Gramma

Universidad del Salvador - Facultad de Filosofía, Historia y Letras
Año XV - Número 37 - Septiembre de 2003

Índice

AGENDA 97

ESPECIALES
Homenaje a la doctora María Celia Velasco Blanco 94

GRAMMANET 99

INVESTIGACIONES
DANIEL A. CAPANO
Peter Schlemihl wundersame Geschichte: área de contacto temático entre
Adalbert von Chamisso y Antonio Tabucchi 3
MARÍA ROSA LOJO
Eduarda Mansilla: entre la «barbarie» *yankee* y la utopía de la mujer profesional 14
MARCELO HERRERA
Dante Alighieri y las fuentes antiguas en la *Commedia*:
Mimesis y transformación creadora 28
MARINA GUIDOTTI
¡Absalón, Absalón!: historia y tradición en William Faulkner 75

LÍRICA
LEANDRO JOEL GASPERI
Eclipse 12
CECILIA JOBE
Cuanto más loco estoy más normal me siento 27
MARÍA PAULA MONES RUIZ
Al compás del amor 66
LILIANA SPERONI
Amor vincit omnia 72
ROGELIO GRILLO
La herida perfecta 86

Narrativa

Víctor Russo
Génesis de los olores en el barrio de Mataderos 13
Juan José Delaney
Irse 26
Rogelio Grillo
Ad vitam æternam 54
Marcos Rodríguez
La muerte de Eugenia 68
María Josefina Paroli
La mujer oscura 70
Paula Arias
El reparto 85

Reflexiones

La doctora Alicia M. Zorrilla en la Academia Argentina de Letras 88

Daniel A. Capano

Peter Schlemihl wundersame Geschichte: área de contacto temático entre Adalbert von Chamisso y Antonio Tabucchi

Adalbert von Chamisso (Louis Charles Adelaide de Chamisso), descendiente de una familia noble francesa, pertenece por actitud cultural y por cronología a la llamada «segunda generación romántica», que se manifiesta a partir de 1800 en Heidelberg y en Berlín, si bien se debe reconocer que en algunos de sus textos se advierte una separación de este movimiento a favor de un moderado realismo. En uno de sus relatos más difundidos, *Peter Schlemihl wundersame Geschichte*, aunque la «fábula» sea romántica en cuanto al contenido, el empleo que se hace de ciertos elementos fantásticos, como las vinculaciones del personaje con el diablo, tiene por función destacar por contraste el significado realista de la narración. En consecuencia, resultaría impreciso decir que Von Chamisso es un autor romántico *tout court*, ya que en algunos aspectos de su producción se observa una superación de esa postura. Además del conflicto entre tendencia romántica y realista, el *Peter Schlemihl* plantea un problema de género, cuestión que nos proponemos desarrollar.

Por otra parte, el personaje de Peter Schlemihl tomó encarnadura en otros relatos. El primero de ellos es un cuento contemporáneo del *Schlemihl*, «Die Abenteuer der Sylvester-Nacht», incluido en el tomo final de las *Fantasiestücke* de Ernst T. A. Hoffmann. También, el famoso personaje de Chamisso adquiere valor protagónico en un texto mucho más cercano al lector contemporáneo, «I treni che vanno a Madras» (*Piccoli equivoci senza importanza*, 1985) de Antonio Tabucchi.

La génesis del *Peter Schlemihl* y la cuestión del género

Von Chamisso comienza a escribir su cuento cuando se halla en Kunersdorf como huésped del señor Von Itzenplitz, en mayo de 1813. El relato se genera en un momento en que el escritor vive un profundo conflicto interior respecto del avance francés y de Napoleón sobre Europa. Por una parte, odiaba a Napoleón, pero amaba a Francia y también a Prusia. Había querido actuar contra Napoleón en el ejército prusiano, pero en 1808 lo obligaron a renunciar, hecho que le causó gran aflicción.

La obrita, de acuerdo con lo manifestado por el mismo autor en una carta enviada a Louis de la Foye, fue compuesta casi como un juego, pues el cuento había sido pensado, en un comienzo, como distracción para la mujer y los hijos de su amigo Hitzig (Riegel, 204). Ello se fundamenta en el hecho de que en agosto de 1813 enviara un cuaderno con los dos primeros capítulos y el comienzo del tercero, para que se lo leyera a su mujer. En esa ocasión le pide también que en caso de que ella mostrara curiosidad por saber quién era el hombre de gris, se lo enviara para continuar con la historia.

