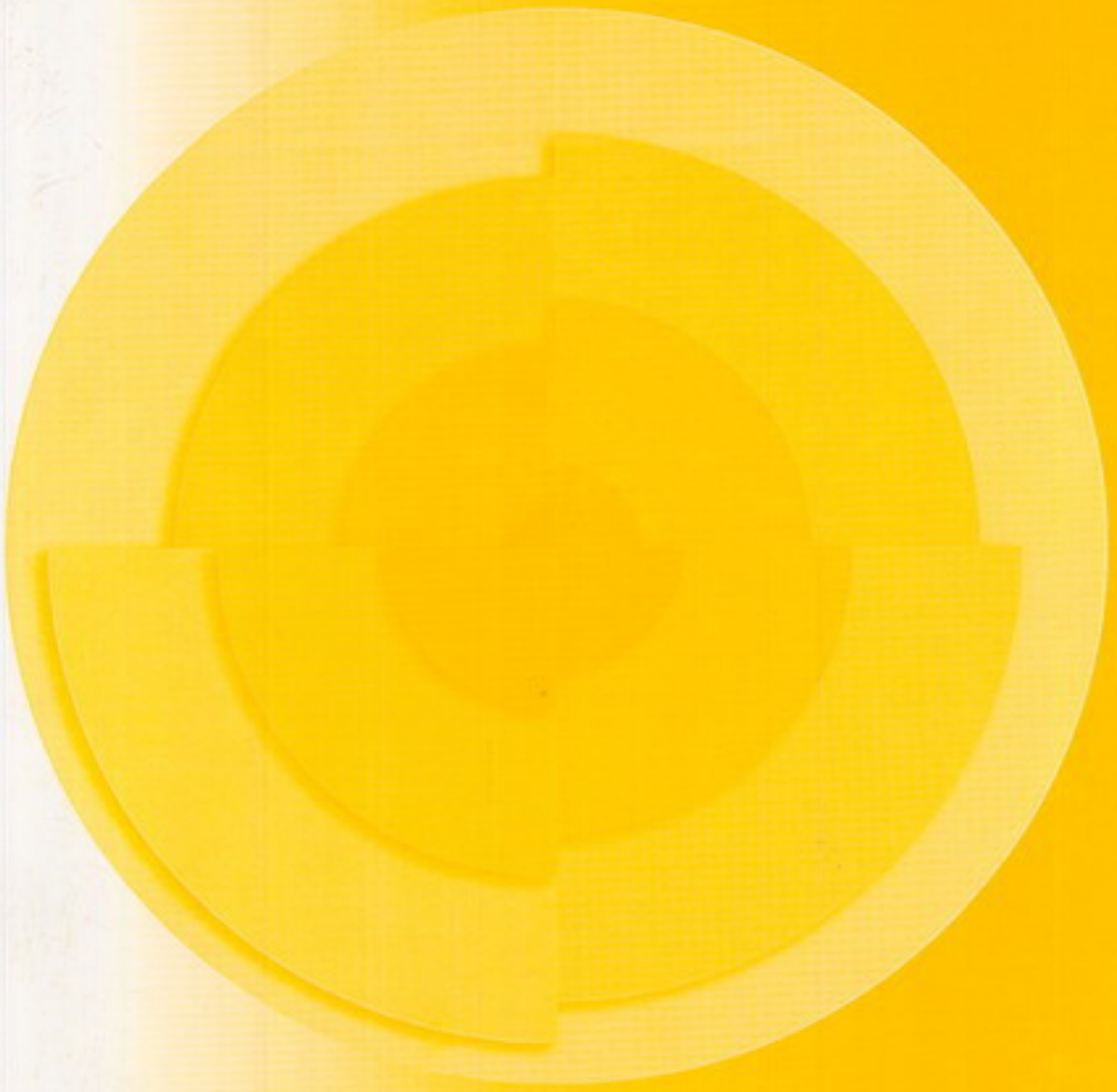
45

Gramma



Universidad del Salvador
Facultad de Filosofía y Letras
Año XIX - Número 45
Julio de 2008

ISSN 1850-0153

Gramma

AÑO XIX – NÚMERO 45 – JULIO DE 2008

ISSN 1950-0153

DIRECTORA
Alicia Sisca

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Juan José Delaney

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ana Benda, Rodolfo Modern,
Antonio Requeni,
y Eduardo Sinnott

COLABORADORES
María Laura Pérez Gras, Marcos Rodríguez
y Mercedes Vitullo

DISEÑO DE TAPA
Mario Rodríguez

COMPOSICIÓN Y ARMADO
Sandra Gallé

www.salvador.edu.ar/gramma

Sumario

Estudios e investigaciones

Cortázar, Pizarnik, Lautréamont: Nexos,
por Silvia Camerotto 7

El erotismo como profanación: de La cautiva *a* La vuelta del Malón, por Enzo Cárcano 24

La imaginación en Don Quijote,
por María Lanusse. 36

Ficciones

La isla de Bernardo Sicardi,
por Juan José Delaney 49

Mala gente,
por Miguel Mullen 52

Bienes Inmuebles,
por Alejandro Tloupakis 58

Conversaciones

León Benarós, un artista integral,
por Mariel Benarós 63

Memoria
Letras de tango 71

Anticipo de libros. Libros. 87

Autoridades 97

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

CORTÁZAR, PIZARNIK, LAUTRÉAMONT: NEXOS

por
Silvia Camerotto

Introducción

> *Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas. Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme.* [...] *No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación*
>
> André Bretón

El presente trabajo intenta demostrar los nexos entre la obra de Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik, partiendo de la influencia ejercida en ambos por Lautréamont. Para su realización, hemos rastreado las temáticas que se reiteran en los tres autores: materia surrealista, el doble, la autobiografía y el exilio. El abordaje de los escritores se hará, en el caso de Alejandra, desde la obra poética, y en el de Cortázar, desde algunos relatos.

Los surrealistas resumen su postura en el *Manifiesto* de 1924. El nombre del movimiento es tomado de Apollinaire, quien lo utiliza por primera vez al definir su obra *Las tetas de Tiresias*, como un drama surrealista. Lo resume así: «*Cuando el hombre quiso imitar el andar, creó la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Así hizo surrealismo sin saberlo*»[1]. Nerval

también utiliza la palabra *supernaturalismo* en *Muchachas de fuego*. La idea del sueño nace del romanticismo y de Freud.

El surrealismo fue primordialmente el más rico sistema de lecturas, donde vida y poesía resultan inseparables. ¿Cómo enlazarlas? Quizá como lo hace Jarry, a expensas de la marginalidad, o en la locura de Hölderlin o de Nerval. Este grupo de escritores bregaba por un automatismo psíquico puro, el dictado del pensamiento ajeno a la razón, a la estética y a la moral. Para los surrealistas el método surgió al analizar los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont. En él, el azar objetivo y los valores antiburgueses toman vida en el Canto VI:

> Sé leer la edad en las líneas fisiognómicas de la frente: tiene dieciséis años y cuatro meses. Es bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña; o también como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o mejor, como esa ratonera perpetua, constantemente tendida de nuevo por el animal atrapado, que puede cazar por sí sola, indefinidamente, roedores y funcionar incluso oculta bajo la paja; y, sobre todo, como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección[2].

La del montevideano es, parafraseando las palabras de César Aira, una obra sin vida, porque es un icono, un espectro. Es obra pura porque no está sospechada de contaminación. Es el ADN del surrealismo. Cortázar habla de Ducasse como sometedor del:

> ...lenguaje enunciativo a la marcha de un acaecer alternadamente mágico, onírico, de pura creación automática (...) negándose a someter su realidad poética a los órdenes estéticos del lenguaje,

> superado por una avalancha de imágenes fulgurantes y deslumbramientos atroces, el Conde se deja hablar.(...) el surrealismo se colocará incluso más allá, en actitud extrapoéticas — mientras se trate de poesía formulada en estructuras ortodoxas, que huelan a herencia, a romanticismo, simbolismo o decadentismo (...) el surrealismo es, ante todo, una concepción del universo y no un sistema verbal[3].

El trabajo del escritor es descongelar al mundo,hacerlo fluir en su obra. Será Lautréamont quien convoque a Julio Cortázar y a a Alejandra Pizarnik para que la palabra inmediata sirva de instrumento de cambio al alcance de todos.

Puentes: Julio, Alejandra e Isidoro

> *Un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo cruzan. Un puente es un hombre cruzando un puente, che*
>
> Julio Cortázar

Comencemos por establecer las conexiones entre Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik. El lugar fue París: allí vivieron, sumergidos en el mundo de la escritura. Inscriptos en esta realidad, Lautréamont los convoca. El punto de encuentro es *El otro cielo* de Cortázar y los *Cantos de Maldoror,* el nexo. La perspectiva del acto creativo se desplaza hacia las citas tomadas de los *Cantos.*

Pizarnik cuenta, entre su lectura de cabecera, con *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin y *De Baudelaire al Surrealismo* de Marcel Raymond. Raymond será quien hable de «la voluntad de ir hasta el fin, de confiar a la poesía el propio destino»[4], lo que Reverdy concreta en «la imagen surgiendo de

la aproximación espontánea de dos realidades muy distintas, cuyas relaciones sólo las ha captado el espíritu: el delirio con dedos de cristal».[5] Raymond definirá los *Cantos* como «esenciales en cuanto a la calidad de sus imágenes, en el aura fantástica que difunden»:[6] el *contra-cielo*, el *infierno negro* de Maldoror, el sentido del infinito. Una poesía que, como sostiene Heidegger, funde al lector en una existencia auténtica, donde las cosas se desvalorizan y se esfuman para dejar asomar al ser total, la nada, el vacío, el origen y el fin de toda existencia. Es la trasducción[7] de Lautréamont la que «*establece la relación dentro de la discontinuidad de los distintos modos de ser*, para *abandonar el principio de identidad y de tercero excluido*».[8] El sentido se aleja así de la pura forma.

Cortázar toma como epígrafe de *El otro cielo* una cita del Canto *IV* de *Maldoror*: «*Esos ojos no te pertenecen. ¿De dónde los has tomado?*».[9] Lautréamont —cuyo nombre real era Isidoro Ducasse—, poeta nacido en Montevideo, Uruguay, nos sumerge en el ritmo devorador de su poesía, donde el fuego es frío y negro. Trazando una sinfonía, nos comunica un estado de alienación que facilita el volver a la relación con nosotros mismos. Lo bello en *Maldoror* se manifiesta para producir la transformación desde el poema. Quizá, el propio Lautréamont vivió en estado de metamorfosis permanente. A través del epígrafe podemos descifrar la clave del relato. Maldoror habla con su sombra, la proyección de su silueta encallecida.

> Escucha, siempre la confesión de un hombre, que recuerda haber vivido medio siglo, bajo la apariencia de un tiburón. [...] No arrojaré a tus pies la máscara de la virtud, para mostrarme a tus ojos tal como soy; pues nunca la he llevado. [...] El fantasma se burla de mí: me ayuda a buscar su propio cuerpo. [...] Sólo me queda ya romper este espejo, en mil pedazos, con la ayuda de una

> piedra... No es la primera vez que la pesadilla de la momentánea pérdida de la memoria fija su morada en mi imaginación, cuando, por las inflexibles leyes de la óptica, me encuentro situado ante el desconocimiento de mi propia sangre[10].

El doble queda instalado en Ducasse y en Cortázar. Alejandra Pizarnik lo analiza en *Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo*[11]. En este cuento, incluido en *Todos los fuegos el fuego*, el autor plantea el tema del döppleganger y el del exilio imaginario, que decidirá el ingreso del errante en un tercer exilio real: la sombra y la consecuente necesidad de romper el espejo de la buhardilla. El cronotopo, como lugar dinamizado es atravesado por el tiempo y los nudos del cuento se atan y se desatan. Leemos dos historias cuyo personaje central es el Yo que las cuenta. Una de ellas, posiblemente la situación imaginaria del narrador-protagonista, no compromete la autonomía del cuento.

El protagonista reside, alternativamente, en Buenos Aires, de los finales de la Segunda Guerra Mundial, y en las galerías y pasajes de París del siglo pasado. Los límites desaparecen y en estos recintos se encarna lo imposible. El Pasaje Güemes es el lugar prohibido que se desea y a la vez se teme franquear. Tiempo y lugar coexisten en el presente del narrador. Ambos cielos están sumergidos en la noche, desplegando al inconsciente, lo onírico. Josiane, la prostituta, probablemente un fantasma, se siente como un ser viviente, mucho más que la Irma real. El deseo reclama el allá, y el aquí sujeta al protagonista en manos de la madre y la novia. Dice Pizarnik:

> Es verdad que su llamamiento o reclamo incluye meras fantasías, pero en cambio son muy reales la soledad y el sentimiento del exilio de estas criaturas que exigen de lo imaginario aquello mismo que un poeta del lenguaje, esto es: que sea su verdadera

> patria [...] El desdoblamiento de sí o la certidumbre (y el terror) de ser dos, o el miedo de perder la identidad, o el desconsuelo ulterior a la proyección de criaturas psíquicas maravillosas en el mundo real.[12]

Cortázar asigna el papel de la muerte a Laurent, quien actúa desde lo oculto. No podemos comprender cómo irrumpe y luego desaparece. Laurent es Lautréamont, querellando con la sombra, ambos, adolescentes sudamericanos. La gran *comedia humana* donde cada cual representa su papel. El corredor de bolsa renuncia y se salva de la locura y de la muerte, pero sabe que hay algo, que no puede definir, de lo que no se salvó.

> Ahora no soy más que uno de los que se preguntan por qué en algún momento no hicieron lo que habían pensado hacer. [...] Y sin embargo creo que hice mal, que estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme. Salvarme de qué, me pregunto. Pero precisamente de eso: salvarme de que hoy no pueda hacer otra cosa que preguntármelo, y no haya otra respuesta que el humo del tabaco y esa vaga esperanza inútil que me sigue por las calles como un perro sarnoso.[13]

Quizá, el encuentro con el otro lo hubiera liberado, pero perdurará por siempre en la ambigüedad.

El segundo epígrafe, tomado del Canto VI dice: « ¿Dónde fueron las vendedoras de gas? ¿Qué ha sido de las lámparas del amor?».[14] Lautréamont se pregunta sobre el «encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección» [...] « ¿Por qué no considera, más bien, un hecho anormal la posibilidad, que ha tenido hasta hoy, de sentirse desprovisto de inquietud, y, por decirlo de algún modo feliz?»[15], palabras que encajan con el estado desolado del viajero. La patria oculta del otro cielo, donde se vocean crímenes en las ediciones

vespertinas y Laurent, símbolo de las aventuras eróticas. Se cita la escena de Lautréamont luchando con su propia sombra, y Laurent se identifica con el relato, constituyéndose este último en un eje vertebrador. El narrador y el sudamericano se encuentran en el café y el espacio transforma lo público en lo personal. Yo se acerca a hablar con él. Pero algo se interpone entre el deseo y el acto, y el Yo se convierte en uno de los muchos que se preguntan por qué no hizo lo que había pensado hacer.

La simetría entre las muertes del sudamericano y de Laurent, el Yo las resuelve como *«casi una misma muerte»;*[16] muerto el hombre, muerta su sombra. Pizarnik define a «El otro cielo» comolugar del encuentro con «la belleza convulsiva (...) donde lo más real es el drama filosófico».[17]

Alejandra Pizarnik.Recorrido autobiográfico. Los dobles.

> *Debajo de mi vestido ardía un campo con flores alegres como los niños de medianoche. El soplo de la luz en mis huesos cuando escribo la palabra tierra. Palabra o presencia seguida por animales perfumados; triste como sí misma, hermosa como el suicidio; y que me sobrevuela como una dinastía de soles.*
>
> Alejandra Pizarnik

El lenguaje se une a la patria donde nacen simbólicamente Isidro y Alejandra, y de allí al juego de la noche y al juego de los espejos de su poesía. La belleza del significado estalla hacia una multiplicidad de significaciones. Pizarnik debe apropiarse de una lengua para, según Derrida, soportar un cuerpo a cuerpo con ella, porque el poeta es quien da cuenta de la lengua que muere y que él resucita. Escriba en su Diario, el 23 de septiembre de 1954: «Alejandra: recuerda. Recuerda bien todo lo que has oído. Primeramente, debes aprender a separar el

sueño de la vigilia. Recuérdalo, y no piensen que 'estás desnuda o llevas un traje de vidrio'». [18]

Siguiendo el trayecto de su obra, en *La tierra más ajena*, de 1955, Pizarnik inicia el recorrido autobiográfico. Este poemario es un acto fundacional, donde quizá el lenguaje sea esa tierra más ajena, de la que Alejandra terminará apropiándose. En *La última inocencia*, de 1956, la poeta manifiesta la totalidad de su cansancio existencial en el poema *Siempre* dedicado a Rubén Vela[19], quien le responde con un poema propio, «La inocente»[20] refiriéndose a Alejandra como «*la bella indiferente cuyos despojos protegen los animales*». Establecida la unidad de sentido, Pizarnik finaliza el libro con «Sólo un nombre»

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra[21]

Alelí Jait, en la revista *El perseguidor*, N° XI, habla del yo de Pizarnik como «la emancipación errónea que se penetra para reproducir incandescentemente como las luces y sombras que en la elaboración poética rebasan la propia creación mítica, desplazando el texto hacia la poeta que se encuentra a oscuras». Este yo se reafirma en la omnipotencia del texto, manifestándose como lo inexpresable: un mismo yo que antes estuvo cansado del yo de paso. Alejandra vive torturada por la imposibilidad de ser feliz con lo cotidiano. «Tanta vida Señor / para qué tanta vida», escribe en su poema Noche[22]. Esta *Hija del viento*, no halla a nadie «hace tanta soledad / que las palabras se suicidan».[23] Perdido su nombre, busca «alguna frase solamente mía / que yo abrace cada noche / en la que me reconozca / en la que exista»[24]. Origen y noche se unen a lo cotidiano, en una

unidad cerrada. En «El despertar»[25], dedicado a su psicoanalista, León Ostrov, se produce una metamorfosis y sus brazos insisten en abrazar al mundo, y la jaula se convierte en pájaro.

