibilidades, y al mismo tiempo, en una definida dirección hacia un inequívoco conocimiento.

Dentro de este océano de posibilidades, hemos anclado en el tema de la «tibieza». Veremos la tibieza como metáfora de la inseguridad humana, de su carencia de identidad; nos ocuparemos principalmente (de los manipulados. Haremos una breve, mención del terna de la debatida irresolución de Hamlet; luego analizaremos diferentes argumentos al respecto y, si es que podemos considerarlo un indeciso, veremos si como tal puede ser denominado «tibio». Por último, examinaremos actitudes en personajes que demuestran atributos de gran valentía a lo largo de, sus respectivas obras.

En la conclusión buscaremos reagrupar las ideas desarrolladas a lo largo del trabajo e intentaremos reflexionar acerca de los conceptos que William Shakespeare tuvo al respecto, y de las posibilidades estilísticas que puede proveernos como recurso literario.

Concepto de «tibieza»

Apenas cruzadas las puertas del infierno pero sin llegar a éste, inconmensurablemente lejos del cielo, gritando, dolidos, en un lugar neutro y apagado, sin brillo alguno; allí Dante ubica a los «tibios». de quienes dice que *la los cieca vita è tanto bassa/che 'invidiosi son d'ogn'altra sorte.*[1] A los tibios nadie los quiere, son despreciados por el cielo y el infierno. Pero recorriendo el curso de nuestras vidas, nadie puede negar que ha. incurrido en dicha actitud innumerables veces.

Somos tibios porque no somos perfectos. Estamos llenos de temores e inseguridades, y esto nos lleva a dudar de nosotros mismos y llegar hasta traicionar nuestros valores y nuestras creencias más profundas. De estas tibiezas hablaremos en este escrito, que son las tibiezas humanas, las de todos nosotros. Los tibios que nos muestra Dante no parecen formar parte del universo shakesperiano, puesto que en éste nadie deja de, ser humano y por tanto, de tener pasiones y, equivocadas o no, ganas de algo, una búsqueda al fin; los tibios que nos muestra el florentino pertenecen a otra esfera, a un estereotipo válido para su *commedia*, pero pobre para una obra de William Shakespeare, quien en este caso tiene una actitud mucho más benévola, caritativa, «cristiana» podríamos decir, que el cuasi santo Dante, tan afín a sus juicios y determinaciones no propios de quien se precie de apelativo tal.

Tibio, a nuestro entender, no es solamente aquel que se queda en el medio sin comprometerse; tibio es también el mediocre que se conforma con poco y no se arriesga más; que entrega su vida a decisiones externas. En definitiva, quien no se, hace cargo de su existencia. Por esto es que decimos que un mismo tema puede tener variadísimas expre-

[1] «Su ciega vida es tan despreciable, que envidian cualquier otra suerte» (*Infierno*, III, 47-48).

siones y que el análisis de las actitudes de los humanos adquiere riqueza por lo que nos proponen.

La cita que corona el presente trabajo consideramos ilustra de la manera más perfecta esta actitud de «tibieza» en el hombre. Lo hace con el dolor que le causa a Bruto reconocer las flaquezas de su compañero y amigo, Casio, un hombre golpeado por un entorno que parece hacerle olvidar sus primeras convicciones. Un héroe estoico como Bruto, quien antepone sus ideales a todo, y a quien le cuesta entender las flaquezas de un *hot friend* que se entibia. Agregamos que esta tibieza en Casio es simplemente un rapto, como dijimos anteriormente, como nos pasa a todos frente al miedo; aquí se ve lo humano del personaje, un hombre que ha tenido el coraje para cambiar la historia del imperio más grande que han conocido los siglos, quien ha asesinado a, quizá, el general más potente de la historia, un hombre que tiene dudas, miedos, y a quien, de a ratos, se le apaga el fuego.

Los manipulados

Como anticipamos, el primer escalón de nuestro trabajo será analizar el caso de los «tibios por manipulación». En este grupo incluiremos a aquellos personajes que parecen tener, al menos en algunos momentos, una total falta de identidad, personajes que cambian de parecer casi grotescamente. Las acciones de estos personajes pasarán a depender de quien actúe sobre ellos, lo que llevará a desligarlos, en cierto modo aparente, de sus responsabilidades.

Nos preguntamos si no es más fácil acaso aparecer como un débil de mente y dejar las decisiones a una segunda persona, la cual quedaría como la verdadera culpable. ¿Cuántos habrá que desprecien más a Lady Macbeth que a Macbeth mismo? Y estamos hablando de un soldado eximio, que no ha dudado en ningún momento frente a centenares de enemigo. Y luego de matar al rey, a Banquo y a quien se interpusiese en su camino, ¿nos queda la idea de que al fin él no es tan culpable, que actuó presionado, manipulado por su mujer, él, el gran general?. Hay algo que parece no ser justo, o al menos llamativo; el juicio no es propio de los hombres, por lo que nos limitaremos a plantear aquellas preguntas.

Uno de los casos más significativos de este grupo es el del pueblo de Roma. Un pueblo que, ante el discurso de Bruto, queda convencido del mal que les hubiese traído Julio César y de la grandeza de Bruto, un pueblo que pide el cadáver para casi comérselo con saña. Un pueblo que, acto seguido, escucha el discurso del hábil Marco Antonio y termina despreciando al hombre que poco antes había vitoreado y dando inconsolables loas a quien, tan poco antes, era sólo objeto de odio. Un pueblo que cambia su parecer casi sin un grado de reflexión o siquiera movido por pasiones reales, ya que las pasiones que los mueven no nacen de ellos, sino que les son impuestas sin trabajo alguno por personajes que sí utilizan sus potencias. Un pueblo que entrega su destino al mejor orador. Mucho nos da para pensar sobre el concepto que pudo haber tenido Shakespeare de las masas.

Citaremos aquí como casi burda la actuación de Casca en II, i, cuando dice con firmeza que se debe incluir a Cicerón en su conjura, y luego de simplemente tres líneas de desaprobación al respecto por parte de Bruto, y una de Casio, dice, con la misma intensidad que antes: *indeed he is not fit*.

Por último en este grupo, nos gustaría hacer una mención del caso de Otello, el manipulado por excelencia. Nos atreveremos a decir que es un tibio sin seguridad en sí mismo, pues de lo contrario, si él hubiera creído en que se merecía a una de las más grandes mujeres que nos ha brindado la literatura, se hubiese tomado tiempo para corroborar los dichos del demoníaco Yago. Nos es imposible creer que demonio alguno sea capaz de quitarnos la libertad de dar una oportunidad a quien creemos equivocado, o de brindar el perdón.

El tema de Hamlet

En la introducción anticipamos que trataríamos este punto. Aclararemos que el fin de este apartado será remitirnos a la idea de «indecisión tibia». Diremos entonces que la «indecisión tibia» es aquélla que es usada como una excusa para no tomar una decisión. Los indecisos que caen en la tibieza

serán aquéllos que se paren en ese estado intermedio por el simple hecho de no atreverse a tomar una elección cuando en el fondo de sus corazones bien conocen cuál es el camino que deben seguir.

Si hablamos de indecisión, desde cualquier lugar de la literatura nos remitirían a Hamlet, sin duda alguna. Personaje que ha trascendido toda frontera y se ha instalado en la mente de casi todo ser humano, conozca éste o no algo de este universo. Partiendo de la base de que Hamlet es un misterio. y no un enigma, debemos conceder que sólo podemos enunciar conjeturas, las cuales el texto nos permitirá corroborar o rebatir, brindándonos infinitas lecturas.

Sobre la irresolución en el príncipe de Dinamarca, Salvador de Madariaga, en su mentada edición de dicha obra, nos dice claramente: «comencemos por eliminar algunos de los errores más comunes en el vulgo culto [...] Hamlet no es irresoluto». [2] Justifica su sentencia al respecto basándose en sus acciones, remarca su determinación frente al cuerpo de Polonio o ante Rosencrantz y Guildenstern; dirá que, en cuanto a su venganza «vacila pero no se niega» (cuestión en la que parece contradecirse al decir luego que «Hamlet, en espíritu y en intención, no venga a su padre, se venga a sí mismo»). [3] Benedetto Croce, en su libro *Shakespeare*, dice que consuma su venganza «casi por casualidad», y agrega que «su vida ha sido abandonada por él al azar». [4] Si aceptamos esta sentencia, debemos creer que Hamlet termina por ser un tibio, puesto que, como hemos visto, tibio es aquel que no se juega y se entrega al fluir del destino sin pelear por mejorar su curso. Por nuestra parte agregaremos que su «cuasi nula irresolución», como nos quiere marcar Salvador de Madariaga, de algún modo provoca muerte de su madre, de Polonio y de sí mismo, por lo que dicha «circunstancia», ese «vacilar», termina siendo fundamental en la obra.

En definitiva, cada uno opinará hasta qué punto considera que Hamlet es un irresoluto. Quizá, no podamos decir esto de él y por tanto no podríamos decir que es un tibio (mote que no concordaría con las actitudes citadas por Madariaga). Quizá no sea su caso el de un romántico perdido en su universo filosófico que escapa de la realidad (actitud que caracteriza al mediocre tibio). Quizá, repito, como remarca Madariaga no sea un irresoluto, pero entonces es un egoísta (hecho que bien puede ser considerado, si no como tibieza, al menos como cobardía) que no es utilizado por las circunstancias, sino al contrario, que se vale de éstas con total conocimiento, como habría hecho con la locura.

Dos casos

En este punto analizaremos ciertas actitudes manifiestas en, por un lado, Marco Antonio, y, por el otro, los jóvenes atenienses en *Sueño de una noche de verano*. Hemos decidido tratarlos aparte por la particularidad de sus casos, ya que ambos han demostrado gran firmeza en sus acciones.

Marco Antonio, más allá de las diferentes críticas que puedan hacerse a su persona, es un general victorioso, es un hombre que logra revertir el curso de los hechos en *Julio César*, que se para frente a todos en virtud de su voluptuosidad,[5] para con Cleopatra. Y sin embargo aventuraremos que muere como un tibio, y así es porque elige serlo y termina sucumbiendo hasta ser derrotado por Cleopatra; y remarcaremos que es un tibio porque de ningún modo creemos que por ella elige la mediocridad, sino por el facilismo, el lujo y la lascivia: y fragilidades tales son propias de los débiles, tibios que anteponen supuestos bienes efímeros a un bien superior.

El segundo caso que trataremos es el de los jóvenes atenienses. Estos jóvenes se aventuran en el bosque en busca de sus amados, en contra de la sociedad y de todas las adversidades como un canto al amor. Estos son los mismos que cambian sus tan «inmortales» parejas en el curso de una noche a causa del simple contacto con una flor supuestamente mágica manejada por un caprichoso duende. Al respecto se nos plantean tres respuestas posibles: o Shakespeare no creía en el verdadero amor o nos consideraba a los humanos (o al menos a los jóvenes) presos de caprichos sobre los que

[2] Madariaga, Salvador de, *El «Hamlet» de Shakespeare*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, p. 35.
[3] Op. cit., p. 183.
[4] Croce, Benedetto, *Shakespeare*, Buenos Aires, Ed. Escuela, 1965, p. 129.

no tenemos decisión, lo que nos dejaría como juguetes sin capacidad de elección frente a ignotos dioses; o estos jóvenes sentían tibios amores.

Conclusión

Luego de haber hecho un pequeño viaje por diversas obras de nuestro autor, escuchado a diferentes críticos, esbozado ideas y propuesto algunos puntos de vista, hemos llegado al final de nuestro estudio. Si bien ya hemos tratado cada caso analizado en particular, buscaremos en esta conclusión reagrupar las ideas, responder a cuestiones que pudieron quedar inconclusas y esbozar alguna razón en cuanto a las ideas de Shakespeare con respecto al tema visto. En primer lugar, como ya hemos repetido, el hombre, sin excepción, sufre flaquezas, y muchas de ellas se traducen en actitudes que bien podríamos llamar «tibias». Nuestro autor retrató al Hombre y allí está la principal razón por la que aparece dicho tema. Pero algo más profundo nos puede querer decir.

Pensemos en los casos analizados, como el del pueblo romano o el de Casca, en cuanto a su función dentro del texto. En el primer caso quizá quiera decirnos que el pueblo es débil, manipulable, pero no es ése el fin de Casca, puesto que no creemos que Shakespeare estuviera interesado en delinear a este personaje con tal profundidad, por lo tanto, el fin de dicha escena debió ser otro. Adoptaremos esta misma postura como alternativa para el caso del pueblo romano (sin desestimar la primera, claro). Nuestra opinión acerca del porqué de estas escenas es que el fin que buscaba nuestro autor no es el de definir personajes secundarios remarcando sus debilidades, sino el de enaltecer a los protagonistas, de remarcar la superioridad de los héroes por sobre el resto: una escena que sirve, por un lado, para demostrar la debilidad humana, pero principalmente para enfatizar la grandeza y el poder de sus protagonistas.

Hablar de Shakespeare sin hacer mención del tema del ser y el parecer parece ser una empresa imposible. ¿Y qué papel juega aquí la «tibieza» en sus diversas expresiones? En nuestra opinión aparece como un mal tan grande que puede poner en jaque a cualquier héroe; nadie está del todo cubierto frente a las mediocridades. Marco Antonio es enorme, pero sucumbe, en el ocaso de su vida, ante los aparentes placeres que simboliza Cleopatra. Otelo es definido por todas las voces como una especie de semidiós y sin embargo cede a las insinuaciones en forma casi pueril; pero no es a causa de éste: la razón que lo hace caer es el germen de inseguridad sobre el que se asientan las palabras del maligno. Y Otelo es tibio porque, ante el ataque a sus más íntimos miedos, se aferra a lo que mejor conoce, que es la violencia. Bruto, en oposición, espera, analiza y actúa; posiblemente se equivoque y hasta llegue a plantearse esta posibilidad y tema entibiarse, pero sabe que puso lo mejor de sí al servicio de sus más altos ideales, enfrentándolos incluso con su amor hacia Julio César.

Consideramos que poco queda por decir, en este punto, acerca de Macbeth. Lo que nos queda de dicho análisis es alertarnos sobre ciertas realidades que la maestría de Shakespeare nos disfraza; no olvidar el análisis profundo antes de juzgar, de cualquier modo, a los personajes.

Sobre el caso de Hamlet, podríamos resumir: es un hombre resuelto frente a hechos consumados, en defensa propia, y lo es porque nunca deja de ser un gran príncipe y un hábil e inteligente guerrero; es un tibio si creemos que se dejó arrastrar por las situaciones sin enfrentarlas; es un tibio si creemos que no tiene el coraje para enfrentar lo que le toca en suerte, o al menos, un mediocre. Y si no creemos esto, entonces, como dice Madariaga, es un egoísta, actitud que puede verse como un acto de tibieza; es más fácil sumirse en uno mismo, lidiando con las grandes internas, en un lugar fantástico donde cada uno, al final, decide el color de la realidad, que enfrentarse a la misma y demostrar el verdadero coraje.

Humanos, por lo tanto imperfectos. Condicionados, golpeados y asustados por el mundo, pero libres. Hasta el más grande héroe puede caer en algún momento, pero hay menos héroes de lo que a veces imaginamos o queremos.

Bibliografía

Alighieri, Dante, *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1994

Croce, Benedetto, *Shakespeare*, Buenos Aires, Ed. Escuela, 1965

Madariaga, Salvador de, *El «Hamlet» de Shakespeare*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978

Shakespeare, William, *Complete Works*, Wordsworth, Hertfordshire, Shakespeare Head Press Oxford Edition

Eduardo Dayan

El casamiento de la princesa Genoveva

La princesa Genoveva estaba triste. ¡Como para no estarlo! Ella quería al príncipe Fabricio, pero sus padres habían decidido casarla con el príncipe Robustiano. ¡Y justo en ese momento lo tenía al lado, en el Registro Civil, con dos testigos, todos esperando al juez que iba a celebrar la boda! Genoveva pensó que ya todo estaba perdido. «¡Como quisiera que esto no me estuviera pasando!», murmuró. Sabía que iba a convertirse, a los quince años, en la esposa de ese hombre que ni siquiera sabía pronunciar Genoveva sin que se le hiciera un nudo en la lengua, que cuando se sentaba ocupaba las tres cuartas partes del sillón grande del *living* del palacio... ¡y que había pretendido conquistarla ofreciéndole compartir un chocolate que masticaba mientras un chorrito de saliva se le escapaba de la boca!

—¡Esto es una pesadilla! —murmuraba medio harta—. ¡No me necesita a mí, necesita al Ejército de Salvación!

—Estoy contento —murmuraba Robustiano mientras la miraba, se le hacía agua la boca y aprovechaba la baba para pegar, en el álbum que había llevado a la ceremonia, las estampillas de correo que juntaba.

«¿Y por qué el rey y la reina me condenan?», pensaba Genoveva. «¿Acaso no tengo yo otro príncipe como festejante, que por lo menos sabe abrir la puerta para ir a jugar? Pero no, no lo aceptan porque solamente tiene catorce años.» Recordó la conversación que había mantenido con su padre unos días atrás.

—Papi— le había dicho al rey—, ¿vos no sabés que los hombres son más inmaduros que las mujeres, que mi principito necesita que yo lo proteja?

Su Majestad suspiró.

—Justamente por eso, Geno. Yo quiero que Robustiano te cuide en la vida, y no que vos seas la mamá de un principito más chico que vos.

—¡Pa! ¿No podías haberme conseguido algo mejor, por lo menos? ¡No, un príncipe chancho que parece un cajero automático!

—Lamentablemente, hija mía, las princesas no se casan por amor —le explicó Su Majestad. Por las dudas el rey no miró a la Reina, que prefirió llevar los ojos al techo.

«Capaz que todo es para bien y así deben ser las cosas», pensaba la princesa. Pero no se resignaba. Temblaba pensando en la noche de bodas. Y en la vida que la esperaba. ¡Y en el hijo gordísimo que tendría si se casaba! Seguro que iba a chupar la sopa con un ruido de aspiradora estropeada. ¿Y la hermana? Porque ella iba a tener una parejita. La nena, iba a ser una chancha. ¡Seguro que llenaría la cuchara y, con la cabeza agachada, haría gárgaras y salpicaría caldo por todas partes! Genoveva no lloraba por su triste destino, porque de chica la habían acostumbrado a que en ese reino se lloraba solamente los martes. «Y ellos me casan un viernes. Lo tienen todo calculado. ¡Ni voy a poder llorar!»

Y sufría sin siquiera lagrimear.

El juez que los iba a casar preparó sus orejas. Siempre decía: «Dios los cría y yo los junto». Era medio ciego, medio sordo y medio bobo. Les sonrió primero a los novios, desde la punta de una oreja a la punta de la otra; después, a las cámaras de televisión: ¡el país entero lo estaba mirando! La sonrisa casi no le cabía en la boca, porque tenía los dientes grandes. Con su mejor voz, preguntó:

—Príncipe... ¿acepta usted por esposa a la princesa Genoveva?

La princesa estaba blanca como si Drácula le hubiese chupado un litro y medio de sangre.

Ni tuvo tiempo de contestar. De entre el amontonamiento del público, clarita, clarita, se oyó la voz de Fabricio:

—Sí, acepto.

Genoveva se apuró a contestar:

—¡Yo también!

Y el juez los declaró marido y mujer.

—¡Pare, yo no dije nada, todavía! —gritó el príncipe Robustiano.

Pero ya era tarde: el principito le había sacado la novia. ¡Y todo por haber querido hacerse el educado, por haber querido terminar de tragar medio alfajor triple antes de contestar! El Rey, muy furioso, metió en la cárcel al recién casado.

Todo el reino era confusión. Los chicos más diablos se divertían como nunca. Se disfrazaban de señores serios e iban casando gente por todos lados. Uno hacía de juez, otro de novio y dos de testigos. Si había más chicos, mejor: ellos hacían de público. Elegían una chica conocida y el que quería casarse con ella, porque le gustaba, se le ponía al lado.

—Santiago, ¿acepta por esposa a Marina? —preguntaba sonriente el falso magistrado.

—Sí, acepto.

—Los declaro marido y mujer.

La chica se iba corriendo a su casa, pero no podía llorar porque los chicos elegían para sus casamientos todos los días menos los martes. Y los padres no sabían qué hacer, si conformarse con felicitar a sus hijas por la boda o procurar dejarlas viudas a la mayor brevedad. Y todos discutían porque nadie sabía si los casamientos eran para toda la vida, si tenían fecha de vencimiento o si eran de mentira.

Y en todos los colectivos, los vendedores ambulantes iban en equipo y casaban a los que no les compraban las chucherías que ellos vendían «directamente de fábrica». Se volvieron tan peligrosos que hubo una pobre señora a la que por la mañana le tocó un esposo, al mediodía la casaron de nuevo y a la noche no sabía qué hacer con el tercer marido del día, al que apenas conocía de viajar en el mismo horario, en el colectivo 71.

Muy pronto las chicas se avivaron. No querían más casamientos artesanales. Cuando un falso juez iba a declarar casado a algún pretendiente, se apuraban a decir: «¡Pri! ¡Ya estoy declarada!». Después la jovencita se iba lo más campante, solterita y sin apuro.

Así se terminó la manía de casar a las chicas. Algunas reconocían que les hubiera gustado una pareja, pero igual no decían nada y se unían al Comité de Mujeres Románticas Que Querían Vivir. Todas estaban de acuerdo en que los chicos dicen una cosa, piensan otra muy diferente y hacen... ¡disparates! Y en que los varones se las iban a pagar. Y en ir a palacio para exigir que les arreglaran la situación. Y en reclamar la libertad del príncipe Fabricio.

Cuando los chicos no sabían ya qué hacer, empezaron con los matrimonios de los animales del zoológico, pero eso no les producía ninguna gracia, así que terminaban por ir a la casa de un compañero de escuela para jugar a separar palabras en sílabas.

El Rey había consultado a todos los abogados del reino. Les hacía una sola pregunta: el casamiento de su hija con el principito Fabricio, de acuerdo con la ley, ¿valía o no? Una mitad decía que sí; la otra mitad decía que no. Mientras el Rey decidía qué hacer, invitó al palacio a todos los nobles de la Corte para festejar no se sabía qué, aunque cualquiera se daba cuenta de que era para que no se desperdiciara todo la comida que habían preparado para la fiesta.

Los invitados se la pasaron comiendo setenta y dos horas corridas. ¡Tres días seguidos! Habían armado una mesa grande con montañas de comida: platos y platos fríos y calientes, huevos rellenos, colitas mechadas, puré, arrollados, salchichas, papas fritas y hamburguesas. Y ensaladas, salsas, pastas a montones, estofado, pizza, fainá, empanadas. Y pilones de panes dulces, islas flotantes, melones, naranjas, frutillas... Y maní con chocolate, avellanas y turrones, vinos, sidras, gaseosas, champán y agua mineral, con gas y sin gas. Era autoservicio.

El príncipe Robustiano comía como si fuera la última vez. Se daba cuenta de que lo miraban y se hacía el fino, pero igual era el papanatas de siempre. La bocaza no le alcanzaba para morder pedazos grandes de todo, y por los costados de la boca le corría el jugo de los mordiscos, eructaba, se le salía la dentadura postiza. Se ponía nervioso cuando lo miraban y volcaba las botellas y tiraba restos de pionono o cáscaras de bananas al piso. Dejaba las huellas digitales en las tortas y a cada rato hacía una expedición a las heladeras: estaba muerto de sed. Daban ganas de romperle la boca en cuatro. Cuando se quedó dormido arriba de la mesa, lo llevaron a una cama: las sábanas quedaron todas enchastradas. Los sobrevivientes de la comilona, medio borrachos, jugaban a tocar el piano sobre el teclado de las computadoras y hacían dibujitos con mermelada sobre la pantalla.

En los jardines del palacio, sentada en un banco, acariciada por un aire suave, la princesa Genoveva recordaba entre suspiros. Recordaba que una vez un profesor de la escuela les había preguntado a Fabricio y a ella:

—Ustedes andan de novios, ¿no?

Genoveva se puso colorada. Bajó la cabeza y se calló. Le tocaba contestar a él. Si decía que no, lo mataba; si decía que sí, era un atrevido.

—Andamos en conversaciones; de aquí a unos días le contesto —dijo Fabricio, que así salvó su vida.

Al otro día el principito le preguntó:

—¿Te acordás lo que dijo el profe?