Peter Schlemihl se publicó en 1814 y obtuvo el inmediato favor de los lectores. Fue tempranamente traducido a varias lenguas y el nombre de su autor se hizo famoso en toda Europa. Chamisso manifestó sentirse orgulloso de este suceso y sorprendido de que un autor de la magnitud de Hoffmann lo hubiera imitado sin haber obtenido un éxito similar.

El paratexto del título sufrió sucesivas modificaciones que resultan de interés desde el punto de vista genético para conocer los propósitos del autor. Inicialmente, el protagonista se llamó «A Schlemihl», luego a la inicial «A» se le agregó otra, la «W»; más tarde fueron sustituidas las dos por el nombre «Peter». Algunos críticos asociaron las iniciales del título prístino con el nombre de August Wilhem Schlegel, amigo del escritor, pero tal conjetura fue desmentida por el propio Chamisso. El título original se fijó entonces en *Peter Schlemihl Abentheuer, mitgetheilt von Adalbert Chamisso*. El tér-

mino *Abentheuer* connota un amplio campo léxico que incluiría al cuento dentro de los relatos de viajes, género que también cultivó, o del *Naturwissenschichte*, que incluye ciencias naturales, y que Chamisso descartó luego por su morosidad. Este aspecto se observaría en el segundo momento de la narración, donde el personaje calza las botas de siete leguas y recorre el mundo. El interés del autor por la botánica y las ciencias naturales se evidencia en ese tramo del relato, pero su tratamiento se encuentra vertido en un tipo de discurso que lo aproxima al *Märchen*, es decir a los *contes de fées*, los cuentos de hadas, aunque aquí las hadas no aparezcan.[1]

La palabra *Abentheuer* será sustituida después por *Schicksale*, más adecuada para traducir la aventura espiritual del protagonista, hasta que finalmente adoptó la forma definitiva que posee hoy: *Peter Schlemihl wundersame Geschichte*.

Según Wührl, *Peter Schlemihl* puede ser considerado un ejemplo de *Kunstmärchen* romántico, pues se ajusta a todos los requisitos del género (Wührl, 154). El *Kunstmärchen* «sería un producto literario refinado en que la épica se integra a lo maravilloso, se profundiza en la psicología de los personajes y en la "literarización" del estilo narrativo».[2]

Peter Schlemihl posee elementos de diversos orígenes (autobiográficos; del interés del autor por las ciencias naturales, la física y la medicina; de las observaciones y de los juegos tradicionales, así como también de su vocación por los viajes y las lecturas de relatos folclóricos y fantásticos), pero todos los datos concretos y referenciales son transferidos al ámbito de lo fantástico-maravilloso.

Resulta evidente, además, la presencia del *Faustbuch* en el pacto con el diablo. El tema del *Doppelgänger* y el de la bolsa de Fortunio, motivo que Chamisso dice haber encontrado en La Fontaine, pertenecen al repertorio de los *Volksbücher*. El episodio de las botas de siete leguas fue tomado probablemente de la fábula *Leben und Thaten des kleinen Thomas, genannt Däumchen*, de Tieck, que el escritor trasladó del cuento «El gato con botas» de Perrault y que recuerda una tradición popular mucho más antigua (Pigiani, 128).[3] El motivo de la «invisibilidad», presente en la *Novelle* a través del nido, reconoce también nutridos antecedentes en la tradición popular. Propp lo asocia con los habitantes de ultratumba (Propp, 1982, 140).

En cuanto a la concepción ideológica del cuento, Chamisso está influido por el Iluminismo francés del siglo XVIII. Comparte con los iluministas su concepción del progreso gradual de la humanidad y de la historia, por lo tanto no aprobó el suceso violento que significó la Revolución Francesa. En Napoleón ve una constante amenaza para el mundo y para el orden burgués.

Adhiere al pensamiento rousseauniano, para el cual el hombre es fundamentalmente bueno y la civilización moderna lo corrompe. Ama la naturaleza sencilla, no contaminada. Peter Schlemihl se consuela ante la pérdida de su sombra viajando a la manera de los héroes de los relatos de viaje del siglo XVIII. Estudia la flora y la fauna del planeta, de igual manera que lo hace en las riberas del lago de Ginebra el solitario *promeneur* que narra *Les Rêveries* de Rousseau; así encuentra un nuevo sentido a su vida, fuera de la comunidad de los hombres.

Un conflicto alimentado por lo real y lo fantástico

Desde el punto de vista estrictamente genérico, en varias secuencias del *Peter Schlemihl* está presente la realidad burguesa que es el disparador, el punto de partida, para que una situación «normal» se transforme en inquietante o «anormal».