Para Alejandra, existir es dolor y muerte. Sus maneras de nombrarse son muchas: la de los ojos abiertos, la enamorada, pequeña estatua de terror. Quizá, como dijo alguna vez Tamara Kamenszain, Pizarnik pertenece a *esa* vasta tradición de escritoras que juegan a morir en el poema. Su experiencia de pensar la muerte es una estrategia para eludir el vacío y soportar que no seamos un todo omnipotente. Es una forma de enfrentar la falta. El recorrido del yo en Alejandra es comparable a la visión pesimista de la obra de Lautréamont: «Recibí la vida como una herida y no he permitido que el suicidio curara la cicatriz»[26], pues ella «quisiera hablar de la vida, / esto es la vida, / este aullido, este clavarse las uñas en el pecho»[27]. La dualidad de Maldoror está presente en Alejandra. El sujeto se esfuerza por permanecer, enunciándose en el poema, rompe con la lógica y abre el camino de la belleza:

II

ahora
en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada[28]

En *Extracción de la piedra de la locura*, de 1968, Pizarnik escribe: «toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche»[29]. Sus poemas, cada vez más breves, quedan reducidos prácticamente a frases.

XII

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y

escribo. No, no estoy sola. / Hay alguien aquí que tiembla.[30]

Héctor Murena, ensayista y poeta, amigo de Pizarnik, creía en la posibilidad de que al esperarlo todo en la palabra, Alejandra llegara a la fe en el silencio. «La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases».[31]

EN ESTA NOCHE EN ESTE MUNDO

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

Las formas y valores entre la vida y el arte se circunscriben en una estética de encuentro entre autor y personaje. Los lugares pueden intercambiarse, pero el autor, como momento de una obra literaria no coincide con el personaje, sin embargo, no existe una oposición fundamental. Según Bajtín,

ambos pertenecen a un mismo mundo valorativo, donde el personaje en su vida está poseído por el posible autor: el otro. La duplicación del ser es, en Pizarnik, el camino de los espejos. Las Alejandras de *La piedra de la locura* están enfrentadas. Es sueño de la muerte, espacio de los cuerpos poéticos, que nos muestran a una Alejandra desintegrada. Escribe en su *Diario*, en noviembre de 1971: «Escribir es darle sentido al sufrimiento. He sufrido tanto que ya me expulsaron del otro mundo. Escribir es querer darle algún sentido a nuestro sufrimiento».[32]

La íntima vocación de Alejandra se intensifica ante el imperativo de una fatiga que la perturba. Escribir no fue motivo suficiente para ser querida. Sin embargo, el testimonio de César Aira, habla de otra Alejandra.

> Para toda una generación, creyera o no en la poesía, ella fue la Poeta. Daba lo mismo que nuestras lecturas anteriores hubieran sido Rubén Darío o Vallejo o Rimbaud, ella nos daba la fórmula con la que eso podía volver a hacerse, con un máximo de rigor y elegancia [....] Sin embargo, (su obra) sigue aquí hoy, treinta años después, sin que haya crecido en lo sustancial la distancia que nos separa del mito, que sigue siendo un mediador entre la realidad y la ensoñación. En vida, aún para los que la conocimos, no estuvo más cerca. Lo que puede significar o bien que la muerte no tiene tanto efecto, o que ya entonces estaba presente como causa[33]

Para que no nos quede duda alguna sobre la influencia de Ducasse en Pizarnik, poco antes de morir, escribió en su pizarrón:

criatura en plegaria
rabia contra la niebla
escrito

en

el

crepúsculo -

contra

la

opacidad

no quiero ir

nada más

que hasta el fondo

oh vida

oh lenguaje

oh Isidoro.

Autobiografía, exilio y política en Julio Cortázar

Prescindiendo de las consideraciones personales y subjetivas sobre el acontecer ético y social del autor real, basándonos en el concepto bajtiniano de la biografía como forma transgresora elemental mediante la cual un puede objetivar su vida artísticamente, podemos rastrear en los relatos de Julio Cortázar una perspectiva desde la cual el autor muestra su vida para que la mirada del otro configure lo histórico, social y político. La codificación de lo real es una mediación de lo fantástico y el escritor, como partícipe del mundo moderno, mantiene una relación activa con la actualidad en todos los órdenes.

En el cuento «Deshoras», el eje narrativo regresa a la infancia banfileña, «y con todo eso venía también Banfield, claro, porque todo había pasado allí».[34] Una infancia que el escri-

tor no recuerda más que como de una excesiva tristeza, asma, amores desesperados, brazos rotos. Según la cronología, en 1918 se traslada a Buenos Aires, cuando finaliza la misión diplomática de su padre en Bélgica y pasa a vivir en Banfield. Sigue confesando: «Fue a lo largo de una bronquitis de quince días que Aníbal empezó a sentir la ausencia de Sara, cuando Doro venía a visitarlo le preguntaba por ella».[35] Podemos pensar que el autor sufre un proceso de autoobjetivación. La conciencia biográfica valorativa, como constitución de vida, se encuentran en la aventura heroica y en la cotidianeidad social.

«La escuela de la noche», perteneciente al libro *Deshoras*, se sitúa en el Buenos Aires de los años 30, y abarca la totalidad del espacio: escuela normal, vida nocturna, fútbol, el tango. El tiempo pasado deja sus huellas en las nuevas generaciones. Se desarrolla durante la noche y sus personajes se desplazan convocando figuras asociadas a los vicios de su época. Cortázar reconoce la necesidad de participar en la historia como animal político. El director, llamado Rengo, «no sólo era un solterón convicto y confeso, sino que enarbolaba una misoginia agresiva».[36] «Esta pelirroja de pestañas de cinco centímetros y senos de goma»[37] es la autoridad que se instala en el relato artístico, donde las mujeres eran muchachos disfrazados.[38] Víctimas y victimarios se autoabastecen cumpliendo con las reglas del Decálogo que señala: «*Obedece para mandar y manda para obedecer*».[38] El docente amigo se opone a otro a quien se teme, pero en definitiva se le reconoce. Este planteo expresa la gratitud que Cortázar siente por Arturo Marasso, su profesor de Literatura griega y castellana, y de Vicente Fattone el de Filosofía y Lógica, a quienes rescata de los profesores que enfrentó a lo largo de siete años, cuatro de magisterio y tres de profesorado de letras en el Mariano Acosta. El espacio artístico de la escuela se constituye así en la metáfora de la denuncia.

En Segunda vez[40], Cortázar posterga la solución del misterio cambiando las perspectivas. Este relato fue prohibido por la junta militar en 1977. María Elena recibe una convocatoria oficial del gobierno que le ordena que vaya a un edificio que no parece oficial. Hay otras personas que están esperando aquí para entrar a la oficina y Elena se hace amiga de otro hombre que ella nunca antes había visto. Cuando entra, ella llena un formulario y un funcionario le dice que debe regresar en tres días y eso es toda la historia. El autor ha creado una atmósfera donde existe un *Big Brother*. El gobierno puede controlar a sus ciudadanos. María Elena va al edificio gubernativo. Asume que «por lo menos tendrá una bandera» y el narrador dice «era raro que no hubiese ascensor»[41] –cosas que describen un lugar misterioso. El hecho de que este edificio no tenga estas características crea un enigma. Una serie de hombres-medio u hombres-herramienta, como los denomina Sartre, es decir, funcionarios, empleados, en un ambiente burocrático minuciosamente llevado, pero sin una finalidad concreta, resulta inexplicable. Que se convoque a una serie de personas para rellenar un formulario sin que conozcan la causa ni la finalidad y que se produzca la desaparición de una de ellas en la segunda convocatoria representa un alegato contra un fenómeno que se ha generalizado en la mayoría de los regímenes militares de América del Sur: la cuestión de los desaparecidos. En este cronotopo, se combina lo histórico y lo social público con lo privado. Los personajes son citados y no pueden evadirse. El umbral identificado con la puerta de acceso a la oficina no permite una segunda salida. Divide el espacio de la realidad del enigmático: en el primero los personajes están quietos y musitan temerosos; el segundo los hace desaparecer sin que se sepa por dónde.

Cortázar sostiene que «La revolución no se hace con hormigas: se hace con hombres».[42] «Siempre postuló un equilibrio entre la responsabilidad del escritor ante la sociedad y el hacer una literatura rigurosa», dice Teitelboim. «En el último tiempo su literatura se hizo de línea más precisa, como un dibujo de Durero»[43].

Conclusión

Julio y Alejandra, «El otro cielo», Lautréamont, puentes signados por una permanente búsqueda estética. En 1870, Ducasse vomita a Maldoror, sometiendo al lenguaje enunciativo a la marcha de un acontecer de pura creación automática. Lo poético es lo existencial y este producto libre de toda especificación se abre como poema. Una concepción del universo que remite al reencuentro con la inocencia, donde la elección de un hombre compromete a una sociedad entera. El surrealismo parte de la visión pura del poeta.

El recorrido por los textos confirma el destino personal y estético que los convoca y consagra fuera de su país. «El otro cielo», espacio de la coexistencia con las propias sombras, y el encuentro en los *Cantos* y la conciencia de la propia fragmentación.

En Alejandra, muerte y nacimiento se confunden y de allí surge su poesía. Para Cortázar, citando sus propias palabras, el escritor es: «un pequeño Cristóbal Colón, es decir es alguien que sale a descubrir con sus carabelitas de palabras y... bueno, el gran escritor descubre América; pero no todos son Colón».[44]

Ellos se comprendieron. Escribir fue inventar un mandala, purificarse. Llegaron a una desnudez axial concatenando universos donde los paraguas y las mesas de disección conviven.

NOTAS

[1] Pellegrini, Aldo, *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Argonauta, 2006, pág. 23.
[2] Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 16.
[3] Cortázar Julio, *Obra Crítica, Tomo I*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004, págs. 108, 109.
[4] Raymond Marcel, *De Baudelaire al Surrealismo*, México, FCE, 2002, pág. 13.
[5] Ibídem, pág. 245.
[6] Ibídem, pág. 251.
[7] La transformación de energía a información nerviosa. (Teoría literaria).
[8] Altesor, Homero, *Lautréamont, Surrealismo y fenomenología*, Buenos Aires, Biblos, 1996, pág. 79.
[9] Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*,, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 232 y ss.
[10] Ibídem, págs. 235 y 236.
[11] Pizarnik, Alejandra, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003, pág. 245.
[12] Ibídem, pág. 247.
[13] Cortázar, Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, págs. 181, 182.
[14] Lautréamont, ibídem, pág. 294
[15] Ibídem , págs. 295, 296.
[16] Cortázar, Julio, ibídem, pág. 196.
[17] Pizarnik, Alejandra, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003, pág. 251
[18] Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003, pág. 20.
[19] Pizarnik, Alejandra, *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2003, pág. 63.
[20] Vela, Rubén, *Poesía y Libertad*, Buenos Aires, Almagesto, 1996, pág. 124.
[21] Pizarnik, Alejandra, *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2003, pág. 65.
[22] Ibídem, pág. 57.
[23] Ibídem, pág. 77.
[24] Ibídem, pág. 88.
[25] Ibídem , pág. 92.
[26] Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 190.
[27] Pizarnik, Alejandra, *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2003, pág. 95.
[28] Ibídem, pág. 113.
[29] Ibídem, pág. 215.
[30] Ibídem, pág. 243.
[31] Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003, pág. 503
[32] Ibídem.
[33] Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Ocnos, 2002, pág. 31.
[34] Cortázar, Julio, *Deshoras*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, pág. 106.
[35] Ibídem, pág. 108.
[36] Ibídem , pág. 80.
[37] Ibídem, pág. 85.
[38] Ibídem, pág. 84.

[39] Ibídem, pág. 97.
[40] Cortázar, Julio, *Obra Completa*, Tomo II, Alfaguara, 2003, pág. 93.
[41] Ibídem, págs. 94, 95.
[42] Cortázar/Teitelboim, *Policrítica en la hora de los chacales*, Buenos Aires, Lar, 1996, pág. 54
[43] Ibídem, pág. 55
[44] Cortázar, Julio, *Obra Crítica*, Tomo III, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, pág. 23.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

CORTÁZAR, Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
LAUTRÉAMONT, *Deshoras*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
——————, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 2001.
——————, *Obra Completa*, Tomo II, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.
PIZARNIK, Alejandra, *Poesía completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003.
——————, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003.

Fuentes Secundarias

AIRA, César, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Ocnos, 2002.
ALTESOR, Homero, *Lautréamont, Surrealismo y fenomenología*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
BACHELARD, Gastón, *Lautréamont*, México, FCE, 1997.
BRETÓN André, *Manifiestos del Surrealimo*, Barcelona, Labor, 1995.
CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica*, Tomo I, Buenos Aires, Suma de Letras, 2004.
——————, *Obra Crítica*, Tomo I, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.
——————, *Obra Crítica*, Tomos II y III, México, Alfaguara, 1994.
CORTÁZAR y Teitelboim, *Policrítica en la hora de los chacales*, Buenos Aires, Lar, 1996.
PELLEGRINI, Aldo, *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Argonauta, 2006
PIZARNIK, Alejandra, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003.
Raymond Marcel, *De Baudelaire al Surrealismo*, México, FCE, 2002.
VELA, Rubén, *Poesía y Libertad*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.

Silvia Camerotto es estudiante de la licenciatura en Letras. Cursa el 4°. año.

El erotismo como profanación: De *La cautiva* a *La vuelta del Malón*

por
Enzo Cárcano

... y yo sentí, de golpe, en la cintura, la presión de un brazo fuerte, de un brazo desconocido... El animal echó a andar. Un inesperado bienestar me invadió que no supe si atribuir al acompasado vaivén que me echaba contra ti o a la presión de ese brazo que seguía enlazándome fuertemente.

María Luisa Bombal: *La amortajada*

Cruces, incensarios, báculos, estandartes, un baúl, un par de cabezas cercenadas y una cautiva. Este es el botín que ostentan, en el cenit de su arrebato, los indios que componen el cuadro *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle.[1] En estrecha relación filial con la primera parte de *La Cautiva* de Esteban Echeverría,[2] el lienzo presenta, allende sus fuentes, una mirada de suma originalidad con respecto a las reproducciones, literarias y/o pictóricas, del *tópico*[3] del malón furibundo: la connotación particular de la relación erótica que sostiene la cautiva con su captor. Este vínculo de posesión sicalíptica es una sinécdoque del total de la obra y, aún más, el elemento que encarna, en grado sumo, el acto de la profanación, cuya intensidad permite que la pintura trascienda el tópico.

No obstante la extrema dificultad que reviste la comparación *hiperestética* de una obra lírica y una pictórica, juzgamos pertinente acometer esta labor, a fin de patentizar la asombrosa unidad del sentir artístico. Los distintos lenguajes

semióticos, los sentidos a los que apelan e impelen, son vías diversas de expresión estética que convergen en un mismo puerto: del lirismo de Echeverría al pincel naturalista de Della Valle, de la heroína romántica a la prisionera descobijada, veremos cómo sobrevuela y se despliega la efigie del malón.

En «El desierto», primera parte de *La Cautiva,* Echeverría poetiza, con notable plasticidad, la irrupción del malón que quiebra el sosiego del atardecer pampeano. Desplegando su fuerza sanguinaria, los salvajes se lanzan al desierto con los despojos obtenidos en su última arremetida. Entre ellos, las cautivas: es la victoria[4] de los bárbaros que han transpuesto las fronteras de su ámbito, el desierto, y han irrumpido en el seno de la civilización urbana, profanándola:

¿Quién es? ¿Qué insensata turba
con su alarido perturba,
las calladas soledades
de Dios, do las tempestades
sólo se oyen resonar?
¿Qué humana planta orgullosa
se atreve a hollar el desierto
cuando todo en él reposa?
¿Quién viene seguro puerto
en sus yermos a buscar?
¡Oíd! Ya se acerca el bando
de salvajes atronando
todo el campo convecino;

¡Mirad! Como torbellino
hiende el espacio veloz.
El fiero ímpetu no enfrena
del bruto que arroja espuma;
vaga al viento su melena,
y con ligereza suma
pasa en ademán atroz.