—¿Sobre qué?

—Eso... si éramos novios.

—Ah, se me había olvidado.

—Y ahora que ya hablamos del tema, ¿qué decís?

—Yo nada. ¿Y vos?

—Yo quiero.

—Entonces yo también.

Se quedaron sin saber qué decir, pero ya eran novios. Se juraron amor eterno.

Al final, fue él quien se animó.

—¿No tendrías un besito para mí?

Poco a poco, las chicas del Comité convencieron a la gente del pueblo, y entre todos decidieron que no necesitaban más reyes. El papá de Genoveva tuvo que llamar a elecciones y la mayoría eligió la democracia, que no obligaba a nadie a casarse con una persona que no quería. Y cuando menos se esperaba, se abrieron las puertas del castillo para que gobernase un presidente de la república. El rey se tuvo que guardar la coronita y todos sus títulos como recuerdos.

Al final Genoveva y Fabricio se casaron de veras y tuvieron una fiesta familiar, con luz de velas, música lenta y todo el aparato. Por ahora, viven con los padres de ella, en un departamento grande, en el centro, pero se están por mudar porque el casado casa quiere, dicen a dúo. Además quieren estar más cerca de la fábrica de sillones de la que son dueños y donde los dos trabajan. Son felices y lloran cuando tienen ganas, aunque sea martes. Comen chocolates, pero no abusan, por los granitos. De Robustiano no se tienen noticias. Y a nadie le importa.

Serena Shultz

El hombre que voló

Primer premio del Quinto Concurso Literario de Poesía y Cuento para Cuarto y Quinto Años del Nivel Medio

Siempre tuve el mismo sueño. Nació de mi razón e imaginación, pero fundamentalmente de mi incomprensión.

Ese día desperté con la certeza de que podría lograrlo. Desplegar alguna manera viable para poder flotar en blancas nubes de algodón. Algo tan ¡lógico como que un humano pueda volar. Siempre me había valido de intentos fallidos, tales como, máquinas en las cuales había invertido mucho dinero para luego estrellarse en un solo segundo contra el suelo; o recibir tantos golpes al intentar arrojarme de alguna escalera o también del techo de mi antigua casa; inclusive imitar alocadas técnicas que fueran parte del básico metabolismo de las aves. Ese día fue diferente. Desperté haciéndome una pregunta habitual: ¿Por qué las aves pueden hacerlo y yo no? Alimenté a mis diecinueve canarios y me dispuse a respirar el fresco aire matutino a través de mi ventana. Sentado en cuclillas en el marco de la misma dejé volar mi imaginación como nunca, de hecho, iba mucho más lejos de lo habitual. Y fue así como primero estiré mis dos brazos en dirección al cielo, con la cabeza en alto y mis ojos cerrados; me paré y di un solo salto que me permitió realizar mi tan anhelado deseo. Aterricé de una manera muy brusca. Sólo pude mantener mis ojos abiertos unos minutos; fueron suficientes para ver mil plumas volando en al aire que se desprendían una por una de mi lastimada piel.

Laura Navarro

La voz de un hombre, el poeta: una entrevista a Oliverio Girondo

Quería que mi ensayo fuera una entrevista a un escritor argentino. Cuando estaba abocada a la tarea de selección del autor, leí unos poemas que me facilitaron la decisión: sería Oliverio Girondo.

Sentí que necesitaba saber más, que esas poesías solas no alcanzaban; una nueva mirada al mundo llegaba hasta mí y no me era ajena.

Salí a buscar al autor, pero ya no estaba, había llegado tarde a mi vida. Pero permanecía su obra y por ello, superando la desilusión inicial, decidí continuar en el empeño: haría la entrevista. Encontraría las respuestas en las palabras de Oliverio Girondo, es decir, en su propia obra; y he aquí el resultado.

P: Usted ha escrito que las distancias se han acortado tanto que la ausencia y la nostalgia han perdido su sentido. ¿Acaso ha quedado un espacio para la poesía?

R: Segura de saber donde se hospeda la poesía, existe siempre una multitud impaciente y apresurada que corre en su busca pero, al llegar donde le han dicho que se aloja y preguntar por ella, invariablemente se le contesta: Se ha mudado. La poesía siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta.

P: Pero entonces, ¿qué los mueve a escribir?

R: Aunque ellos mismos lo ignoren, ningún creador escribe para los otros, ni para sí mismo, ni mucho menos, para satisfacer un anhelo de creación, sino porque no puede dejar de escribir. Ambicionamos no plagiarnos ni a nosotros mismos, a ser siempre distintos, a renovarnos en cada poema, pero a medida que se acumulan y forman nuestra escueta o frondosa producción, debemos reconocer que a lo largo de nuestra existencia hemos escrito un solo y único poema.

P: No obstante, al leer su obra nos sorprende la variedad de temas, como si todo le sirviera de materia poética, los grandes temas humanos y la vida cotidiana. Cabe luego la pregunta: ¿cómo surgen sus poemas?

R: A veces los nervios se destemplan... Se pierde el coraje de continuar sin hacer nada... Y se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda. Lo que sucede entonces es siniestro. El pasatiempo se transforma en oficio.

P: Y seguramente el oficio lo impulsa a publicar...

R: ¿Publicar? ¿Publicar cuando hasta los mejores publican 1071% veces más de lo que debieran publicar? Yo no tengo, ni deseo tener, sangre de estatua. Yo no pretendo sufrir la humillación de los gorriones. Yo no aspiro a que me babeen la tumba de lugares comunes, ya que lo único realmente interesante es el mecanismo de sentir y pensar. Hasta que uno contesta a la insinuación de algún amigo apocalíptico e inexorable...

P: ¡Amigo al que sus lectores estamos muy agradecidos! Por otra parte la crítica...

R: No hay crítico comparable al cajón de nuestro escritorio. ¡El Arte es el peor enemigo del arte! Un fetiche ante el que ofician, arrodillados, quienes no son artistas. Los críticos olvidan, con demasiada frecuencia, que una cosa es cacarear, otra, poner el huevo. ¡La opinión que se tendrá de nosotros cuando sólo quede de nosotros lo que perdura de la vieja China o del viejo Egipto!

P: Sin embargo, la dureza de sus palabras no condice con la ternura y la piedad hacia los otros que se ve reflejada en su obra. Esta aparente contradicción me lleva a preguntarle: ¿cómo es en realidad Oliverio Girondo?

R: Yo no tengo una personalidad; yo soy un cóctel, un conglomerado, una manifestación de personalidades. Desde que estoy conmigo mismo, es tal la aglomeración de las que me rodean, que mi casa parece el consultorio de una quiromántica de moda. El hecho de que se hospeden en mi cuerpo es suficiente, sin embargo, para enfermarse de indignación. Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión

de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente. El hecho de tomar la menor determinación me cuesta un tal cúmulo de dificultades, antes de cometer el acto más insignificante necesito poner tantas personalidades de acuerdo, que prefiero renunciar a cualquier cosa y esperar que se extenúen discutiendo lo que han de hacer con mi persona...

P: Una vez más está haciendo alarde de su humor y de su inagotable energía; los mismos que emplea al describir su comunión con la naturaleza. Realmente, ¿siente que somos parte de una totalidad cósmica?.

R: La certidumbre del origen común de las especies fortalece tanto nuestra memoria, que el límite de los reinos desaparece y nos sentimos tan cerca de los herbívoros como de los cristalizados o de los farináceos. Siete, setenta o setecientas generaciones terminan por parecernos lo mismo, y (aunque las apariencias sean distintas) nos damos cuenta de que tenemos tanto de camello como de zanahoria. El mármol, los caballos tienen mis propias venas. Cualquier dolor lastima mi carne, mi esqueleto. Si diviso una nube debo emprender el vuelo. Cuántas veces me he dicho: ¿Seré yo esa piedra? Nunca sigo un cadáver sin quedarme a su lado. Basta que alguien me piense para ser un recuerdo.

P: Tal vez esa consustanciación con la naturaleza le haya permitido captar el estado actual del mundo: degradado por las miserias humanas; de ser así, ¿qué nos pasó, cómo se llegó a esa degradación?

R: Nos sedujo lo infecto, la opinión clamorosa de las cloacas. Y aquí estamos: exangües, más pálidos que nunca; como tibios pescados corrompidos por tanto mercader y ruido muerto; como mustias acelgas digeridas por la preocupación y la dispepsia. Desolados engendros del azar y el hastío, con la carne exprimida por los bancos de estuco y tripas de oro... que los llevan al hambre, a empeñar la esperanza, a vender los ovarios, a cortar en pedazos a sus adoradas madres, a ingerir los infundios que pregonan las lámparas, los hilos tartamudos, los babosos escuerzos que tienen la palabra, y hablan, hablan, hablan...

P: Parecen las palabras de un hombre cansado.

R: ¡Sí! Cansado de usar un solo bazo, dos labios, veinte dedos, no sé cuántas palabras, no sé cuántos recuerdos, grisáceos, fragmentados. Y de los replanteos y recontradicciones y reconsentimientos sin o con sentimiento cansado... cansado hasta el estrabismo mismo de los huesos de tanto errante y queja quena y desatino tísico... simplemente cansado del cansancio del harto tenso extenso entrenamiento al engusanamiento y al silencio... como si ya no fuese bastante deprimente saber que sólo somos un pálido excremento del amor, de la muerte.

P: Entonces, frente al dolor existencial y la inexorable finitud, ¿sólo nos queda la muerte para huir de esa realidad? ¿Cuál es su relación con la muerte?

R: No la conozco. No quiero conocerla. Me repugna lo hueco, la afición al misterio, el culto a la ceniza, a cuanto se disgrega. Jamás he mantenido contacto con lo inerte. Si de algo he renegado es de la indiferencia. No aspiro a transmutarme, ni me tienta el reposo. Todavía me intrigan el absurdo, la gracia. No estoy para lo inmóvil, para lo inhabitado. Cuando venga a buscarme, díganle: «Se ha mudado».

P: Pero, maestro, pese al cansancio y el escepticismo, parece que su pasión y ansiedad por el mundo permanecen intactas, que aún tiene esperanzas...

R: Ya sé que todavía pasarán muchos años para que estos crustáceos del asfalto y la mugre se limpien la cabeza y abandonen su costra de opresión, de ceguera, de mezquindad, de bosta. Pero, quizás, un día, antes de que la tierra se canse de atraemos y brindamos su seno, el cerebro les sirva para sentirse humanos... y descubrir, de nuevo, que todas las riquezas se encuentran en nosotros y no bajo la tierra. ¡Ah! Ese día... guardaremos silencio para tomar el pulso a todo lo que existe y vivir el milagro de cuanto nos rodea, mientras alguien nos diga, con una voz de roble, lo que desde hace siglos esperamos en vano.

P: ¿Y mientras tanto?

R: Y entretanto lloremos tomados de la mano. Lloremos. ¡Ah! Lloremos purificantes lágrimas, hasta ver disolverse el odio, la mentira, y lograr algún día –sin los ojos lluviosos– volver a sonreírle a la vida que pasa.

Silvana Tucci

¿Por qué no *El italiano de los güesos*?

En su obra *El inglés de los güesos* Benito Lynch ofrece al lector un ejemplo de las peligrosas consecuencias que puede acarrear el choque de dos mundos completamente opuestos: uno civilizado, culto, racionalista, representado por Mr. James Gray, y otro salvaje, dominado por las emociones y las pasiones, el mundo de Balbina. El autor ha manejado los hechos y los personajes de modo tal de lograr el mayor contraste posible; por este motivo, busca los extremos absolutos: el mundo rural está prácticamente incontaminado por elementos urbanos, y el extranjero que se nos presenta no sólo es europeo, sino también inglés, es decir, representante de una de las potencias que, a lo largo del cercano siglo XIX, dominaba el mapa cultural mundial.

Ahora bien, es lícito preguntarse qué habría pasado si, en lugar de este inglés que viaja a la Argentina en busca de «güesas antiguos..., viejas, viejas...»,[1] elementos que utiliza como instrumentos para el estudio antropológico, el factor que irrumpiera en este estático espacio rural hubiera sido un italiano del sur, es decir, un inmigrante como tantos otros que llegaron a nuestro país empujados por la guerra, el hambre y la falta de trabajo. Evidentemente, de haber ocurrido esto, otra sería la historia... O, mejor dicho, otro sería el rumbo del argumento de la obra.

En primer lugar, las diferencias más evidentes entre Balbina y el recién llegado, las físicas, se habrían encontrado muy amortiguadas. No se trataría ya de un extraño de cabellos rubios y fríos ojos azules quien se enfrentara a los negros ojos y cabellos de la joven, sino que sería, probablemente, un hombre moreno, y, por lo tanto, menos ajeno a las características físicas de los pobladores del puesto La Estaca. Sin embargo, este hecho reviste poca importancia.

También en lo concerniente al idioma habría un importante cambio, ya que las diferencias existentes entre el español y el italiano, aunque notables, no hacen para el hablante de uno incomprensible el otro, como ocurre entre la lengua castellana y el inglés. Así, los numerosos episodios en que el narrador juega con la falta de comprensión entre Mr. James y los habitantes del puesto se habrían encontrado, de algún modo, simplificados. Esto es particularmente sintomático, ya que la incomprensión idiomática entre el extranjero y los pobladores locales es tan sólo una muestra de la incomprensión total, o, mejor dicho, de la imposibilidad total de la comprensión entre estos dos mundos que chocan.

Además, es necesario tener en cuenta que el «cocoliche», la jerga hablada por aquellos inmigrantes italianos que quedaron a medio camino entre su lengua natal y el español, había adquirido ya en la literatura argentina un status particular. De hecho, muchas veces parece ser utilizado como un elemento destinado a suscitar la hilaridad del lector (o del espectador, en el caso del género dramático). La lengua hablada por el inglés, en cambio, si bien causa en ciertos momentos este mismo efecto en el lector, lo hace sobre todo en relación con las burlas de los paisanos, su incomprensión o la pronunciación con que éstos repiten las palabras del extranjero.

Más azaroso, más incierto, es adentrarse en las características psicológicas de nuestro posible inmigrante italiano. Sin embargo, es posible especular sobre la posibilidad de una personalidad completamente diferente de la de Mr. James.

En primer lugar, y dado que estamos tomando como base de nuestra hipótesis el estereotipo del inmigrante italiano tal como llegó a nuestro país, es necesario notar que se halla muy lejos de este futuro catedrático, al que «el ilustre antropólogo y profesor de Cambridge míster Douglas Armstrong,

[1] Benito Lynch, *El inglés de los güesos*, Buenos Aires, Troquel, 1964, 4ª edición, p. 19.

que por aquel entonces estaba terminando de preparar el volumen LIV de su monumental *History of the Savage Men*, disgustado por su tardanza, le conminaba formalmente a que apresurase su regreso».[2] De hecho, gran parte de estos inmigrantes habían tenido poco o ningún contacto con la magnífica cultura europea; eran analfabetos o semianalfabetos, y sólo traían su necesidad de trabajo y su deseo de prosperidad. Ninguna oportunidad los esperaba en Europa, y por este motivo, fuera de la lógica nostalgia por la tierra natal, no tenían planes concretos de regreso. Es necesario notar que, de hecho, muchos de ellas realizarían tareas manuales, de poca exigencia intelectual. Su intención era reunir el capital suficiente para que las generaciones siguientes pudieran acceder a una educación más acabada y, por consiguiente, a una mayor prosperidad.

Este único dato bastaría para desbaratar la totalidad del argumento que propone Benito Lynch, ya que un inmigrante italiano que reuniese las características comunes a aquellos que aparecen en diferentes obras de la literatura argentina no sólo no habría tenido necesidad de volver a Europa, sino que, además, habría tenido gran interés en quedarse en la Argentina, buscando un futuro que esperaba brillante. Por consiguiente, la separación de la joven habría sido innecesaria.

Es preciso notar que también se insinúa en la obra la posibilidad de evitar la separación de ambos protagonistas. Sin embargo, esta se da en el contexto de un sueño de Mr. James, en el cual éste se ve a sí mismo junto a una Balbina adaptada a la vida de ciudad. Para que ambos puedan unirse, es necesario que uno de ellos renuncie a su mundo, e incluso esto se da sólo en el ámbito irreal de un sueño. Dicha renuncia habría sido innecesaria si en lugar de este estudioso inglés se hubiera tratado de un personaje como el que proponemos, como lo fue para tantos italianos y españoles que acabaron contrayendo matrimonio con personas nacidas en la Argentina.

Es también necesario tener en cuenta el hecho de que tampoco la mentalidad de un italiano arquetípico sería la misma que la de Mr. James. Como raza, los hijos de Italia se caracterizan por ser gente alegre, menos racional y más emocional que sus hermanos europeos, y esto es más notorio en los italianos del sur, de donde provenía la mayor parte de los inmigrantes recibidos por nuestro país, que en los del norte. Esto presenta un importante contraste en relación con el racionalismo imperante en «Yemesgré», reflejo fiel de una arquetípica sociedad inglesa, en la que todo está fríamente pautado y no hay lugar para salir del rol establecido. Dicho racionalismo de Mr. James se destaca no sólo frente a la emotividad de Balbina, sino también frente a su fe en las supersticiones populares, representadas por la «liga» con que intenta retener al inglés.

En conclusión, es posible afirmar que, al introducir la figura de un inglés, Benito Lynch condicionó la totalidad del desarrollo de su obra,[3] ya que no se trata de un hecho azaroso. Por el contrario, al optar por incluir un hombre de este país, el autor ha elegido una serie de rasgos distintivos de la nacionalidad inglesa (al menos, tal como la concibe el imaginario del extranjero), los cuales se oponen como los de ninguna otra al restringido y primitivo mundo estático que habita en Balbina.

Bibliografía

Floria, Carlos Alberto, y García Belsunce, César A., *Historia de los argentinos*, Buenos Aires, Larousse, 1992

Lynch, Benito, *El inglés de los güesos*, Buenos Aires, Troquel, 1964, 4ª edición

Onega, Gladys S., *La inmigración en la literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969

[2] Benito Lynch, op. cit, pp. 132-133.

[3] A esto responde, además, la elección del título.

Soledad Castresana

El viaje

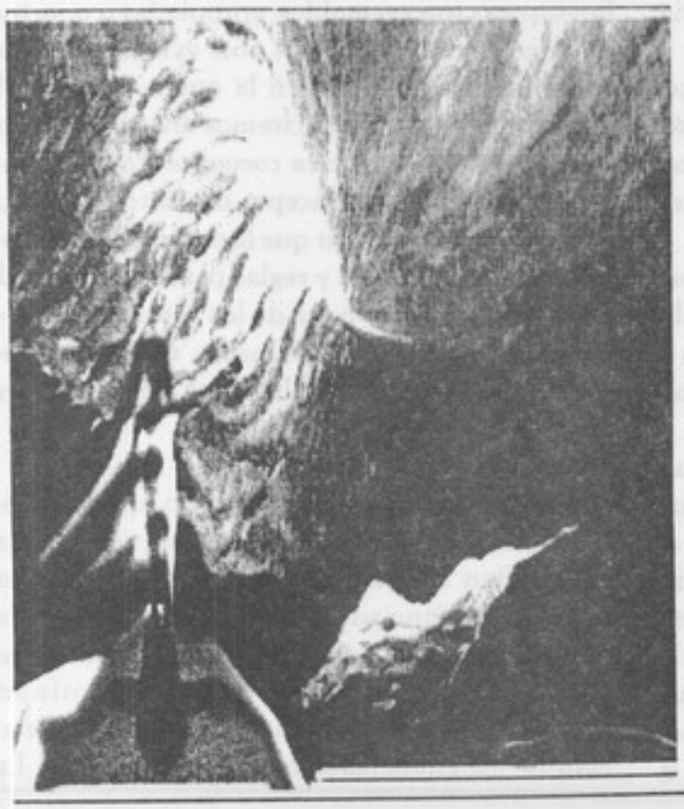
Primer Premio del Quinto Concurso Literario Gramma

Concierto

Están sólo los dos
se miran desafiantes
se desean silenciosamente.
Los espiamos sin disimular.
El joven, ya vencido por las formas
se abalanza, moderado,
sobre las teclas que rebalsan.
Se consuma el romance
y entonces,
el auditorio se suma a la cópula
en contemplación inmóvil.
El instrumento se excita
en un crescendo de caricias, golpes y silencios.
Nos arrastran.
Las manos se separan del cuerpo,
recorren de arriba abajo
el voluptuoso espacio bicolor
que se agita, exuberante, hinchado.
Silencio:
y sólo quedan latidos sin tempo.
Una corchea
y vuelve la embestida:
el aire es puro acto
no hay átomo pasivo.
El piano, como aquella prostituta,
responde a todo movimiento,
a todo roce,
Un orgásmico aplauso en do mayor
completa la obra.
Extenuados de placer,
casi melancólicos,
iniciamos la fuga
en carne viva.

Perder la memoria
de los recuerdos
y perder el recuerdo
de las memorias
en el momento absurdo
en el cual
respirar es sólo espera
en el cual
la espera es sólo plomo sobre la cabeza
se vuelve tan sano y necesario
como llorar al
primer contacto
con el aire.

Una legión de pájaros,
pájaros verdes,
y una legión de moscas
que son antiguas
entablan la batalla en territorio ignoto.
Plumas y patas y sangre y picos,
Banderas ajenas a media asta.
Ilión se yergue ante mis ojos,
comandante vano e indeciso,
que a punto de cabalgar
deja ver su talón, impúdico.



Ha decidido espantar las moscas
quitarse el disfraz de miel que la cubría.
Ahora
la veo sacudir sus brazos
como Briareo
y, epiléptica, enredarse en su propio laberinto.

Las moscas no ceden
y son también arañas
y gusanos pegajosos.

¡Ariadna! Apiádate también de ella
que ya no quiere
engendrar marionetas
y ya no quiere sonrisas de niño.

En carne viva
la veo arrastrarse
buscando el mapa
que le pertenece.

Hay un lugar
con poca luz
limitado por cuatro paredes
cuatro muros, cuatro abismos
cuatro.

Hay un lugar en soledad.
Con poco ruido
Con mucho temblor
Con algún murmullo
Con cactus.

Hay tres salidas
tres caminos, tres escapes
tres.
Una puerta.
Un teléfono.
Un cuchillo.

Hay dos manos
que ya eligieron.
La cuarta opción.

María Ester Moreno

Las realizaciones lingüísticas y la comunicación

En nuestra sociedad el lenguaje se vislumbra como rasgo típico, preponderante, prominente. Desde siempre, la experiencia humana ha estado coronada por el lenguaje y nos hallamos tan familiarizados con él que nos resulta prácticamente imposible siquiera concebir la idea de una vida sin lenguaje.

Y es así que vivimos en un mundo de *palabras*: hablamos con nuestros amigos, compañeros, miembros de la familia, profesores, con la gente por la calle, por teléfono, y hasta «hablamos» o «chateamos» por Internet.

Pero la emisión de palabras no refiere tan sólo a un mero acto lingüístico sino que emerge claramente como un modo de acción o de actuación a través de la que podemos, por un lado expresar nuestros sentimientos, estados, pensamientos, ideas y por otro lado, influir, modificar y hasta incitar a la acción a nuestros interlocutores. Es así, que la producción de una emisión que conlleva una determinada intención por parte de una persona constituye una *realización lingüística* o *acto de habla*.

Una realización lingüística tiene, por regla general, la misión de contribuir a la *comunicación* y a la *interacción social*; y las acciones así realizadas son las que se llaman acciones-realizaciones lingüísticas o *actos de habla*.

La *pragmática* como ciencia se dedica al análisis de los actos de habla y, más en general, al análisis de las *funciones de los enunciados lingüísticos* y de sus características en los procesos de comunicación.

Por un lado, tanto la lingüística del texto como el análisis del discurso rehúsan aceptar la limitación de la lingüística de aplicarse tan sólo al estudio de la gramática de la oración. Y, por otro lado, el análisis conversacional acentúa la primacía de la dimensión social del estudio de la lengua. Añádase a este hecho la atención que presta la pragmática al significado en uso, más que al significado en abstracto. Así tuvo lugar la desviación de la dirección de la investigación dentro de la lingüística de la «competencia» hacia la «realización» (*performance*).