Varios teóricos se han ocupado del conflicto planteado entre lo real y lo fantástico. Tzvetan Todorov, en un fundamental trabajo para el estudio del

[1] Goethe dio el nombre de *Mnchen* a los relatos que se presentaban como juegos de una ligera fantasía, la que desde lo real se remontaba hacia lo imposible y refería lo inverosímil como verdadero e inmutable. Por su parte, los hermanos Grimm definen el *Märchen* como un cuento escrito en prosa que se refiere a acontecimientos y situaciones fantástico-maravillosas.

[2] Cfr. Marina Pigiani, 129.

[3] De acuerdo con Propp (*Le radici storiche dei racconti di magia*, 51-53), podría simbolizar el camino del héroe hacia el reino de los muertos.

tema, *Introducción a la literatura fantástica*, desarrolla el concepto de fantástico observando la relación existente entre lo real y lo imaginario. Para el crítico es la «vacilación» experimentada por el lector, que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural, la característica principal de este tipo de discurso. El percibir los hechos narrados como ambiguos produce en él «vacilación». En el cuento de Chamisso el lector vacila ante lo que se presenta como una situación real, concreta: el encuentro con un hombre de gris, elegantemente vestido, que propone al protagonista comprar su sombra.

Lo fantástico comprende el tiempo de esta incertidumbre, pues cuando el lector elige una de las propuestas, en cuanto se inclina a interpretar los hechos narrados dentro de la frontera de lo real o irreal, se deja el terreno de lo fantástico para introducirse en otros tipos de discurso, colindantes con él, como son lo *extraño* y lo *maravilloso*.

El lector cumple en el relato fantástico un rol fundamental, ya que debe integrarse al microcosmos de los personajes, pero cuando se sitúa fuera del mundo de ellos y se centra en su rol específico, es decir exclusivamente de lector, cuando practica la interpretación del texto, el efecto de lo fantástico tiende a disolverse.

Para Todorov lo fantástico debe cumplir con una triple condición. En primer término es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como real y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos relatados. En segundo lugar esa misma vacilación experimentada por el lector puede ser también sufrida por algún personaje del relato; por último, el lector tendrá que adoptar una actitud frente al texto: deberá rechazar la interpretación alegórica o poética. La primera y la última condiciones son las que caracterizan la narración fantástica, la segunda puede estar ausente.

Ciertas afirmaciones de Tzvetan Todorov han sido cuestionadas por Ana María Barrenechea («Ensayos de una tipología de la literatura fantástica»), sobre todo los conceptos de «vacilación» y de «duda», ya que observa que en ciertos relatos fantásticos los hechos están presentados de tal modo que el lector no tiene por qué dudar. Asimismo observa que lo que se confronta en los relatos fantásticos son categorías paradigmáticas como el tiempo y el espacio y sus combinaciones.

Barrenechea establece tres tipos de categorías para sistematizar la literatura fantástica, las cuales denomina: *anormal*, tomando como marco de referencia la realidad cotidiana, las relaciones espaciotemporales y la causalidad que se establecen entre ellas y los hechos narrados; *normal*, es decir lo que se explica desde el punto de vista de las relaciones que se observan entre ciertos textos y la denominada «realidad», y lo *no anormal*, categoría que separa de las otras dos; esto es, aquellos textos realistas que presentan las cosas normales. En el caso del *Schlemihl*, el contraste entre la categoría *anormal* y *normal* es visto sin problemas, es aceptado como algo natural, lo cual ha llevado a la crítica tradicional a ver posturas de tipo realista en Chamisso. Claro que un hecho trivial, como es el encuentro con un hombre vestido de gris, puede ir convirtiéndose en un hecho «anormal», puede adquirir dimensiones anormales (la pérdida de la sombra, la venta del alma, la bolsa de Fortunio).

La cuestión fantástica puede ser abordada también, y de hecho lo ha sido, desde una perspectiva psicoanalítica. En un ensayo titulado *Lo siniestro*, Freud señala la dificultad de estudiar lo siniestro, ya que esa sensación se da en forma diferente en cada individuo.

Al indagar sobre la etimología de la voz alemana *unheimlich*, siniestro, observa que está formada por la partícula privativa *un*, más el adjetivo *heimlich*, familiar, íntimo, secreto; por lo tanto *unheimlich* sería aquello que por no ser familiar, por no ser conocido, produce espanto, angustia (el encuentro de Peter con el diablo vestido de gris).[4]

[4] Cfr. Daniel A. Capano, *Fantasía y existencia en los relatos de Dino Buzzati* (6-9).