¿Dónde va? ¿De dónde viene?
¿De qué su gozo proviene?
¿Por qué grita, corre, vuela
clavando al bruto la espuela,
sin mirar alrededor?
¡Ved! que las plantas ufanas
de sus lanzas, por despojos,
llevan cabezas humanas,
cuyos inflamados ojos
respiran aún furor.

(«El desierto», vv. 120-150)[5]

No obstante el dramatismo del cuadro referido, Echeverría no franquea los límites del tópico y se aboca, mediante una cuidada confección del campo semántico definitorio del malón, a la configuración de la antinomia civilización-barbarie:

Así el bárbaro hace ultraje

al indomable coraje
que abatió su alevosía
y su rencor todavía
mira con torpe placer,
las cabezas que cortaron
sus inhumanos cuchillos,
exclamando: «Ya pagaron
del cristiano los caudillos
el feudo a nuestro poder.

Ya los ranchos do vivieron
presa de las llamas fueron,
y muerde el polvo abatida
su pujanza tan erguida.
¿Dónde sus bravos están?
Vengan hoy del vituperio,
sus mujeres, sus infantes,
que gimen en cautiverio,
a libertar, y como antes
nuestras lanzas probarán».

(«El desierto», vv. 150-170)

Por su parte, y como queda referido, *La vuelta del malón* es una trasgresión al canon. Para comprender cabalmente la razón de tal innovación, la significación de la resonancia erótica del conjunto captor-cautiva, expondremos, brevemente, las

connotaciones simbólicas de algunos elementos del marco en el que aquél se emplaza.

En primer lugar, debemos destacar las *cruces* que aparecen en la pintura. Estas, símbolos densamente significativos, aluden a *Cristo*, a la *Salvación* por Él obrada, a su *presencia* efectiva en la tierra, al conjunto de la *humanidad* hacia Él atraída, a las cuatro *virtudes* del alma,[6] y, de suma relevancia en este contexto, a la *civilización occidental* que profesa el cristianismo y configura su proceder siguiendo sus preceptos, identificándose así con Él. Es evidente entonces que los citados elementos de culto representan, en poder de los bárbaros que los *vacían* de sentido y los empuñan como meros trofeos, un acto de profanación a nivel de *identidad*. Similar, aunque más dramático por el movimiento semejante al de las boleadoras al que es sometido, es lo que acaece con el *incensario*, cuyo contenido es símbolo de la *función sacerdotal*, al ser el humo que desprende el encargado de elevar la plegaria al cielo.[7] Este es un caso de profanación a nivel de *autoridad moral*. Del mismo cariz, es el saqueo del *báculo* y de la *estola*, símbolos de la *autoridad* de *origen celeste* concedida al obispo o abad en virtud de su *jurisdicción pastoral*.[8] Por su parte, el *estandarte*, símbolo de la *protección divina*,[9] constituye, en poder de una turba salvaje, cuyo derrotero no es una procesión sino una huída desenfrenada luego de haber arrasado una iglesia, una metonimia de la indefensión en la que han sumido a sus víctimas, incluida la cautiva. Del mismo modo, actúa el *cíngulo* amarrado al cuello de uno de los caballos: ha perdido su sentido primario como símbolo de la *castidad sacerdotal* para complementar el cuadro de un animal en lujuriosa fuga.

El *cáliz* es, probablemente luego de las cruces, el símbolo más caro al cristianismo. En la pintura de Della Valle, pende de las ancas del caballo que ocupa el centro, situación que desarticula su honda e, incluso, trascendente significación: el continente de la mismísima sangre del Redentor, según la tradición católica, se halla sometido al galope del equino, derramando su contenido sobre el vil terreno cenagoso: *profanación* definitivamente *religiosa*.

Como último elemento del marco, señalemos las *cabezas* que cuelgan de las ancas del caballo del captor: éste ya no es un caso de profanación, sino de *mutilación*, manifiesto *símbolo*[10] del salvajismo, no ya a nivel moral o religioso mas físico, atribuible a los indios.

Por sobre todos los elementos referidos se destaca, como hemos mencionado, el conjunto del captor y la cautiva,[11] cuya configuración es, a nuestro juicio, el cúmulo de la profanación; es decir: no es la sensualidad que efluye de las figuras,[12] sino ésta como metáfora de la profanación, lo que estimamos un avance con respecto de sus predecesores, en particular con relación a *La Cautiva*.

En comparación con aquélla, es dable subrayar la diametral diferencia que existe entre María, la protagonista del poema de Echeverría, y la cautiva que Della Valle traza en *La vuelta del malón*. La primera se erige a lo largo de la obra, sin perder sus cualidades de *mujer ángel*, en una heroína con arrebatos de masculinidad, elidiendo así cualquier seña de erotismo; se destacan en ella el valor y la fuerza:

> Un cuerpo gruñe y resuella,
>
> y se revuelve; mas ella
>
> cobra espíritu y coraje,
>
> y en el pecho del salvaje
>
> clava el agudo puñal.
>
> («El puñal», vv. 56-60);
>
> [...]
>
> y como cosa liviana
>
> carga el cuerpo amortecido
>
> de su amante, y con él junto,
>
> sin cejar, se arroja al punto

en el arroyo extendido.

(«La quemazón», vv. 144-148)

La mujer de la pintura, por el contrario, se halla en un estado de desfallecimiento, a merced de la lascivia del indígena que la carga. A propósito del captor, debemos resaltar la curiosa actitud que rezuma de su pose: el modo en que sostiene a la cautiva, entre su pecho, símbolo de protección y contención, y su lanza guerrera, deja translucir la ambigüedad de la sicalipsis. En *La Cautiva* se plasman límpidamente las consecuencias de este tipo de posesión, al que se veían sometidas las prisioneras: basta contraponer la desazón de Brian al pensar que su amada había sido ultrajada por los indios, y la orgullosa respuesta de María:

[...] mas, súbito él la separa,
como si en su alma brotara
horrible idea, y le dice:
–María, soy infelice,
ya no eres digna de mí.

Del salvaje la torpeza
habrá ajado la pureza
de tu honor, y mancillado
tu cuerpo santificado
por mi cariño y tu amor:
ya no me es dado quererte.

Ella le responde;: –Advierte

que en este acero está escrito
mi pureza y mi delito,
mi ternura y mi valor.

Mira este puñal sangriento
y saltará de contento
tu corazón orgulloso:
diómelo amor poderoso,
diómelo para matar
al salvaje que insolente
ultrajar mi honor intente [...]

(«El puñal», vv. 186-207)

El desamparo de la esclava de *La vuelta del malón* entraña múltiples significaciones: en primer lugar, los *senos* de la mujer, símbolos de la *fecundidad*, del primer *alimento* y del *renacer*,[13] preludian, al quedar al descubierto, la *profanación sexual –íntima–* de la figura femenina, de la *pureza* de la raza blanca; amenaza que se refleja también en el contraste cromático entre la tez del captor y la de la cautiva, destacada por su *blancura*, símbolo de la *teofanía*, la *pureza* y la *iluminación*.[14] Si consideramos también el crucifijo casi imperceptible que cuelga del cuello de la prisionera, completaremos, en este conjunto, el cuadro de profanación: *sexual-íntimo*, *religioso*, de *autoridad*[15] e, incluso, *social*.[16] En ella, en su sensual indefen-sión, en su pasividad contrastante con el frenesí del malón, en otras palabras, en el erótico cuadro que representa, se condensan

todos los elementos de la deshonra y la prostitución, de la profanación, no sólo personal sino colectiva.

De la bravura de María al sometimiento de la cautiva de Della Valle, de la mujer del puñal a la de los senos descubiertos, hemos esbozado en este breve ensayo la evolución del *tópico* de la cautiva y el malón, para llegar a considerarlo no como elemento de una historia, sino como símbolo compacto de la profanación; acto que, fraguado con precisos trazos, se nos presenta, en toda su intensidad, en el erotismo del rapto.

Una imagen dice más que mil palabras y una palabra evoca más que mil imágenes: es ésta la maravillosa posibilidad del arte en cualquiera de sus formas. Confiados en tal premisa, hemos enlazado, a través del tópico de la cautiva y el malón, una manifestación lírica, *La Cautiva,* con una pictórica, *La vuelta del malón*: cómo una lánguida mujer, cargada por el adalid de una sacrílega horda en fuga, constituye, merced a su contundente carga simbólica, un avance con respecto a la arrebatada heroína romántica de Echeverría. María representa el ideal literario decimonónico, la mujer ángel que, inmaculada, enfrenta su destino trágico; la cautiva que pinta Della Valle marcha a su fin al son del galope de fieros animales, degradada, con los senos desnudos; es la encarnación de la profanación que rejuvenece el tópico.

Notas

[1] Óleo / tela, 186 x 292 cm. Fdo. ab. der. «A. D. Valle / Bs. As. 1892". MNBA.

[2] Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2003, p. 270.

[3] *Véase* Malosetti Costa, *Ibídem*, p. 243 *et seq.*

[4] Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, BuenosAires, Ariel, 1997, p. 38.

[5] Todos las citas están extraídas de Esteban Echeverría, «El desierto» en *Obras Escogidas*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1991. «[...] La cruz gloriosa, cruz de la parusía que aparece antes del retorno de Cristo, es el signo del Hijo del Hombre, signo de Cristo resucitado ». Jean Chevalier y Alain Gheer-

brant, «Cruz», *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1997, p. 362 *et seq.*

[6]«La tradición cristiana ha enriquecido prodigiosamente el simbolismo de la cruz al condensar en esta imagen la historia de la salvación y la pasión del Salvador. La cruz simboliza al Crucificado, Cristo, el Salvador, el Verbo, la segunda persona de la Trinidad. Es más que una figura de Jesucristo, se identifica con su historia humana y hasta con su persona [...] La iconografía cristiana la utiliza tanto para expresar el suplicio del Mesías como su presencia: donde está la cruz, está el Crucificado. [...] La cruz de un travesaño es la del Evangelio. Sus cuatro ramas simbolizan los cuatro elementos que han sido viciados en la naturaleza humana, el conjunto de la humanidad atraída hacia Cristo desde las cuatro partes del mundo, las virtudes del alma humana; el pie de la cruz hincado en tierra significa la fe asentada sobre profundos fundamentos, la rama superior de la cruz indica la esperanza subiendo hacia el cielo; la anchura de la cruz es la caridad que se extiende hasta los enemigos; la longitud de la cruz es la perseverancia hasta el fin. [...] Se distingue la cruz de pasión y la cruz de resurrección; la primera recuerda los sufrimientos y la muerte de Cristo, la segunda su victoria sobre la muerte. Por esta razón está generalmente adornada con una insignia o una llama y asemeja un estandarte, o lábaro, que Cristo blandiría lanzándose de la tumba y «[...] cuyo mango se termina en cruz en lugar de aguzarse en pica... Ya no es un árbol, como en la cruz de la pasión, sino un bastón» (Didron M., *Histoire de Dieu*, París, 1843, pp. 369-370).

[7] «En el simbolismo del incienso están a la vez el humo, el perfume y las resinas incorruptibles que sirven para prepararlo. Los árboles que las producen se han tomado a veces como símbolos de Cristo. El incienso está pues encargado de elevar la plegaria al cielo y es, en este sentido, un emblema de la función sacerdotal: por esta razón uno de los Reyes Magos ofrece incienso al Niño Jesús». Chevalier, Gheerbrant, «Incienso» *Ibídem*, p. 591.

[8] «Símbolo de la fe, que el obispo se encarga de interpretar. Su forma de gancho, semicírculo, o círculo abierto, significa el poder celeste abierto sobre la tierra, la comunicación de los bienes divinos, el poder de crear y recrear los seres. El báculo del obispo o del abad es el emblema de su jurisdicción pastoral: es pues también un símbolo de autoridad, de una autoridad de origen celeste. Es comparable al palo del pastor». Chevalier, Gheerbrant, «Báculo», *Ibídem*, pp. 168-169.

[9] «El estandarte designa, de una manera general, una enseña de guerra: es a la vez, signo de mando, de reunión y emblema del propio jefe. [...] Símbolo de protección, concedida o implorada. El portador de una bandera o de un estandarte lo levanta por encima de su cabeza. Lanza en cierto modo un llamamien-

to hacia el cielo, crea un vínculo entre lo alto y lo bajo, lo celestial y lo terrenal. «Yahvéh es mi bandera» dice el texto de Éx. 17,15; lo que significa: Dios es mi salvaguarda [...] en el cristianismo simbolizan la victoria del Cristo resucitado y glorioso. Toda procesión litúrgica durante el tiempo pascual y la ascensión entraña su empleo». Chevalier, Gheerbrant, «Bandera, estandarte», *Ibídem*, pp. 173-174. «Pasando de Cristo al alma, las banderas significan (según Ricardo de San Víctor, siglo XII, *Sermons et opuscules inédits*, texto latino, introducción y notas por Jean Chatillon, París, 1951, p. 76.68) el levantamiento (*sublevatio*) y la levación (*elevatio*) del espíritu. La bandera es elevada, el hombre la tiende por encima suyo, teniendo así para su contemplación hacia los bienes celestiales. Estar suspendido por encima de la tierra es estar iniciado en los secretos divinos». Mokri, Mohammed en Chevalier, Gheerbrant, «Bandera, estandarte», *bídem*, p. 174.

[10] Consideramos *símbolo* a la cabeza extirpada del cuerpo a pesar de que la relación que se establece no es de carácter plenamente convencional, ya que la condición del objeto en cuestión (*cercenada*) y el acto previo que supone su presencia aislada (*decapitación*), parece establecer una relación *cuasiicónica*. *Véase* Alejandra Vitale, *El estudio de los signos. Pierce y Saussure*, Buenos Aires, EUDEBA, 2004, p. 33 *et seq.*

[11] «En la pampa desolada, envueltos en una luminosidad fría, [...] los indios aparecían revestidos de todos los signos que indicaban su carácter de enemigos de la «civilización»: las cabezas cortadas de sus víctimas, los despojos de una iglesia profanada, el ganado robado, y destacándose en el conjunto, la cautiva blanca semidesnuda. El grupo que componen el jinete y su presa [...] tiene un carácter sensual que lo distingue del resto de la composición: los contrastes violentos se desdibujan, el indio parece hasta cierto punto proteger, rodeándola con su brazo, a la mujer adormecida. Este indio no levanta la cabeza para vociferar, como los demás, sino que se inclina levemente sobre la mujer robada, su gesto no es tan agresivo. Al mismo tiempo, la lanza interpuesta ante ella indica su posesión por la fuerza, como una visualización del poder viril ». Malosetti Costa, *Ibídem*, pp. 269-270.

[12] El erotismo en el rapto de la mujer era ya una tópica recurrente en la Antigüedad. *Véase* Malosetti Costa, *Ibídem*, p. 249.

[13] « El seno se relaciona con el principio femenino, es decir con la medida, en el sentido de limitación; no es medida más que por el propio hecho de tal limitación. [...] El símbolo es sobre todo símbolo de maternidad, de dulzura, de seguridad y de recurso. Ligado a la fecundidad y a la leche, que es el primer alimento, está asociado a las imágenes de intimidad, de ofrenda, de don y de refugio

[...] es también receptáculo, como todo símbolo maternal, y promesa de regeneración». Chevalier, Gheerbrant, «Seno», *Ibídem*, pp. 923-924.

[14] « El blanco, color iniciador, se convierte, en su acepción diurna, en el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra, despertando el entendimiento al mismo tiempo que trascendiéndolo: es el color de la teofanía».Chevalier, Gheerbrant, «Blanco», *Ibídem*, p. 189 *et seq.*

[15] La posesión del indio de una mujer blanca es, en el marco de la sociedad de la época, el usufructo de la propiedad de otro: el blanco.

[16] Si consideramos el rol de la mujer en la sociedad de la época.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMERAS

ECHEVERRÍA, Esteban, *Obras escogidas* (Edición de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano), Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1991.

FUENTES SEGUNDAS

ALBANO, Sergio, Ariel Levit y Rosemberg, Lucio, *Diccionario de semiótica*, Buenos Aires, Quadrata, 2005.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz Sarlo, «Esteban Echeverría, el poeta pensador» en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

AMIGO, Roberto, Período 1830-1900, *Pintura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

LOZANO MOUJÁN, José María, *Figuras del Arte Argentino*, Buenos Aires, A. García Santos Editor, 1928.

MALOSETTI COSTA, Laura, «BuenosAires-Chicago: La vuelta del malón», en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

VITALE, Alejandra, *El estudio de los signos. Pierce y Sausarre*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2004.