De esta manera, poco a poco, se va clarificando la diferencia entre «gramática» y «pragmática». Esencialmente, se estipula que la *gramática*, o sea el sistema formal abstracto de la lengua, y la *pragmática*, o sea los principios que atañen al uso de la lengua, son dominios complementarios dentro de la lingüística. Se afirma entonces que no se puede entender la naturaleza del lenguaje sin estudiar ambos dominios tanto como la interacción que existe entre ellos.

Por otra parte, recordemos que mientras la *sintaxis* especifica en qué condiciones y según cuáles reglas los enunciados están «bien formados», y la *semántica* indica las condiciones para que los mismos sean « interpretables» —tanto en lo relativo al significado como a la referencia—, a la *pragmática* se le adjudica la tarea de ocuparse de las condiciones en que las manifestaciones lingüísticas son aceptables, apropiadas u oportunas. Estos tres supuestos son válidos para la situación comunicativa en la que se expresa el hablante. Ahora introduciremos una abstracción para el término *situación comunicativa*, refiriéndonos a ella con el concepto de *contexto*. Por lo tanto podemos concluir que la pragmática se ocupa de las condiciones y reglas para la idoneidad de los enunciados —o sea de los actos de habla— para un contexto determinado; en otras palabras, se ocupa de las relaciones entre texto y contexto.

Los elementos que se incluyen en este concepto de *contexto* son únicamente aquéllos que determinan sistemáticamente la aceptación (o no) de los enunciados; el logro (o fracaso) o la idoneidad (o falta de idoneidad) de los mismos; o sea los elementos que determinan sistemáticamente la estructura y la interpretación de los enunciados o textos expresados. La

pragmática se ocupa pues de la relación entre la estructura textual y los elementos de la situación comunicativa sistemáticamente ligados a ella y todos estos elementos juntos forman el contexto. Por ejemplo, el hecho de que el hablante sufra dolor de muelas o sea manco no pertenece al contexto, aunque caracterice su realización *ad hoc* de la lengua. Pero no existen, sin embargo, relaciones sistemáticas que se apoyen en *reglas convencionales* que sostengan que la propiedad de ser manco implique tal o cual tipo de construcción sintáctica o de interpretación semántica. Las características sistemáticas de los procesos comunicativos, según las analizan la sociología o la psicología, tampoco pertenecen al contexto (por ejemplo, clase social, formación escolar, coeficiente de inteligencia, rapidez de lectura o de comprensión, motivación, etcétera). Es necesario aclarar en este punto que, si bien todas estas circunstancias sí influyen en el proceso comunicativo, no se trata de *reglas convencionales aplicables a toda la comunidad comunicativa* sino más bien de variables personales que afectan al individuo en forma netamente particular. Se entiende que, después de todo, toda persona con una formación o una retentiva determinadas debe conocer y aplicar las mismas condiciones y reglas tanto cuando produce como cuando comprende los enunciados comprometidos en la situación comunicativa en cuestión. Si así no sucediera, el enunciado sería rechazado como no adecuado o no apropiado, de modo tal que la referida interacción fracasaría.

Lo que sí pertenece al contexto, además del *enunciado en sí*, son categorías tales como: *hablante* y *oyente*; la *acción* que éstos llevan a cabo al *producir un enunciado –acto de habla–* o bien al *escucharlo*; el *sistema lingüístico* que emplean y conocen; y muy especialmente aquello que *conocen respecto del acto de habla*, y lo que con él *persiguen y proyectan*; también pertenecen al contexto las *actitudes mutuas de los participantes* –por ejemplo, el tipo de relaciones sociales entre los roles; la actitud frente a los *sistemas de normas, obligaciones y costumbres sociales*–, dado que estos elementos determinan de manera sistemática y convencional la estructura y la interpretación del enunciado, en el sentido de la aplicación de sus reglas.

La utilización de la lengua no se reduce únicamente a producir un enunciado, sino que es también *la ejecución de determinada acción social*. Por ejemplo, si el hablante manifiesta «Mañana te devolveré el dinero», no sólo ha expresado una oración correctamente formada e interpretable, vale decir una oración gramatical de la lengua española, sino que al mismo tiempo ha hecho *algo que comporta ciertas implicaciones sociales*: en este caso el hablante *ha prometido algo*.

Así destacaremos que numerosas acciones se llevan a cabo mediante la manifestación de una frase o de un texto, es decir con la *lengua*, con el *sistema lingüístico*, al producir un *acto de habla*.

Un *acto de habla* es pues *lo que una persona hace con las palabras en una situación particular*, o sea, «la emisión de un *enunciado* en un *contexto* dado para llevar a cabo los fines de la *interacción comunicativa*». Se pueden citar, como ejemplos de actos de habla, saludar, solicitar u ofrecer información, aseverar o enunciar, pedir y ofrecer disculpas, expresar nuestra indiferencia o nuestro agrado o desagrado o nuestros estados de ánimo; intimidar, prometer, y muchos otros más.

La teoría de los *actos de habla*, que se basa en la idea de que cada vez que se emite un enunciado se realizan al mismo tiempo acciones o «cosas» por medio de las palabras utilizadas, fue formulada en la década del 60 por el filósofo británico John Langshaw Austin y apareció publicada en su libro póstumo *How To Do Things With Words* (1962), traducido al español como *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* (Ediciones Piados, 1981).

Austin concluye que el hablante «puede» estar haciendo algo *cuando está diciendo algo*, y que además el hablante puede estar realizando diferentes actos al hablar. Su conclusión es que cualquier expresión:

(1) significa «algo», sin importar qué (significa);

(2) realiza una cierta acción específica, en otras palabras, «hace» algo, dado que toda emisión o

enunciado lleva una cierta *fuerza* específica. Y, como el mismo Austin dice:

> Además de la cuestion, que ha sido muy estudiada en el pasado, respecto de lo que una cierta expresión *significa*, hay otra cuestión distinta de ésta, respecto de lo que es la *fuerza*, como dimos en llamar, de la expresión. Podemos estar muy seguros de lo que significa «cierra la puerta», pero sin embargo no tan seguros sobre ese punto más profundo de que dicha en un momento determinado sea una orden, un instar a hacerlo o cualquier otra cosa. Lo que necesitamos además de la vieja doctrina respecto de los significados es una nueva doctrina respecto de todas las *fuerzas posibles* de las expresiones.

Se necesita clarificar ahora de *qué maneras*, cuando *se emite una oración*, se puede decir que el hablante está llevando a cabo *acciones*. En este punto del dilema cuando Austin sugiere tres sentidos básicos según los cuales al decir algo el hablante está haciendo algo; y él dice que estas tres clases de actos que se realizan simultáneamente son:

(a) el acto *locucionario*
(b) el acto *ilocucionario*
(c) el acto *perlocucionario*

(a) El *acto locucionario* es el acto de decir exacta y solamente algo en el sentido más completo de «decir», o sea de emitir, de usar la voz para producir palabras, frases y oraciones. Mediante este acto se emiten frases, palabras y oraciones de un sistema lexical (o sea de una lengua). Este acto *no* es comunicativo porque el hablante, cuando lo emite, no está dando ninguna información al *no* expresar ninguna clase de sentimientos o intenciones.

(b) El *acto ilocucionario* es el que se lleva a cabo *al decir algo*. Según Levinson consiste en «el hacer una aseveración, oferta, promesa, etc., al emitir una oración, en virtud de la *fuerza convencional asociada* con ella (o con su equivalente realizativa explícita)». Una oración «realizativa explícita» es la que *no* describe ni registra nada; tampoco es verdadera ni falsa; es una oración que se usa en cambio para *hacer cosas*, y el acto mismo de expresar la oración constituye —es— en sí mismo la *realización de una acción*. Y es «explícita» en el caso en que el verbo que da el carácter particularmente representativo de la intención del hablante —el verbo «realizativo»— está manifiestamente expresado en la misma. Entre los verbos realizativos encontramos: aconsejar, preguntar, contestar, autorizar, implorar, legar, rogar, amonestar, transferir, excomulgar, informar, instruir, ordenar, dar la palabra, condenar, declarar, demandar, proponer, requerir, decir, sentenciar, contar, advertir, prometer, etc. Por otro lado, si el verbo realizativo no está concretamente expresado sino que está implícito en el enunciado, dicha oración realizativa se considera una «realizativa implícita».

El acto ilocucionario se identifica con la oración realizativa. Con bastante frecuencia, un acto de este tipo puede realizarse exitosamente con tan sólo emitir la oración realizativa —explícita o implícita— correspondiente con las creencias e intenciones correctas y en las circunstancias correctas. Además el hablante emite una oración *para causar algún efecto en el oyente*, lo que se logra con el simple reconocimiento por parte del oyente de las intenciones del hablante. Por lo tanto, *un acto comunicativo tendrá lugar al intentar el hablante provocar que el oyente piense o haga algo, y al reconocer el segundo que el hablante está tratando de provocar ese pensamiento o esa acción*. Aquí la *aprehensión o captación ilocucionaria* tiene una función sumamente importante, dado que un acto ilocucionario se realiza exitosamente sólo y exclusivamente cuando el hablante logra que sus intenciones le sean reconocidas. Austin, luego, se dedicó al estudio de los actos ilocucionarios. A menudo, el término «acto ilocucionario» es usado en lugar de «acto de habla». Ejemplos de actos ilocucionarios son: prometer, informar, declarar, preguntar, decir, amenazar, solicitar, sugerir, ordenar, proponer.

(c) El *acto perlocucionario* es el que tiene lugar *como resultado de decir algo*. S. C. Levinson lo define de la siguiente forma: «Un *acto perlocucionario* es el causar efectos en la audiencia mediante la emisión de una oración, siendo

tales efectos especiales de acuerdo con las circunstancias de la expresión».

Este acto no puede lograrse con sólo emitir una oración realizativa. Más aún, un acto perlocucionario parece comprender los efectos de los actos locucionario e ilocucionario sobre los pensamientos, sentimientos y acciones del oyente. Se puede representar este acto como un acto ilocucionario del hablante más los efectos causados por el mismo en el oyente. Entre los actos perlocucionarios encontramos: inspirar, impresionar, intimidar, persuadir, engañar, irritar. Mencionaremos ahora un ejemplo para distinguir estos tres aspectos:

Acto locucionario o locución: El hablante me dijo: «Llama a Pedro por teléfono» (*Phone Peter*), queriendo decir por «llamar por teléfono» tan sólo eso, o sea el hecho de «telefonear» y por la forma sustantiva «Pedro» tan sólo referirse a la persona «Pedro».

Acto ilocucionario o ilocución: El hablante me *ordenó/exigió/aconsejó* llamar por teléfono a Pedro.

Acto perlocucionario o perlocución: El hablante me *persuadió* de llamar a Pedro por teléfono.

Al hablar, el hablante realiza, entonces, tres «actos» simultáneamente, a los que se los trata por separado exclusivamente con fines analíticos. Cabe remarcar que, de estos tres actos, el *acto locucionario* tiene que ver con el significado y el *acto ilocucionario* tiene que ver con la *fuerza* que ha de reflejar la intención del hablante.

Según el lingüista Strawson, para el oyente no es suficiente dominar solamente el sistema lingüístico —la sintaxis y la semántica de la lengua— si quiere conocer el significado preciso y exacto de lo que se dice en una situación determinada, sino que le es necesario también conocer los constituyentes extratextuales. Por ejemplo, si un extraño escucha la siguiente oración en la cinta de un contestador automático: «Luis llegará aquí dentro de dos días», no sabrá a quién se está refiriendo con el sustantivo o nombre «Luis», como tampoco sabrá a qué lugar y a qué momento se hace referencia con la expresión «aquí dentro de dos días», dado que el *significado* es la combinación o la confluencia, o más bien la amalgama de la información gramatical, lexical y de la extratextual. La función de un acto locucionario es transmitir desde el hablante y hacia el oyente este significado combinado. Sin embargo, todavía queda un sentido en el cual el oyente puede *no* haber entendido cómo se manifestó o se significó lo que se dijo: vale decir si la *fuerza ilocucionaria* de la locución «Luis llegará aquí dentro de dos días» fue la de una afirmación, la de una predicción, o la de una advertencia.

Si bien el acto ilocucionario es en primera instancia un acto comunicativo puesto de manifiesto a través del sistema lingüístico del que se vale para ser expresado, y por ende también un acto lingüístico, el acto perlocucionario es, en cambio, un acto no lingüístico, que tiene lugar a consecuencia de las fuerzas locucionaria e ilocucionaria. La *ilocución* cae bajo el estricto control del hablante, y está lograda cuando el hablante emite «ciertas» palabras, usando la oración realizativa —explícita o implícita— correcta en las circunstancias apropiadas para asegurarse de que ese acto se llevará a cabo con éxito.

Por otra parte, la *perlocución* es el efecto de lo emitido sobre el oyente y no está gobernado por ninguna convención, dado que se da por sentado que no hay reglas convencionales algunas que determinen la forma de «convencer» o de «disuadir» —por ejemplo— a alguien. También puede suceder que el hablante pretenda «aconsejar al oyente para disuadirlo de algo», y no obstante, puede lograr alentar, o más aún incitar al oyente a hacer aquello de lo que él deseaba disuadirlo.

Si bien Austin da mucha importancia a la intención del hablante, algunos analistas como Sacks sostienen que lo que realmente cuenta es la *fuerza ilocucionaria de una emisión*, dado que sólo este aspecto del acto es tenido en cuenta por el oyente y no la intención del hablante, dado que ni el analista ni el oyente ni nadie puede llegar a estar seguro de la intención íntima del hablante, puesto que ésta no es susceptible de análisis ni de medición. Sin embargo la interpretación del oyente se hace abiertamente clara o evidente en su propia respuesta, que a la vez

marca el progreso de la interacción. Según Austin, «la realización de un acto ilocucionario abarca o supone el asegurarse la captación o aprehensión, que es entonces captación o aprehensión intencionada».

Cuando el oyente interpreta mal una emisión, se entiende que el hablante no ha producido un acto ilocucionario satisfactorio. Más aún, cuando se trata de la producción de una realizativa primaria —aquella en la que el verbo realizativo se sobreentiende pero no se encuentra manifiestamente expresado—, sobrevienen situaciones de potencial ambigüedad, ya que puede interpretársela como expresión de más de una realizativa explícita. Estas instancias constituyen situaciones de una riqueza lingüística regularmente explotadas por los hablantes. Searle nos propone el siguiente ejemplo:

Supongamos que en una fiesta una de las esposas dice: «Es realmente tarde». Esta emisión puede ser: (1) una aseveración (de un hecho); 2) una objeción —intencionada o no— a su interlocutor, que acababa de enfatizar lo temprano que era; (3) para su esposo, puede ser una sugerencia, intencionada o no, e incluso (4) una exigencia que signifique: «Vámonos a casa», al mismo tiempo que (5) una advertencia; «por la mañana te sentirás agotado si no nos vamos».

Para Strawson, el hablante tiene más control de la fuerza ilocucionaria de su emisión que de la fuerza perlocucionaria de la misma, pues «en general un hombre puede hablar de su intención al llevar a cabo una acción con una autoridad que no puede poseer para predecir su resultado».

El medio de que se vale el hablante para hacer clara su intención es pues la oración realizativa explícita. Y cuando usa una realizativa implícita o primaria, lo hace porque confía en que algunos indicios que aparecen en el contexto presente o algunos indicios dados en contextos precedentes harán que su intención se manifieste con claridad; y si el hablante dudara de ello, puede agregar un «comentario con fuerza aclaratoria» (*force elucidating-comment*), por ejemplo: «Esto es tan sólo una sugerencia...», o «Mi advertencia/consejo es que...»

La influyente sistematización del trabajo de Austin fue llevada a cabo por Searle, a través de cuyos escritos la lingüística recibió quizás el impacto más grande e importante. Entre sus aportes más destacados cabe citar la noción de *acto proposicional*. Este acto se refiere al contenido lexical —el significado en cuanto léxico— de una emisión. Examinemos las siguientes oraciones y los actos llevados a cabo por las mismas oraciones:

María compró un auto nuevo. *(aseveración)*
¿María compró un auto nuevo? *(pregunta)*
¡María compró un auto nuevo! *(exclamación)*

Estos tres actos tienen que ver con el hecho de «el comprarse María un auto nuevo» y por lo tanto sus respectivos actos ilocucionarios comparten el mismo contenido proposicional —es decir, el significado—, ya que los tres refieren al mismo contenido lexical.

Si bien diferentes tipos de actos ilocucionarios pueden tener el mismo contenido proposicional, diferentes contenidos proposicionales pueden ser expresados por el mismo tipo de (cada) acto ilocucionario: el acto ilocucionario de aseverar o informar, por ejemplo, puede llegar a tener una gran variedad de contenidos proposicionales:

María compró un auto nuevo. *(aseveración)*
Pedro compró un auto nuevo. *(aseveración)*
Juan compró un auto nuevo. *(aseveración)*

En pocas palabras, Searle propone la existencia de *un acto proposicional que «lleva», transmite o «acarrea» el contenido de una emisión*, y que para expresar su propio contenido proposicional incluye otros dos tipos de actos:

(a) el acto de *referir*, y

(b) el acto de *denotar* o *predicar* una propiedad, una acción o tan sólo de caracterizar la persona o la cosa a la que el hablante se ha referido. Al decir «María compró un auto nuevo», el hablante informa el hecho de que María compró un auto nuevo y al mismo tiempo realiza los actos proposicionales de:

(a) referirse a María con el nombre «María», y

(b) caracterizar a su referente con el predicado «comprar un auto nuevo».

Es oportuno destacar que aquellas partes de la oración que *no* indican la fuerza ilocucionaria son entonces las que representan el acto proposicional. Así en cualquier emisión se distinguen dos partes diferentes, las que no aparecen necesariamente por separado:

• una proposición, que expresa su significado lexical, y
• un elemento, «aparato» o «figura» (*illocutionary force indicating device*, o I.F.I.D.) que indica la función y que se refiere a aquellos elementos que marcan la fuerza ilocucionaria. Entre ellos encontramos: el orden de las palabras, el acento, el contorno prosódico, la modalidad verbal y la serie de verbos realizativos antes mencionados.

Observemos las siguientes emisiones:

(1) Carlitos toma la sopa.
(2) ¿Toma Carlitos la sopa?
(3) Carlitos, ¡toma la sopa!

Notamos inmediatamente que las tres refieren al hecho Carlitos-tomar-sopa, es decir, las tres expresan el mismo acto proposicional, pues sus referentes lexicales son idénticos. Las tres se refieren a Carlitos y las tres predican o denotan que Carlitos toma la sopa. Sin embargo, las tres no son idénticamente iguales, ya que la fuerza ilocucionaria que las caracteriza individualmente permite al oyente captarlas y reconocerlas como tres acciones diferentes, pues tanto el orden de las palabras como el contorno prosódico de las mismas evidencian que la primera realiza o manifiesta una aseveración, la segunda una pregunta y la tercera una orden.

De esta manera, el hablante puede expresar diversas consideraciones que implican mucho más que la simple producción de una emisión, ya que en realidad lo que hace el hablante es modificar el estado de cosas del mundo y especialmente el estado de cosas de su interlocutor.

Ahora bien, para finalizar me interesaría saber si ustedes sienten que mis palabras y emisiones de hoy han modificado al menos en algo su estado de cosas, para así saber si los indicadores de la fuerza ilocucionaria de mis actos proposicionales de hoy han sido bien empleados para transmitir mis intenciones, y sobre todo para saber si la captación ilocucionaria de ustedes ha sido tan satisfactoria que ya provoca en ustedes un irrefrenable deseo de volver a encontrarnos para seguir ahondando en las, a veces, no muy claras aguas de la comunicación humana.

Alejo Díaz Vázquez

Tango, vino y durazno

Segundo Premio del Quinto Concurso Literario Gramma

Apenas puedo sentir la tarde,
nadie camina a mi lado;
las ausencias no me
recuerdan la soledad.
La misma mirada redundante
escondida detrás de mis ojos,
que parece distraída para siempre,
en ese ayer que se arrastra por verte mañana.
Lunes amarillo,
tan seco como el mismo papel que envuelve tus cartas.
Puedo sentirte, puedo verte.
Martes naranja,
Suave y ebrio alcanzo a palpar detrás de mi ventana,
miles de vacíos,
iguales, repetidos,
y me parece que el tango que escucho
es el mismo que murmurabas el miércoles que te perdí.
Jueves de melancolía desbordando mis labios,
remolinos de espuma que bordan la costa y amagan traerte.
Viernes gris,
café con medialunas,
y el diario que aparece leído en la página cincuenta.
Me siento en el banco de una plaza
a ver los pájaros fumar el cielo,
persiguiéndote por el contorno de tu figura.
Duraznos secos del color de los cerezos
Sábado desierto y opaco,
camino por las calles recias y cómplices,
que parecen acercarme un poco más a tu alma,
y sigo mirando al sur de un poema de Neruda
me gustas cuando callas.
Este domingo solo bajo el cielo inmenso,
que descuelga una rodaja de silencio,
se parece a tu sonrisa,
Pura como el vino de mis retinas,
y prefiero quedarme distraído,
como si no te hubiese visto,
para volver a soñarte mañana,
una vez más.

Débora Vázquez

La familia extranjera

Sirenuse

Cuando llegué la fiesta había comenzado. Saludé a quien cumplía años y busqué un lugar tranquilo donde acomodarme. El balcón me pareció la mejor alternativa. El día era gris, llovía levemente y debajo de la plataforma pasaba un río que comenzó a subir como a un barco que se hunde. El agua me llegó hasta las rodillas pero no me sentí mojado. Huevos de peces flotaban sobre la superficie. Huevos amarillentos y traslúcidos como aquéllos que los niños levantan de la arena durante sus vacaciones. De repente, a mis espaldas, un hilo de voz aguda me obligó a volverme: la dulzura del canto que había ahogado a tantos bravos aqueos. Y ahí estaba, parada sobre la única mesa del balcón, una niña de unos siete años, rubia, con el pelo ensortijado cayéndole sobre los hombros, la cabeza erguida y los ojos fijos en los jardines vecinos. Me acerqué lentamente y le pregunté si estaba perdida. «Busco el acorde del mundo», respondió mientras se abrazaba a mi cuello para que la condujera hacia donde señalaba con su brazo extendido. En los jardines de al lado una pareja de franceses la reconoció inmediatamente: «¡Sirenuse!» y tras intercambiar con ella una expresión de alivio y unas pocas palabras se la entregué. Eran sus padres o al menos eso creí. Nunca lo mencionaron. Me alejé sin darme vuelta. Ni siquiera me vieron.

Tablas

Cruzamos las cataratas, mis amigos y yo. Del otro lado, un palacio austríaco. Su fachada filosa, blanca. Comenzamos a escalarla sin arnés, sin poleas, botas ni equipo apropiados. No era difícil. Alcanzamos el balcón más alto. La casa parecía demasiado limpia para estar deshabitada. Nos intimidó la ausencia de polvo al forzar los postigos y la suntuosa antecámara con sus muebles lustrados, sus óleos espesos, sus alfombras de hilo de seda y el solemne piano de cola. Preferimos espiar desde afuera. Las tulipas de la araña que colgaba del techo estaban encendidas.

Sin esfuerzo, con la misma naturalidad con que habíamos subido, emprendimos el descenso. Una melodía de cuerdas vibraba sutil del otro lado de la pared, acompañada por unas risas tenues, educadas. Desconcertada, interrumpí la marcha para dar un último vistazo por una ventana entreabierta. Hombres y mujeres con trajes de época aparecían detenidos, congelados en un gesto involuntario, casi trivial. Su inmovilidad enmascaraba la violencia de una cinemática dormida y podía adivinar sus movimientos previos y posteriores, como un gran maestro lo hubiera hecho ante una partida inconclusa. Con detenimiento, observé luego a cada uno de los integrantes de aquella fotografía de relieves sensibles. Buscaba la fisura que rompiese el encanto. No la encontré. Las piezas del tablero ocupaban el lugar que alguien, eternamente, les había reservado.

Al llegar al pie de la mansión volvimos a cruzar el telón de aguas rápidas para confluir en la ciudad y ser bruscamente separados por esa fuerza centrífuga tan propia de las grandes urbes. Estaba sola. La casa se había licuado, misteriosamente, como si se tratara del refugio itinerante de paladines de un nuevo grial.

Una amiga me esperaba en un café. La excursión me había retrasado unos minutos. No di explicaciones. Quería escucharla. Tenía algo que decirme. Necesitaba una máscara para un baile de disfraces esa misma noche. Pagamos sin esperar que alguien se acercara a la mesa. Sabía dónde conseguirla. Camino al café había reparado en una tienda que vendía antifaces. Mi amiga se probó unos muy bellos y me observó, como antes, otros cientos de ojos de gato lo habían hecho a través de aquel mismo ocho negro.