Elementos temáticos y diegéticos en el *Schlemihl*

El *Schlemihl* desarrolla un tema fundacional de la literatura europea como es el pacto con el diablo, cuyo paradigma es el *Faust* de Goethe. En Chamisso este motivo se asocia con otra tópica de amplia difusión en las letras del mundo: el *Doppelgänger*, fuente de inspiración de numerosos escritores y motivo de estudio por parte de prestigiosos críticos, quienes lo han abordado desde distintos puntos de vista.[5]

Los orígenes del doble pueden rastrearse desde la antigüedad a través del mito de Narciso, que se proyecta resemantizado en el barroco para convertirse en uno de los motivos más frecuentes del romanticismo y llegar a elaboraciones más complejas en el simbolismo y en el suprarrealismo. En el siglo XX se lo asocia con la problemática existencial del hombre contemporáneo.[6]

Veamos entonces cómo se enlazan estos dos temas y las estrategias narrativas que se emplean en su tratamiento.

El narrador autohomodiegético, llamado Peter, encuentra en una reunión social, a la que es invitado accidentalmente, a un hombre inquietante, vestido de gris, delgado, esbelto y de bastante edad, que despierta su curiosidad por las acciones mágicas que realiza. Con sólo meter la mano en el bolsillo logra extraer cualquier objeto sin importar sus dimensiones: un amplio tapiz turco bordado en oro, tres caballos ensillados y un voluminoso largavista. El extraño personaje inspira temor al narrador, quien piensa huir del lugar. El hombre de gris se le aproxima y le dice que admira la sombra de él que el sol proyecta sobre el suelo. Le propone trocarla por alguna de las muchas cosas que tiene en el bolsillo: una raíz mágica, monedas milagrosas, el yelmo de Mambrino o la mágica bolsa de Fortunio, que da a su poseedor riqueza sin fin. Peter responde que desea la bolsa de Fortunio. Así, cede su sombra a cambio de riquezas. Ha caído en la tentación y, como consecuencia de un pacto con el diablo, ha perdido parte de su yo.

La posesión de bienes materiales le trae bienestar económico, pero también desdichas, ya que todos advierten que es un hombre sin sombra, un ser diferente de los demás, un marginado, un *outsider*, condenado a mostrarse en la oscuridad o en las noches sin luna. Ha perdido una parte de sí mismo que no consideraba importante cuando la poseía.

Con el transcurrir del tiempo, la vida de Peter se va complicando. Intenta buscar al hombre de gris para deshacer el trato, pero no lo logra. Finalmente, el escurridizo e inhallable personaje le manda un mensaje por medio de su fiel Bendel, en el que le comunica que lo visitará en un año y medio. En ese lapso, Schlemihl conoce a Mina, de quien se enamora y a la que debe abandonar por ser un hombre sin sombra y por los chantajes que le hace un ser malvado: Rascal. Aquí se pone de manifiesto un rasgo sémico que se recoge en la narración: la discriminación que los seres humanos hacen del diferente o del incompleto, como es el caso de Peter Schlemihl, a quien le falta su sombra. La escisión del yo, la separación de su sombra, provoca la incompletud de su ser, la amputación de parte de su yo. Por eso se empeña en la búsqueda de su sombra, intento que alcanzará dimensiones hiperbólicas y se prolongará indefinidamente; ella significa la garantía de que está vivo. En esa búsqueda Peter recorrerá

[5] Entre otros, se han ocupado del tema, desde una perspectiva psicoanalítica, Sigmund Freud, en *Lo siniestro*, Otto Rank en *El doble* y Jacques Lacan en sus *Escritos*; desde el campo de lo literario, Ralph Tymms, en *Doubles in Literary Psichology*, T. Todorov, en su conocida *Introducción a la literatura fantástica*, Rosmary Jackson, en *Fantasy, literatura y subversión* y Max Milner en *La fantasmagoría*. El enfoque antropológico del tema ha sido encarado por James Frazer en *La rama dorada*.

[6] Sin agotar las citas, algunos ejemplos que desarrollan el tema en las distintas literaturas son: Goethe en el *Wilhelm Meister*; Hoffmann, en varios cuentos («Die Elixiere des Teufels», «Signor Formica», «Meister Floh», «Die Prinzessin Brambilla», «El Arenero», entre otros); Edgar A. Poe en «William Wilson»; Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Grey* y «El pescador y su sombra»; Robert L. Stevenson en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*; Guy de Maupassant en «El Horla»; Paul Valéry en *La cantata del Narciso*; Giovanni Papini en «Dos imágenes de un estanque»; Dino Buzzati en «La alienación»; Italo Calvino en *El vizconde demediado*. Se observa también, en un sentido amplio, como expresión del relativismo en algunos textos de Pirandello. En la literatura argentina es motivo recurrente en la poesía y en los relatos de Borges y en los cuentos de Quiroga y Cortázar, entre otros autores.

todas las zonas del planeta. La *Wanderung* romántica se concreta en el vagabundear del personaje por los países y los continentes de la tierra.