Enzo Cárcano es estudiante de la licenciatura en Letras de la USAL. Cursa el 2°. año.

La imaginación en *Don Quijote*

por

María Lanusse

Leyendo la obra de Rosa Montero, *La loca de la casa*, que trata sobre la imaginación, una de las cosas que me vino a la mente fue la novela *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. En el héroe de los extraordinarios eventos que se narran en esta obra, asistimos a un increíble despliegue de imaginación. Al leerla, uno se va sorprendiendo de las ocurrencias de don Quijote, de cómo acomoda la realidad a su imaginación. Esta reflexión me llevó a pensar que en realidad el mérito es del autor, es él quien maquina estas aventuras. Pero Don Quijote se ha convertido en un personaje tan real que muchos estudiosos se han inclinado a estudiarlo. Me atengo también a eso, y elijo en este artículo tratar el tema de la imaginación en el ingenioso hidalgo.

Cervantes ofreció en *Don Quijote de la Mancha* el retrato de un hombre que se vuelve loco a causa de su devoción por las novelas de caballería y por su excesiva imaginación, pero que, a su vez, tal locura podría verse como una elección del propio personaje para poder soportar la dura realidad. El final de la obra parecería mostrar que Quijote recobra su lucidez justo antes de morir. Pero como dice la propia Rosa Montero el orden puede ser diferente: no es que el Quijote en sus últimos momentos de vida es iluminado y recupera la razón, sino que "ha renunciado a la imaginación y por eso muere. Sus desvaríos le duelen demasiado (...) y ya no tiene fuerzas para seguir con ellos. Pero (...) tampoco tiene fuerzas para seguir sin ellos"[1].

Es esta reflexión la que me llevó a analizar el tema de la imaginación que tan importante es en la novela de Miguel de Cervantes.

La locura de Don Quijote es asunto principal del libro. La novela comienza cuando el hidalgo pierde el juicio e, influenciado por la lectura de las novelas de caballería, decide salir en busca de aventuras para recuperar la época de la caballería andante; y finaliza cuando el personaje recobra el juicio. Pero, paralelamente, junto con la locura camina el tema de la imaginación, de tomar la realidad no tal cual es sino como uno la ve. Así, los molinos se transforman en gigantes, una humilde criada es para el Quijote una noble señora, las ventas se convierten en maravillosos castillos, etcétera. La novela está llena de pasajes que desbordan en imaginación, todo está en el límite entre realidad y ficción, entre realismo y surrealismo.

El término "imaginación" procede del latín *imaginatio*, el cual es la traducción del término griego *phantasia*. Por lo tanto, es común la mezcla entre ambos términos. Al comienzo de la novela, el narrador dice:

> Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamentos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía que para él no había otra historia más cierta en el mundo.[2]

En este pasaje, se reconoce que fantasía e imaginación se encuentran juntos y que ambos, en el caso de don Quijote, se alimentaron de las tantas novelas de caballería que había leído

a lo largo de su vida. Además, nos da la sensación de que ese lugar, del alma quizás, que tenemos reservado para la imaginación y la fantasía está poblado de imágenes que nosotros mismos creamos, o que, en el vocabulario de Cervantes, pintamos, como dice don Quijote refiriéndose a Dulcinea: "(...) yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, (...)"[3].

Esta frase demuestra el carácter del héroe de la novela, a quien su propia imaginación le basta para saber cómo es algo, y quien a lo largo de la novela defiende esta postura frente a cualquier evidencia.

La imaginación, según dicen los psicólogos, es una de las facultades más poderosas del hombre. Tan poderosa es, que lo puede llevar a perder el juicio. En la primera acepción que le da el *Diccionario de la Real Academia Española* se la define como la «facultad del alma que representa las imágenes y apariencia de una cosa». La imagen es concebida como uno de los fundamentos del proceso cognitivo, que a su vez es la forma superior de reflejo de la realidad. El problema se da cuando esas imágenes que nosotros nos representamos no son un claro reflejo del mundo, o peor, cuando son completamente opuestas.

La pérdida de juicio del personaje principal está completamente emparentada con esta fantasía y con esta imaginación. Porque su locura le hace escuchar voces que los demás no escuchan, ver lugares que los demás no ven, sentir lo que los demás no sienten. Lo que le ocurre al Quijote es que no quiere ajustarse a la realidad y elige ir más allá de ésta, transformarla, ajustarla a sus gustos. Entonces, en lugar de ver, escuchar y sentir lo mismo que los demás a partir de las circunstancias, ve, escucha y siente algo diferente. Los molinos de viento se le aparecen como desaforados gigantes, la bocinilla del barbero es para él un dorado yelmo, las ventas son enormes castillos. Y estos son solo algunos ejemplos de los tantos.

¿Se puede considerar esto locura? ¿Se lo puede juzgar por querer jugar a ser caballero? Creo que el error del hi-

dalgo consiste en no poder regresar. Cuando lo hace, cuando al final de la novela recupera la lucidez y vuelve a poner los pies sobre la misma tierra que los demás, no le queda más opción que morir. Pero, por lo demás, yo encuentro sano poder evadirse, poder imaginar, poder viajar a mundos diferentes. De hecho, eso es lo que, según Rosa Montero, realiza todo escritor y todo artista:

> Resulta curioso que la escritura pueda funcionar a modo de dique de las derivas psíquicas, porque, por otra parte, te pone en contacto con esa realidad enorme y salvaje que está más allá de la cordura. El escritor al igual que cualquier otro artista, intenta echar una ojeada fuera de las fronteras de sus conocimientos, de su cultura, de las convicciones sociales; intenta explorar lo informe y lo limitado, y ese territorio desconocido se parece mucho a la locura[4].

Este tipo de locura, la de la imaginación sin medida, es la que se le podría adjudicar a todo niño. En la infancia, no hay nada más maravilloso que tener la posibilidad de convertir a las muñecas en personajes reales, a las cajas de zapatos en enormes mansiones finamente decoradas, a nosotros mismos en cualquier personaje que queramos ser. Y de esto hay testimonios constantes. Porque a los niños nadie puede quitarles este regalo. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al niño la perspectiva de múltiples vidas vividas al mis-mo tiempo. Educar a los más chicos consiste justamente en mostrarles la realidad, empequeñecerles el mundo, enseñar-les cómo deben comportarse correctamente en el ambiente que todos compartimos, que es igual para todos. De modo que crecer implica perder esa imaginación que transforma, que todo lo convierte en algo de nuestra utilidad o entretenimiento, y que reduce al mundo a mí y a lo que yo quiero saber de él. Como dijo James M. Barry, el autor de *Peter Pan*: «No soy lo bastante joven como para saberlo todo.» Ser adulto se traduce en ser capaz de dejar de ver las cosas como a nosotros nos

gusta y comenzar a verlas como los demás para justamente no ser considerado un loco. "La realidad no es más que una traducción reductora de la enormidad del mundo y el loco es aquel que no se acomoda a ese lenguaje"[5].

Volviendo a la obra que nos ocupa, nuestro querido personaje (que quizás sea querido por el lector gracias a esa ingenuidad que le otorga el parecerse a un niño) no se siente capaz de ser un adulto, no quiere renunciar al poder que le da su imaginación. Prefiere volver a ser un niño y jugar a ser otro. Así, inspirándose en los caballeros andantes de la Edad Media, juega a ser uno de ellos. En el capítulo V de la primera parte, por ejemplo, elige ser primero Valdovinos y, luego, sufrir las penas de Abencerraje. Quizás, la elección de sus héroes tenga fundamentos diferentes de los que puede tener un niño, ya que, como bien lo explica en su discurso sobre la Edad Dorada, él cree que la época de los caballeros andantes era una época mejor, porque:

> (...) los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes (...).Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia (...). No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y la llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osaran turbar ni ofender los del favor y los del interese (...)[6].

Pero, a diferencia de los niños, don Quijote sabe que el juego que está jugando es simplemente eso, un juego por el cual de a ratos logra olvidarse de la realidad. Pero no del todo. Porque para jugar a ser un caballero no necesitó más que disfrazarse y salir, sí, pero al mundo real. El hidalgo no cree que volvió a la Edad Media, mundo al que pertenecían los caballeros andantes, sino que cree que él es el encargado de recuperar los valores y las tradiciones de ese mundo para traerlos al de la actualidad. Así, nunca sale del todo de la realidad, uno de sus pies no se despega del piso. Esta mezcla de realidad e imaginación se ve claramente en su charla con el canónigo, luego de que lo soltaran de la jaula en la que lo traían engañado y

encerrado. Cervantes, al final de este diálogo, dice: "Admirado quedó el canónigo de oír la mezcla que don Quijote hacía de verdades y mentiras (...) [7]. Y esto puede verse también en los momentos de lucidez que tiene de a ratos; como bien dice el hijo de don Diego: "No le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo: él es un entreverado loco, lleno de lúcido intervalos".[8] En la segunda parte es donde la realidad se hace aún más presente, como afirma Edward Rilej en su *Introducción al Quijote*. Para él, la fantasía e imaginación del hidalgo está más estrechamente relacionada con el entorno, con la realidad del momento, a partir del comienzo de la Segunda Parte.

En su primer tratado surrealista, el francés André Bretón afirma que es gracias a la imaginación, y solamente gracias a ésta, que podemos llegar a saber lo que podemos llegar a ser. Es decir, que si dejamos de lado nuestra imaginación, dejamos de lado, al mismo tiempo, nuestras ambiciones y nuestros sueños. Limitarnos a ser lo que somos, y no soñar que un día podemos alcanzar nuestros deseos, nos llena de pobreza. Porque, si bien puede ser verdad que por ejemplo soñar con la riqueza siendo un hombre completamente pobre, sin educación ni posibilidades, puede sonar demasiado fantasioso o imaginarse ser un pájaro que sobrevuela el mundo conociendo mágicos lugares puede llegar a ser imposible; el simple hecho de hacerlo, de imaginarlo, de soñarlo, de vivirlo en nuestra mente, nos enriquece. Quizás éste sea uno de los tantos mensajes que nos intenta dejar Miguel de Cervantes: que no renunciemos a la imaginación, pero que tampoco nos ahoguemos en ella. Que leamos libros para poder vivir diferentes experiencias que quizás de otra manera nunca llegaríamos a vivir, pero que al terminar el libro volvamos a nuestra vida, dejando de lado ese otro mundo pero habiéndonos beneficiado con él.

Esto nos lo enseña don Quijote, el personaje más surrealista del medioevo según Bretón. A modo de lección o advertencia, el Quijote sufre por no haber sido capaz de cerrar los libros de caballería y volver al mundo. El pobre ya no puede seguir viviendo en un mundo de fantasía, ya le es demasiado doloroso y difícil seguir convenciendo, más que a los demás a sí mismo, de que él no está loco, que lo que ve es real y que él es un verdadero caballero andante. Su imaginación es aplastada. Sufrió mucho a causa de ella; y no sólo golpes físicos sino de los otros golpes, los que más duelen.

En el momento en que los demás comienzan a ingresar en su juego, tanto los duques, como Sansón Carrasco y el mismo Sancho Panza que miente sobre Dulcinea, el hidalgo comienza a cuestionarse sobre el juego, porque ya las reglas no le gustan tanto. Esto se anticipa en la Primera Parte, cuando el barbero Nicolás y el cura dicen ver un yelmo y dudan sobre si lo que Sancho había tomado del barbero luego de que fuera derribado por don Quijote era albarda o jaez; entonces le piden al hidalgo que sea juez. Don Quijote, sorprendido de que confien en su juicio no se atreve a responder:

> (...) si ésa es albarda o jaez no me atrevo a dar sentencia definitiva: solo lo dejo a buen parecer de vuestras mercedes; quizá por no ser armados caballeros como yo lo soy no tendrán que ver con vuestras mercedes los encantamentos de este lugar, y tendrán los entendimientos libres y podrán juzgar de las cosas de este castillo como ellas son real y verdaderamente, y no como a mí me parecían[9].

En la Segunda Parte, esto de engañar a don Quijote y participar de su juego se hace más evidente. Primero en el propio Sancho, que toma conciencia de la locura de su amo y lo engaña:

> Este mi amo por mil señales he visto que es un loco de atar, (...) siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, (...) quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrán mudado la figura, por hacerle mal y daño[10].

Y el hacerse famoso, tras la publicación de sus aventuras, convirtió un juego inocente en algo más complejo, del que participaban los que habían leído sus aventuras y tenían deseos de divertirse con él, como es el caso de los duques. En ellos se ve claro el tema del juego. Lo que puede verse como una burla hacia don Quijote y Sancho Panza, puede también ser visto como una participación en la realidad que estaba imitando el hidalgo, un intento de divertirse. Porque todos se divertían con el juego de don Quijote. Como le dice don Antonio al bachiller Sansón Carrasco:

> *¡Oh, señor, Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más loco que hay en él! (...) con su salud no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquiera de ellas puede volver alegre a la misma melancolía*[11].

Además, es visto por varios estudiosos del Quijote que, en la segunda parte, el hidalgo está menos loco. Ya no se deja engañar tan fácilmente por las apariencias de las cosas. Y esto se debe, creo yo, a que don Quijote queda sorprendido al ver

cómo los demás se van incorporando a su juego. Pareciera un niño que se detiene no muy convencido de querer que sus amigos jueguen con él. Entonces sigue jugando, pero en silencio. Ya no inventa él, sino que se deja llevar. «El hidalgo se ve arrastrado hacia un conjunto de si-tuaciones artificialmente creadas»[12].

Y esto tiene una estrecha relación con lo dicho acerca del mayor acercamiento a la realidad que tiene el héroe en la Segunda Parte. Dejar de ser quien crea las aventuras y este mayor contacto con el mundo que lo rodea son cuestiones que marcan esta parte y van llevando al final en el que ya definitivamente renuncia a todas sus fantasías e imaginaciones. Esto se encuentra claramente representado por la introducción más definitiva de la duda. Don Quijote vacila en varios momentos. Su juego se encuentra ya tan intrínsicamente in-crustado en la realidad los límites parecen desdibujarse, y don Quijote mismo ya no distingue entre lo que imagina y lo que es, entre el juego y el entorno. Declaraciones como "Carretero, cochero, o diablo, o lo que eres"[13] son claro ejemplo de ello.

Sin embargo, hay un momento en que parece que los viejos desvaríos del Quijote van a regresar, ya que se deja confundir, como constantemente lo hacía en la Primera Parte, por sus fantasías. Se trata de la aventura del barco encantado en el río Ebro.

> El barco vacío, un elemento frecuentemente empleado por el romance artúrico, desencadena una de las aventuras infantiles más encantadoras de toda la novela. (...) Cervantes no da explicaciones a esta excepcional recaída en el viejo comportamiento, pero nos permite sacar algunas conclusiones. Explica detalladamente cómo la contemplación de las aguas ha sumergido a don Quijote en un sueño bucólico-amoroso y

> ha traído a su mente recuerdos de la cueva de Montesinos. Bajo el influjo de una exaltada imaginación, ahora responde a la señal caballeresca lanzada por el barco y provoca un tipo de aventura que a penas hemos visto desde los tempranos días de su locura. Deducimos, razonablemente, que está intentando ahora recuperar esa época de feliz despreocupación[14].

Esta aventura, como solía sucederle, termina en otro desastre, cómico para los lectores. Pero para el Quijote este momento representa el agotamiento. Este último intento para volver a ser el caballero despreocupado no le surte efecto, ya que se deja inquietar por los resultados, cosa que no hacía antes, y exasperado declara: "Yo no puedo más"[15].

Quizás el Quijote era más bien un niño solitario a quien le gustaba jugar solo e imponer él mismo las reglas, y se vio invadido en su entretenimiento por otros que le inventaban aventuras nuevas; es decir, él ya no tenía el control de ellas. Es claro el intento de Cervantes de mostrar en el castillo a un Quijote melancólico y triste. De hecho, en el capítulo XLIV de esta segunda parte, Cide Hamete, un segundo narrador introducido por el principal, nos describe a un caballero viejo y ajado. Sea esta la razón o cualquier otra, la realidad es que llega el momento en el cual don Quijote no quiere jugar más, decide dejar de lado la imaginación; no puede tolerar más la irrealidad. Pero, como ya lo habíamos anticipado al comienzo del ensayo, tampoco tolera la realidad. No encuentra el punto medio, el equilibrio. No puede quedarse allá, pero tampoco puede regresar. En cierta manera, porque el volver implicaría la aceptación de dos cosas: en primer lugar, debería admitir la deshonra de los personajes que lo embaucaron. Sancho Panza sería un mentiroso, Sansón Carrasco un impostor y el duque y la duquesa unos frívolos bromistas. En segundo lugar, debería definitivamente aceptar su locura, su exceso de imaginación y su

niñez fingida. Por eso, el médico reconoce que la causa de su muerte son la melancolía y los desabrimientos. Melancolía por los días en los que era feliz pretendiendo ser caballero andante, y desabrimientos por volver a la realidad. Y por eso elige morir. Y lo elige él mismo: esa es la verdadera tragedia. Así nos lo muestra Sancho Panza:

> ¡Ay! –respondió Sancho llorando. No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea desencantada, que no haya más que ver.[16]

Sancho le suplica a su amo y amigo que viva, que elija vivir, así sea viviendo en la locura y en el mundo de los caballeros andantes, en donde hay una Dulcinea del Toboso encantada, o quizás ya desencantada, esperando a su amado. Pero es demasiado tarde: Don Quijote ya renunció a esas fantasías.