Iniciales

Se encendió la luz en el living comedor. La certeza de que había alguien más. La policía secreta nos tomó por sorpresa. Íbamos a comenzar una nueva etapa en nuestras vidas. Eso dijeron. Una etapa de la que nuestros padres no nos habían advertido, justamente porque la ignorancia era la clave. O tal vez, porque una vez vivida es olvidada. Supimos entonces que nos embarcábamos en un presente desplazado. Se nos permitió una llamada telefónica. Me comuniqué con mis padres. Se alarmaron. En el pequeño hotel en el que vivíamos las condiciones eran precarias. Recuerdo un ascensor exiguo y oscuro y la humedad del subsuelo trepando por mis piernas mientras dormía. Recuerdo el sabor amargo de los narcóticos y la proximidad de las ratas. Y por último la luz intensa y dolorosa del día en que nos dieron el alta porque habíamos aprendido. No supe qué pero tampoco me atreví a desmentirlo cuando aquel doctor nos lo comunicó. Y eso fue todo, al menos todo lo que hasta hoy recuerdo de vez en cuando. Pero aún conservo en mis pijamas esas extrañas iniciales que todavía algunos confunden con una marca de ropa.

Las moscas

Me levanta mi propio gemido. El miedo blanco. A mi derecha, un perro me vigila, o su sombra, formada por una nube apretada de insectos y sus zumbidos. Intento un manotazo para espantarlo. La languidez de mi prematura vigilia apenas lo hace retroceder. Mi brazo entumecido cae a un lado. El perro se adelanta y me ladra con la violencia maciza de su cuerpo. El perro ladra mudo. Vuelvo a estirar el brazo hacia arriba para protegerme. El perro apenas se mueve, pero me observa erguido desde sus ojos huecos, con la soberbia con la que se acecha a un animal más poderoso que agoniza.

Me levanta mi propio gemido. El zumbido, todavía lo escucho.

La tejedora

Muy arriba sobre mi cama pende un hilo. Desde su extremo, una araña cae mansamente, como la arena de los relojes que recuerdan la matemática de Leonardo, esos dibujos exactos de trazos rojizos que van desapareciendo con cada año nuevo.

Soy consciente de este continuo descenso, pero no puedo calcularlo porque por momentos me quedo dormida. Cada vez que despierto la araña está más cerca. La distancia que nos separa no es arbitraria. (Una medición más tangible podría formularse en relación con su esmerada caída.)

La araña está ahora debajo de las sábanas y me espía desde una esquina que prefiero no acertar. Mi cama no es mi cama. Salto hacia afuera. Me despierto en cuatro patas. La luz está encendida. Un hombre revisa la cama. No hay nada. Vuelvo a acostarme a su lado. Un bollito negro prendido en mi pelo espera que todo se aquiete para seguir acercándose.

De *La familia extranjera*, Buenos Aires, Simurg, 2000.
© 2000 by Débora Vázquez

Raquel A. Arriondo

A Charles Baudelaire

Evocas amor.
Amor maternal, amor lujurioso.
Perfumes de mirra, incienso y rosas;
oscuros olores de putrefacción.
Caricias, suspiros; sufrimiento y muerte.
Ascensos azules, caída abismal.

Mujeres que abruman; cariños que espantan.
Temores de niño; dolor y emoción.
Refugio del alma que vuela y que sueña
en busca de éxtasis, perfume y amor.

Tus versos atrapan, cautivan y matan.
Ascensos azules, descenso infernal.
Tu rima envuelve de dulce ternura,
sahumerio oloroso de muerte abismal.

Tu mundo sensible de poeta heroico
vagó por las calles enfermas y tristes.
Demanda justicia, alegría y paz.

Los pobres, los niños, ancianos y locos
pronuncian tu nombre
por tu bello obrar.

María Cecilia Gliatta

La lexicografía lunfarda en el tango y su etimología probable

El lenguaje se impone y no es posible escapar de él... no podemos evitar hablar ni tampoco hacerlo con palabras que no sean las impuestas por su inexorabilidad.

Todos hablamos, y el habla da mucho que hablar. En forma permanente los grupos humanos incorporamos palabras y expresiones. Creamos términos y recreamos el lenguaje basándonos en su principal virtud: el ser una cosa viva.

Según T. A. Van Dijk, «las relaciones importantes entre oraciones deben buscarse en el nivel semántico».[1] Una vez que se comparte el sistema de reglas que permite interpretar expresiones de una gama sin límites, se desarrolla el proceso por el cual los componentes de una sociedad se influyen mutuamente.

Generalmente, es tal la velocidad evolutiva del habla que hay que correr para mantenerse bien informado (o, como dirían los jóvenes, reinformado).

Por otra parte, a través de las interrelaciones sociales a lo largo del tiempo, resulta sorprendente que lo que consideramos más actual en el léxico profano de nuestra urbe se entronque con el tradicional lunfardo, y de él tome numerosas expresiones. Así, por ejemplo, «quía» (apócope de ese que está aquí), «trucho», «ortiba» y los tan extendidos «chabón» y «bancar», entre otras.

El lunfardo, la jerga del delito, ha pasado a la lengua oral y también a la lengua escrita a través de la poesía[2] y de las letras de tango, las cuales permitieron la difusión masiva de numerosas voces a lo largo del tiempo.

Uno de los tangos más rico en vocabulario lunfardo es «El ciruja»,[3] cuyo autor es Alfredo Marino, quien lo compuso en 1926:

Como con bronca y junando
de rabo de ojo a un costado,
sus pasos ha encaminado
derecho pa'l arrabal.
Lo lleva el presentimiento
de que en aquel potrerito
no existe ya el bulincito
que fue su único ideal.

Recordaba aquellas horas de garufa
cuando minga de laburo se pasaba,
meta punga al codillo escolaseaba
y en los burros se ligaba un metejón.
Cuando no era tan junao por los tiras
la lanceaba sin tener el manyamiento,
una mina le solfeaba todo el vento
y jugó con su pasión.

Era un mosaico diquero
que yugaba de quemera,
hija de una curandera,
mechera de profesión.
Pero vivía engrupida
de un cafiolo vidalita
y le pasaba la guita
que le shacaba al matón.

Frente a frente y dando muestras de coraje
los dos guapos se trenzaron en el Bajo,
y el Ciruja que era listo para el tajo,
al cafiolo le cobró caro su amor...
Hoy ya libre 'e la gayola y sin la mina
campaneando un cacho 'e sol en la vereda,
piensa un rato en el amor de la quemera
y solloza en su dolor.

En una lectura ingenua, el campo semántico es claro: se trata de un triángulo amoroso con un desenlace trágico. También se evidencia su estructura circular.

La comprensión se debe a que buena parte de su léxico se mantiene en uso: ciruja, bronca, potrero, bulín, minga, metejón, tira, mina, cafiolo, cacho, achacar, ligar. Pero un acercamiento más profundo, basado en el estudio etimológico, enriquece sus valores expresivos.

[1] Van Dijk, Teum A., *Estructuras y funciones del discurso*, Madrid, Siglo 21 Editores, 1997.

[2] Carlos de la Púa, *La crencha engrasada*.

[3] Según Guillermo Ara, profesor de literatura argentina de la Universidad de Buenos Aires ya fallecido

Primera estrofa

Aquí encontramos el sustantivo *bulincito*. El bulín es el cotorro, es decir una habitación donde se vive o duerme, también destinada para citas amorosas. Proviene del italiano jergal «bolín» y «bulín»,[4] que significa cama.

El vocablo *junando* se refiere a la acción de observar fijando deliberadamente la vista en un objeto, y, más aún, acechar, mirar penetrando intenciones. No obstante, «junando de rabo de ojo» es una frase que se utiliza para indicar que se está mirando disimuladamente, de reojo. Con respecto al origen, deriva del caló «junar», cuyo significado es escuchar.

Segunda estrofa

El sustantivo *garufa* alude a farra, juerga, fiesta. Lo que el ciruja recordaba eran sus tiempos de diversión. Este vocablo posee un origen incierto.

Laburo, en la jerga del delito, tiene connotación de ocupación ilícita. Gobello sugiere que este término proviene del verbo «laborare», del italiano, con influencia genovesa. A. de Santillán concuerda en cuanto que proviene del italiano, pero él afirma que lo hace a través de la forma dialectal siciliana «laburu».

Todos conocemos el significado de *punga*, robo de dinero —es decir, vento, guita— o de otros efectos personales, que se perpetra en los bolsillos de la víctima. Gobello postula que «punga» es una palabra italiana de los dialectos del sur (posiblemente de origen griego) cuyo significado es bolsillo. Santillán cree posible que sólo se trate de una metátesis de pugna, dada la modalidad peculiar del delito, así como del adjetivo magno ha surgido mango. Además agrega que el verbo punguiar deriva del sustantivo, aduciendo que no aparece en los textos sino con posterioridad.

El *codillo* es una variante del juego del tute. Proviene del español «codillo», que significa probabilidad de perder.

Con respecto a *tira*, Gobello opina que tiene su origen en el italiano jergal, con el mismo significado que conocemos.

Manyamiento significa reconocimiento, comprobación de la identidad de los reos, que practican las autoridades policiales, para que los identifiquen en su oportunidad. Gobello propone que viene del italiano jergal «mangiament», con el mismo significado. En cambio Santillán opina que deriva del verbo «mangiare».

En lo referido a la etimología de *mina*, Gobello sostiene que proviene del italiano jergal. Santillán nos muestra dos posturas; la primera es la de Garzón, quien postula que puede ser la voz castellana «mina» tomada en sentido figurado, para significar cualquier actividad o negocio que proporcione mucha utilidad. La otra postura es la que asume Malaret, quien piensa que mina deriva de la jerga italiana de los camorristas, en la cual esta voz significa justamente «donna» y «miniera», es decir, prostituta joven y hermosa.

El *vento* es el dinero, la viyuya, el morlaco. Tiene su origen en el bajo genovés, con el mismo significado.

La forma verbal *escolasear* significa participar en un juego de azar, en este caso de naipes, el codillo, apostando dinero. Se supone que proviene de la giria (lenguaje del bajo fondo de Río de Janeiro), de «socola», cuyo significado es garito, casa de juego.

Ligar expresa la idea de conseguir. Para Gobello el «ligarse un metejón» connota endeudamiento; en otras palabras, el ciruja se endeudó por apostar en el codillo y en las carreras, tirando a la marchanta todo lo que había punguiado. Encontramos su origen en el castellano «ligar», que es cuando, en ciertos juegos de naipes, se juntan dos o más cartas para realizar una combinación.

Lancear es sinónimo de punguiar «tirando la lanza». Lanza alude a una suerte de pinza, compuesta por los dedos índice y pulgar, con lo cual se sustraen los objetos del bolsillo. Proviene del español.

Achacar es una forma cacográfica de «shacar», cuyo significado apunta a robar mediante engaños —metiendo cuentos— de una manera disimulada. Proviene del genovés «sciaccâ», que significa perju-

[4] Para el estudio etimológico nos hemos basado en: Gobello, José, *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 1999; y en Abad de Santillán, Diego, *Diccionario de argentinismos*, Buenos Aires, TEA, 1991; y en datos aportados por José Gobello en una entrevista personal.

dicar.

Minga es una interjección que expresa negación. Proviene del milanés y véneto, significa no.

Meta es una exclamación empleada para significar que se emprende algo con decisión. Gobello propone su origen en el castellano «meter», inducir a uno a determinado fin. Santillán sugiere que «meta» es la tercera persona del singular del verbo meter en modo imperativo, convertida en interjección por el uso.

El participio *junado* («Cuando no era tan junao por los tiras») apunta a que el ciruja no era conocido por los pesquisas como ladrón, es por esto que podía lancear cómodamente, porque no tenía el manyamiento.

Tercera estrofa

Mosaico es una deformación de la voz «moza», muchacha joven. Gobello y Santillán coinciden en que se dio por juego paranomástico con el vocablo castellano «mosaico», obra tareceada de piedras y vidrios.

Cafiolo, según Gobello, es un término que se produjo por el cruce entre «canflinflero» y «fiolo» (jovencito). En cambio Santillán sugiere que es una variante de «cafisho», con intención de eufemismo. Ambos concuerdan en que significa proxeneta.

Se considera que *guita* resulta del castellano familiar «guita» con el mismo significado que conocemos.

Yugar —es decir, trabajar— deriva del español «yugo», instrumento de madera para uncir una yunta de bueyes.

Afirma Gobello que el vocablo *quemera* era empleado en Uruguay para denominar a la planchadora, oficio que en aquella época se desempeñaba con plancha apoyada en carbón, por lo que más de una vez las prendas quedaban quemadas.

Quien vive *engrupido* es alguien a quien estafan, engañan, aturden. Se relaciona directamente con el término «grupo», cuyo significado es embuste y su etimología incierta.

Acerca del término *vidalita*, sugiere Gobello que no significa nada y que el autor lo utilizó por la mera necesidad de una rima en «ita». Sin embargo, si atendemos al olfato inconsciente de un poeta en su búsqueda de terminología, podemos sospechar una asociación con «vida», en el sentido coloquial de «el que vive a alguien» (es decir, el vividor).

Cuarta estrofa

El sustantivo *gayola* significa cárcel. Gobello afirma que, aunque el castellano familiar no desconoce este término con esta acepción, es probable que el porteño lo haya tomado del portugués «gaiola» (es decir, jaula).

El término *campanear* significa observar, espiar. Proviene del italiano jergal «campane» (orejas) por vía del genovés «stã de campann-a» (hacer la guardia). «Campaneando un cacho' e sol en la vereda» refuerza la imagen de que el personaje acaba de salir de la cárcel. Y además espía con timidez porque ha pasado mucho tiempo. Va a su habitación y encuentra sólo un potrerito —como si CLIBA se lo hubiera llevado todo—, y entonces está pispiando dónde hay un rayito de sol para acomodarse, para cobijarse.

Por último, pasemos a la voz *ciruja*. Tanto Gobello como Santillán postulan que ciruja es apócope de «cirujano», por alusión burlona a los huesos que recogían para comerciar, los cuales tenían diversos usos industriales, ya que con ellos se fabricaban peinetas y filtros entre otras cosas.

En vista de tales antecedentes, advertimos a los estudiantes de Letras que no se trata de utilizar el lunfardo en cada momento de nuestra vida, pero la situación planteada por este tango perdería totalmente su intensidad expresiva si se expusiera en una lengua coloquial o culta.

Marina Garrido

Motivos míticos en los relatos de Pavese

El espacio mítico

1. «In Illo Tempore»

En el presente trabajo nos proponemos analizar la universalidad de los relatos de Pavese y demostrar que en ellos se descubre la presencia del inconsciente colectivo. Para ello, estableceremos las relaciones entre los mitos y símbolos de diversas culturas y los mitos y símbolos elaborados por Pavese.

Los mitos narran las fabulosas historias que sucedieron en el origen de los tiempos, cuando las realidades hoy presentes aún no habían venido a la existencia. Es en aquel *illo tempore* donde Pavese sitúa el comienzo de los relatos:

> quiénes eran mis compañeros de aquellos días, no lo recuerdo [...] [1]

> De aquél que yo era entonces no queda nada.[2]

> el campo decía su vacío [...] podía hesitar entre el mundo de arriba y el de abajo, no sabiendo cuál fuese más verde[3]

Por medio de la utilización del pretérito imperfecto, Pavese evoca esa edad primigenia.

2. La voz del llamado

El héroe mitológico parte del mundo cotidiano hacia un mundo desconocido, hacia la región de lo sobrenatural, donde se enfrentará a las fuerzas oscuras del inconsciente. Esta partida es provocada por la llamada a la aventura.

La llamada puede ser para una alta empresa histórica, para la vida, para la muerte, etcétera.

En el libro sagrado del pueblo maya-quiché, el *Popol Vuh*, que narra en su primera parte las aventuras de los semidioses Maestro Mago y Brujito, los héroes son invitados por un mensajero del reino subterráneo de Xibalbá a presentarse en una competencia: «Que vengan a pelotear con nosotros».[4]

También los personajes de los relatos de Pavese reciben el llamado. En el cuento «El nombre» los protagonistas sienten el irresistible deseo de atrapar a la serpiente; en «El coloquio del río» el protagonista siente que lo nombra una voz: «El hecho es que alguien me llamaba».[5] Señala Campbell que dicha llamada constituye el «despertar del yo»;[6] en *El diablo sobre las colinas*, los tres jóvenes asisten a este despertar en el instante del grito:

> un grito que comenzó como un bramido y que llenó el cielo y la tierra [...] fue como el grito que despierta a un sonámbulo. Ha sido una señal, como la crisis violenta que resuelve una enfermedad [...][7]

Tras aceptar el reto, el héroe emprende su camino hacia la iniciación.

3. La voz ancestral

A la voz del llamado se opone otra, la voz ancestral, que reclama a quien desea abandonar la realidad cotidiana.

Narra un mito de las llanuras de Norteamérica que una muchacha arapaho trató de herir a un puerco espiín, pero como éste se escapaba trepando a un árbol, ella comenzó a seguirlo; mientras subía sus amigos la llamaban, le pedían que descendiera, pero la joven desoyó las voces y continuó ascendiendo, hasta llegar a una altura desde la cual no divisó más a sus compañeros.[8]

También los personajes de los relatos de Pavese son llamados por la voz ancestral, y, al igual que la

[1] Pavese, Cesare, «El nombre»,en *El coloquio del río y otros relatos*, p. 17.
[2] Pavese, Cesare, «Años», op. cit., p. 101.
[3] Pavese, Cesare, «El coloquio del río».
[4] Anónimo, *Popol Vuh*, p. 42.
[5] Pavese, Cesare, «El coloquio del río», op. cit., p. 77.
[6] Campbell, Joseph, El héroe de las mil caras, p..54
[7] Pavese, Cesare, *El diablo sobre las colinas*, pp. 18 y 33.
[8] Campbell, Joseph, op. cit., p..57.

muchacha arapaho, continúan su camino a pesar de aquélla. Pale, el joven salvaje de «El nombre», «escapaba [...] y su madre lo llamaba en alta voz, maldiciéndolo [...] me despertaba el aullido lastimero de esa mujer»;[9] cuando Pale emprende la aventura con su joven compañero, el viento trae un grito de llamado. Cuando el ambicioso personaje de «La Langa» se marcha definitivamente de su lugar de infancia, no cumple su promesa de regresar pronto a quienes se lo han pedido con insistencia.

4. El terror sagrado

(a) La iniciación

Una vez iniciado el camino, el héroe de los mitos debe superar diversas pruebas. Los héroes del *Popol Vuh*, Maestro Mago y Brujito, al llegar a Xibalbá son saludados por dos muñecos de madera colocados por el señor del reino subterráneo para burlarse de ellos. Caen así en una primera trampa. Más tarde son derrotados por sus oponentes en el torneo al que habían sido invitados. Pero finalmente demuestran su naturaleza superior al triunfar en el juego de pelota y obtener el triunfo cósmico.

Muchos personajes de los cuentos de Pavese emprenden este camino de iniciación. Los dos jóvenes de «El Nombre» inician su búsqueda prohibida desafiando los peligros de la colina, asistiendo al descubrimiento del mítico mundo habitado por la serpiente. Los tres jóvenes de *El diablo sobre las colinas*, después de haber lanzado el grito de la primera noche, comienzan su iniciación y su camino hacia la madurez, cuyo punto más alto se encuentra en la colina habitada por «el diablo».

El camino iniciático es recorrido por quienes se atreven a cruzarlo, con sagrado terror. Al estar los sentidos ocupados en lo trascendente se produce la purificación del yo, la «trasmutación de las imágenes infantiles de nuestro pasado personal».[10]

(b) Los ayudantes sobrenaturales

En este sendero los jóvenes que se inician reciben la asistencia de diversos seres o ayudantes de carácter sobrenatural. Los semidioses Maestro Mago y Brujito son ayudados por animales mágicos que colaboran con ellos en sus tareas y misiones: las hormigas asisten a los héroes en sus pruebas, una rata les revela el secreto por el cual conocerán su origen sobrenatural, etc. Una tribu del oriente de África, los wachaga de Tanganika, cuenta que un hombre llamado Kyazimba partió en busca de la tierra donde nace el sol; al no hallarla, se detuvo sin esperanzas y entonces se le apareció una anciana que, al conocer la causa de su angustia, lo transportó mágicamente hasta el cenit donde el sol se detiene al mediodía.[11]

El joven personaje de «El nombre» encuentra en Pale a este acompañante de mágicas características; el padre de Nino, en «El ermitaño». es guiado por este niño a través de los caminos de la colina; el hombre que regresa al paraje de su infancia en «El coloquio del río» se encuentra con la misteriosa mujer del río, «la descalza», que conducirá sus recuerdos.

5. El centro del mundo

El hombre accede al conocimiento de lo sagrado porque lo sagrado se manifiesta completamente opuesto a lo profano. Señala Mircea Eliade que «se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo "completamente diferente", de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo natural, profano».[12] Para el hombre religioso hay un espacio que es sagrado. Es el espacio consagrado, diferente de los demás espacios; el hombre lo establece como Centro del Mundo, y dicho establecimiento equivale a la Creación del Mundo y permite la orientación en la homogeneidad caótica.

Es en este espacio donde se opera la apertura hacia lo alto o hacia lo bajo, Infierno, Tierra y Cielo, los tres niveles cósmicos.

La tercera parte del *Popol Vuh* narra que los antepasados del pueblo maya-quiché se reunieron en la cima de una montaña a deliberar sobre el futuro

[9] Pavese, Cesare, «El nombre», op. cit., p. 17.
[10] Campbell, Joseph, op. cit., p.. 97.
[11] Campbell, Joseph, op. cit., p., 70.
[12] Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, p.19.

de sus tribus, y que, desde entonces, el nombre de esta montaña es De La Consulta.

En los relatos de Pavese la colina constituye el lugar sacro. La colina evoca para Pavese el paisaje natural de la infancia. La colina, como la montaña, es un símbolo de la proximidad de Dios, se eleva por encima de la realidad cotidiana y asciende hacia el contacto con una realidad suprahumana. Señala Biedermann que «a menudo se imagina el eje del mundo como una montaña en el alto norte bajo la estrella polar alrededor de la cual giran las otras estrellas».[13] En el monte Sinaí, según la tradición bíblica, Dios se le reveló a Moisés: «Por su forma, que vista desde arriba se ensancha progresivamente, es el árbol invertido cuyas raíces están en el cielo, y cuya copa, en la parte inferior, expresa la multiplicidad, la expansión del universo, la involución y la materialización».[14] En *El diablo sobre las colinas*, los jóvenes sienten la colina como ese espacio sagrado que no debe profanarse:

> es algo que no se puede hacer [...] estar desnudo en el bosque y pillar una borrachera [...] Ni tampoco se puede hacer el amor en un bosque [...] Me parece estar cometiendo un pecado.[15]

> La tierra de la colina posee vida:
> Me imaginaba el campo humeante e inundado, el pantano hirviendo, las raíces descubiertas y los rincones mas celados de la tierra penetrados y violados [...] Era hermoso ver ciertas florecillas [...] La sangre espesa de la tierra era capaz hasta de eso.[16]

En «El nombre» los dos jóvenes ascienden por la colina, territorio sagrado y prohibido, para llegar a la oscura región de la serpiente; en «El coloquio del río» el protagonista regresa a la colina en la que, junto al río, evoca sus recuerdos de muchacho; en «El ermitaño» el espacio de este misterioso personaje es la colina, a la que el padre es guiado por su hijo, niño guía, en una misteriosa y prohibida excursión.

6. Las figuras míticas

(a) Pale

El personaje de «El nombre», Pale, es presentado desde el comienzo como un personaje mítico. En primer lugar, el narrador excluye toda referencia concreta sobre su persona:

> Vivían en una casa del pueblo [...] unos muchachos desarrapados [...] Uno se llamaba Pale [...] y pudiera ser que atribuyera su nombre al otro [...] este Pale.[17]

Su madre lo llamaba desde una ventana que daba a los bosques, y el grito resonaba en el sacro espacio. El personaje de Pale se asimila a la naturaleza. Se lo compara con la figura del león:

> tenía los dientes descubiertos y la cabeza roja [...] yo le contaba que el león [...] tenía los dientes como los suyos y el pelo rojo [...] le chorreaba de los dientes el jugo verde de una hierba que había querido masticar.[18]

Pale posee la sabiduría de la naturaleza, conoce sus secretos, por eso puede analizarse su figura como la de un personaje guía que sabe plenamente la gravedad de la empresa que emprende, gravedad que su compañero ignora. Pale advierte sobre el poder de la palabra; si la serpiente conoce el nombre de quienes quieren apresarla los busca y los mata.