Al igual que en el Purgatorio, donde los condenados reconocen que Dante está vivo por su sombra, Schlemihl reconoce en ella su existencia. La necesidad de recuperarla es para él una esperanzada metáfora de la existencia plena. La ausencia del reflejo de su propia imagen se presenta —en términos heideggerianos— como la «imposibilidad de la posibilidad», como el límite de la posibilidad de seguir existiendo.

Cumplido el plazo, el hombre de gris aparece con una nueva propuesta: para entregar la sombra, demanda el alma de Peter. En este momento de la narración el relato se alinea en el tema eje que lo estructura: el pacto fáustico, la venta del alma al diablo. Pero la escena, que podría resultar dramática, tiene en Von Chamisso una delicada ironía. El diablo se presenta con naturalidad y dice: «Soy un pobre diablo» (70). También Fausto califica de este modo a Mefistófeles: «¿Qué puedes darme tú a mí, pobre diablo?» (*Fausto* I).

Ahora bien, en forma paulatina el relato va adquiriendo una atmósfera psicológicamente tensa, que provoca en el lector inquietud y vacilación ante los hechos que se le presentan. La narración se monta sobre la base de lo no familiar, en términos de Freud, ya que la propuesta del diablo provoca incertidumbre, si bien éste no se presenta con cuernos, cola y tridente, a la manera tradicional, y su figura está anclada en la realidad. Así, se crea una ambigüedad entre el contenido de su mensaje y su aspecto exterior.

Los elementos fantásticos de la *Novelle* se ubican en el marco de lo verosímil, y con este procedimiento se crea una zona ambigua en la que el límite entre realidad y fantasía resulta laxo, fluctuante, escurridizo.

Para explicar esta ambivalencia, propia del relato fantástico, Rosmary Jackson adopta un término tomado de la óptica. Habla de lo «paraxial» (paraxis), lo que se ubica al lado del eje principal y que duplica así la realidad. Escribe:

> Una región paraxial es un área en la que los rayos de luz parecen unirse en un punto detrás de la refracción. En esta área, el objeto y la imagen parecen chocar, pero en realidad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente: ahí no reside nada. (Jackson, 17)

La zona paraxial resulta valiosa para ejemplificar el espacio donde se desarrolla lo fantástico, ya que el mundo imaginario es ambiguo; no es totalmente real (objeto), ni totalmente irreal (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos. El hombre de gris (objeto) no es totalmente real ni totalmente irreal (diablo); se ubica en una zona paraxial.

Por otra parte la situación de incompletud que experimenta Peter Schlemihl pareciera explicarse a través de lo que Jacques Lacan ha llamado «el estadio del espejo» (*Le stade du miroir*) y la imagen parcelada (*image morcelée*):

> Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu : le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'identification — et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent de une image morcelée du corps à une forme que nous appelerons orthopédique de sa totalité — et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. (Lacan, 93-94)

El psicoanalista francés emplea estos conceptos para explicar los distintos momentos por los que el individuo atraviesa para lograr su identidad. Del mismo modo que el niño en los primeros meses de vida pasa de no reconocer su imagen frente al espejo a ir identificándola socialmente, por «trozos» (*morceaux*), hasta llegar a completar una imagen totalizadora frente a él, Peter Schlemihl siente que ha perdido identidad al vender su sombra; recuperarla significa volver a ordenar su imagen de manera totalizadora.

Por otra parte, la escisión entre el personaje y su sombra se da también en el plano de la diégesis entre el yo narrante y el narratario, desdoblado en Adalbert von Chamisso ficcional y Adalbert von Chamisso escritor de existencia real. Entre un Chamisso *agens* y un Chamisso *auctor*. Se establece así un juego metaficcional entre un yo enunciante en primera

persona, autohomodiegético, y un autor duplicado en la ficción narrativa, en Chamisso, amigo del narrador: «Oh mi querido Chamizo, me ruborizo al confesarlo aunque sea a ti» (27); «Excúsame, amigo, si no te cuento todo lo que debí experimentar, sería demasiado doloroso» (30); «¡Oh mi buen Chamizo, espero que aún no hayas olvidado lo que es el amor! Mucho te quedaría para completar en este relato» (54); «Mi querido Adalbert...» (86).