Me pareció pertinente cerrar este trabajo con una cita de la autora que lo inspiró, Rosa Montero:

> Y es que los humano no sólo somos más pequeños que nuestros sueños, sino también que nuestras alucinaciones. La imaginación desbridada es como un rayo en mitad de la noche: abrasa pero ilumina el mundo. Mientras dura ese chispazo deslumbrante intentamos atisbar la totalidad, eso que algunos llaman Dios y que para mí es una ballena orlada de crustáceos. (...) En la pequeña noche de la vida humana, la loca de la casa enciende las velas.[17]

NOTAS

[1] Rosa MONTERO, *La loca de la casa*, Alfaguara, Buenos Aires, 2006, p. 196.

[2] Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, edición del IV centenario, RAE, Madrid, 2004, Parte I, Capítulo XXV, p. 244.

[3] Miguel de CERVANTES, *Op. Cit.*, parte I, Cap. 1, p. 30.

[4] Rosa MONTERO, *Op. Cit.*, p. 192.

[5] Ibídem, p. 193.

[6] Miguel de CERVANTES, *Op. Cit.*, Parte I, Cap. XI, pp.98-99.

[7] Ibídem, Cap. XLIX, p.506.

[8] Miguel de CERVANTES, *Op. Cit.*, Parte II, Cap. XVIII, p.684.

[9] Ibídem, Parte I, Cap. XLV, p.467.

[10] Ibídem, Parte II, Cap. XI, p.627.

[11] Ibídem, Parte II, Cap. LXV, pp.1049-1050.

[12] Edward C. RILEJ, *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000, Cap. 10, p.133.

[13] Miguel de CERVANTES, *Op. Cit.*, Parte II, Cap. XI, p. 626.

[14] Edward C. RILEJ, *Op. Cit.*, Cap.10, p.134.

[15] Miguel de CERVANTES, *Op. Cit.*, Parte II, Cap. XXIX, p.776.

[16] Ibídem, Cap. LXXIV, p. 1102.

[17] Rosa MONTERO, Op. Cit., p. 197.

BIBLIOGRAFÍA

BRETÓN, André, *Diccionario de surrealismo*, traducción Miguel Torres, Madrid, Losada, 2007.

CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, edición del IV centenario, RAE, Madrid, 2004.

MONTERO, Rosa, *La loca de la casa*, Alfaguara, Buenos Aires, 2006.

RILEJ, Edward C., *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000.

María Lanusse es estudiante de la licenciatura en Letras de la USAL. Cursa el 2°. año.

Ficcciones

La isla de Bernardo Sicardi

por

Juan José Delaney

Súbitamente se despertó. Al sentarse en la cama sintió que su corazón retumbaba, que la respiración se aceleraba y que estaba bañado en transpiración. En el sueño alguien lo perseguía. Al principio ignoró quién, aunque luego reconoció que muy probablemente nadie, que corría solo por comarcas desconocidas.

De ninguna manera volvería a acostarse para regresar a aquel tenebroso escenario.

En el baño se enjuagó la cara y al enfrentarse con el espejo comprendió acabadamente que estaba solo. ¡Tantos años lo había estado! ¿Por qué, entonces, esa toma de conciencia tras un sueño de perseguido sin perseguidor aparente, y delante de un espejo?

Pensó que lo mejor sería retomar la novela que había abandonado antes de meterse en cama, por lo que se desplazó hacia el *living* donde, tras encender la lámpara, se tiró en el sillón. Distraídamente miró la biblioteca, los constantes cuadros, los muebles; aparentemente nada le faltaba. Se disponía a distraerse con la lectura del pesado volumen cuando vio sobre la alfombra el semanario que había arrojado un par de noches atrás. Lo hojeó y se detuvo en la sección "Correo de lectores". Allí se entretuvo leyendo cartas más bien torpes que, sin embargo, llamaron su atención: "Jóvenes filatelistas buscan intercambiar estampillas...", "Estudiante canadiense de 19 años con buen dominio del español desea relacionarse con jóvenes de su

edad. Escribir a...", "Caballero mayor, viudo y respetuoso, busca reencontrarse en el amor con dama de intereses afines. Estricta reserva...". Sonrió. Poco a poco fue entendiendo, sin embargo, que no había de qué reírse; también comprendió que tal vez sin proponérselo había encontrado la llave de lo que llaman Felicidad.

Empujado por una fuerza hasta entonces desconocida por él, recurrió a la guía telefónica donde eligió, al azar, cinco nombres femeninos que transcribió junto con las respectivas direcciones postales. En seguida se dedicó a maquinar un texto.

Escribió palabras como "distancia", "amor", "tiempo", "comunicación"... No se olvidó de mencionar, de paso, sus bienes, como también su condición de hombre franco. En función de los nombres y direcciones apuntados, repitió cinco veces el mismo escrito. Porque el cansancio lo venció, completó el último a la mañana siguiente, y dispuso, después, los sobres correspondientes. Se empeñó en ser muy claro con los datos del remitente: Bernardo Sicardi, Paraguay 511, Buenos Aires. Al terminar se jactó ante sí mismo de la fina calidad del papel y de la perfecta caligrafía azul.

Mientras volvía del correo reflexionó acerca de la importancia de un encuentro, aunque también sobre el riesgo que implicaría sumar otra existencia a su ya intrincada vida. Pero feliz de sí mismo, de su ocurrencia epistolar y porque, además, daba por seguro que le responderían, cambió de actitud para preguntarse quién sería la afortunada hija de Eva. Al final resolvió no pensar ni imaginar nada más: tenía que tranquilizarse. Los acontecimientos hablarían por sí mismos.

Para bien o para mal, fueron transcurriendo tres, cinco, ocho y hasta casi quince días y Sicardi no conoció la emoción que puede desatar una respuesta. Optó por volver a su melan-

colía habitual. En ese estado se encontraba cierta postergada mañana en que vio, por detrás del ondulado vidrio verde de la puerta, la figura del cartero deslizando un sobre. Corrió hasta la entrada. Grande fue su ansiedad al tomar la carta aunque más lo fue en el momento preciso en que reconoció la fina calidad del papel, la perfecta caligrafía azul.

Juan José Delaney es profesor de Letras, egresado de la USAL donde actualmente es titular del Seminario de Literatura Argentina II. Colaborador en distintos medios, ha publicado: *Papeles del desierto, Tréboles del sur* (cuentos), *Moira Sullivan* (novela) y *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura* (ensayo biobibliográfico).

Mala gente

por

Miguel Mullen

I

¿Que por qué nos habíamos rajado del Chaco? Yo le diría, doctor, que no nos quedaba otra. Yo, lo último que quería, lo último que quiero, es ir en cana. Y después de la pelea, los parientes nos recomendaron hacernos humo. Y terminamos en las afueras de La Plata, en el barrio de Abasto. Alquilamos una casita modesta... un rancho de mier... barato, bah. Pero no andábamos para caprichos.

Recuerdo que en el viaje de ida pasamos frente a la cárcel de Olmos, y a mí se me puso la piel de gallina, ¿sabe? Le juro que parecían animales, doctor. Sacaban las manos por las rejas como buscando el aire, la libertad, qué sé yo...

¡Es de no creer que este Molagan, que en paz descanse, me haya cagado la vida así! Y le voy a explicar bien cómo fue todo, para que usted juzgue con justicia y me aconseje. Sé que en algún momento la policía me agarrará, y me gustaría estar preparado.

II

La Mole Molagan, el tipo más fuerte de Los Tigres. Dos metros, la piel curtida por el sol chaqueño y unos brazos fuertes como los durmientes del tren. Se echó a perder del todo cuando lo despidieron del aserradero. Hasta ese momento, en el pueblo no se le conocían mayores disputas, una mina o un problema con el alcohol. Pero al quedarse en la calle se volvió fiero, muy mala gente. Ya nadie supo cómo vivía ni de qué.

Un día, Molagan se apareció con un rengo. Ayub, o algo así. El turco hablaba poco y en voz baja, y la Mole le festejaba las ocurrencias a carcajada limpia. Sorprendía su aprecio por el tipo: andaban siempre juntos. Vaya a saber por qué, con el tiempo se distanciaron. Y al turco Ayub no se lo vio más renguear por Los Tigres.

Facundo Torres conocía de primeramano la fuerza de Molagan, porque lo había visto dejar tendido a un tucumano. Dicen que la Mole le había conversado a la mujer en el almacén y se pasó de la raya. Entonces el marido, el Pierna Quiroz para más señas, lo fue a buscar y le encajó un cabezazo con alma y vida. El gigante se tambaleó y sangró, aunque aguantó de pie la embestida... y sus puños de quebracho mandaron al tucumano al hospital, la cara más violeta que dulce de mora.

Un par de noches después, el grandote se dejó caer en la casa de Torres a las mil quinientas. Alegó el mangazo de una garrafa, pero Facundo advirtió que le miraba a la Norma, su mujer, sin el menor disimulo. Para colmo las chiquitas jugaban en la cocina, todavía bien despiertas. Facundo le negó el préstamo, y por las buenas y con firmeza le indicó la salida. Molagan ni se mosqueó: le volvió a exigir la garrafa, le volvió a bichar a la señora. Ella, asustada por esos ojos vidriosos, hasta le dijo al marido que le entregara la garrafa.

—¡Dásela, querés! —dijo.

Y ahí el chaqueño se acordó del facón de su abuelo: treinta centímetros de hoja que a la primera pasada cortaban el vacío. Le ordenó al otro que lo esperara afuera, que lo iba a surtir a trompadas.

Molagan se sonrió y le echó una última mirada a la mujer y le avisó que volvería en un rato y que ya vas a ver, guacha, lo que es un hombre en serio.

Salieron.

Facundo se alejó de la luz de la bombita —con el cuchillo bien oculto por la faja— y le mostró los puños como para boxearlo. Cuando la Mole Molagan ensayó la primera trompada, él sintió crujir una de sus costillas. Sin aliento se apartó de su oponente, empuñó el facón y con toda su fuerza le tiró una cuchillada al muslo.

Pálido, sin hablar, el gigante cayó en tierra: le había atravesado la carne hasta el hueso. Se transformó en un gurí, los ojos asustados clavados en el flujo de sangre.

—Ayudame, hermano —suplicó.

Pero no había nada que hacer: cosa rara en la mala gente, Molagan se moría muy rápido.

Cayeron los vecinos en la chata de don Heriberto, lo cargaron directo al Hospital.

El cirujano no pudo salvarlo.

O no quiso.

III

Así fue, doctor, no me puedo olvidar de Molagan, no quise llegar a tanto. Lo maté al pobre, con el facón de mi abuelo lo maté. Dicen que le abrí la femoral y por eso se desangró tan rápido.

¿Que el caso podría ser caratulado como de legítima defensa? Ojalá, doctor, eso lo pongo en sus manos. Yo lo que quiero saber es qué me pasaría si me agarra la cana, porque ya llevo un mes prófugo. A veces sueño que viene a buscarme la Bonaerense en una camioneta mientras yo ando por los techos. Al día siguiente me levanto con una amargura que ni le cuento. Imagínese: el sostén de la familia en la cárcel, y la Norma y las nenas en la miseria.

No, no puede ser, no es justo. Sé que estoy jodido porque derramé sangre de cristiano, pero hay que encontrarle la vuelta. Y para eso ustedes, la gente de leyes y esas cosas, están mandados a hacer.

No, doctor, sepa disculpar. Siempre me voy por las ramas.

Esa misma noche nos rajamos del pueblo. Primero, a una chacrita de unos amigos, y después nos vinimos para acá. Y mal no nos fue: encontré laburo, nos vinculamos a la parroquia... y empezamos de vuelta.

Cierto sábado visité al padre Félix, un verdadero maestro. Me invitó a pasar a la casa parroquial, me convidó unos mates. Yo no perdí el tiempo y, entre amargo y amargo, le conté mi historia.

A nadie le deseo cargar con una muerte. Don Félix me decía y me dice que, si Dios perdona y olvida, también nosotros debemos olvidar. A mí me cuesta un Perú, doctor. De vez en cuando se me escapa una lágrima, y la Norma me abraza.

Después de matear dos horas, me volví al rancho. Una paz gigante, doctor, no se imagina. Será viejo y medio feo don Félix, pero es sabio el hombre.

¿Que la federal o la bonaerense me van a atrapar un día de estos? La puta madre, doctor, la puta madre. Perdón, perdón. Yo no soy un boca sucia, pero usted comprenderá. ¡Dios mío, qué manera de sufrir!

Ojalá que tarden, doctor, ojalá que tarden. Así usted puede ir armando la defensa. Yo le voy a pagar buena plata, ¿sabe? Del Chaco nos trajimos diez mil mangos. Es una fortuna, doctor, y quedará en sus manos si nos ayuda.

Claro que estoy asustado. Uno tiene dignidad, y cuentan cada cosa de las cárceles. Que fulano le hace de mujer a mengano. Que si te hacés el vivo, terminás en la morgue. Que

te afanan hasta la comida, que corre la droga que da calambre...

Pero cómo dice eso, doctor, no puede ser. ¿Que voy a tener que ir igual aunque después quede libre? Dígame que no, dígame que no.

¿Cómo quiere que me tranquilice?

Nos encontramos la semana que viene, entonces. Seguro que se le ocurre algo. No es justo que me arruinen la vida por defender a mi mujer y a mis chiquitas.

IV

A eso de las ocho y cuarto de la noche, el único que seguía trabajando sobre el techo del colegio era Facundo Torres. Y no le quedaba otra: faltaba sólo una semana para el primer día de clases.

De pronto, entre martillazo y martillazo, oyó el ruido de un motor. Levantó la vista: venía una camioneta. Detuvo en el aire el martillo, petrificado. Y la poca luz no le facilitaba las cosas. Pero, segundos después, comprobó que la camioneta no tenía sirena, y se tranquilizó.

Apoyó el pie en el peldaño y bajó con la caja de herramientas. Ya no trabajaría más ese día.

El otro cerró la puerta de la camioneta y caminó hacia la escuela. Odiaba viajar mucho: su renguera se agudizaba con el cansancio.

—Buenas tardes, Torres —dijo—. ¿Te acordás de mí?

—...

—¿Qué te pasa, puto? ¿Perdiste la voz?

Facundo Torres se dio cuenta de que había retrocedido un paso.

—La Mole no te vio venir, hijo de puta —siguió aquel rengo—. Y vos le buscaste la femoral.

Entonces, tal como lo había meditado en tantos kilómetros de ruta, le encajó a Torres una puñalada rápida y precisa al hígado.

Su especialidad.

Molagan hubiese hecho lo mismo por mí, pensó el turco Ayub.

Miguel Mullen es licenciado y profesor en Letras, egresado de la USAL. Desde 2003 se desempeña como director del Centro Universitario de Estudios (CUDES), donde también dicta cursos para universitarios.

Bienes inmuebles

por

Alejandro Tloupakis

Pensó que ver una vez más la casa que al día siguiente iba a señar lo ayudaría a decidirse. Además ya estaba insomne y, en una noche tan calurosa, tomar un poco de aire le haría bien. Después, cuando iba en el auto, pensó que la idea tenía un sesgo supersticioso. Como si esperara descubrir algún signo más extraordinario que la mera comprobación de si la zona era demasiado oscura o si había ruidos molestos o si el frente de la casita era por lo menos digno.

En todo caso, sabía que la indecisión sobre la operación in-mobiliaria —le gustaba esa expresión, despersonalizaba un poco el asunto— encubría otra clase de incertidumbre. Las dudas no tenían ninguna relación con Roxana ni con el casamiento. Sin embargo, tenía la certeza de que elegir una casa u otra, un barrio en vez de otro, era crucial para que ellos fueran felices o no. No era capaz de imaginarse la felicidad o la desdicha en abstracto; el futuro, para él, estaba unido a lugares precisos. Aunque, todavía, indeterminados.

Al doblar desde el asfalto perfecto de la avenida hacia la calle adoquinada, sintió que entraba en un tiempo más silencioso, más lento.

Estacionó: prefería acercarse a pie.

Las hojas de los árboles filtraban la luz amarillenta del alum-brado; cuando la brisa las movía, desarmaba los bordes prolijos de las sombras. Pero enseguida silencio y rumor, luz y penumbra equi-libraban sus valores.

Él trató hasta de amortiguar el ruido de sus pasos. Pen-

só que la calle, tan inmóvil e inhóspita, se había preparado de esa manera para su visita: para que pudiera dialogar a solas, secretamente, con la que iba a ser su casa, con su futuro, consigo mismo.