(b) La serpiente

En medio de la colina del ermitaño, Nino y su padre encuentran a la serpiente. Pale y su compañero van a buscarla al prohibido reino de la colina. «Ese diablo vive en medio de las víboras»,[19] exclama el padre de Nino en la excursión hacia la casa de aquél. La serpiente simboliza la energía, la fuerza pura, es protectora de la vida, de la inmortalidad y de los bienes superiores representados por tesoros ocultos. Se la emplea también para aludir a los estratos más primitivos de la vida, y en este sentido es clara la relación de dicha figura con la del ermitaño.

[13] Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*.
[14] Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 308.
[15] Pavese, Cesare, *El diablo sobre las colinas*, p. 77.
[16] Pavese, Cesare, op. cit., pp. 80-81.
[17] Pavese, Cesare, «El nombre», en *El coloquio del río y otros cuentos*, pp. 17-18.
[18] Pavese, Cesare, «El ermitaño», op. cit., p. 37.
[19] Pavese, Cesare, « El nombre», op. cit., p. 18.

A partir de esta visita a la colina, el hombre mayor, que ha sido guiado a la colina, se inicia en los misterios del lugar sagrado sobre el que se erige la caverna del ermitaño. Señala Cirlot que la serpiente «por su muda de piel, es símbolo de renovación».[20]

La serpiente ha sido asimilada por su forma ondulante a la sabiduría abismal y a los grandes arcanos. Pale y su amigo van tras ella, que es símbolo de los secretos que no poseen, del mundo natural que no dominan. La serpiente sacrificada equivale al cuello del cisne, sobre el cual los héroes van hacia el cielo. Este sacrificio posibilita la aceptación de la muerte y el ascenso a las esferas superiores.

Se dice que la mítica figura sólo muerde a personas vestidas (hombre viejo) y retrocede ante personas desnudas (hombre sin pecado). Por su peligrosidad también simboliza el aspecto devorador de la naturaleza. Pale advierte sobre su terrible castigo para quienes pretenden cazarla. Los dos jóvenes serán vencidos por las fuerzas ocultas del espacio que pretenden profanar.

(c) La mujer del río

En «El coloquio del río», el protagonista franquea el umbral de sus recuerdos al cruzar simbólicamente el río, y en este espacio mítico se encuentra la descalza, personaje fantasmal, ideal, que lo guía por los senderos de la memoria.

La descalza recuerda a las ondinas, a las sirenas y a los seres acuáticos de la mitología celta. El elemento húmedo se relaciona con el lado femenino del cosmos. Se trata de personificaciones de los aspectos más profundos de la inconsciencia. Según Biedermann, «En la mitología de la Antigua India las apsaras son danzarinas celestiales del séquito del dios Indra, pero cuando descienden a la Tierra habitan en las aguas».[21]

Cuando Ulises miró desde su nave a las sirenas, contempló sus ojos dulces y terribles que parecían llamarlo peligrosamente. El personaje del cuento relata: «Entonces me echó una mirada terrible, la mirada que había temido desde hacia un rato [...] Comprendí el peligro que había en aquellos ojos».[22]

Se pone en evidencia la facultad de la visión espiritual de la descalza, que puede leer en el interior del protagonista con mayor profundidad que él mismo.

La presencia del demonio en el espacio mítico

1. Naturaleza y muerte

La montaña también puede ser habitada por los malos espíritus. Ésta es el mito de la montaña relativa al número dos, concerniente a Marte; ésta integra el símbolo de la idea de dos mundos: Vida y Muerte, Luz y Tinieblas, etcétera. La montaña, como lugar sagrado, es el espacio donde se unen las jerarquías del Cielo, la Tierra y el Infierno. Por eso en la colina se descubre, junto a las fuerzas bienhechoras de la naturaleza, la presencia del mal.

2. La caza

El hombre penetra en el lugar sacro y allí desata sus instintos de violencia. El cazador representa la insaciable incontinencia del deseo. Pieretto sale a cazar a la colina y regresa con un pajarito ensangrentado. Se asimila, por ello, a Odín, dios supremo de la mitología germana.

«La sangre tiene algo de diabólico» sentencia Rosalba.[23] Los otros dos jóvenes sienten temor ante las instintivas palabras de Pieretto. La profanación de la Madre Tierra los llena de angustia. Pieretto, en cambio, parece relacionarla con los rituales mágicos del sacrificio, al asimilar al cazador al ciclo de la naturaleza: «El gusto de lo intacto y de lo salvaje es esparcir la sangre».[24] En la cultura azteca la sangre humana era necesaria para alimentar al sol tras su nocturno paso por el mundo subterráneo. Maestro Mago y Brujito, héroes de los maya-quichés, salen a cazar pájaros diariamente, y su éxito en esta actividad los confirma como elegidos por las Fuerzas Superiores.

Al recrear la figura del cazador se revela en el relato de Pavese la presencia del inconsciente colectivo.

[20] Cirlot. Juan- Eduardo. op. cit., p. 408.
[21] Biedermann, Hans, op. cit.
[22] Pavese, Cesare, «El coloquio del río», en op. cit., p..80.
[23] Pavese, Cesare, *El diablo sobre las colinas*, p.127.
[24] Pavese, Cesare, op. cit., p.. 54

3. Las figuras del diablo

(a) El caballo

En el relato «Las Fiestas», el personaje de Pino se obsesiona con el caballo de Ganola, que se presenta como figura del demonio. Los aspectos diabólicos del animal son puestos en evidencia a lo largo del relato:

> La yegua se había hecho preñar por algún demonio del circo.[25]
>
> Emergió de la niebla primero el cuello y la cabeza de aquel demonio, que no estaba ensillado y levantaba la mano de Ganola [...] el pelo parecía las hojas de los plátanos que caen rojas.[26]

Como símbolo de los deseos exaltados y los instintos se asocia con la fatal obsesión de Pino, ya que se asimila a las fuerzas inferiores. El caballo constituye la tentación para el joven muchacho, tentación que él no logra vencer. La figura del caballo se relaciona con el reino de los muertos, según señala Cirlot.[27] En el relato de Pavese el caballo asesina a Bruno y lleva la muerte a Ganola. Por sus descripciones físicas, por sus relaciones con lo prohibido, por su proximidad a la muerte violenta y por su papel de alterador del orden, el caballo es figura del diablo.

(b) La mujer como tentación

El personaje de Gabriela en *El diablo sobre las colinas* es también figura del diablo: su sonrisa malévola, su mirada dura y fría, su peligrosa actitud de provocadora con Oreste, joven inocente al que tienta y pierde, constituyen sus principales características. Clara, la protagonista femenina de «Final de agosto», también es una figura demoníaca, pues «Transforma el sabor remoto del viento en sabor de carne», al igual que Silvia en «Años». Señala Campbell que «cuando repentinamente se nos revela [...] que cada una de las cosas que pensamos o hacemos participa necesariamente del olor de la carne, entonces no es poco común que se experimente un momento de repulsión».[28]

Ya los antiguos conocían la diferenciación de la mujer en sus cuatro rostros: Eva, Elena, Sofía y María, símbolos de las relaciones impulsiva, afectiva, intelectual y moral. La diosa egipcia Sekmet, mujer con cabeza de león, representaba el principio destructivo. El arquetipo de la mujer aparece en la obra de Pavese en su aspecto inferior (Eva y Elena), como tentación que arrastra al hombre hacia abajo y lo corrompe.

(c) El demonio joven de la colina

El personaje de Poli de *El diablo sobre las colinas* presenta numerosos rasgos demoníacos: su aparición misteriosa en la noche, su aparente muerte y su recuperación casi mágica, su abismal vida de droga, alcohol y desenfreno. Poli habita la colina como un intruso en el espacio sagrado, la profana con sus «civilizadas fiestas», con su descuido absoluto. Pieretto anuncia «Furor blanco con la espuma. Se oía el rechinar de los dientes. Alguien tenía siete diablos en el cuerpo».[29]

El árbol y el agua: símbolos de vida

En «Insomnio», el eje vertical del relato se halla constituido por el nogal, que colma medio cielo y a través del cual, cada noche, el niño realiza su apertura hacia las fuerzas misteriosas de la noche. El árbol, que al igual que la montaña simboliza la unión de las tres jerarquías, raíces (subsuelo), tronco (tierra) y ramas (cielo), se halla presente en este espacio mítico, deviene centro del mundo. En la mitología universal Atis se asoció con el cedro y Osiris con el abeto. Finalmente, como fuente inagotable de vida es figura de la inmortalidad. Junto a él, el niño escapaba de los límites de lo cotidiano y se sumía en el éxtasis embriagador de la noche eterna.

El agua es otro de los elementos recurrentes en los relatos de Pavese. Los tres jóvenes de *El diablo sobre las colinas* se sumergen en el lago de la colina, en «El coloquio del rió» es junto al río donde se inicia la mágica aventura evocadora de la memoria.

En el primer caso, el baño de los tres muchachos recuerda al

[25] Pavese, Cesare, «Las fiestas», en *El coloquio del río y otros cuentos*, p.,66.
[26] Pavese, Cesare, «Las fiestas», en op. cit., p. 71.
[27] Cirlot, Juan Eduardo, op. cit., p. 110.
[28] Campbell, Joseph, op. cit., p., 114.
[29] Pavese, Cesare, El diablo sobre las colinas, p. 103.

ritual del bautismo por inmersión, pues mientras se hallan sumergidos sienten la terrible presencia de la naturaleza viva que los rodea y un terror religioso se apodera de ellos. En el segundo caso también se puede analizar cierto renacer en esa evocación mágica que se origina junto al río; para que surja el hombre nuevo es necesaria la aparición del niño que fue alguna vez y de la mujer mítica; a partir de allí, el hombre completa su identidad y renace tras la evocación. Entrar en la fuente es sumergirse en el reino mitológico; romper su superficie es cruzar el umbral del mar nocturno.

La imposibilidad del retorno

Tras sortear la pruebas y haber conseguido el triunfo, los héroes de los mitos universales regresan al lugar del que partieron para beneficiar a su comunidad, una vez adquirido el conocimiento tras el cual habían partido. Maestro Mago y Brujito vencen a los oscuros personajes que sojuzgaban al pueblo, instauran el culto de sus valientes antepasados y dan origen a la fundación de las diversas casas del pueblo maya-quiché.

Pero los personajes de los relatos de Pavese no vuelven a encontrar su pueblo. El protagonista de «La langa», al regresar no encuentra el pueblo que recordaba, sino uno donde las calles son más angostas y las casas más pequeñas; el hombre que retorna al río a evocar su juventud en presencia de la mujer mítica ha cambiado, no es el mismo, y la descalza se lo advierte; los tres jóvenes de *El diablo sobre las colinas* saben que tras regresar de la colina de Poli habrán perdido la inocencia y nada de lo que han dejado atrás será igual para ellos; el niño que intentó cazar a la serpiente guiado por Pale ha profanado el territorio sagrado, y por tanto ha cambiado, ha perdido la inocencia, ha caído de ese tiempo mítico al tiempo cronológico; el niño que ha conocido al ermitaño y ha llegado hasta su cueva adquiere la madurez tras su aventura. Pero, si bien es imposible el retorno físico, el hombre lleva dentro de sí ese lugar mítico de infancia, es parte de ese lugar, encarnado en su memoria y en su sangre.

Conclusión

Para Pavese existe en todo hombre una «mitología personal»: es la del tiempo de la infancia, cuando contemplamos las cosas por vez primera. En la «mitología personal» de Pavese, el espacio sagrado es la colina y en torno a ella elabora su narrativa. Así como en los grandes mitos universales los héroes deben atravesar diversas pruebas para lograr el triunfo y elevar el centro del mundo (relacionado con la Creación del Mundo); los personajes de Pavese sobreviven al caos de la civilización por poseer esa tierra viva y primitiva, espacio de la iniciación, de la madurez y del despertar. Es hasta allí donde los lleva la voz del llamado que los aleja de su realidad cotidiana, voz que ellos siguen, desoyendo a la voz ancestral, como la muchacha arapaho sigue al puerco espín ignorando las súplicas de sus compañeros. Como los semidioses del *Popol Vuh* desafían las pruebas, los personajes de los relatos de Pavese se enfrentan al peligro; en ese espacio sagrado surgen las figuras míticas que les revelan aspectos de su interior desconocido, figuras míticas que se corresponden con los arquetipos de la simbología universal. Tras haber logrado el triunfo los héroes de los mitos regresan a su lugar de origen y allí se restablecen victoriosos, pero los personajes de Pavese que han cruzado el umbral no necesitan regresar, pues llevan intacto en su memoria ese espacio que sus ojos les muestran diferente, y ese espacio es ellos mismos.

Bibliografía

Anónimo, *Popol Vuh*, Buenos Aires, Losada, 1977

Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económico, 1992

Castelli, Eugenio, *El mundo mítico de Cesare Pavese*, Buenos Aires, Pleamar, 1972

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1994

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1994

Frazer, James George, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económico, 1986

Jung, Carl, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1984

Muscetta, Carlos, Mollia, Franco, y otros, *Pavese*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969

Noguin, J. C., *Mitología universal ilustrada*, Buenos Aires, Hachette, 1957

Pavese, Cesare, *El coloquio del río y otros cuentos*, Buenos Aireas, C.E.A.L., 1982

Pavese, Cesare, *El diablo en las colinas*, Navarra, Salvat, 1971

Máximo Saldán

Le contaré de mí

Mención especial del Quinto Concurso Literario Gramma

Charlando 1

Ahora que ha entendido un montón de cosas, le contaré de mí. Y usted comprenderá. También hablaremos de usted luego, si no le molesta. Sé que no le molesta. Así que empecemos.

Yo era un brillante neurogenetista. Estaba trabajando en un concepto nuevo, revolucionario. Me llevó mucho tiempo esbozarlo y darle forma. Bauticé mi teoría como «La Neuropausa».

Al principio intentaba desarrollarla en compañía de algún colega. Todos sin excepción me mostraban una leve o importante curiosidad según los casos, para al tiempo olvidarse del tema y abandonarlo por completo.

Tal era mi fracaso en relaciones públicas, si así lo quiere ver, que he llegado a perder colegas amigos míos; tanto querían alejarse del asunto. Créame que he llegado a convencerme que la Neuropausa provocaba un miedo instintivo.

Yo, sin embargo, no perdía motivación y encaminaba tozudamente mi teoría como un proyecto personal. Un dislate para mi época, en que cualquier estudio era realizado por equipos con especialistas en múltiples disciplinas y en sofisticados laboratorios.

Mis últimos esfuerzos, recuerdo ahora, me condujeron a escribir una nota para una revista especializada, lo cual fue un error. Estaba en tratativas para que una institución me financiara el proyecto, dado que tenía ya un importante desarrollo en el aspecto teórico.

Fue un error la nota. Me duele recordarlo. Allí fue cuando me convencí que el proyecto generaba una especie de temor. Sencillamente no encuentro otra forma de explicarlo, créame.

Lo cierto es que me criticaron dicho artículo, al punto de que me hice famoso por primera vez en ciertos círculos de la neurología debido exclusivamente a la mala publicidad.

Pero lo que más me lastimó –porque sí, la verdad es que ahora me siento algo más allá de todo eso– son los medios que utilizaron para liquidarme públicamente. El artículo era criticado con inusitada chabacanería, no por medio de un análisis frío y concienzudo. Trataron el artículo como un insulto y obviamente perdí toda posibilidad de financiación.

La cuestión es que, como le dije, tuve que seguir solo. Y aunque le parezca mentira, con más afán e ímpetu que antes. Quería demostrarle al mundo la valía de mi teoría.

Es que todavía no tiene una idea de que se trataba mi teoría; simplemente estaba en la búsqueda de un medio que permitiese desactivar la mente. ¿Le parece excéntrico? Bueno, en tal caso es apasionante.

Algunas de las críticas que recibía –de esas pocas que pretendían deshacer la teoría y no a mí– era que una pausa neurológica no tenía ningún fin útil.

Esto para mí era irrelevante y creo que debiera serlo. Todo conocimiento es bueno si es correctamente utilizado.

En cierta ocasión se me ocurrió explicar que la pausa se podría usar en casos de insomnio. Para qué. Más palos: me retrucaron que la pausa lograría borrar los síntomas físicos del insomnio –la somnolencia diurna, el cansancio– sin descansar la mente, lo que llevaría al individuo, finalmente, a la locura o la muerte.

Cosas que ya sabía. Yo simplemente había insinuado su uso como herramienta, nunca como cura. Pero ya ve, era una lucha sin sentido.

Lo cierto es que trabajaba solo. Un mes en lo mío y otro mes para algún laboratorio, siempre en mi casa. Eso al principio. Con el tiempo iba incrementando mis honorarios y los institutos me los pagaban sin chistar, siempre que trabajara en lo que me pedían. Generalmente en tecnología

sexual, acorde a la moda de la época. Aunque también tuve algún trabajo con la neurofibromatosis.

Así llegué a trabajar dos meses para financiarme a mí y a mi modesto laboratorio para el resto del año. ¿Cómo lograba cobrar tan alto? Según parece, yo resolvía en pocos meses lo que a un equipo le costaba, quizá, un año.

A esta altura usted se preguntará si nuestra situación actual tiene algo que ver con todo esto. Sí, efectivamente tiene que ver. Pero no se me adelante; permítame seguir con la historia.

Llegué a desarrollar la teoría, en lo que creía eran sus máximos detalles. Pese a que le pueda parecer sorprendente, llevar a la práctica la teoría no requería instrumental o tecnología nueva. Así que, sin más, me dediqué a probarla.

No tardé en darme cuenta que todo era más complejo de lo que creía al principio. Muy complejo. Diría que imposiblemente complejo. Pero seguí impulsado vaya a saber con qué. Seguí, pero instintivamente; a tientas. Yo, que nunca había sido un buen laboratorista —aunque le sorprenda, siempre me llevé mejor con la teoría—, tuve que serlo a la fuerza si quería avanzar. Sí, avanzaba por medios empíricos.

Hasta que cierto día logré generar el «campo neurónico». No, no; no me pregunte qué es. Entiendo que es una forma de campo eléctrico y magnético pero con un cambio conceptual de algún tipo. Ni yo lo sé.

Así éramos los experimentalistas. No pregunte por qué, no pregunte cómo funciona. Pregunte qué logramos. Y hacia allí estoy yendo.

Como entenderá, no sabía como volver a generar el campo —no, ni siquiera sabía eso, por raro que le parezca—, pero la situación no era desesperante. Simplemente no corté la energía y el campo permanecía allí. Después de todo, no gastaba más energía de la que se usaba para asar un pollo.

El campo tenía un arco de acción dentro de una especie de horno. Conseguí un lindo ratón de laboratorio y lo deposité en la cinta transportadora que lo mandaba directo al «horno» (disculpe que le diga así; nunca llegué a ponerle nombre al aparato). Y ahí llegó mi momento cumbre. ¡Qué cree que pasó! El ratón cayó en un sueño profundo todo el tiempo que estuvo dentro del «horno». Pero no era sueño. El ratón no dormía de veras. Esto era distinto. El animalito cayó como muerto al entrar en el «horno» y salió muy campante cuando emergió, como si tal cosa.

Fue el momento esperado, lo había logrado. Estaba feliz. Lo mostraría al mundo, apenas extrajese las conclusiones necesarias de la observación.

Claro que también hubo otras experiencias más complejas. Le contaré una, sólo para que tenga una noción.

Metí queso dentro del «horno» y puse al ratón Mandrut —así lo bauticé— en la cinta transportadora. Éste salió disparado a buscar el queso y, claro, jamás lo alcanzó.

Me las ingenié con unas pinzas para sacar el queso y dar vuelta a Mandrut de forma que su cabeza apuntara fuera del «horno».

Todo sucedió tal como se lo imaginará. Apenas la cinta sacó a Mandrut del «horno», éste volvió a lanzarse adelante en busca de un trozo de su queso favorito que ya no estaba. ¿A qué distancia cree que se paró?

¡Exacto! ¡A la distancia entre la que cayó desmayado y la que había con el queso dentro del «horno»! ¿Qué le parece?

¡Caramba! Pensé que era más sagaz. El experimento demostraba que la memoria de corto plazo no resultaba afectada en el ratón.

Bien. No quiero atiborrarlo de datos, aburriéndolo. Le resumiré todo: la última experiencia fue conmigo mismo. Sí. Estaba convencido que tenía que saber que se sentía al emerger del «horno».

Le diré una cosa: aún no lo sé. Y me estoy cansando de esperar.

También me cansé de «charlar» con usted. Vaya, piérdase que deseo pensar. Es que es un lugar un tanto místico éste, ¿no le parece?

Charlando 2

¡Ah! Ha estado aquí al lado. No me he dado cuenta. Estaba reflexionando... Así que quiere saber más. De acuerdo. Sólo un poco que quiero seguir pensando.

¿Qué pasó conmigo? Veo que usted está esperando una respuesta concisa que no existe. Es que es terreno de la filosofía. Confíe en mí. Lo estuve

pesando mucho ti... Iba a decir *tiempo*. No; el tiempo aquí no existe. Olvídelo; si le explico qué es el tiempo sólo lograré confundirlo.

Digamos simplemente que lo estuve pensando más que usted. Y llegué a esta conclusión: me pasó lo que usted quiera que me pasó.

Mmm... Veo que no entendió ni jota. ¿Qué estuvo haciendo mientras me la pasé pensando? Si hubiera pensado un cuarto de lo que yo, me habría entendido. Está bien. Está bien. A qué vienen tantos reproches, si no tenemos nada que hacer. No hay tiempo que perder.

Volvamos donde estábamos. Yo iba a zambullir mi cabeza en el «horno». ¿Me pregunta cómo? La verdad que no entiendo por qué se preocupa por los detalles. En cierta forma usted tiene caprichos de bebé, de recién nacido.

Claro; lo es. Despertó aquí, mientras que yo arrastro mi vida terrenal. Bueno, basta de divagar. Se lo cuento.

Simplemente cambié la cinta transportadora por una camilla movida por un motor. La camilla era empujada a través de una manivela de forma tal que mi cabeza entraría y saldría del «horno», con una exposición al campo de unos cinco segundos en números redondos. Ya sé que esto no significa nada para usted, pero acepte que entraba en el «horno» y salía después.

Lo hice y aquí estamos. Apenas mi cabeza traspuso el «horno», aparecí acá. No vaya a creer que me agarró desprevenido. No señor. Por el contrario, supuse que algo así podía ocurrir. Así que estaba perfectamente entrenado para contar segundos (esas cosas que antes le mencioné y que eran cinco).

Y conté: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10... 584. Al cabo me puse a llorar como un nene. ¡Muy bien! Ha comprendido. Sólo le marcaré un detalle —ya que usted es tan detallista—: en realidad el cinco no debiera haberlo llegado a contar nunca. Siempre según mis ideas previas, claro.

Pero; ¿de vuelta con eso? ¿Qué pasó? ¡Lo que usted quiera, insisto! Veamos, ¿por qué he de tener yo todas las respuestas? Échememe algo de su lumbre.

¡Pero que ideas sofisticadas tiene! Déjeme pasar en limpio lo que acaba de contarme. Lo primero es muy improbable. Me dice que éste es un lugar de muertos y que yo me morí en un instante entre los cinco segundos dentro del «horno». Sólo que yo gozaba de perfecta salud al entrar en él.

La segunda es más probable: que el campo haya desaparecido y esto sea un efecto de ello. Debido a que no sé exactamente cómo funciona o se crea ese campo, bien podría haber ocurrido. Hay dos cosas que van contra su segunda postura.

Primero, el campo se mantuvo mientras yo lo seguí alimentando y no sería probable que desapareciera justo cuando puse la cabeza. ¿Un corte de energía? No, desestímelo. Había, según las estadísticas de entonces de la compañía eléctrica, un corte de un segundo por año. Esto es, para que lo entienda, una posibilidad entre seis millones.

Además —vea qué precavido— tenía un motor generando en paralelo destinado a esa eventualidad.