El artilugio narrativo se amplía también a través de la transcripción de cartas que el narrador envía al narratario identificado con Chamisso.

Peter hace partícipe de sus reflexiones a su amigo Adalbert. Le confiesa sus sufrimientos y le confía el manuscrito en el que le cuenta su extraordinaria historia.

El nombre de Chamisso aparece también en los dos sueños presentes en la *Novelle*. En el primero, Peter sueña con Adalbert. La visión que tiene el soñador (Peter) del soñado (Adalbert) se da a través de un vidrio y ello sugiere ya una desfocalización, una imprecisión de la imagen de la persona que se observa. Además, el soñado se presenta como un desdoblamiento del autor. El soñador advierte que el soñado no respira, que está como muerto, como se siente el yo narrante sin su sombra (cap. II, 28).

El segundo sueño resulta más placentero que el primero. Imágenes llenas de gracia transportan al personaje junto a su amada. Lo onírico funciona aquí como una pulsión de deseo. Por medio del sueño el protagonista concreta su anhelo de felicidad, pues es transportado a un lugar en que nadie tiene sombra, ni su amada Mina, ni su amigo Chamisso, ni su servidor Bendel. La distopía de la realidad se ha transformado en una utopía onírica (cap. IX, 104).

Si se relacionan los dos sueños se advierte que el ritmo de la vida onírica es angustioso en el primero y gozoso en el segundo. Uno es un lugar cercado por la presencia de la muerte; el otro es el pórtico de un lugar idílico.

Un enigmático juego metaficcional: Peter Schlemihl, personaje de nuestro tiempo

Ya se ha señalado que Antonio Tabucchi incluye en una de sus ficciones narrativas, «Los trenes que van a Madrás» (*Pequeños equívocos sin importancia*), al personaje de Von Chamisso. El libro apareció en 1985 y con él el narrador italiano alcanzó fama internacional. Por su ambientación, «Los trenes que van a Madrás» pareciera pertenecer a la atmósfera oriental de su novela *Nocturno hindú*, publicada en 1984, que alcanzó amplia repercusión de la crítica, al punto tal que la historia fue llevada al cine por Alain Corneau, quien incluyó el cuento referido en el guión cinematográfico. Al ser preguntado Tabucchi, en una entrevista realizada por Carlos Gumpert, traductor de su obra al español, sobre este particular, respondió que si bien en un comienzo pensó en incluirlo en esa novela, luego lo desechó por una cuestión de economía narrativa. Dice:

> Me parecía que por su carga dramática potencial turbaba en cierto modo el tono de sonata en sordina que [...] caracteriza a *Nocturno hindú*; una novela tal vez de fuerte tensión psicológica, pero que no relata dramas. En ese cuento, en cambio, se habla de un terrible drama individual que es el de Peter Schlemihl o de quien se hace llamar así. Y se trata, por otro lado, de un no menos terrible drama colectivo vivido por nuestra civilización en los años cuarenta, una verdadera tragedia, la tragedia del Holocausto. (Gumpert, 163)

El relato cuenta la historia, a través de un narrador homodiegético anónimo, de un personaje que decide viajar por tren de Bombay a Madrás. Desestima trasladarse en avión a pesar de que por este medio disfrutaría de mayor comodidad, porque, según lee en una guía de turismo, viajando por tren se puede conocer la verdadera India, aquella que no es vista por los turistas. El folleto aclaraba además que «en los trenes indios se pueden tener los encuentros más imprevistos» (117). Y así le sucede. En el trayecto aborda el tren un europeo de alrededor de sesenta años, de una gordura fláccida, elegantemente vestido, que lleva por todo equipaje un maletín de piel negra. Habla en correcto inglés, pero con acento alemán. El narrador señala que a pesar de ello no le parece alemán, sino más bien holandés o suizo.

De todos los indicios que se brindan al lector en esta sucinta descripción, el que crea más incertidumbre sobre el misterioso pasajero es la imposibilidad de determinar su origen. En las presentaciones correspondientes, el enigmático personaje dice que se llama Peter. A medianoche, cuando se encuentran durmiendo en el coche cama, son despertados por el revisor del tren, quien les solicita los pasaportes. Peter extiende el suyo. Se trata de un pasaporte israelí. El revisor balbucea con dificultad: «¿Mister Shi... mal?» «Schlemihl, Peter Schlemihl» (122), corrige el interlocutor ante el asombro de su compañero de viaje, quien luego de un largo silencio dice: «Usted no puede llamarse así; existe un solo Peter Schlemihl, es un invento de Chamisso, y usted lo sabe perfectamente. Algo semejante sólo se lo cree un policía indio» (122). Ante lo cual Peter pregunta: «¿Le gusta Thomas Mann?» El narrador responde: «Los relatos, algunas novelas cortas, *Tonio Kröger, Muerte en Venecia*». Peter añade: «No sé si conoce el prólogo de *Peter Schlemihl*, un texto admirable» (122). Tras lo cual permanece en silencio.