Cuando estuvo a metros de la puerta, se dio cuenta de que había alguien sentado en el umbral, fumando.

—¿Vos? —dijo el del umbral— ¿Qué hacés acá?

A él lo sorprendió la naturalidad con que el otro le hablaba, y su propia naturalidad al contestarle:

—Quise echarle una última ojeada a la casa, de afuera. Nunca me imaginé... esto.

—Yo tampoco —replicó el otro—, aunque hace un rato, en la cama, algo intuía. —Estaba con un short y en ojotas, el calor lo habría hecho levantarse—. Vení —dijo incorporándose—, caminemos un poco. Disculpá que no te haga pasar: capaz que Roxana se asusta.

Sólo al llegar a la esquina, él tomó plena conciencia de que estaba caminando por su futuro barrio con un hombre que era él mismo dentro de un tiempo, mientras su mujer, o la del otro, dormía en la casa que él iba a señar el día siguiente.

—Me pregunto —atinó a decir— cómo puede ser que...

—Yo también —contestó el otro—, pero sospecho que no va a repetirse, algún error habrá habido. Así que mejor aprovechemos este rato, tendrás un par de preguntas para hacerme.

Pero él todavía no tenía ninguna, simplemente lo miraba. Lo veía bastante más gordo y con la barba descuidada. Su aspecto lo deprimió un poco.

El otro pareció advertir que le miraba la panza, y sonrió.

—Los dos sabemos lo bien que cocina Roxana —dijo—. Aunque vos todavía no probaste sus mejores salsas.

A él ese comentario le hizo pensar en la cantidad de tiempo que los separaba. Se lo preguntó.

—Para que te des una idea —le explicó el otro—, mañana se cumplen exactamente tres años desde que señé la casa. Tenía que llegar a la inmobiliaria a las nueve, y a las ocho y media ya estaba ahí.

Caminaron un rato en silencio hasta que él le pidió un cigarrillo, y pararon para encenderlo. Cuando el otro le acercó el encendedor a la cara, se miraron a los ojos, profundamente.

—Después de este encuentro —dijo él de pronto—, descarto que pueda hacer otra cosa que pagar mañana esa reserva. No tiene sentido que te pregunte si hacerlo o no. Tampoco me interesa saber qué va a pasar, o qué pasó, con mi trabajo, con mi carrera. Creo que lo único que quiero saber es... —dudó un momento en preguntarlo o no— ¿Estás bien? Quiero decir si sos feliz.

En ese momento, se encendió un reflector que los dejó por un segundo ciegos, y un rugido feroz los hizo estremecer. Contra la verja de un ostentoso chalet, un rotweiller les ladraba con toda su furia. Se alejaron unos pasos, el reflector se apagó y el perro se quedó gruñendo.

Cuando él miró al otro a los ojos a la espera de la respuesta, en su mirada vio pánico. Y al llegar de vuelta a la puerta de la casa, notó que el espanto del otro no terminaba de disiparse, y que ya no quería seguir afuera.

—Ya me voy —dijo él—, pero antes contestame la pregunta que te hice.

Primero oyó unos sollozos, después fue un llanto agudo y crispado. Por las rendijas de la persiana vio que se acababa de encender una luz.

—Parece que Lucas se despertó —dijo el dueño de casa—. Tengo que entrar.

La irrupción del bebé en ese encuentro —en su vida—, lo sorprendió más que ese pliegue en el tiempo que lo había hecho converger con el otro.

—¡Esperá, no te vayas: tenés un hijo? ¿Tenemos un hijo? ¡Es algo muy fuerte! ¿Sobre eso tampoco me vas a decir nada?

El otro ya había abierto la puerta para entrar.

—Mirá —dijo volviéndose—: los dos somos profesores en letras, pero para estas cuestiones, con las palabras no se puede contar.

No se abrazaron, no se dieron la mano, apenas se sonrieron con un gesto parecido.

—Dónde estabas, me pareció que hablabas con alguien.

—En la vereda, con un vecino. Otro trasnochado. ¿Qué le pasaba al gordo?

—Nada, estaría soñando.

Él se sentó en la cama y cambió la hora del despertador.

—¿Lo adelantaste? —preguntó ella—. Si estamos de vacaciones.

—Tenés razón.

Por un momento se había propuesto estar a las nueve en punto en pie, como si él pudiera hacer algo, como si pudiera evitar con su vigilia que, a las nueve y un minuto, Lucas, Roxana, la casa, el universo... desaparecieran en el caso de que alguien no estuviera a esa hora en el lugar indicado, entregando unos billetes, dibujando en un papel una firma idéntica a la suya.

Alejandro Tloupakis es licenciado y profesor en letras, egresado de la USAL, y ejerce la docencia secundaria y universitaria.

Conversaciones

León Benarós, un artista integral

por

Mariel Benarós

León Benarós: poeta, pintor, crítico de arte, abogado... Nació en Villa Mercedes, provincia de San Luis, en 1915, y hasta el día de hoy continúa dedicándose a diversas actividades de las que dará cuenta en la siguiente conversación.

Su poesía se ha desarrollado en dos sentidos bien diferenciados: uno de tono lírico existencial, como el de *El rostro inmarcesible* (1944) y las *Memorias ardientes* (1970); otro de tono más popular, como el de los *Romances de la tierra* (1950), *Romances paisanos* (1973), y su *Romancero criollo* (1978). En prosa ha publicado, entre otros, *Libro de vacaciones* (1980) y *Mirador de Buenos Aires* (1994). Además es autor de la letra de decenas de canciones de cámara y populares, actividad sobre la que se extenderá particularmente en nuestro diálogo.

Gramma: *Usted es abogado. ¿Cómo empezó su pasión por la literatura?*

Benarós: Mi hermano mayor era poeta. Te voy a explicar cómo fue el asunto: mi padre murió joven y entonces mi hermano debió dedicarse al comercio a pesar de él. A los veinte años ya tuvo que hacerse responsable de los negocios familiares en distintos lugares. Donde llegaba, se conectaba con sociedades como la italiana o la española y hacía recitales, obras de teatro... Ya mayor, luego de una operación, un día, yo le dije: "Todos esos

poemas tuyos que vos publicabas en Olavarría, Tandil, ¿vos los tenés?" "Ah, son cosas de otro tiempo", me contestó. Finalmente me los dio y yo le edité un libro con sus poemas titulado, precisamente, *De otro tiempo*. ¡Se le fueron todas las «nanas» que tenía! Le hizo muy bien porque se reencontró con lo que era él en realidad. Yo empecé a formarme con su biblioteca. Me acuerdo de que uno de los primeros libros que leí se llamaba *Mil novecientos veintidós,* de Fernández Moreno, y que uno de los poetas que más me inspiró fue Baudelaire.

G.: *Su pasión por la pintura, ¿comenzó al mismo tiempo que su pasión por la literatura?*

B.: En realidad comenzó antes. Me gusta mucho pintar e hice mucha crítica de arte. Tuve la suerte de conocer a grandes pintores como Victorica, Spilimbergo, Daneri... Publiqué varios artículos de crítica en *El Hogar*. Además di conferencias sobre pintura argentina en París, Madrid, Bogotá, Caracas, Lima y La Paz. Otro pintor con quien tuve una linda amistad es Quinquela Martín. Esperá que te voy a mostrar algo. (*Se levanta y, luego de unos minutos, vuelve con una fotografía enmarcada*). Acá estoy yo con Quinquela. Era un hombre de una enorme generosidad.

G.: *¿De dónde surge su interés por los motivos gauchescos? ¿Vivió en el campo?*

B.: Yo hice vida rural. Cuando mi padre murió nos trasladamos a un campo de unos parientes en Mendoza. Una casa impresionante, con catorce habitaciones. Venía gente del pueblo y se armaban unas guitarreadas bárbaras. Teníamos un horno permanentemente prendido con jarilla donde hacíamos pan. Los

jueves venían "nuestros pobres" a llevarse bolsas de pan horneado. Recuerdo que venía siempre un hombre medio borracho y mi madre le decía "Che, pero usted siempre tomado...". Y él respondía: "Y bueno, señora. Es el destino de la pobre criatura". Y así lo apodamos "el destino de la pobre criatura". Tuve mucho contacto con gente de campo y esto después influyó en mi obra. La cosa folclórica la viví antes de escribirla. Pasé parte de mi infancia en una casa (una gran quinta donde ahora hay una farmacia) en Lomas de Zamora. Yo tenía cierta habilidad artesanal y en los fondos del lugar había un corralón con una herrería. Cuando el herrero se iba yo me instalaba allí y me ponía a trabajar. Hacía cortafierritos, cosas así. También cofres pirata; les ponía hierro y adornos. Teníamos caballos, manejábamos sulkis... una vida bastante rural.

G.: *¿Y su contacto con la música? ¿Tocaba la guitarra o algún otro instrumento?*

B.: Un hermano mayor tenía un profesor de guitarra que era zurdo y medio bizco. Cuando él se iba yo tomaba la guitarra e intentaba algo (yo también soy zurdo), sacaba una melodía, no gran cosa pero algo hacía. Tengo una guitarra, una flauta dulce, toco el piano un poco de oído...

G.: *¿Cómo se vinculó con los músicos con quienes trabajó?*

B.: A raíz de mi colaboración en la revista *Folclore* y de un gran folclorista y escritor mendocino, Juan Dragui Lucero, a quien le hice publicar siete libros. Resulta que me trajo unos originales que ya estaban premiados y yo los llevé a un editor que me dijo: "Este libro me ha interesado tanto que le voy a publicar todo lo que este señor me traiga". Y así fue. Dragui Lucero: un

gran escritor, dueño de una escritura muy sabrosa, medio antigua. Y en esa misma revista, *Folclore,* yo había propuesto dos reportajes a músicos: uno de ellos era Carlos Guastavino. De la revista empezaron a apurarme para entregar las notas porque tenían que cerrar la edición, y entonces lo llamé a Guastavino para explicarle que estaba con el tiempo muy justo y preguntarle si él tenía inconvenientes en acercarse a mi casa para hacer la nota. Vino a casa y me dijo: "Yo tengo su primer libro, *El rostro inmarcesible.* ¿Por qué no hace letras de canciones?" Y le mostré una pila de letras que ya tenía escritas. Leyó "El sanpedrino" y me dijo: "Se me ha puesto la carne de gallina. ¿Me permite ponerle música?" Ésa fue la primera colaboración con Guastavino con quien ya tengo 64 obras.

G.: *Sé que algunas de sus letras las han solicitado del exterior...*

B.: Bueno, por ejemplo, esta primera composición la han cantado artistas internacionales. Han pedido los derechos desde Chile, Méjico, Países Bajos, Japón... Y «Flores argentinas» se hizo hasta en Eslovenia.

G.: *¿Cómo surgió el cancionero sobre el Chacho Peñaloza* (Vida y muerte de un caudillo)*?*

B.: Ese LP lo hice con Jorge Cafrune. El Chacho, como caudillo, era una figura atípica: no tenía la prepotencia que, por ejemplo, caracterizaba a Quiroga. Es una figura que siempre me interesó. En Cosquín, le comenté a Hernán Figueroa Reyes que quería hacer algo sobre el Chacho. También hablé con Cafrune y él me dijo estar identificado con el caudillo. Primero escribí todas las letras y después busqué los músicos más adecuados. Por ejemplo: para una chacarera, músicos santiagueños; una zamba,

tucumanos. El director artístico fue Figueroa Reyes, quien se interesó en el asunto y era asesor en Columbia. El director general era un inglés que no entendía mucho de lo que estábamos haciendo, pero nos dejó hacer. Y cuando lo escuchó quedó encantado. Había pensado que era una cosa de catálogo, sin gran valor artístico... Se vendieron 30.000 discos en menos de seis meses. Ése mismo director luego me pidió una composición porque se acercaba la celebración de la Independencia y el tiempo que tenía era de un mes (yo había tardado seis con el trabajo sobre el Chacho). Llamé a varios músicos y, confiados, nos propusimos hacerlo en ese lapso. Improvisábamos mucho y de pronto aparecía algo que nos gustaba y lo desarrollábamos. Así creamos *La Independencia*, con Cafrune.

G.: *¿Y* «La tempranera», *una de las zambas que logró mayor difusión al ser grabada por Mercedes Sosa?*

B.: Ésa fue una de las tantas que hice con Guastavino. Ahí menciono a Monteros, y es porque mi padre, que vino al país muy joven, antes de casarse se radicó precisamente en Monteros, provincia de Tucumán. Lo curioso del asunto es que «La tempranera» allí es algo así como un himno. Tienen una orquesta que sale a dar conciertos y siempre empieza con esa zamba.

G.: *Además compuso letras de tango...*

B.: Cierto. Un día me llamó Ben Molar, un gran productor, y me dijo: "Lo llamo porque Borges me dice que usted no puede faltar en un disco que estoy haciendo". Para mí fue un honor y entonces me pidió una letra para, luego, él ponerle música. Yo

le repliqué que de esa manera iba a tener dos obras en lugar de una; yo necesitaba entenderme con el músico. Entonces me contactó con Mariano Mores y le propuse hacer algo "campero". Pero, apremiados por el tiempo de espera, Mores dijo que tenía un tango hecho y me preguntó si quería ponerle letra. Así nació "Oro y gris".

G.: *¿Su relación con la música también se daba desde el baile?*

B.: Sí, yo bailaba tango. Iba a las milongas, por ejemplo al salón La Argentina y además a las peñas folclóricas. Hoy en día voy a veces a La ideal. Me gusta mucho el contacto con la gente y siempre he frecuentado los cafés, especialmente El Tortoni, El café de los angelitos...

G.: *¿El café le resulta un lugar propicio para escribir?*

B.: No particularmente. En general escribo en casa y a mano. Y después lo hago pasar a máquina. Cuando escribo a mano siento una mayor intimidad con lo que estoy haciendo.

G.: *En muchos artículos que hablan sobre su obra se suele citar a Pablo Neruda: "León Benarós le dio al romance su verdadera magnitud, alcanzando un nivel que ni el mismísimo García Lorca había tratado de profundizar"* (León repite estas palabras de memoria al mismo tiempo que las pronuncio). *¿Conoció a Neruda?*

B.: Yo tuve una gran amistad con Neruda. Cuando venía a Buenos Aires me invitaba, por lo general, a una cantina que se llamaba La Zi Teresa, ahí en la calle Las Heras. Él me publicó en Chile, en *La gaceta de Chile*. Mujica Láinez también tuvo

palabras muy elogiosas para mi *Romancero criollo*: "Es mucho lo que he revivido y lo que he aprendido leyendo su libro", me escribió una vez.

G.: *¿Cuál es el género que más disfruta? ¿La poesía, las letras de canciones, la prosa...?*

B.: Lo que más me satisface es pintar. El color... son cosas vitales. El cuadro te dicta. Empieza con una mancha a partir de la cual encontrás una forma. Por supuesto que también disfruto enormemente de la escritura, pero hay una satisfacción visual muy peculiar que me da la pintura. Mirá esto, por ejemplo *(toma una de las tantas tarjetas con pinturas originales suyas, todas con el mismo motivo, que están desparramadas sobre la mesa del comedor)*. Yo pinto mis propias tarjetas de felicitaciones para fin de año. Todos originales. *(Y entonces comienza a describirme los juegos de colores sobre el papel)*. Me gusta enviárselas a toda aquella gente que ha sido muy gentil conmigo.

G.: *Colaboró durante varios años como secretario de redacción en la revista* Proa, *pero participó también en otras publicaciones...*

B.: Bueno, justamente hoy a la tarde voy a asistir a un homenaje por los cuarenta años de la revista *Todo es historia*, en la cual empecé a colaborar desde el primer número. Mi sección se llama "El desván de Clío", donde escribo cosas muy curiosas. Sigo escribiendo hasta el día de hoy. Y siempre me ha gustado publicar en mi sección artículos enfocados desde el humor.

G.: *¿Cómo describiría su proceso creativo? ¿Se inclina más por la línea de la inspiración o por la del oficio?*

B.: Hay escritores que se imponen una rutina de escritura en la que se sientan en un determinado horario a escribir. Para mí no es tan así. Uno tiene que sentir que algo aparece, eso que llaman inspiración, y luego darle forma. Y es fundamental el proceso de corrección de los textos. Mariano Mores dice que Discépolo tardaba a veces dos años en entregarle una letra.

G.: *¿En qué aspecto del lenguaje pone mayor atención durante el proceso creativo y el de corrección? La música de las palabras, la rima... quizás haya determinadas palabras que nunca usaría en un poema...*

B.: Sí, totalmente, hay ciertas palabras que descarto de manera automática. Yo soy medio payador, puedo mantener una payada porque tengo la facultad de la improvisación. Pongo atención en la rima y en los juegos de palabras. Fui uno de los fundadores de la Academia de Lunfardo. Propuse un lema: "El pueblo agranda el idioma". Y además recurro mucho al humor. Siempre le mando versos cómicos a Cora Cané, con quien tengo una linda amistad, y ella se divierte mucho.