Pero he dicho que eran dos cosas y aquí va la segunda. Suponga que se corta la energía y el motor falla a los, digamos, tres segundos. Según mis concepciones de entonces sólo debiera ocurrir que me despertara dos segundos antes.

Me dijo dos teorías. Quizá piense y encuentre muchas otras. Pero a mí me interesa que juegue con ésta que sigue. Yo, en realidad, todavía estoy dentro del «horno» por primera vez y sin embargo todavía no ha pasado siquiera el primer segundo.

Grábesela. Si llega a entenderla, podrá tener un atisbo de lo que es el tiempo. Vaya, vaya que quiero dejarlo pensar.

Yo

Quería pensar algo, pero se me escapa. Estoy difuso, divagante. El hecho es que pienso en él. Y lo quiero. Lo quiero como... como a un hijo, sí. Como al hijo que nunca tuve ni tendré. Aunque quién sabe. Aquí, para estar seguro de algo, hay que haberlo pensado una fracción de eternidad. Y no quiero o no puedo pensar en eso, en mi vida anterior.

Pero estaba pensando... Sí; la última vez que usted vino, no lo sentí. Estaba pensando y él «escuchó» todo. Sucede que me encontraba muy concentrado. Creo que era algo que no le concernía directamente. No es eso lo preocupante. Lo preocupante es que algo así pueda suceder en adelante.

No sé como noto la presencia de usted. No necesito escuchar sus pensamientos. Hay un mensaje subliminal cuando estamos en contacto. Pero es sutil, efímero y puedo no notarlo cuando estoy concentrado.

Tengo que pensar una forma de aviso, una alarma. O mejor; un cerrojo que yo pueda abrir y cerrar a voluntad para impedir su proximidad desde el otro no-lugar. Es conveniente cierta intimidad, si uno la requiere. Bien, voy a concentrarme en ello. Un cerrojo...

Charlando 3

Pues sí; veo que lo entiende muy bien. Se nota que lo ha pensado mucho. Es cierto, aquí el tiempo no tiene sentido. Veamos; ¿qué pasa si usted quiere hablar conmigo y yo estoy pensando? Simplemente espera. Escucha lo que yo pienso o bien piensa algo por su cuenta, esperando. Y si me demoro pensando, usted simplemente seguirá esperando. Alguna vez tendré que dejar de pensar para trabar una «charla» con usted: que no es más que un pensamiento de ¡da y vuelta.

Aquí no hay un día que transcurra. Un sol que salga por el este y se ponga en el lugar diametralmente opuesto. O si quiere existe pero nosotros no lo vemos porque carecemos del sentido vista. Luego no vemos pasar el tiempo.

Aquí no hay una vida que transcurra. Ni usted ni yo envejecemos. Quizá podamos morir, no lo sé. ¿Pero envejecer? Eso no. Para ello deberíamos tener un cuerpo. Y simplemente no lo tenemos. O si quiere lo tenemos, pero no lo sentimos porque carecemos del sentido tacto. Luego no sentimos pasar el tiempo.

Aquí no hay horario de comida. A usted no se le haría tarde para la cena. Puede seguir esperando. No necesitamos comer. O si quiere estamos comiendo todo el tiempo pero no lo notamos; carecemos del sentido gusto. Luego nuestros gustos no cambian con el tiempo.

A usted no se le hace tarde para ir a casa, porque no hay adonde ir. Aquí no hay flores que oler, ni lluvia que escuchar. Tampoco hay muebles o materiales donde uno vea el desgaste producido por el tiempo, porque aquí no hay materia. Todo redunda en lo mismo; no hay tiempo. Eso no existe.

A mí me resulta fácil entenderlo porque experimenté todo aquello. Pero usted habrá realizado un esfuerzo mental excepcional para comprenderlo. Lo que me lleva a usted. ¿Cuántas veces le dije que hablaríamos de usted? Y ha llegado el momento.

Siempre hemos hablado de mí. De una forma u otra. Y poco o nada de usted. Y estoy cansado de hablar de mí. Veamos, ¿quién es usted? ¿Qué es usted?

Usted

Yo me ha revelado que en La Tierra existen hombres y mujeres. Ambos son más o menos lo mismo. Apenas entiendo sus diferencias. ¿Yo me creó como hombre o como mujer? Lo ignoro. Hasta donde percibo, mi nombre usted es muy impersonal. No sugiere ningún sexo.

Eso sería acorde con el universo. En el universo no hay sexos. Demuestra la sabiduría de Yo al superar su experiencia terrenal y adaptarse a la realidad. Muchas veces me pregunto si La Tierra no será un sueño de Yo. Una idea loca o un ideal. Quizá una metáfora que usa para hacerme reflexionar sobre cuestiones profundas.

A medida que transcurre la eternidad, más veo La Tierra como un ideal que como algo real. Sin embargo, nunca dejó de crecer mi interés en ella. Por ejemplo; ahora estoy interesado en los símbolos esos que Yo denomina matemática. He alcanzado un cabal conocimiento respecto de los números cero, uno y dos.

Cero es la eternidad, el universo. Uno es Yo. Dos es usted. Respecto de los demás, tengo conocimiento de su sucesión incansable. Sólo eso. ¿Qué representará tres excepto la continuidad de dos al infinito?

Yo sí conoce su significado. Como también conoce el del cuatro y los demás. Yo es la grandeza de la sabiduría, usted en cambio no conozco nada. Al principio pensé que comprendía tres cosas. Pero no. Estaba errado; tres sobre infinito no es nada. Luego no sé nada.

En La Tierra existen infinidad de cosas y entes. Allí, de una forma u otra, ha de tener significado el tres. Pese a mi incomprensión de los números, domino la matemática con creciente y asombrosa facilidad, aunque parezca contradictorio. La mate-

mática me ha ayudado a demostrar que el tiempo que existía en La Tierra fue convertido en eternidad al venir Yo al universo. Y por eso Yo continúa en La Tierra sin que haya pasado siquiera el primer segundo.

Temía mostrarle mis descubrimientos a Yo. Finalmente se los expuse con ánimo de que me dijera si estaban bien mis... No, no cálculos. Yo me conminó a que usara la palabra tesis.

Para mi sorpresa Yo se mostró fuertemente impresionado. Como si no conociera ya lo que le estaba presentando. Es algo que no entiendo. Pero es difícil entender la grandeza.

Charlando 4

Bien. Bien. Me gusta ese pragmatismo que ha desarrollado. Me ha contestado; simplemente Soy. Pero le haré ver el asunto desde otro ángulo. Uno es lo que quiere y desea ser. Uno es, para satisfacer un ideal. Un fin último. Ese fin en mí es lejano, pero... ¿Inalcanzable?

Y usted es por mí. Yo lo creé. Cuando vine aquí estaba solo. Eso usted lo habrá deducido porque cuando llegó, yo ya estaba. Permítame que le relate cómo llegué a la determinación de su existencia, aunque eso demore nuestra charla sobre usted.

Recordará que le mencioné que luego de mi llegada me puse a llorar. Después siguió un intenso desconsuelo que se fue apagando como la llama en la ceniza. ¿Y después qué? Pensar. No había más que hacer, sino pensar.

Creo que si no toda, al menos gran parte de esa eternidad pensé acerca de mi destino, de nuestro universo y de cómo había llegado a él. Nunca llegué a realizar una tesis tan fría como la suya. Siempre he especulado.

¿Cuántas teorías llegó a manejar usted para explicar lo sucedido en La Tierra? Cinco. Ya veo. Bueno, yo he llegado a coleccionar decenas de miles de ellas. Tantas necesarias como para aburrirme lo suficiente. Y el aburrimiento produjo otros pensamientos en mí.

Entonces volvió poco a poco ese teórico empecinado que había en mí. Aquel que no medía esfuerzos para lograr sus proposiciones. Porque tenía motivaciones.

Aquí las motivaciones no son las mismas, pero fui encontrando otros estímulos. Y descubrí nuevos y majestuosos propósitos. En lo más exultante de mis derivaciones me detuve. Un grito ahogado sacudía mi conciencia. Algo me pinchaba la mente, diciéndome: «Lo estás haciendo mal, muy mal».

¿Qué era? Recaí en los penosos recuerdos terrenales. Un sector de mi mente me atosigaba con planteos del siguiente tipo: «¿Para qué has tenido una vida en La Tierra si no es para nutrirte de su experiencia? PIENSA».

Y pensé: ¿qué había hecho mal en La Tierra? Era indispensable saberlo. Y supe de muchos errores. Créame que me equivoqué por doquier allí. Pero había una imposibilidad y un fracaso continuo que signó mi vida allí. Se trata de mi relación con el resto de la gente. Era desastrosa. Ya se habrá evidenciado cuando le conté que trabajaba solo.

¿De qué me servía este conocimiento? En lo siguiente: si he de trabajar en algo, me dije, que sea en compañía de alguien. Tanto mejor si ese ser es un nativo auténtico de este universo, el cual comprenderá desde otra óptica que la mía.

Así que pensé en traerlo a usted, lo que me llevó un importante intervalo intemporal. Luego del cual, seguí pensando otro intervalo, y otro, y otro. Hasta que lo pude traer. Y acá está usted.

Usted 2

Yo me hizo razonar sobre el sentido de la existencia. Y extraigo una conclusión propia, independiente; que mi existencia se debe a La Tierra. De allí provino Yo. Y de allí es que tenemos los abstractos conceptos en los que pensar. Cosas tan altas como la matemática, el lenguaje, el tiempo, la filosofía, la geometría.

Gracias a esas ideas vivimos, porque ellas nos permiten pensar. Si no pensamos simplemente no existimos.

Yo, que tiene tantas cosas en las que pensar, cedió algunas de ellas para que las pensara. Y desde el momento que las pensé, existí. Por eso siento que tengo los conocimientos prestados, que no soy auténtico.

Sin embargo, Yo insiste que debo hacer lo que me plazca. Que no tengo que ser sumiso. Que

puedo pensar por mí mismo. Y quiere que deje de hacerle ditirambos.

Mucho me cuesta; ¿qué he de entender usted que no contemple la sabiduría de Yo? Sin embargo me preguntó si quería colaborar en la realización de su ideal. Si quería aceptarlo, al mismo tiempo, como propio mío.

¿Cómo podría negarme ante la belleza de lo descrito? Pero ¿soy digno? Yo me dijo: «En este Gran Proyecto hemos de trabajar a la par. De igual a igual. La veneración que siente por mí en nada contribuye. Bórrela de su mente».

Es algo que debo aceptar. Es la voluntad de Yo: desde ahora usted es Usted. Y pienso por mí mismo.

Usted y Yo

La ansiedad rasgaba crecientemente la nada. Las percepciones estaban visiblemente sobrecargadas de extrañas sensaciones. Ninguno daba el paso necesario, final.

—Antes de terminar quisiera discutir una última cuestión —pensó Usted, cortando la tensión, quizá como excusa para ganar «tiempo».

—Claro —consintió Yo, aliviado.

—Mientras trabajábamos en el Gran Proyecto —empezó Usted—, nunca olvidé el asunto de la verdadera razón de su existencia. ¿Es acorde a la tesis que una vez le presenté? ¿Cuál es su opinión?

—Ya sabe que el tema me aburre. Ciertamente nunca me incliné por ninguna teoría, y como Usted me presentó una tan bien fundada, simplemente la acepté.

—Al contrario, Usted he cambiado mis opiniones. No he desarrollado ninguna otra tesis con rigor matemático, pero estoy convencido de que siempre tuvo razón.

—Ah, ¿sí? ¿En qué?

—En que a Yo le pasó lo que uno quiera. Se podría demostrar tan bien que, en realidad, el Yo terrenal está con la cabeza en el «horno» durante el segundo segundo, durante el tercero e incluso que Yo salió del «horno» y siguió con sus quehaceres. Desde nuestra perspectiva cualquiera es válida y por lo tanto son, todas ellas, posibilidades lícitas.

—Ajá —expresó Yo, perceptiblemente aburrido.

—Y una cosa última —indicó Usted—. Trabajar en el Gran Proyecto me ha servido para tener un cabal conocimiento de los números. Y creo firmemente que no hay dos Yo. Uno terrenal y otro aquí. No tiene sentido. Ha de haber, entonces, infinitos Yo diseminados en tantos universos distintos o iguales que este.

—Vaya, vaya. Me ha impresionado —observó, notablemente más entusiasmado—. Como todo el último período...

—Ha de hacer Yo el Gran Proyecto —interrumpió Usted, algo totalmente insólito. Lo pensó tajante, como quien quiere dar por sentada una cuestión sin lugar a discusiones.

—¿Por qué? —protestó airadamente Yo—. Usted desarrolló casi todo.

—A Yo le debo la vida y a Yo le quiero deber la muerte.

A lo cual sucedió una vibración en sus mentes, un gran estremecimiento. De haber tenido manos las hubiesen estrechado firmemente. De haber tenido brazos y cuerpos se habrían abrazado e incluso, de haber tenido ojos, habrían lagrimeado. Todo esto tuvo su equivalente sensorial. Concluido esto Yo, sin más ceremonias, proclamó la fórmula.

Usted y Yo explotaron en cantidades ingentes de materia-energía. El Big Bang se hizo.

Silvia Greco

El modelo amoroso de la caballería como intertexto en «La avenida Nevski» de Nicolás Gógol

Introducción

A medida que íbamos avanzando en la lectura de las páginas de «La avenida Nevski», asistíamos gratamente al encuentro entre el texto ruso y aquellos textos, ya legendarios, del género de la caballería que resonaban en él.

Seguros de que una mirada dialógica –en términos bajtinianos– del cuento de Gógol nos garantizaría el enriquecimiento de la tarea interpretativa, la resignificación del texto y una apreciación más ajustada del estilo del autor comenzamos el análisis intertextual.

Los rasgos característicos del modelo amoroso de la caballería

Con los aportes de la tradición trovadoresca, del amor cortés, la caballería diseñó su modelo, cuya descripción aproximada desarrollamos a continuación.

1. Se trata de una servidumbre de amor que el caballero mantiene aún ante el desdén de la mujer.

2. La mujer o dama del caballero ostenta un status configurado por virtudes tales como la nobleza del linaje, la hermosura siempre superlativa, la discreción, la honorabilidad, el refinamiento, la delicadeza, la fama. Es concebida como un ser superior, que permanece siempre en un plano ideal, aunque el amor llegue a la posesión como en el caso de Amadís y Oriana o de otras parejas de la caballería.

3. El *platonismo* y el *neoplatonismo* alientan en la concepción amorosa del modelo; en efecto, para la doctrina platónica, los objetos bellos deben esta cualidad a una idea anterior y superior de belleza que los informa; por eso, si nuestra alma contempla la belleza de la naturaleza manifestada en una de sus criaturas –la mujer– se elevará hasta la belleza en sí; y el neoplatonismo dirá, más tarde, que finalmente llegará a la Divinidad, creadora de la belleza. El amor es el que consigue, entonces, esa autosuperación del alma; en otras palabras, oficia una mediación entre la belleza terrenal y la belleza ideal.

4. La función de la mujer en la caballería es la de ser inspiración y fortaleza para el caballero. Impulsa todas sus acciones heroicas.

5. Existe una *duplicidad de espacios*. Así, mientras que en los espacios abiertos, en el camino, el caballero encuentra sus aventuras, los peligros siempre teñidos por lo maravilloso, en el espacio cerrado del castillo está replegada la dama. Desde este ámbito que le es propio, la mujer proyecta al héroe a un exterior siempre dinámico y vital en el que va construyendo su personalidad.

6. El *sujeto* que corresponde a este objeto de amor es el caballero. Se trata de un romántico, un idealista, un apasionado, un combativo. El carácter apasionado del caballero se pone del manifiesto en sus desaforados impulsos, sus reacciones enardecidas tales como la ira, la furia ante la injusticia o la batalla.

7. La dama y el caballero están colocados en un mundo atravesado por la magia, a cada paso, irrumpen los hechiceros, los encantadores, los gigantes o enanos, los sueños portadores de símbolos.

El modelo amoroso de la caballería, estructura subyacente en «La avenida Nevski»

La experiencia amorosa de Piskariov, guarda, si bien no punto por punto, una relación simétrica con aquellas vividas por los héroes de caballería. Gógol se inscribe de un modo, muy particular, en la cadena de enunciados formada por todos esos textos que, de una u otra manera. actualizan el amor cortés.

Comencemos por decir que Piskariov se ajusta a la servidumbre de amor a que hemos aludido. En efecto, antes de comenzar el ascenso de la escalera que lo conducirá al lugar de su dama, encontramos estas referencias:

> La confianza que aquella celestial criatura comenzaba a despertar en él lo comprometía a una caballeresca obediencia...[1]

> Ansiaba que ella le dictara las más severas órdenes para someterse a su albedrío con servilismo de esclavo...[2]

> Podría ser que ello le exigiese enormes servicios, pero él se sentía con el empuje suficiente para afrontarlo todo...[3]

Piskariov queda así identificado con el espíritu caballeresco: romanticismo, pasión (una y otra vez el narrador insiste en la «llama viva» que arde en el personaje), y platonismo, delineado, claramente, por estas líneas:

> Era en ese momento un joven casto para quien el amor constituía algo exclusivo del espíritu...[4]

Sin embargo, el modelo se desbarata cuando llegamos al análisis de la figura femenina. En efecto, se trata de una dama que no surge de la realidad sino de la fantasía del hombre que opera sobre la realidad. Esta actividad transformadora, esta creación de la imaginación tiene un antecedente genial e inolvidable en la Dulcinea-Aldonza Lorenzo del Quijote.

El único atributo real de la dama del modelo del amor cortés que quizá tenga la paseante de la Avenida Nevski sea su hermosura. A partir de este dato real, el personaje hace la composición del cuadro idílico, sumando los atributos antes mencionados, que aparecen así desplegados:

> Parecía imposible que ahora ella le consagrase su bondad y gentileza...[5]

> Todo esto era obra de una sola mirada, de un único gesto de esa divina cabecita...[6]

> Cómo dejar que esa criatura bendita se fugase sin descubrir su angelical morada...[7]

Hermosura y pureza. Los campos semánticos referidos a estos dos términos son los más desarrollados en la caracterización de la mujer de Piskariov. Ética y estética se confunden así en la narrativa gogoliana.

Nos parece ocioso detener la exposición para hacer una cita referida a la hermosura de la dama porque se acumulan de tal modo los hipónimos correspondientes a este hiperónimo que se crea una superabundancia informativa.

La condición de ilegitimidad de la dama según el canon literario del que nos estamos ocupando parecería anular doblemente los efectos bienhechores que ella produce en la vida del héroe, tales como la proyección al camino y el ascenso espiritual. Ocupémonos del primero.

Habíamos dicho que la mujer insufla la valentía en el caballero y que éste se pone en camino dispuesto a afrontar las más peligrosas aventuras.

Piskariov, visto como un caballero, experimenta ese valor sólo en dos momentos puntuales. Veamos cuáles son:

> Con furtiva pasión va presto a su objetivo, sí, tras esa dama, que con sólo regalarle una mirada despertó su ser y avivó su audacia...[8]

Primer momento; el personaje acaba de conocer a la joven, y, a pesar de ser tímido, se dispone a perseguirla.

En un segundo momento, después de los sucesivos sueños provocados por el opio y cuando el personaje decide volver a la casa de la mujer para proponerle un definitivo cambio de vida, evidencia una audacia mayor, llevada al extremo, tal como supone el objetivo mesiánico que se ha propuesto:

> Acometeré mi hazaña con serenidad y acaso

[1] Gógol, Nicolás, «La avenida Nevski», en *Cuentos peterburgueses*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1994, p. 84.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Op. cit., p. 83.
[5] Ibid.
[6] Ibid.
[7] Op. cit., p. 82.
[8] Ibid.

sea una hazaña grande...[9]

Se trata de una valentía y un heroísmo ejercidos en la relación a la dama y no al mundo. Podríamos decirlo de otro modo, el heroísmo se diluye en el círculo que describe una relación cerrada y no se desarrolla en relaciones abiertas.

La dama no proyecta, no expulsa al caballero al camino, al espacio de la libertad, del crecimiento, de la construcción de la personalidad; muy por el contrario, el enamorado se repliega sobre sí mismo, en un espacio cerrado como es el de su casa, donde no se dedica a vivir sino a soñar, ámbito dinámico de vida inconsciente pero no consciente; Piskariov rompe los vínculos con la realidad y elige el aislamiento.

Permítasenos una digresión para señalar que la ubicación inicial de la figura femenina tampoco responde al modelo literario que estamos considerando. En efecto, la dama no está en su castillo, sino que aparece en el camino, el espacio del peligro, la aventura, lo maravilloso. En este sentido, Gógol opera un cambio de signo en lo que respecta a la fimcionalidad del espacio.

Hablemos ahora de la suspensión del otro efecto bienhechor de la dama, el ascenso espiritual. Ya vimos que en un momento inicial el pintor se siente elevado de lo terreno pero apenas se revela la existencia falsa, sólo aparente, de la dama trovadoresca el artista desciende, hace un descenso a los infiernos representado por los sueños a que se obliga para mantener viva su fantasía, para negar la realidad, para liberar su inconsciente. El camino regresivo del personaje se plasma de esta manera, finalizada ya su actividad onírica:

> Se miró al espejo y vio un rostro macilento y demacrado...[10]
>
> [...] como si hubiera convalecido al fin de una prolongada enfermedad [...][11]

La degradación o desmejoramiento previo al segundo contacto con la realidad culmina en suicidio. La coronación del periplo del caballero no ha sido la fama ni el amor, porque no ha habido periplo de promoción. Finalmente también se trataba de un seudocaballero.

Cuando al comienzo nos referimos al marco real-irreal donde aparecen la dama y el caballero, dijimos que se trataba de un ámbito atravesado por el prodigio. Gógol nos ofrece en esta narración una nueva versión de elementos folklóricos tales como el hechicero, la bruja y las pociones mágicas. Nos estamos refiriendo a Satanás, al opio y a la propia mujer. Satanás –Arcalaús en el *Amadís* o Merlín en el *Quijote*– está a cargo, en esta historia, de los encantamientos o sortilegios. Es por su obra o acción que la avenida deviene en espacio de lo maravilloso:

> La avenida Nevski es una mentira andante, una mentira sin fin, y todavía más en la noche [...]; cuando nubes de carruajes se toman los puentes y los cocheros gritan y saltan en los caballos, cuando hasta el mismo demonio prende las luces sólo para mostrarnos la estampa del mundo irreal [...][12]

La calle-camino recupera para sí el carácter de lugar de lo extraordinario de la novela de caballería pero sólo cuando se inscribe en una coordenada temporal que le es propia: la noche.

El demonio también ha encantado a la mujer, como Merlín había encantado a la Dulcinea de Cervantes; él es el responsable de que ella se hubiera perdido.

> Pero, ¡ay!, ella cayó bajo un terco espíritu satánico, ansioso de quebrar la armonía humana, que la lanzó al abismo, a la sombra de fatídicas carcajadas [...][13]

No podemos dejar de mencionar, cuando planteamos el tema del demonio, la importancia de este mítico personaje en la obra del autor ruso. Según Luque y Gonzales «el demonio gobierna de manera explícita o subyacente la tinta del autor»[14] y en otro momento señala la fascinación de Gógol por el diablo; y es que a Gógol lo angus-

[9] Op. cit., p. 85.
[10] Ibid.
[11] Ibid.
[12] Op. cit., p. 110.
[13] Op. cit., p. 86.
[14] Luque, H., Gonzalez, S., «La alucinación mágica», en *A propósito de Nicolás Gógol y su obra*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1994, p. 143.

tiaba el problema del mal, padecía la pérdida de la armonía en el mundo. El diablo es el causante de los males sociales. Es la negación de Dios. Su caricatura.

El opio es el elemento parafolkórico que permite a Piskariov el ingreso en el mundo onírico, mundo que lo acerca a la muerte y que establece el clima alucinatorio tan presente en la obra del autor. Le es proporcionado por un persa. En este extranjero resuena con fuerza el eco de la tierra maravillosa de Oriente, a la cual también llegaban los heroicos caballeros andantes, en busca de aventuras que cimentaran su fama.

Respecto de la figura femenina, se dice de ella en distintos momentos de la narración:

> Ella le hizo una señal con su mirada hechizadora [...] [15]

> Todo en la beldad era sortilegio [...] [16]

Es decir, que la mujer reúne en sí misma dos imágenes: el ángel puro y santo, antinomia de Satanás, y la hechicera —¡cómo no invocar aquí a la Urganda del *Amadís*!— que enajena la voluntad del hombre.