Se penetra aquí en un nivel diegético que desafía la «enciclopedia» literaria del lector y que incorpora a la ficción tabucchina un personaje que ya tuvo su realización en otro texto y en otro escritor; es decir, se propone un juego metaficcional. Sin embargo, en esta propuesta, Tabucchi no deja desapercibido al receptor, sino que le suministra algunos indicios (Chamisso, Thomas Mann, *Tonio Kröger, Muerte en Venecia)* para que el lector componga a través de estos datos una imagen mental que haga inteligible el relato.

Luego, Peter Schlemihl cuenta que su viaje a Madrás está motivado por una estatua. Relata que muchos años atrás conoció en Alemania a un médico que lo revisaba diariamente junto con otros muchos pacientes que hacían cola para atenderse. Ellos habían sido transportados allí en nombre del progreso de la ciencia alemana. Junto al médico había dos guardias armados y una enfermera que llenaba fichas. Él les hacía preguntas relacionadas con sus funciones viriles; la enfermera realizaba ciertos análisis y luego se ocupaban del paciente siguiente. En una de esas sesiones, Schlemihl advirtió al pasar una estatuilla que el médico tenía en el escritorio. Se trataba de la reproducción de una divinidad oriental. Una figura danzante, con los brazos y las piernas en posiciones armónicas y divergentes, inscriptas en un círculo. El médico, al darse cuenta de que su paciente había detenido su mirada en la estatua, le explicó que esa «estatua representaba el círculo vital, en el que deben entrar todas las escorias para alcanzar la forma superior de la vida que es la belleza» (123). Un ciclo biológico, de destrucción y regeneración, la reencarnación. Se trataba pues, de una imagen de Shiva danzante.

Peter Schlemihl comenta al narrador que aquel pensamiento lo había obsesionado, que era lo único en lo que había estado pensando por más de cuarenta años. Considera esa imagen una representación del círculo de la vida, pero ignora cuándo se cerrará ese círculo.

Llegados a destino, los viajeros se intercambian sus direcciones y se separan. Pasados tres días en Madrás, el narrador encuentra en un diario local la noticia de un homicidio sucedido en la víspera. La víctima era un ciudadano de nacionalidad argentina que vivía en Madrás desde 1958. Había muerto por causa de un disparo en el corazón. Los investigadores no podían explicar el móvil del crimen, ya que no se trataba de un robo; la casa estaba en orden y no había nada roto. El hombre asesinado era coleccionista de piezas artísticas, especialista en arte dravídico. En el fondo de la fotografía que se reproducía en el periódico, se podía ver, junto a la cara del occiso, como un detalle insignificante, una estatuilla de Shiva danzante. Después de una serie de oscuras asociaciones, el narrador intenta comunicarse telefónicamente con el supuesto Peter Schlemihl, pero le informan que nadie con ese nombre se ha registrado en el hotel al cual llama.

El cuento desarrolla el tema de la venganza motivada por rencores raciales, pero en su estructura profunda se vincula al equívoco: el narrador pudo haber hecho una serie de asociaciones erróneas o desacertadas. El relato no fija el significado: éste aparece como esfumado, tan enigmático como el personaje de Peter Schlemihl, sumergido en sombras. De este modo el misterio que envuelve a una persona se transformaría en el enigma que envuel-

ve la casuística de la existencia. Por otra parte, el hombre que dice llamarse Peter Schlemihl puede ser una impostura, una mistificación inspirada en la *Novelle* de Chamisso.

En el *excipit* del cuento el narrador dice que si «hubiese adivinado cuál era la sombra que el señor Schlemihl había perdido y si alguna vez se da la casualidad de que lea este relato, por el mismo extraño azar que nos llevó a encontrarnos aquella noche en el tren, me gustaría hacerle llegar mi saludo. Y mi pena» (127).

El Peter Schlemihl de Tabucchi no persigue su sombra, sino una venganza, motivada por la «sombra» de su padecimiento en un campo de concentración. El diablo se ha transformado aquí en un médico torturador y el perseguidor termina siendo perseguido. Así, Peter Shlemihl se convierte en un metapersonaje que posee una carga sémica distinta de la original, pero que comparte con el personaje de Chamisso el rasgo de búsqueda, que es común a ambas narraciones. El tema del doble ha sido sustituido por el del robo de la identidad.