También yo me divertí al hacer esta entrevista porque, si hay algo que León Benarós conserva intacto es su sentido del humor. Quizá sea lo que lo ha ayudado a seguir, hasta el día de hoy, involucrado en muchas y diversas actividades (está traduciendo la Divina comedia *por placer personal y sin ser experto en la lengua italiana). Porque, como bien señaló al finalizar la entrevista: "La vida es una milonga y hay que saberla bailar".*

Mariel Benarós es Licenciada en Letras por la USAL, graduada en 2007.

MEMORIA

LAS LETRAS DE TANGO

PRESENTACIÓN

Intimamente unido al proceso inmigratorio, el tango es una de las manifestaciones culturales esenciales que revelan nuestra identidad. Primero fue música: una conjunción en la que convivieron la habanera, el tango andaluz, la milonga y el componente negro. Se desarrolló en las orillas y era música segura en corralones y prostíbulos.

Al principio, aquella música se identificó con títulos groseros o soeces, no pocas veces obscenos.

«El Queco», de 1874, es el tango más antiguo del que se tiene conocimiento.

Poco a poco fueron introduciéndose breves líneas en las que el lunfardo fue ganando terreno; consiste el lunfardo de un repertorio de unas 3600 voces que saineteros y letristas impulsaron.

Todo esto se desarrolló hasta 1917, cuando Carlos Gardel estrenó «Mi noche triste», con letra de Pascual Contursi y música de Samuel Castriota. Esa primera canción contaba una historia y acusaba una voluntad de estilo. Para los historiadores del tango «Mi noche triste» fue una pieza fundacional porque desde entonces se inició un repertorio rico y de alto vuelo poético que, afortunadamente, no cesa.

Con la llegada del Radicalismo al poder, el tango se afirmó y difundió: a través de discos, de libros, de partituras,

del teatro y de la radio.

Acaso por su origen prostibulario, la academia, la universidad y los profesores tardaron en conocer y reconocer sus méritos y su insoslayable contribución a la cultura popular.

Esta sección quiere evocar a poetas del tango que forjaron textos que son literatura: Celedonio Flores, Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Héctor Pedro Blomberg, Enrique Cadícamo, Luis Alposta... entre tantos otros.

Los poetas aquí reunidos, en efecto, nos recuerdan que no pocas de las letras de tango son parte de historia literaria.

Quizás la muestra constituya, además, una incitación a conocer y a estudiar esa zona tantas veces postergada de nuestra identidad y de nuestra cultura.

LETRAS DE TANGO

Mi noche triste

Percanta que me amurastes
en lo mejor de mi vida
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador...
Para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa olvidarme de tu amor.

De noche, cuando me acuesto,
no puedo cerrar la puerta
porque dejándola abierta
me hago la ilusión que volvés.
Siempre traigo bizcochitos
pa tomar con matecito
como cuando estabas vos...
Y si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos.

Cuando voy a mi cotorro
Lo veo desarreglado,
Todo triste, abandonado,
Me dan ganas de llorar,
Y me paso largo rato
Campaneando tu retrato

Pa poderme consolar.

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos
adornados con moñitos
todos de un mismo color,
y el espejo está empañado,
si parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

La guitarra en el ropero
todavía está colgada;
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar...
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

Letra: Pascual Contursi
Música: Samuel Castriota

La mina del Ford

Yo quiero un cotorro
Que tenga balcones,
Cortinas muy largas
De seda crepé...
Mirar los bacanes
Pasando a montones,

Pa' ver si algún reo
Me dice: ¡Qué hacé!...
Yo quiero un cotorro
Con piso encerado,
Que tenga alfombrita
Para caminar;
Sillones de cuero
Todo repujado
Y un loro atorrante
Que sepa cantar...

Yo quiero una cama
Que tenga acolchado...
Y quiero una estufa
Pa' entrar en calor...
Que venga el mucamo
Corriendo apurado
Y diga: ¡Señora!
¡Araca! Está el Ford...

Letra: Pascual Contursi
Música: Fidel Del Negro

El bulín de la calle Ayacucho

El bulín de la calle Ayacucho
que en mis tiempos de rana alquilaba,
el bulín que la barra buscaba
pa' caer por la noche a timbear;
el bulín donde tantos muchachos
en su racha de vida fulera

encontraron marroco y catrera,
rechiflado parece llorar.

El "primus" no me fallaba
con su carga de aguardiente
y habiendo agua caliente
el mate era allí señor;
no faltaba la guitarra
bien encordada y lustrosa
ni el bacán de voz gangosa
con berretín de cantor.

Cotorrito mistongo tirado
en el fondo de aquel conventillo,
sin alfombras, sin lujo y sin brillo,
cuántos días felices pasé
al calor del querer de una piba
que fue mía, mimosa y sincera,
y una noche de invierno fulera
hacia el cielo de un vuelo se fue.

Cada cosa era un recuerdo
que la vida me amargaba,
por eso me la pasaba,
cabrero, rante y tristón;
los muchachos se cortaron
al verme tan afligido,
y yo me quedé en el nido
empollando mi aflicción.

El bulín de la calle Ayacucho
ha quedado mistongo y fulero,

ya no se oye al cantor milonguero
engrupido su musa entonar;
y en el "primus" no bulle la pava
que a la barra contenta reunía,
y el bacán de la rante alegría
está seco de tanto llorar.

Letra: Celedonio Flores
Música: José y Luis Servidio

Qué vachaché

Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida,
ya me tenés bien requeteamurada.
No puedo más pasarla sin comida,
ni oírte así, decir tanta pavada...
¿No te das cuenta que sos un engrupido?
¿Te crees que al mundo lo vas a arreglar vos?
Si aquí ni Dios rescata lo perdido...
¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!
Lo que hace falta es empacar mucha moneda,
vender el alma, rifar el corazón;
tirar la poca decencia que te queda,
plata, plata, plata... y plata otra vez..
Así es posible que morfés todos los días,
tengas amigos, casa, nombre... ¡lo que quieras vos!
¡El verdadero amor se ahogó en la sopa,
la panza es reina, y el dinero Dios!
¿Pero no ves gilito embanderado
que la razón la tiene el de más guita?
¿Qué la honradez la venden al contado,
y a la moral la dan por moneditas?

¿Que no hay ninguna verdad que se resista
frente a dos pesos moneda nacional?
Vos resultás haciendo el moralista,
un disfrazao... sin carnaval...
¡Tirate al río! No embromés con tu conciencia,
sos un secante que no hacés ni reír...
¡Dame puchero, guardate la decencia,
plata, plata y plata... yo quiero vivir!
¿Qué culpa tengo si has piyao la vida en serio,
pasás de otario, morfás aire, y no tenés colchón?
¿Qué vachaché? Hoy ya murió el criterio...
¡Vale Jesús lo mismo que el ladrón!

Letra y música: Enrique Santos Discépolo

Esta noche me emborracho

Sola, fané, descangayada,
la vi esta madrugada salir de un cabaret.
Flaca, dos cuartas de cogote,
y una percha en el escote bajo la nuez...
Chueca, vestida de pebeta,
teñida y coqueteando su desnudez...
Parecía un gallo desplumao,
mostrando al compadrear el cuero picoteao...
Yo que sé cuando no aguanto más
al verla así rajé, pa' no yorar...
¡Y pensar que hace diez años fue mi locura!
¡Que llegué hasta la traición por su hermosura!
Que esto que hoy es un cascajo
fue la dulce metedura donde yo perdí el honor.

Que chiflao por su belleza le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y pechador...
Que quedé sin un amigo, que viví de mala fe,
que me tuvo de rodilla, sin moral,
hecho un mendigo, cuando se fue...
Nunca soñé que la vería
en un "requiescat in pache" tan cruel como el de
hoy...
¡Mire si no es pa' suicidarse
que por ese cachivache sea lo que soy!
Fiera venganza la del tiempo,
que le hace ver deshecho lo que uno amó...
¡Este encuentro me ha hecho tanto mal
que si lo pienso más termino envenenao!
Esta noche me emborracho bien,
me mamo, ¡bien mamao! pa' no pensar...

Música y letra: Enrique Santos Discépolo

Uno

Uno busca lleno de esperanzas,
el camino que los sueños
prometieron a sus ansias...
Sabe que la lucha es cruel
y es mucha, pero lucha y se desangra
por la fe que lo empecina...
Uno va arrastrándose entre espinas
y en su afán de dar su amor,
sufre y se destroza hasta entender,
que uno se ha quedao sin corazón...
Precio de castigo que uno entrega

por un beso que no llega
o un amor que lo engañó...
Vacío ya de amar y de llorar
tanta traición!
¡Si yo tuviera el corazón...
el corazón que te di!
Si yo pudiera como ayer
querer sin presentir...
Es posible que a tus ojos
que me gritan su cariño
los cerrara con mis besos...
Sin pensar que eran como ésos
otros ojos, los perversos,
Los que hundieron mi vivir...

¡Si yo tuviera el corazón...
el mismo que perdí!
Si olvidara a la que ayer
lo destrozó y... pudiera amarte...
me abrazaría a tu ilusión
para llorar tu amor.
Pero Dios te trajo a mi destino
sin pensar que ya es muy tarde,
y no sabré cómo quererte...
Déjame que llore
como aquel que sufre en vida
la tortura de llorar su propia muerte...
Pura como sos, habrías salvado
mi esperanza con tu amor.
Uno está tan solo en su dolor...
Uno está tan ciego en su penar...
Pero un frío cruel

que es peor que el odio
–punto muerto de las almas–
tumba horrenda de mi amor,
maldijo para siempre y me robó
toda ilusión!

Letra: Enrique Santos Discépolo
Música: Mariano Mores

Los mareados

Rara,
como encendida,
te hallé bebiendo,
linda y fatal;
bebías
y en el fragor del champán
loca reías
por no llorar...

Pena
me dio encontrarte
pues al mirarte
yo vi brillar
tus ojos
con un eléctrico ardor,
tus bellos ojos
que tanto adoré.

Esta noche, amiga mía,
el alcohol nos ha embriagado
qué me importa que se rían

y nos llamen los mareados.
Cada cual tiene sus penas
y nosotros las tenemos.
Esta noche beberemos
porque ya no volveremos
a vernos más...

Hoy vas a entrar en mi pasado,
en el pasado de mi vida.
Tres cosas lleva mi alma herida;
Amor, Pesar, Dolor.
Hoy vas a entrar en mi pasado,
hoy nuevas sendas tomaremos.
Qué grande ha sido nuestro amor
y, sin embargo, ay,
mirá lo que quedó.

Letra: Enrique Cadícamo
Música: Juan Carlos Cobián

La que murió en París

Yo sé que aún te acuerdas del barrio perdido,
de aquel Buenos Aires que nos vio partir,
que en tus labios fríos aún tiemblan los tangos
que en París cantabas antes de morir.

La lluvia de otoño mojó los castaños,
pero ya no estabas en el bulevar...
Muchachita criolla de los ojos negros,
tus labios dormidos ya no han de cantar.

Paloma, cómo tosías
aquel invierno, al llegar...
Como un tango te morías
En el frío bulevar...

Envuelta en mi poncho temblabas de frío
mirando la nieve caer sin cesar.
Buscabas mis manos, cantando, en tu fiebre,
el tango que siempre me hacía llorar.

Me hablabas del barrio que ya no verías,
de nuestros amores y de un carnaval...
Y yo te miraba... París y la nieve
te estaban matando, flor de mi arrabal.

Y así una noche te fuiste
por el frío bulevar,
como un tango viejo y triste
que ya nadie ha de cantar.

Siempre te están esperando
allá en el barrio feliz,
pero siempre está nevando
sobre tu sueño, en París...

Letra: Héctor Pedro Blomberg
Música: Enrique Maciel

Ninguna

Esta puerta se abrió para tu paso.
Este piano tembló con tu canción.
Esta mesa, este espejo y estos cuadros

guardan ecos del eco de tu voz.
Es tan triste vivir entre recuerdos...
Cansa tanto escuchar ese rumor
de la lluvia sutil que llora el tiempo
sobre aquello que quiso el corazón...

No habrá ninguna igual, no habrá ninguna,
ninguna con tu piel ni con tu voz.
Tu piel, magnolia que mojó la luna.
Tu voz, murmullo que entibió el amor.
No habrá ninguna igual,
todas murieron
en el momento que dijistes adiós...

Cuando quiero alejarme del pasado,
es inútil... me dice el corazón.
Ese piano, esa mesa y esos cuadros
guardan ecos del eco de tu voz.
En un álbum azul están los versos
que tu ausencia cubrió de soledad.
Es la triste ceniza del recuerdo,
nada más que ceniza, nada más...

Letra: Homero Manzi
Música: Raúl Fernández Siro

Jack the Ripper

Soy fino, pulcro y muy ordenado.
Visto de oscuro y salgo los martes.
Sólo Picasso me ha interpretado:

yo a las mujeres las quiero en partes.

Mi gran orgullo es mi maestría
(que no se dio por casualidad).
Yo fui ayudante de anatomía.
¡Lo mejorcito en la Facultad!

Por lo que sigue no se me asuste.
Soy Jack the Ripper pa' lo que guste.

Ya pasó un siglo y de cuando en cuando
si vuelvo al yeite de destripar,
es porque busco seguir zafando
y hacerle un corte a la Scotland Yard.

Soy fino, pulcro y muy ordenado.
Visto de oscuro y salgo los martes.
Sólo Picasso me ha interpretado:
yo a las mujeres las quiero en partes.

Letra: Luis Alposta
Música: Melingo

Anticipo de Libros

El errático juego de la imaginación.
La poética de Antonio Tabucchi,
por Daniel Alejandro Capano
Buenos Aires. Biblos, 2007, pp.263
(Fragmento)

La obra de Antonio Tabucchi se halla atravesada por una fecunda diversidad de temas y de artilugios narrativos, así como también de preocupaciones concentradas en los valores humanos. Atento observador de la cultura de su tiempo, el escritor no descuida el pasado y se muestra como un preclaro heredero de la tradición humanista que difunde y valora en sus ficciones. Su espacio de producción recoge aspectos de la narrativa tradicional en cuanto a la temática, pero su forma de construir el relato exhibe una escritura novedosa respecto del manejo discursivo. En una seductora alianza entre "lo dicho" y "lo no dicho", entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre un lirismo cautivador y una prosa de ritmo armonioso, expresa sentidos profundos con estructuras lingüísticas sencillas. Frente a la prosa desaliñada y soez, propia de algunos escritores de la posmodernidad, Antonio Tabucchi apuesta a una expresión ajustada y elegante. Su voz narrativa no aspira a la seducción fácil. No se inclina ante el canto de sirena de una crítica complaciente ni se repliega frente a los dictados del mercado editorial como sucede con algunos escritores embriagados por el éxito circunstancial, sino que su postura ética y estética lo lleva a transitar por senderos inexplorados en busca de nuevas propuestas. De

este modo, con mayor o menor fortuna, su trayectoria recorre un camino de perfección narrativa ascendente. En sus textos se recupera el valor de la lectura y la intención implícita del goce del lector, al que considera copartícipe de sus relatos.

Sus libros se deben leer en forma conjunta y no aislada. Es *auctor unius libri* pues, cada uno de ellos puede verse como una pieza, un mosaico bizantino que, unido a otros, forma una figura con el conjunto. Estos fragmentos se encuentran engarzados entre sí, no sólo por la forma (procedimientos estéticos y estrategias narrativas), sino también por similares colores (temas constantes: la memoria, la muerte, la búsqueda, el tiempo, entre otros), presentados con diferentes matices cromáticos. Todos sus textos giran siempre alrededor de temáticas iteradas que hemos tratado de precisar y clasificar en nuestra investigación. Tales obsesiones generan un caudaloso manantial que no se agota con la última publicación, sino que, por el contrario, se vivifica. Cada libro pareciera insinuarse en el siguiente, por eso su obra se tiene que leer de manera contextual, ya que sus ficciones adquieren pleno sentido en el conjunto. (p. 232).

Addenda

Fragmentos de la carta que Antonio Tabucchi envió al autor de *El errático juego de la imaginación. La poética de Antonio Tabucchi.*

París, 8 de febrero de 2008

Mi estimado Daniel Alejandro

[...] He leído [su libro] con grande, grandísimo placer.

[...] De su ensayo he admirado la estructura, articulada siguiendo un mapa geográfico con sólidos puntos de referencia. En una obra ya tan vasta y diversificada, constituida por más de veinte libros, usted ha logrado individualizar las "estaciones" y los "puertos" fundamentales e indispensables de los cuales partir, a dónde llegar y de dónde tomar las eventuales correspondencias.