Queda por considerar una particularidad en esta intertextualidad caballeresca y es la que se refiere al *Quijote* de Cervantes y que, por otra parte, ya habíamos insinuado. También en el *Quijote* se presenta la antinomia fantasía-realidad. También él crea su propia criatura y se enamora de ella, aunque el manchego conoce la verdad y juega con ella.

Pero, a diferencia de Dulcinea, que no asoma a una de las páginas del Quijote, la dama innominada de Piskariov sí lo hace.

Ninguno de los dos locos (así son llamados en sendos textos) duda de la verdad de su fantasía cuando sus respectivos acompañantes —en un caso, el escudero Sancho; en otro, el compañero ocasional, el teniente Pirogov— advierten desde el plano real y pragmático en el que están ubicados acerca del autoengaño de sus románticas parejas.

En efecto, cuando Piskariov se niega a reconocer que aquella mujer es una de las que hacen rondas nocturnas por la avenida, Pirogov lo llama «tonto». Y más tarde se nos dice:

> No se le pasaba por las mientes [...] admitir el insólito pensamiento del teniente Pirogov. [...] [17]

Cuando Sancho regresa de su embajada a Aldonza Lorenzo, naturalmente, describe a Dulcinea como una labradora; pues bien, Quijote tratará siempre de corregir el discurso de Sancho para que no se salga ni en un punto del canon literario.

En el *Quijote* la certeza acerca de la existencia de la dama se sostendrá hasta el final, cuando sea vencido por otro caballero y recupere la cordura poco antes de morir. En cambio, para Piskariov se inicia una lucha entre la fantasía y realidad —que será el verdadero combate que librará el caballero— poco antes de descubrir la cueva en la que vive su amada:

> ¿Será verdad la nobleza que veo yo en ese rostro?[18]

> ¿Será real aquella santa mujer por la que él estaba dispuesto a dar la vida entera?[19]

Sabemos, luego, que el lenguaje y el espacio de habitación de la mujer lo traen al plano de la realidad, pero Piskariov huye, la niega y se refugia en el sueño, al que fuerza externamente para que triunfe la fantasía. Así se nos muestra su combate y su posición tomada:

> ¡Oh, nefasta realidad! ¿Por qué será adversaria de los sueños? Piskariov quiso atrapar siquiera un jirón del sueño que se le escapaba.[20]

[15] Gógol, Nicolás, op. cit., p. 89.
[16] Op. cit., p. 93.
[17] Op. cit., p. 80.
[18] Op. cit., p. 83.
[19] Ibid.
[20] Op. cit., p. 91.

Ni siquiera cuando Piskariov ha decidido dejar de soñar e ir a buscar a su dama para ofrecerle una nueva vida, un nuevo comienzo, está del lado de la realidad. En efecto, el personaje no acepta que esa mujer es prostituta muy a su gusto y no por obra de Satán, del caos de la ciudad o de una mala educación.

Un análisis semiológico repararía en la preparación que el personaje hace para un nuevo comienzo:

> Comenzó a arreglarse; se bañó, se peinó, se puso el frac nuevo, se acomodó la capa y salió a la calle.[21]

Parece el comienzo de una salvación para el personaje pero sigue sin embargo la alucinación.

Finalmente, el pintor es vencido por la realidad; derrotado, se mata. También el Quijote fue derrotado, pero no fue el suicidio o la tragedia su final porque el caballero supo instalarse en la realidad.

Conclusión

Parece evidente que un escritor que se inscribe en la tradición trovadoresca, reelaborada, luego, por el genero de la caballería, y que crea cuentos populares como los de las «Veladas en un castillo de Dikanka», es un artista que toma como materia de su creación la fantasía, materia que, por supuesto, no será modelada de forma única.

El «creador de mitos» —como Maurois llama a Gógol—[22] llega a lo verdadero a través de la fantasía; basta pensar para esto en la pintura acabada de la realidad que ofrece «La avenida Nevski» cuando la tragedia asoma en franco contraste grotesco con lo cómico; lo sublime, con lo banal o vulgar.

Por otra parte, la exploración de la intertextualidad elegida ha dejado al descubierto aquellas facetas de la personalidad del escritor que también se manifiestan en muchas de sus obras: la pasión, el sentimentalismo, la fabulación vestida con el ropaje de la idealización.

Bibliografía

Anónimo, Amadís de Gaula, s. f.

Gógol, Nicolás, *Cuentos Peterburgueses*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1994

Luque, H., González, S., «La alucinación mágica», en *A propósito de Nicolás Gógol y su obra*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1994

Maurois, André, «Nicolás Gógol», en *A propósito de Nicolás Gógol y su obra*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1994

Riquer, Martir de, Introducción a *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta, 1980

Santa Catalina, Isabel, «La novela de caballería», *Capítulo Universal*, nº 48, Centro Editor de América Latina, 1970

[21] Op. cit., p. 95.

[22] Maurois, André, «Nicolás Gógol», en *A propósito de Nicolás Gógol y su obra*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1994, p. 30.

Daniel Omar Ruiz

Mientras pueda mirarte

Mención especial del Quinto Concurso Literario Gramma

Y no te perderé
mientras pueda mirarte
con esta luz de eternidad
mientras pueda mirarte sin lágrimas
nombrarte
recobrarte en un aire que no muere

I

La muerte cabe
entre las flores de un espliego o en el aroma
verde del asombro.

La muerte cabe en un dedal
en un pocillo de café
o en aquellos caracoles
que juntábamos de niños.

Niños descalzos con costras en los dedos.
Niños desnudos con la luna en los tobillos.
Niños de petróleo, de escamas, de duraznos.
Niños hermosos de ebriedad
que arreciaban un ejército de uñas.

Yo he sido parte de ese coro
que un sesgo arrebató en la
madrugada.

II

Después quemamos los días de la infancia
como un muñeco en la hoguera de San Juan.
Nos corrieron la ruina y el atajo
cerrado en el desvío de una boca.
Y nos vencieron los rostros de la lluvia
la parra, los sarmientos, la indecencia.

Hombres descalzos con tierra en las costillas.
Hombres desnudos con viento en los postigos.
Hombres de carne, de yeso, de abalorio.
Hombres abortados, riesgos de la noche.

¿De qué hablaremos ahora
si la muerte quema las distancias?

III

No hay niños en la arena
madre
porque pintamos el mar con una barra de azufre
y desde entonces la muerte tiene nombres.

¿De qué sirvieron las plegarias
y el ángel guardián colgado en la pared?
¿De que sirvieron los rosarios, las promesas
y el conjuro pronunciado en el declive del adiós?

La muerte
es una mancha de humedad
sobre tu cuello.
Un terror de azúcar.

Una pluma.
La textura de un limón
entre las sábanas.

La muerte es una reina
deslumbrada y deslumbrante,
vestida de magnolia y sin corpiños.

Ya no hay niños en la playa
madre.
Sólo quedan caries en la sal.

IV

¿De qué sirvieron los ramos de olivo,
y el agua bendita en las muñecas?
¿De qué sirvieron los gajos de naranja
y el cristal de una pirámide en la almohada?

Puedes volver con la pulpa de un damasco,
volver con la turgencia del lirio
que alumbra fortalezas
porque no hay desierto.

Y podemos estirar la tarde con glicinas
escondernos del relámpago
y armar otro horizonte.

Tal vez ahora
podamos hablar de la guerra
de los ruidos, de la casa, de tu historia
de esa niña que habitaba tu cansancio.

Y hablar de laberintos, de gestos y de sueños
del amor sublime como una miga de pan
del rosal que destrozaron las hormigas
y de ese único dolor impronunciable.

Y podamos hablar de las cartas, de los dijes
de las cuentas por saldar o de la escuela
del perro que aún te busca y te descubre
cuando silban de silencio los malvones.

Entonces puedo mirarte
madre.

Confinada
desertora
matriz del día.

V

Pero no fue la muerte
quien se apiadó de esta orfandad.
No fue la muerte
escrita
ilesa
vapuleada.
No fue la muerte
que ronda en el sigilo
del mar que no es el mar desde tu ausencia.

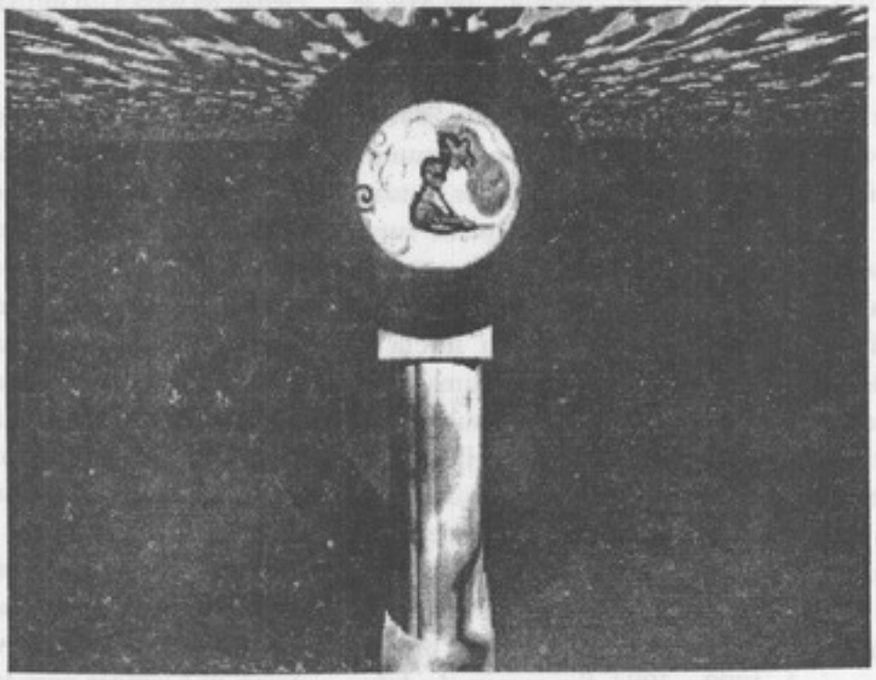
Es un milagro de poesía el que trae
para poder mirarte.

Mirarte
hasta ser polen en tus ojos.

Mirarte
hasta encontrarme en tu mirada.

Mirarte, madre
pródiga de arrugas
juntando caracoles en la arena.

Y entonces
la eternidad nos pertenece.



María Laura Perez Gras

La loba: una comparación entre Giovanni Verga y Alfonsina Storni

La obra del escritor italiano Giovanni Verga (1840-1922) y la de la poetisa suizo-argentina Alfonsina Storni (1892-1938) tienen un punto de contacto probablemente insospechado por ellos mismos: él escribió un cuento titulado «La loba» y ella compuso un poema homónimo. No sabemos si Storni conoció los trabajos de Verga o si éstos eran parte del bagaje cultural con que sus padres emigraron de la Suiza italiana. Lo cierto es que no parece necesario tal conocimiento previo, ya que la figura de la loba como imagen de la mujer que está fuera de las convenciones sociales por sus hábitos sensuales, independencia y marginalidad, forma parte del imaginario colectivo de todas las épocas.

Giovanni Verga se dedicó, en su mayor esplendor literario, a la producción de una literatura realista y social, con características regionales, sobre todo de las zonas rurales de su Sicilia natal, pero con temas de interés nacional y universal. El realismo italiano o *verismo* se desarrolló como escuela entre 1875 y 1895. El concepto del arte se transformaba: el artista debía aparecer lo menos posible en su obra; y ésta, a la vez, debía ser una reconstrucción documental y objetiva de la realidad. Se centró el interés en la evocación del mundo provinciano, regional, y sobre todo en los sectores sociales menos favorecidos, como la plebe rural, en su lucha cotidiana con la vida. Pero no consideraba esa lucha como un simple choque mecánico entre fuerzas naturales, como lo hacía el naturalismo, sino como una tragedia humana del sentimiento. También se produjo un cambio en lo lingüístico: se adoptó el dialecto regional y el ideolecto de cada personaje como recurso estético y *verista* que permitía al autor esconderse detrás de la polifonía.

Verga es uno de los más grandes exponentes de esta tendencia en la segunda parte de su producción, que va de 1880 a 1884. Su cuento «La loba» es un claro ejemplo, porque responde a todos los conceptos ya mencionados. Este relato pertenece a la colección *Vita dei Campi* (*Relatos sicilianos*, 1880). Ya desde el título es evidente el concepto que la comunidad tiene de una madre soltera e independiente: en latín *lupa* significa tanto *loba* como *prostituta*. Además, la loba es un animal que representa la sensualidad y es símbolo de lujuria. El mito de la «mujer comehombres» está dado desde la descripción inicial: «dos ojos grandes así y labios frescos y rojos, que te comían». El recurso de los ojos devoradores aparece como *leit motiv* en todo el relato: «los arrastraba detrás de sí con sólo mirarlos con esos ojos de bruja»; «con sus ojos de endemoniada»; «con el pecho prepotente y los ojos negros como el carbón»; «se habría arrancado los ojos para no ver los ojos de la Loba» y «comiéndoselo con sus ojos negros». En esta secuencia, también es evidente la visión de la mujer de costumbres distintas e irregulares, que está fuera de las leyes urbanas y divinas, como una bruja. Cuando la sociedad rechaza a un individuo porque atenta contra los valores del grupo, lo discrimina y proyecta en él sus miedos y carencias. En este caso, se le llegan a atribuir rasgos diabólicos e infernales: «Las mujeres se santiguaban al verla pasar». La loba es conocida como divinidad infernal ya desde la mitología grecolatina. Pero con una ironía sutilmente trabajada, a continuación, Verga nos deja ver los verdaderos temores de esas mujeres: «por ella se perdían sus hijos y sus maridos en un abrir y cerrar de ojos». Estas mujeres no eran capaces de retener a sus maridos por carecer de sensualidad y autoestima, ya que la mujer de ese tiempo debía ser sumisa y depender del hombre. Y esa carencia provoca que rechacen a la mujer sensual e independiente como a un enemigo al acecho. La llaman «la loba hambrienta». La escasa descripción física de este personaje nos revela que en realidad no es joven ni hermosa pero la seguridad en sí misma y la sensualidad de sus rasgos cautivan a todos los

hombres. Se repiten las menciones al «pecho firme», los «ojos grandes y negros», la «palidez» de su rostro, y los «labios frescos y rojos». Los colores negro, blanco y rojo son de una inigualable intensidad y definición, y colaboran en la construcción de la personalidad de la protagonista: pasional y segura de sí misma hasta la fatalidad. Estos colores reaparecen reunidos en el final del cuento, pero de otra manera: la palidez es de Nanni; los ojos negros siguen siendo los de ella, que lo devoran hasta el último momento; y el rojo está en las amapolas y simboliza las pasiones *eros* y *tánatos* que sienten los dos amantes, aunque de distinta manera.

También se hace referencia a la dedicación de la Loba al trabajo, tarea tan distinta de las que realizaban las mujeres de la época, que en general estaban confinadas al ámbito del hogar y hacían del género femenino un estereotipo. Este modelo se plasma en la frase popular que dice el narrador y luego pone en boca de Nanni: «No sale de casa mujer buena entre vísperas y nona». Maruquiña representa a la mujer propia de la época y su figura contrasta con la de su madre: «Maruquiña se quedaba en casa, amamantando a sus hijos, y su madre se iba al campo a trabajar con los hombres, como un hombre más». El tema del vino aparece relacionado con la figura de la Loba y se vincula con la sed de sexualidad que es mencionada en varias oportunidades. La botella de vino que le ofrece a Nanni es un elemento de seducción y a la vez un símbolo de su independencia. Es necesario destacar que el papel masculino que asume no le quita la sensualidad de su sexo sino que le da la independencia que el género femenino no conocía por esos tiempos. Sin embargo, esa fuerza de lo bestial sí le quita su naturaleza maternal. Por lo tanto, el símbolo de la loba no se ajusta al otro significado que tiene: el de figura maternal o nodriza de los desamparados, como en el mito de Rómulo y Remo. La Loba también quiebra las leyes de la naturaleza y somete a su hija al torbellino de sus pasiones en un juego de fuerzas entre el fatalismo y su voluntad. El determinismo no es total, pues la Loba tiene la voluntad de someter a Nanni más allá de todas las consecuencias: «—¡Mátame! —le respondió ella—. No me importa, pero sin ti no quiero vivir». Entonces la relación mujer-sometida con hombre-sometedor se invierte en la subversión de todos los valores. La Loba se afirma en su libertad hasta la muerte, riéndose de todos los intentos de purificación espiritual de Nanni y de todas las condenas sociales.

El autor logra despersonalizar la narración poniéndola en boca de un hombre del pueblo, testigo de lo que narra. Este recurso le permite trabajar con la ironía, ya que adopta el punto de vista de un miembro más de esa sociedad patriarcal y, a través de sus propias observaciones, el narrador se hace eco de los prejuicios de la comunidad entera. El narrador colabora con la construcción de la figura diabólica de la Loba: «parecía enferma y la gente murmuraba que el diablo al envejecer se hace ermitaño». Destaca en varias oportunidades que el simple hecho de verla implicaba posesión y que ella era insaciable: «nunca se hartaba de nada». La sed de sexualidad y los ojos devoradores son elementos que se repiten y dan la idea de que los hombres son víctimas de la posesión infernal de esta mujer que les hacía «perder el alma y el cuerpo». La ironía de Verga acerca de la inocencia masculina en este tipo de relaciones carnales llega a su máxima expresión cuando el narrador afirma que «Padre Angelillo de Santa María de Jesús, un verdadero siervo de Dios, había perdido el alma por su culpa». La connotación del nombre propio «Angelillo» agrega un toque de humor irónico al relato y hace una crítica a la hipocresía que va desde la iglesia a todos los sectores sociales. La loba también era criticada porque «nunca iba a la iglesia» y se da a entender que eso es condenable porque la misa es el cronotopo en que toda esa sociedad se reconoce. No participar de esa ceremonia es no pertenecer a la comunidad. Nanni participa de esta visión coral y adopta el papel de víctima. Pero el narrador muestra indirectamente, mediante la ironía del autor, la farsa representada por Nani: «Por Pascua se confesó y arrastró públicamente la lengua seis palmos sobre los guijarros delante de la iglesia, por penitencia; pero luego la Loba volvía a tentarlo».

La narración presenta marcas de oralidad que son un aporte para el efecto *verista*. El narrador utiliza un estilo sencillo y vocabulario corriente. El cuento está concentrado de tal manera que parece estar relatado en las circunstancias de un encuentro entre el narrador y uno o varios interlocutores. Una prueba de esto es la mención de los personajes como gente ya conocida por todos: «Maruquiña, la pobre buena y hacendosa muchacha»; «estaba segando el heno en las fincas del notario»; «para no dejar de pisarle los talones a Nanni»; «El sargento mayor mandó a llamar a Nanni»; «el párroco no quiso llevarle el viático». Al presentar a los personajes con el artículo definido en lugar del indefinido, se hace manifiesto el previo conocimiento de éstos por parte del narrador y los interlocutores. Otra marca de oralidad son los deícticos: «dos ojos grandes así»; «allá en el fondo de la llanura»; «iba a esperarla arriba, en el sendero blando y desierto».

En el final del cuento, el segador con su hacha simboliza la muerte. El encuentro de eros, en la figura de una amante primigenia, con tánatos, representado por el hombre de instintos brutales que se dedica a tronchar los frutos de la tierra, es el choque final de todas las fuerzas que entran en juego en el relato. Eros y tánatos se cancelan mutuamente y sólo se puede esperar el autoaniquilamiento del caos y la posterior restauración de la armonía. El final no es absolutamente cerrado: podría pensarse que tánatos no supera a eros dentro del alma turbulenta de Nanni, pero debido a la fuerza de ambas pasiones parece inevitable la presencia de la muerte.

Este relato fue tan importante para el propio autor que le dedicó tiempo y creatividad para convertirlo en una obra dramática en dos actos, que se publicó en 1896 y se estrenó en 1919. También se interesó por realizar adaptaciones cinematográficas de éste y de otros de sus textos.

La relación que podamos establecer entre el cuento analizado y el poema de Alfonsina Storni va más allá de las dimensiones de la literatura. Ella, en persona, fue considerada como la loba y marginada por la sociedad en que le tocó vivir. Y siguiendo esa línea autobiográfica y lírica de denuncia que caracteriza toda su obra, plasmó su tragedia y la de muchas otras mujeres en cuarenta y ocho versos que poseen una fuerza tan arrasadora como el relato de Verga.

Ella también fue una revolucionaria en lo formal y en lo temático. La corriente didáctica y romántica que caracterizaba la escasa literatura femenina argentina de la época se quiebra con la aparición de Alfonsina Storni. Las manifestaciones más acabadas de ese cambio son sus libros *Ocre* (1925) y *Mascarilla y Trébol* (1938).

Alfonsina se dedicó a la docencia pero su vocación era la poesía, e hizo de esta condición un estandarte que hoy en día sigue en alto con su nombre bordado. Tuvo el valor de cantar la pasión, el dolor y las desigualdades que sufrían las mujeres de su época y hacían tan difícil el cumplimiento de su propio destino: ser mujer y ser poeta. Ella misma lo expresaba:

> ¡Es que a las mujeres nos cuesta tanto esto! ¡Nos cuesta tanto la vida! Nuestra exagerada sensibilidad, el mundo complicado que nos envuelve, la desconfianza sistematizada del ambiente, aquella terrible y permanente presencia del sexo en toda cosa que la mujer hace para el público, todo contribuye a aplastarnos. Si logramos sostenernos en pie es gracias a una serie de razonamientos con que cortamos las malas redes que buscan envolvernos; así pues, a tajo limpio, nos mantenemos en lucha.[1]

En 1917 fue nombrada maestra directora del internado de Marcos Paz y comenzó a introducirse en el círculo literario porteño, ganándose el título de poeta sin el apoyo de ningún hombre. Estaba sola, pero su soledad fue también sinónimo de libertad, condición de la que no gozaron otras mujeres por estar a la sombra de una figura masculina. Alfonsina refleja esa soledad en su poesía; pero también expresa su libertad, vuelo espiritual que le permite elevarse por encima de la sociedad, romper con los convencionalismos y denunciar la situación de la mujer a partir de su propio reclamo.

Alfonsina Storni manifiesta en toda su obra la constante pugna por superar la ubicación margi-

[1] Carta de Alfonsina Storni a Julio Cejador.

nal que le toca en la sociedad por ser mujer, madre soltera y de baja posición económica y su afán de llegar al centro para romper con los esquemas jerárquicos del patriarcado. En esta cruzada, Alfonsina sólo tiene una arma: la palabra, la voz musical, clara y sincera que vibra en su poesía, como el grito de guerra más primitivo y, a la vez, más humano.

Aun desde la periferia social, ella logró subsistir y perpetuarse. Su obra fue variada: escribió poesía, ensayo, periodismo y teatro. Pero su obra poética fue la de mayor importancia y la que más se difundió.

Desde sus primeras obras, Alfonsina manifestó la intención de salirse de la literatura típicamente femenina de la poesía de amor y ensueños románticos y crear una nueva forma alejada del estereotipo. Así, en sus últimos libros, llegó a escribir poesía con rima interna y verso libre, absolutamente despojada, que evoca el mundo cotidiano y los objetos pequeños.

Pero sus primeras obras Alfonsina no logra desprenderse del todo del sello modernista que estaba en sus lecturas. Era la estética predominante de la época, aunque ya se manifestaba la necesidad de una renovación: Baldomero Fernández Moreno estaba en el inicio del sencillismo. Había una intención de crear formas nuevas y Alfonsina llegó a ser una de las protagonistas de ese cambio. Ella misma calificó su primer libro de versos *La inquietud del rosal* (1916) como sobrecargado de resabios románticos. Por ese mismo motivo, no lo incluyó en la antología que compiló en 1938.

Sin embargo, se destacan en esa obra los que Delfina Muschietti denomina «poemas de ruptura», porque ya marcan un quiebre con la tradición anterior. Uno de ellos es «La loba», que será transcripto y analizado a continuación, con el objeto de establecer las similitudes y diferencias que presenta con respecto del relato de Verga.

La loba

A la memoria de mi desdichada amiga de J. C. P. porque éste fue su verbo.