Las elecciones temáticas, que dependen de su selección, jamás son arbitrarias, porque están justificadas y documentadas. Algunas seguramente resultan evidentes en mis mismos textos, pero la mayor parte dependen de su sensibilidad y de su talento crítico, y esto es realmente admirable. El rigor filológico, la citación siempre oportuna, los cuidadosos reenvíos bibliográficos hacen de su libro un instrumento científico de primera calidad. Pero mi comentario estaría incompleto si no mencionase la pasión por mi obra que percibo en su trabajo, que es encomiástica, y que seguramente lo ha fecundado.

Estimado Daniel, le expreso toda mi gratitud. Usted me ha estudiado con rigor e inteligencia haciendo sentir que mis libros están vivos y no como sucede a menudo en que un autor advierte que es un objeto anatómico para ser analizado en un laboratorio.

[...]

Reciba un grato y afectuoso saludo de su Antonio Tabucchi.

Libros

Entre gringos y criollos, por Eduardo Cormick, Buenos Aires, Ediciones de Las Tres Lagunas, Junín, 2006, 100 págs.

Entre gringos y criollos es un conjunto de cuentos que se inicia con un particular prólogo que habla sobre la distorsión que sufren los hechos una vez que son contados.

Particularmente, el primero muestra como protagonista al General Dorrego; pero, curiosamente, mientras se va desarrollando la trama lo ubica a un plano casi secundario: como si fuera éste un adorno narrativo.

Los cuentos subsiguientes van intercalando episodios de criollos con gringos (irlandeses, vascos, norteamericanos, entre otros), y lo que auna a uno con otro es la continuidad temporal que el autor respeta celosamente respecto de la historia argentina.

Eduardo Cormick alterna las personas narrativas, quizás en un intento de mantener al lector atento. Recién en el séptimo cuento "Jossie sólo quería cantar jazz',' utiliza la primera persona sirviéndose de un vocabulario coloquial desde la perspectiva del narrador testigo.

El resto de los cuentos sigue con la usual tercera persona, omnisciente, hasta llegar al décimo primer cuento en el que se ve al narrador a través de los ojos de un niño pequeño, muy educado y correcto.

El octavo cuento "Farol y el socio" presenta un paratexto de Hemingway: "Una vez que tiene uno una oportunidad de hacer algo en vez de ver que todo se va a la mierda". Los cuentos "Ese día paró El Cuyano" y "Volar bajito" recibieron Menciones Especiales en el Certamen de Cuentos de la CGT Seccional Junín y el Certamen Junínpaís 2004.

El libro hace hincapié en todos los aspectos de la incipiente Nación, tales como su tradicionalismo, costumbrismo, aspecto económico-social, religiosidad y valores familiares, brindando así una equilibrada conjunción de inventiva y realización.

Magalí Díaz Moreno

El prisionero, Historias para una puesta teatral, por Héctor Álvarez Castillo, Álvarez Castillo Editor, 2003, 99 págs.

Esta obra de Álvarez Castillo nos acerca personajes perdidos en la oscuridad de la soledad y los laberintos de la mente.

En *El prisionero* encontramos a Segismundo, un recluso de sus ensueños y delirios, a quien veremos enfrentar amores evocados y luchar contra fuerzas que lo desgarran durante las tres escenas que componen la obra. Lo acompañan dos personajes que habitan su mente —el Personaje de Negro y el Personaje de Blanco— y dos personajes que lo perturban también desde los recuerdos; todos ellos, testigos del avance de su locura. Resulta imposible obviar el recuerdo del Segismundo de Calderón de la Barca, pero la ilusión de libertad compartida no es eficaz, el prisionero de Álvarez Castillo no permite establecer una conexión más que la presentada por los nombres.

La obra, concebida como un soliloquio, busca respuestas a planteos como la importancia de las palabras y de los silencios a la vez que confirma la necesidad de construcción de la persona a partir del lenguaje. En su monólogo, Segismundo recorre los temas de la ya conocida búsqueda de sí mismo: el tiempo como ilusión, la vida como sueño y el amor perdido. Recordando la figura de un amor pasado, reflexiona sobre el tiempo, su inevitable transcurrir y la fugacidad de la felicidad.

La intervención de sus interlocutores resulta confusa, son desdoblamientos del personaje, pero, sin embargo, no se identifica nítidamente un conflincto dramático. Estas presencias que buscan ser simbólicas resultan estereotipos de una dialéctica que no aporta novedades, solo reafirma la existencia de las pulsiones que luchan en cada persona. Es un acercamiento a esta temática de la búsqueda con un tratamiento altamente poético y que plantea una inquietud filosófica.

Complementan esta obra diez monólogos, pequeñas piezas agrupadas bajo el título de *Historias para una puesta teatral*, que intentan explorar distintas instancias y situaciones de personajes que nuevamente se ocuparán del paso del tiempo. El epígrafe de Borges, «La fuga del tiempo, que al principio nunca pasa», es el punto de partida de monólogos, también muy poéticos, que recorren temas como la soledad, la infelicidad, la pérdida de la juventud y la muerte. Se reconocen en ellos papeles fijos: los hombres se ocupan de la palabra, las mujeres se preocupan por el cuerpo y el erotismo.

Tanto *El prisionero* como los

monólogos son textos que ponen su acento en la palabra, son obras sin conflicto en las que los personajes se desarrollan a través de lo que expresan. La exploración del tiempo y del espacio que se plantea como posible es a través del despliegue de la palabra como única arma para enfrentarse a la soledad. Se vierten reflexiones de corte filosófico, con algunos giros que pueden verse como lugares comunes pero que también reafirman la mediocridad de los personajes. Para el disfrute de ambas obras pueden leerse como declaraciones poéticas de intención filosófica antes que imaginando una posible puesta en escena.

Guadalupe López

Historia desconocida de la Maga, por Carmen Ortiz, Buenos Aires, Editorial Rueda, 2006, 222 pp.

Carmen Ortiz, con agudo conocimiento de la sensibilidad femenina, presenta en su libro *La historia desconocida de La Maga* las vivencias de una mujer particular en un sugestivo juego entre verdad y ficción. La abierta y receptiva naturaleza de la obra de Julio Cortázar estimula su capacidad creadora para componer a través del enigmático personaje un discurso propio de amplio interés para el lector.

Numerosos elementos sémicos y discursivos de *Rayuela* son reelaborados con una marca netamente personal en la novela de Ortiz. Así desfilan por el texto topónimos, lugares de encuentro, detalles catastrales y, fundamentalmente, personajes, entre otros, Ireneo, Ledesma, a la que la autora asigna un compromiso político no explícito en Cortázar, y Vincent, además de la Maga, por supuesto, que hermanan los dos textos estableciendo entre sí un fecundo diálogo.

La novela, como *Rayuela*, posee una organización bipartita que se estructura de acuerdo con un criterio espacial: "En el hemisferio Sur, Montevideo", y "En el hemisferio Norte, París, Sitges", simétricamente equilibrado: cada una de las partes posee siete capítulos. Además, como un espiral, el relato se abre con la visión del río-mar, en Montevideo, y finaliza con la evocación de ese mismo río-mar en las playas de Sitges, frente al Mediterráneo.

La figura femenina adquiere destacado protagonismo. Lucía es captada con mirada piadosa por la escritora desde una óptica femenina, en su *agón* con la vida, en su soñar y en su sufrir, en sus gozos y en sus conflictos personales. La joven per-

sigue una entelequia: convertirse en cantante de *lied* y así obtener bienestar y reconocimiento social. Es una mujer ávida de conocimiento, quiere verlo todo, absorberlo todo. El París de los años 50 y 60, con su intensa vida cultural, es el lugar indicado para su aprendizaje, para su *flânerie*, para su vagabundeo por la ciudad en busca de nuevas experiencias. Lucía se manifiesta como una *flâneure* que se mueve en medio de los otros, intentando conocer espacios no transitados, asimilando objetos y probando embriagadoras sensaciones. En esa vitalidad se agota gran parte de su existencia.

Sin embargo, la muchacha lleva una vida desdichada y es consciente de ello.

La vida de Lucía pareciera estar signada por la adversidad, el aislamiento y la pérdida de seres, afectos y posiciones logradas total o parcialmente; por ese determinismo alcanza dimensión de heroína trágica.

En el paratexto ubicado al comienzo de la novela, la autora reproduce un fragmento de *Rayuela*: "En el fondo la Maga tiene una vida personal aunque me haya llevado tiempo darme cuenta".

¿Quién es en verdad ese ser tan arcano, tan lleno de secretos y sugerencias, llamado Maga?

Algunos críticos de la obra cortazariana han anclado la realidad del personaje en un ser de carne y hueso, en la traductora Edith Aron; otros han apostado, quebrando ese halo de misterio que posee, a otras identidades. Carmen Ortiz crea una Lucía peculiar, que ubica al lector en su infancia y juventud en el Cerro, en Montevideo, desde donde inicia, como un nuevo Jasón, su búsqueda del vellocino de oro a través de un periplo existencial que la llevará a París y a Sitges. Horacio y Pola recién aparecerán mencionados por el narrador, a modo de síntesis argumental, en el anteúltimo capítulo de la novela.

Con relación a las estrategias narrativas empleadas por la novelista, alternan la primera y la tercera persona del discurso, que otorgan dinamismo a la narración; la polifonía, a través de la presentación de las distintas voces, cada una de las cuales es portadora de una ideología que le es propia; las rupturas isotópicas de tipo lingüístico en las que aparecen, además del castellano de base, usos propios del habla uruguaya y la transcripción de textos en lengua francesa.

El tiempo no sólo acompaña el desarrollo de los acontecimientos

sino que su discurrir es percibido por la protagonista con angustia y hondo sentir.

> Y el tiempo pasó. Llegó otro abril. Un abril distinto para mí, un abril sin pasión y sin Ledesma. Después llegaron los días en que el sol melancólico del otoño nos dejó y las veredas se alfombraron con hojas doradas y marrones. Y los árboles empezaron a quedarse desnudos. Y los días fueron más cortos y la luz más esquiva. Y yo me acordé de Ledesma. Lo necesitaba cuando llegó junio y cumplí veinte sin él. (89).

Eficaz resulta el uso de la imagen como artilugio diegético. Encastrada en el discurso, aparece la descripción de una fotografía con valor metanarrativo. Se trata de una imagen del *Pont Neuf* que muestra a dos amantes sentados, abrazándose en el terraplén del Sena. La fotografía es la misma que aparece en la tapa del libro. De este modo, la narración desborda los márgenes tradicionales de la página escrita, del código lingüístico impreso, para expandirse en un lenguaje icónico. Creo ver en este artificio una puesta en abismo de la narración, un metaenunciado que sintetiza en ese objeto visual el contenido de la novela.

Ahora bien, a la historia troncal de Lucía, se incorpora un *plus* de interés para el lector, formado por microrrelatos, descripciones y atmósferas que contribuyen a incentivar una lectura sin pausa. Resultan logradas la recreación de la fiesta del carnaval en Uruguay, que tendrá un desenlace desdichado para la infeliz Lucía, la historia entre trágica y risueña del jardinero Aphand, el comentario del origen de los nombres de los cafés *Des Deus Magots* y *De Flore,* las descripciones funcionales y pormenorizadas de ciertos lugares típicos de la ciudad –ya que la Maga se constituye en un paradigma del ambiente parisino– como la de la mítica librería *Shakespeare and Company,* la de la plaza *Du Tertre* y la de la iglesia de *Saint Germain des Prés.*

Todo ello revela un trabajo minucioso de investigación por parte de la autora y agrega un encanto especial a la narración.

También es atractiva la reconstrucción que se realiza de la bohemia parisina durante los años 50 y 60 merced a la transcripción de poemas y a la continua mención de artistas, cantantes y hombres de letras que se derrama en las páginas de la novela: Juliette Greco, la musa

inspiradora del existencialismo, Edith Piaf, Charles Aznavour, Ives Montand, Simone Signoret, Prévert, Lautréamont, Sartre, Ionesco, Boris Vian, Raymond Quenau, entre otros.

Tampoco es ajena al relato la visión política y social por medio de la evocación del mayo francés, el dolor por el desarraigo de los exiliados, de la persecución del terrorismo de estado y de las falsas expectativas en las democracias que lo siguieron.

Pero más allá de todas las consideraciones presentadas, el libro incentiva al lector por su materia en sí y por el modo en que está narrado. La escritora llena los vacíos dejados por Cortázar en *Rayuela* para develar su discurso silenciado, sugerido, lo "no dicho" por él. La autora ha realizado una lectura abierta, particular, de ese ser de papel que es la Maga, para otorgarle sencillez y cristalina humanidad.

La patafísica fue definida como la ciencia de las soluciones imaginarias, quizá esa sea la propuesta de la novelista, dar una solución ficcional a la historia del hechicero actante cortazariano.

El narrador de *Rayuela* se pregunta en el *incipit* del libro si encontraría a la Maga. Con su novela, Carmen Ortiz, al completar la gran elipsis dejada por el autor respecto de la vida de su personaje, acerca una respuesta al lector.

Daniel Alejandro Capano

EL LIBRO EXTRANJERO

Casablanca and Other Stories, por Edgar Brau. Traducido del español por Andrea G. Labinger, Joanne M. Yates y Donald A. Yates. Michigan State University Press, 2006, 124 pág.

Paradójicamente el libro extranjero que comentamos resulta ser la obra de un escritor argentino que, además, es prácticamente desconocido en nuestro medio: Edgar Brau.

Nacido en Resistencia, Chaco, en 1958, Brau, autor de trece volúmenes que incluyen cuentos,

poemas y una novela, lleva adelante su tarea creativa de un modo silencioso y privado. Si la casualidad existe, fue descubierto por ella a través de los profesores norteamericanos Donald y Joanna Yates quienes encontraron en nuestro escritor a un narrador de raro talento que, a través del cuento, ha edificado un mundo propio. Empeñados en sacar a Brau del anonimato, los Yates se propusieron la tarea de dar a conocer en su patria parte de los textos del argentino. El resultado es la selección de cuentos titulada *Casablanca and other stories*.

Donald A. Yates es un prestigioso académico que se hizo conocer como experto en el género policial argentino y por ser uno de los primeros traductores de Borges al inglés. *Labyrinths*, una selección de textos del autor de *El Aleph*, que tradujo junto con James Irby, es ya un clásico dentro del mundo anglosajón. El doctor Yates lidera el trabajo de traducción de los cuentos de Edgar Brau y junto con Joanne M. Yates y Andre G. Labinger, ofrece una versión óptima de los textos, a lo que se une una afortunada selección.

El libro incluye una Introducción del propio Yates en el que da cuenta de la personalidad del escritor y expresa su admiración por una obra rica en imaginación y realización, y a la que no vacila en ligar con nombres grandes de nuestras letras como los de Borges, Cortázar y Denevi. Quienes accedan a estas páginas constarán que el entusiasmo del prologuista no es hiperbólico: las narraciones de Edgar Brau, en efecto, sorprenden por sus curiosos argumentos y seducen con una escritura vivaz y sugerente. Los diez cuentos elegidos son parejos pero para tener una idea acabada del talento de Brau basta con leer el que da título al volumen y «Bárcena's Dog»: dos intensos relatos de excepcional calidad.

Ojalá que esta publicación extranjera despierte a algún editor local ya que Edgar Brau tiene qué decir y su palabra es original, reveladora, efectiva.

J. Coughlan

UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
BUENOS AIRES, REPÚBLICA ARGENTINA

AUTORIDADES

RECTOR
DR. JUAN ALEJANDRO TOBIAS

VICERRECTOR ACADÉMICO
LIC. JAVIER ALONSO HIDALGO

VICERRECTOR ECONÓMICO
DR. ENRIQUE BETTA

VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO
DR. FERNANDO LUCERO SCHMIDT

VICERRECTORADO DE FORMACIÓN
A/C SR. RECTOR

SECRETARIO GENERAL
DR. PABLO GABRIEL VARELA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DECANA
Dra. Ana Zagari

VICEDECANO
Dr. Héctor Valencia

SECRETARIA ACADÉMICA
Lic. María Haydee Badano

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE FILOSOFÍA
a/c Sra. Decana

DIRECTOR DE LA ESCUELA DE LENGUAS MODERNAS
a/c Sr. Vicedecano

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS
Dra. Alicia Lidia Sisca

COORDINADORA GENERAL
Lic. Silvia Paredes

PROSECRETARIOS ACADÉMICOS
Lic. Mariana Chendo y Prof. Daniel Rodríguez

SECRETARIA DE POSTGRADO E INVESTIGACIÓN
Mag. Alejandra González

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS
Y LINGÜÍSTICAS (IDILL)
a/c de la Dra. Alicia Lidia Sisca

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS (IIFIL)
a/c de la Dra. Ana Zagari

USAL
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Año XIX, Número 45, julio de 2008
Gramma es una publicación interna de la Escuela de Letras
para la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador
Tucumán 1699, C1020ADN, Ciudad Autonóma de Buenos Aires, Argentina
Web: http//www.salvador.edu.ar/ual1-7-gramma.htm
E-mail: alsisca@salvador.edu.ar