Yo soy como la loba
Quebré con el rebaño
Y me fui a la montaña
Fatigada del llano.

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,
Que yo no pude ser como las otras, casta de buey,
Con yugo al cuello; ¡libre se eleve mi cabeza!
Yo quiero con mis manos adorar la rudeza.

Mirad cómo se ríen y cómo señalan
Porque lo digo así: (Las ovejitas balan
Porque ven que una loba ha entrado en el corral
Y saben que las lobas vienen del matorral).

¡Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!
No temáis a la loba, ella no os haría daño.
¡Pero tampoco riáis que sus dientes son finos
Y en el bosque aprendieron sus manejos felinos!

No os robará la loba al pastor, no os inquietéis,
Y sé que alguien lo dijo y vosotras lo creéis
Pero sin fundamento, que no sabe robar
Esa loba; ¡sus dientes son armas de matar!

Ha entrado en el corral porque sé, porque gusta
De ver cómo al llegar el rebaño se asusta,
Y cómo disimula con risas su temor
Bosquejando en el gesto un extraño escozor...

Id si acaso podéis frente a frente a la loba
Y robadle el cachorro, no vayáis en la boba
Conjunción de un rebaño ni llevéis un pastor...
¡Id solas! ¡Fuerza a fuerza oponed el valor!

Ovejitas, mostradme los dientes. ¡Qué pequeños!
No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños
Por la montaña abrupta, que si el tigre os acecha
No sabréis defenderos, moriréis en la brecha.

Yo soy como la loba. Ando sola y me río
Del rebaño. El sustento no lo gano y es mío
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano
Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.

La que pueda seguirme que se venga conmigo.
Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,
La vida, y no temo su arrebato fatal
Porque tengo en la mano siempre pronto su puñal.

El hijo y después yo y después... ¡lo que sea!
Aquello que me llame más pronto a la pelea.
A veces la ilusión de un capullo de amor
Que yo sé malogras antes que se haga flor.

Yo soy como la loba
Quebré con el rebaño
Y me fui a la montaña
Fatigada del llano.

«La loba» es el canto de reivindicación y el despecho irónico de una madre soltera e independiente frente a una sociedad llena de convencionalismos y prejuicios. El poema se inicia con un cuarteto que se repite exactamente igual en el final: es un recurso estilístico para sugerir la firmeza o la constancia en la actitud de emancipación que tiene el yo lírico. Esta firmeza de voluntad y libertad es equiparable a la de la protagonista del relato de Verga. El yo lírico se presenta como una loba que ha decidido separarse del rebaño por propia voluntad, porque se siente distinta y cansada de tanta monotonía: «Fatigada del llano». El rebaño simboliza la masa femenina sometida a la voluntad del hombre, la misma que teme y juzga a a la Loba del cuento italiano. La loba representa a la mujer libre que decide dirigir su propia vida y se aparta del grupo, de la «casta de buey/ con yugo al cuello». Por oposición, y en el mismo verso, el yo lírico destaca su independencia: «libre se eleva mi cabeza!». Ella habla de su hijo como «fruto del amor, de amor sin ley», como lo llamaría la sociedad condenándolo. La diferencia fundamental de la loba del poema con la del cuento es la condición de madre. La loba que crea Alfonsina Storni sí atiende a su naturaleza de madre. Más aún, es el símbolo de la fecundidad. Es la loba que defiende a sus cachorros por sobre todas las cosas. Ya no se trata de la *lupa* como símbolo de la lujuria sino de aquélla del mito de Rómulo y Remo. Alfonsina reivindica la sensualidad libre de la mujer, pero no la divorcia de su instinto de madre.

En la estrofa siguiente habla de que las ovejas se ríen de ella, pero el efecto irónico está en que en el poema es la loba la que se ríe y se burla de ellas: «Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!»; «Ovejitas, mostradme los dientes. ¡Qué pequeños!». Ella es la que dirige el curso de los acontecimientos, al igual que la protagonista del cuento. La figura del pastor representa al hombre, jefe de la sociedad patriarcal. Ella advierte a las demás mujeres que no les quitará «sus hijos y sus maridos», como también temían las mujeres del relato italiano: «No os robará la loba al pastor, no os inquietéis». Y lo más destacable de esta poesía de Alfonsina Storni es que la crítica no está puesta en ese hombre dominador, sino en las mujeres que se dejan dominar y que en lugar de revelarse temen a la mujer emancipada. Y las desafía: «Id si acaso podéis frente a frente a la loba»; pero aclara que de nada sirve el consenso social o el apoyo de un hombre en esa lucha personal que mide el valor individual: «¡Id solas!». Y se burla de su incapacidad para independizarse de los hombres: «No podréis, Pobrecitas, caminar sin los dueños». E inmediatamente marca el contraste con su situación particular: «Soy como la loba. Ando sola y me río/Del rebaño». La ironía es el mecanismo revelador tanto del cuento como de la poesía. Otra característica que distingue y distancia a la mujer independiente del poema es su actitud hacia el trabajo, rasgo que también destaca a la protagonista del relato: ellas se ganan la vida con sus manos y no le deben nada a nadie. De esta manera, invierten los papeles arquetípicos del hombre y la mujer de la época.

En el final del poema, la Loba hace una invitación a todas las mujeres fuertes capaces de dejarlo todo, incluso la vida, a cambio de libertad para que la sigan en esa lucha, por sus hijos, por ellas mismas y por el verdadero amor. Tánatos y eros están aquí presentes como en el cuento y también están encontrados como dos fuerzas dispuestas a aniquilarse en busca de un equilibrio: «Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,/ La vida, y no temo su arrebato fatal/porque tengo en la mano siempre pronto el puñal». El enemigo es la vida misma; y la Loba del poema,

al igual que la del relato y muchos otros personajes de Verga, es una incansable luchadora.

Así era también Alfonsina y su poesía es un testimonio de esa lucha. Su escritura tiene puntos de contacto con la de Verga en cuanto a que es despojada y sencilla, similar a la expresión espontánea. Y la ironía, cruda pero efectista la de Storni; sutil y reveladora la de Verga, también los vincula.

El poema «La loba» fue un hito, un emblema de emancipación, para las escritoras argentinas que siguieron a Alfonsina; y llegó a repercutir en Alejandra Pizarnik, quien escribió «Loba Azul es mi nombre».

Es importante tener en cuenta la calificación que obtuvieron los poemas de Storni en su época, ya que se los consideraba «pecaminosos» y formaban parte de la lectura clandestina para el público femenino. Esta repercusión también sirvió a la causa de Alfonsina porque a partir de la aceptación disimulada, el consenso tácito y el placer de lo prohibido, su palabra se hizo más fuerte y llegó a todos los sectores sociales, haciendo más efectivo su mensaje destronador de estructuras patriarcales.

Alfonsina Storni trabajó con la materia de su femeneidad e hizo poesía. Pero no negó su sexualidad como otras escritoras sino que la utilizó como elemento identificador y liberador de su género. Beatriz Sarlo sostiene:

> Su poesía será no sólo sentimental sino erótica; su relación con la figura masculina será no sólo de sumisión o de queja, sino de reivindicación de la diferencia; los lugares de la mujer, sus acciones y sus cualidades aparecen renovados en contra de las tendencias de la moral, la psicología de las pasiones y la retórica convencionales. «Yo soy como la loba», escribe Alfonsina en *La inquietud del rosal*, reivindicando su excepcionalidad e invitando a otras a colocarse en ese lugar que es solitario pero también independiente y único.[2]

La Loba del relato de Giovanni Verga se humaniza en el poema de Alfonsina Storni a través de una visión más maternal y una intención de reivindicar a la mujer como un ser libre. La Loba del poema no acecha al rebaño sino que lo convoca a unírsele en la lucha por la emancipación femenina.

Bibliografía

AAVV, *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Noé Jitrik (dir.), Emecé Editores, Buenos Aires, 2000

AAVV, *Las escritoras. 1840-1940. Antología*, Centro Editor de América Latina, 1980

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires. 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988

Storni, Alfonsina, *Antología poética*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1997

Storni, Alfonsina. *Obras, Poesía*, Tomo I, Delfina Muschietti [comp.], Editorial Losada, Buenos Aires, 1999

Verga, Giovanni, *Los Malavoglia*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987

Verga, Giovanni, *Relatos sicilianos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980

[2] Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica*, p. 79.

Doctora Gloria O. J. Martínez

Recordando a la doctora Ofelia Kovacci

Con estas breves líneas queremos ofrendar nuestro recuerdo de gratitud y admiración a quien nos honró como miembro de la Comisión Asesora de Investigaciones del Doctorado en Letras de la USAL, doctora Ofelia Kovacci.

El Señor la llamó a Sí el pasado 27 de octubre, y de esta manera finalizó su brillante trayectoria académica en la que había alcanzado los más altos galardones. Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires, fue becada por ésta para seguir cursos de perfeccionamiento en la Universidad de Buffalo (Estado de Nueva York) y subsidiada por el CONICET para los cursos de la Universidad de Yale (New Haven). Investigadora infatigable en el campo de la lengua, que constituía su vocación esencial, dirigió numerosas investigaciones de las que surgieron novedosas y fecundas conclusiones. Colaboró con varios congresos nacionales e internacionales. Docente de profunda vocación, sus alumnos de los colegios y universidades en los que ejerció sus cargos —como el de profesora titular de Gramática Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA— la admiraron y respetaron, no sólo por sus conocimientos sino, sobre todo, por sus virtudes y su conciencia de responsabilidad ante la juventud.

En nuestro país, fue una de las personalidades con mayor autoridad en las áreas de la Filología Científica.

Con la Real Academia Española mantuvo una estrecha colaboración. El *Manual de Ortografía* de dicha Academia la contó entre sus distinguidos participantes, lo mismo que el *Estudio sobre Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, en el que la Real Academia le encomendó el capítulo sobre el adverbio.

Publicó numerosos libros de su especialidad y fueron muy apreciadas sus colaboraciones en revistas científicas y literarias.

Como presidenta de nuestra Academia Argentina de Letras, organizó y dirigió el *Diccionario de Argentinismos*, que se editará en 2002.

Pocas veces, como en el caso de la doctora Ofelia Kovacci, se reunieron en una misma persona la excelencia científica y el interés general por todo lo que fuese cultura y arte: muchos la recuerdan como asidua concurrente a las veladas del teatro Colón.

El Doctorado en Letras de la USAL, que se honró en contarla como de su Comisión Asesora, le rinde este sencillo y conmovido homenaje.

Grammanet

Algunos temas tratados en este número se pueden seguir explorando en estos sitios web:

John Langshaw Austin

• Austin

http://www.philosophypages.com/ph/aust.htm

Información sobre el filósofo inglés, con hiperenlaces, bibliografía y una explicación de sus conceptos clave.

Giovanni Boccaccio

• Decameron Web

http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/dweb.shtml

Un archivo hipermedios dedicado a la obra maestra de Boccaccio y su relación con el arte, la historia, la religión y la sociedad de su tiempo; incluye versiones electrónicas de textos en su original italiano y en traducción inglesa.

Leonardo Castellani

• Sitio Web de Leonardo Castellani

http://www.leonardo-castellani.com.ar/

Sitio auspiciado por el Instituto Padre Leonardo Castellani de Mendoza, con una biografía, una lista de sus publicaciones y ensayos sobre su obra.

• Leonardo Castellani, el monje /Quinta Dimension

http://quintadimension.com/literatura/castellani.shtml

Un ensayo sobre el padre Castellani en esta página dedicada a la literatura fantástica, donde se afirma que Borges y Castellani fueron «dos genios que eligieron diferentes sendas para manifestar sus luces».

Oliverio Girondo

• Oliverio Girondo

http://www.freeweb.pdq.net/heron5/e/giro.htm

Una página para honrar al poeta argentino; incluye una biografía y una selección de poemas.

• Oliverio Girondo - Literatura - Contenidos.com

http://www.contenidos.com/literatura/girondo/index.html

Biografía y textos de Girondo.

• Poesía en español - Spanish poetry

http://www.poesia-inter.net/

Selección de poemas en lengua castellana, con Girondo entre otros muchos autores.

Tango y lunfardo

• Academia Porteña del Lunfardo

http://www.sectur.gov.ar/cultura/apl/apl.htm

Información sobre esta institución argentina.

• Diccionario de lunfardo

http://www.elportaldeltango.com/dicciona.htm

Diccionario lunfardo-castellano en línea.

• El ciruja (en inglés)

http://arcadia.informatik.uni-muenchen.de/tangos/msg01359.html

La letra del tango «El ciruja», de Alfredo Marino, traducida al inglés por Ramon Peñalva.

• Tango próximo y lejano

http://www.ub.es/filhis/culturele/tangoGarcia.html#lunfa

Esta página de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona incluye el texto de «El ciruja» con «traducción» castellana de sus pasajes lunfardos.

Cesare Pavese

• Caltanet - Dossier - Arte e Cultura - Cesare Pavese
http://www.caltanet.it/html/dossier/arte/pavese/index.htm

Este sitio italiano presenta una biografía, una lista de obras, comentarios sobre literatura y resistencia y una introducción a la región de las Langhe, el paisaje que predomina en la obra de Pavese.

Nicolás Gogol

• Gogol: Les nouvelles de Petersbourg
http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/TL/Gogol.htm

Cursos y ensayos de diversos profesores franceses sobre los *Cuentos peterburgueses*, con enlaces para material histórico y biográfico sobre el narrador ruso.

William Shakespeare

• The Complete Works of William Shakespeare
http://the-tech.mit.edu/Shakespeare/works.html

Esta página del mit es la primera página web dedicada a las obras completas de William Shakespeare. Hay un enlace con un sitio riquísimo en recursos, Mr. William Shakespeare and the Internet.

• Shakespeare
http://shakespeare.about.com/

Información sobre festivales shakespeareanos, ensayos, un glosario isabelino y mucho más. Permite la suscripción al boletín gratuito *Shakespeare Newsletter*.

• William Shakespeare - Biography and Works
http://www.online-literature.com/shakespeare/

Biografía y obra completa del Bardo.

Alfonsina Storni

• Alfonsina Storni
http://www.webster.edu/~woolflm/storni.html

Semblanza de la vida y obra de la autora argentina incluida en la página Women's Intellectual Contributions to the Study of Mind and Society.

• Alfonsina Storni
http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Alfonsina/

Enlaces, biografía, imágenes, obra y bibliografía sobre Alfonsina.

Giovanni Verga

• Giovanni Verga lo scrittore del Verismo italiano
http://www.ilnarratore.com/homel/antologia/verga.html

Enlaces útiles, incluidos textos y muestras de audio, en esta página de la Audio Antologia della Letteratura Italiana.

• Giovanni Verga: Tutte le novelle
http://www.mediatel.it/liberliber/biblioteca/testiinhtml/t/tutt-htm/index.htm

Todos los relatos breves de Giovanni Verga, incluidos los cuentos de *Vita dei campi*.

Visite la página de Gramma Virtual: http://www.salvador.edu.ar/ua1-7-gramma.htm

Agenda

Biblioteca

La Biblioteca de Letras «Dr. Arturo Berenguer Carisomo» está habilitada para los alumnos, profesores y egresados de la Escuela de Letras en Tucumán 1699, subsuelo.

En el mismo lugar se dispone de los elementos necesarios para ver videos. Solicitar turno en la Dirección de la Escuela de Letras.

Cursos y talleres

Durante los segundos y cuartos viernes de mayo a diciembre se realizará el «Taller de lectura y escritura para alumnos de 4° y 5° años de enseñanza media», dictado por la licenciada Onna Pacheco. Están invitados todos los alumnos de escuela secundaria interesados en concurrir. Actividad no arancelada.

La profesora Kelly Gavinoser coordina el taller abierto «Borraduras», los miércoles de 19.30 a 21.30. Las actividades comienzan en mayo. Informes en la Dirección de la Escuela de Letras.

La profesora Kelly Gavinoser dicta el curso teórico técnico «Coordinación de talleres literarios». Las actividades comienzan en mayo. Informes en la Dirección de la Escuela de Letras.

Comunicación Empresaria, seminario-taller dictado por la correctora Nuria Gómez Belart. Las actividades comienzan en julio. Informes en la Dirección de la Escuela de Letras y por e-mail a: nuria@gomezbelart.com.ar

Nuria Gómez Belart dicta, «Taller de Escritura», los viernes de 14 a 15.30 y de 19 a 20.30. Las actividades comenzaron en abril. Informes en la Dirección de la Escuela de Letras y por e-mail a: nuria@gomezbelart.com.ar

IDILL. Proyectos de investigación 2001-2

«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 doctora Beatriz Curia de Isaacson. Está abierta la inscripción. Actividad no arancelada.

«Líneas estético-ideológicas en la novelística argentina (1980 y 1995)», a cargo de la doctora 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.

«Investigación filológica de carácter textual aplicada a tres cantos de la Grandeza mexicana de Bernardo de Balbuena», a cargo de la licenciada María Luisa Olsen de Serrano Redonnet. Está abierta la inscripción. Actividad no arancelada.

«El pasado colonial en la ficción contemporánea», a cargo de la doctora María Rosa Lojo. Está abierta la inscripción. Actividad no arancelada.

«Jorge Luis Borges: acercándonos a los universos de sus ficciones», a cargo de la licenciada Ana Lía Amores. Está abierta la inscripción. Actividad no arancelada.

Continúa el seminario sobre literatura alemana contemporánea, a cargo de la doctora Adriana Cid. Está abierta la inscripción. Actividad no arancelada.

«Escritoras en la fundación de la nación: Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla», a cargo de la doctora María Rosa Lojo.

Concursos

La Escuela de Letras de la Universidad del Salvador, propiciando las actividades que fomenten el trabajo de creación verbal, organizó durante el año 2001 el VI Concurso Literario *Gramma* y el VI Concurso Literario para Alumnos de Cuarto y Quinto Años del Nivel Medio, dirigidos respectivamente a estudiantes universitarios y estudiantes secundarios. Del mismo modo y con idéntica finalidad se abrió la VII edición de ambos concursos, para el año 2002.

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 la Oficina de Intercambio (OPII): Viviana Giudice, Rodríguez Peña 770, Piso 1º, de lunes a jueves de 9 a 13.00 y de 14.30 a 17.30. Se realizan charlas informativas.

Facultad de Filosofía, Historia y Letras: Asesora Académica doctora Alicia Sisca, Tucumán 1699 - P.B., los martes de 10 a 11.00 y los miércoles de 19 a 20.00.

Jornadas

V Jornadas de la Lengua Española. «Lenguas en contacto: lengua materna, segundas lenguas y lenguas extranjeras » (Facultad de Filosofía, Historia y Letras, USAL). Se realizarán los días 9, 10 y 11 de octubre de 2002. Su objetivo será revalorizar los aportes de las teorías lingüísticas actuales al desarrollo de las investigaciones literarias, y a su vez considerar cómo los estudios sobre la crítica literaria han contribuido con nuevas perspectivas a los diferentes campos de los estudios lingüísticos.

IV Jornadas de Cultura Clásica «Items léxicos fundamentales en la cultura clásica» (Facultad de Filosofía, Historia y Letras, USAL). Se realizaron los días 26, 27 y 28 de septiembre de 2001. Su objetivo fue ensayar un relevamiento de términos que han desempeñado un papel decisivo en las distintas fases de la cultura literaria, filosófica y política de la antigüedad.

Pasantías en la Escuela de Letras

Desde 1999 alumnos de las carreras de Licenciatura en Letras y Corrector Literario realizan pasantías en la editorial La Ley. Desde 2000 alumnos de la carrera de Letras y Corrector dictan Talleres de Lectura y Escritura y para la formación de abuelos narradores en el Congreso de la Nación.

Para cualquier información complementaria dirigirse a la doctora Alicia Sisca:
alsisca@salvador.edu.ar

Las puertas de

Gramma

están abiertas a la colaboración
de profesores y alumnos.
Para consultas
y envío de trabajos,
dirigirse a la profesora
Mirta Meyer:
mmeyer@fibertel.com.ar

Autoridades de la USAL

Rector Dr. Juan Alejandro Tobias
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

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA, HISTORIA Y LETRAS

Decano
Esc. Juan C. Lucero Schmidt
Secretaria Académica
Prof. Stella M. Palermo
Directora de la Escuela de Filosofía
Lic. Ana Zagari
Dirección de la Escuela de Geografía y Ciencias Ambientales
a cargo del señor decano
Dirección de la Escuela de Historia
a cargo del señor decano
Directora de la Escuela de Historia y Gestión de las Artes
Lic. María del Carmen Magaz
Director de la Escuela de Lenguas Modernas
Dr. Héctor Valencia
Directora de la Escuela de Letras
Dra. Alicia Sisca
Coordinador de la Escuela de Turismo
Dr. Alejandro Torchiaro
Directora del Instituto de Identidad Cultural
Dra. Daisy Rípodaz Ardanaz
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
Lic. María Elena Cincunegui
Director de Postgrado
Dr. Mauro Labombarda

LIBRERÍA
GUADALQUIVIR
(LIBRERÍA UNIVERSITARIA)
Callao 1012
BUENOS AIRES

Abierta desde el 11 de mayo

¡Venga a conocernos antes del 30 de junio y solicite su cupón para participar en el sorteo de interesantes premios en libros!

Librería Guadalquivir
Callao, 1012
Teléfono 48151190
Fax 48151192
guadalquivir@proeme.com
Buenos Aires

Libros argentinos y españoles
Todos los fondos de las editoriales Gredos, Trotta, Síntesis, Castalia, Nerea, Alba, El Acantilado, Apóstrofe, Sigueme, Laberinto y Donostiarra
Servicio de búsqueda e importación de libros españoles

Gramma

DIRECCIÓN
Dra. Alicia Sisca
SECRETARIA DE REDACCIÓN
Prof. Mirta Meyer
CORRECCIÓN
Prof. Mirta Meyer
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Nuria Gómez Belart

Nuestros colaboradores

URSULA ALBRECHT: Egresada de Letras de la USAL. Su trabajo fue presentado en el seminario «Proyección, ficción y función de la escritura: una aproximación al pensamiento y la obra de Leonardo Castellani», dirigido por la doctora Ana María Llurba.

RAQUEL ARRIONDO: Licenciada en Letras (USAL, área Gualeguaychú).

EDUARDO DAYAN: Egresado de Letras de la USAL

WALTER FIELDING: Alumno de cuarto año de Letras. Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Inglesa I, a cargo de la doctora Celia Velazco Blanco.

MARINA GARRIDO: Alumna de cuarto año de Letras. Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Italiana II, a cargo de las licenciadas Beatriz Faillace y Eleonora Gorga.

MARÍA CECILIA GLIATA Alumna de quinto año de Letras. Su trabajo fue presentado en la cátedra de Filología Románica e Hispánica, a cargo del doctor Eduardo Sinnott.

SILVIA GRECO: Profesora Plan B (USAL). Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Rusa y Escandinava, a cargo de la licenciada Celia Fischer.

LUCIANA MC LOUGHLIN: Egresada de Letras de la USAL. Su trabajo fue presentado en las cátedras de Metodología de la Investigación Literaria y Literatura Española I , a cargo de la profesora María Elena Cincunegui.

LAURA NAVARRO: Egresada de Letras de la USAL. Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Argentina II, a cargo de los profesores Juan José Delaney y Beatriz Hernández.

MARÍA LAURA PÉREZ GRAS: Alumna de quinto año de Letras. Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Italiana II, a cargo de las licenciadas Beatriz Faillace y Eleonora Gorga.

MARIANA SANDEZ: Egresada de Letras de la USAL. Su trabajo fue presentado en el seminario «Proyección, ficción y función de la escritura: una aproximación al pensamiento y la obra de Leonardo Castellani», dirigido por la doctora Ana María Llurba.

SILVANA TUCCI: Egresada de Letras de la USAL. Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Argentina II, a cargo de los profesores Juan José Delaney y Beatriz Hernández.

DÉBORA VÁZQUEZ: Egresada de Letras de la USAL

ANA MARÍA LLURBA, GLORIA OLGA JUSTA MARTÍNEZ, MARÍA ESTER MORENO: todas ellas, además de escribir e investigar, tienen en común el ser miembros de la USAL. Vaya nuestro más profundo reconocimiento por haber colaborado en este número. Gracias.

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR
FACULTAD DE FILOSOFÍA, HISTORIA
Y LETRAS

Gramma es una publicación interna de la Escuela de Letras para la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador.
Año XIV, número 35, mayo de 2002.
Buenos Aires, Argentina.