Resulta significativo también el ensayo de Thomas Mann sobre Chamisso, mencionado en el cuento. En él, el escritor alemán pone el acento en el realismo de *Peter Schlemihl wundersame Geschichte*. La trama narrativa del cuento de Tabucchi presenta un juego entre realidad y ficción literaria, teje el cañamazo del relato sobre la base de un hecho histórico tan penoso y dramático para el género humano como fueron los campos de concentración nazis. Por otra parte, Mann define la obra de Chamisso como *phantastische Novelle*, poniendo el acento en la composición de elementos fantásticos y realistas a la vez.

Desde el punto de vista del género, el cuento del narrador italiano puede ser considerado como un relato seudopolicial; pero a diferencia de este tipo de narración, aquí el enigma no se resuelve, permanece en el misterio. Si bien se dan algunas sugerencias orientadoras para el lector activo, todo permanece en una atmósfera de indeterminación. La única pista la proporciona el nombre de Schlemihl. En síntesis, las relaciones intertextuales entre las dos narraciones pueden ser presentadas de la siguiente manera:

Indian Nocturne

Peter Schlemihl	«Los trenes que van a Madrás»
Personaje en 1er. grado	Metapersonaje en 2º grado
Sombra	Venganza
Diablo	Médico torturador
Tema del doble	Usurpación de identidad
Género fantástico	Género policial

Conclusión

El *Schlemihl* marca un pasaje entre romanticismo y realismo. Thomas Mann lo señaló al observar que en la *Novelle* no es lo maravilloso lo que tiene prioridad, sino la realidad burguesa, el dinero, el amor del personaje por Mina. Además, la acción no se desenvuelve en una atmósfera de sueño como en otros narradores románticos, sino que manifiesta una constante preocupación por fijar los límites entre realidad y fantasía. Chamisso explota los motivos fabulosos para poner al descubierto la importancia fundamental de la realidad burguesa.

Para él la felicidad del individuo deriva de vivir de acuerdo con la voluntad divina (*Mitwollen*). Peter Schlemihl se apartó de esta voluntad por un deseo material y sólo obtuvo su desdicha.

En cuanto al Peter Schlemihl metaficcional de Tabucchi, se advierte que la creación del personaje responde a la problemática propia del siglo XX, a la difícil situación que se establece en determinadas circunstancias entre el hombre y ciertos grupos de poder. A la vez, el cuento desarrolla un tipo de discurso literario que elide el significado en favor del significante. El sentido sólo se sugiere a través de algunos indicios sémicos, queda abierto a la imaginación del lector. Aunque el cuento se estructura sobre el tema de la venganza y del holocausto judío, ello está velado, como la significación misma que se asigna a Peter Schlemihl.

El punto de enlace entre el personaje de Chamisso y el de Tabucchi es la búsqueda. En Chamisso, Peter Schlemihl busca su sombra; en Tabucchi, a su

represor para vengarse. Lo que en Chamisso se resuelve a través de un viaje continuo, en Tabucchi se sumerge en la ambigüedad del personaje, que queda en la «sombra», en la incertidumbre, en el enigma, en una elipsis sémica final.

La riqueza del ser ficcional creado por Chamisso, con matices psicológicos sugerentes y aristas ricas en posibilidades,[7] permitió que viviera en otras narraciones, superando las fronteras del tiempo y del espacio en que fue concebido.

Bibliografía de referencia

Agazzi, R., «Chamisso: il viaggio dei corpi e delle ombre», *Il confronto letterario*, Anno X, nº 20, novembre 1993 (269-274)

Barrenechea, A., «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana* XXXVIII, nº 80, julio-septiembre 1972, Pittsburgh, Pennsylvania (391-403)

Béguin, A., *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1978

Capano, D., *Fantasía y existencia en los relatos de Dino Buzzati*, Buenos Aires, Biblos, 1992

Capano, D., «Buzzati, dos en uno», *Letras* nº 25-26, septiembre 1991-diciembre 1992, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina (51-56)

Cid, A., «*La casa de Bulemann* de Theodor Storm: estrategias narrativas para una intriga de la degradación», *Letras* nº 44, julio-diciembre 2001, Universidad Católica Argentina (77-92)

Farinielli, A., *El romanticismo en Alemania*, Buenos Aires, Argos, 1948

Freud, S., *Lo siniestro*, México, López Crespo, 1978

Gumpert, C., *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Anagrama, 1995

Jackson, R., *Fantasy, literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986

Lacan, J., *Écrits I*, Paris, Du Seuil, 1986

Mann, T., *Adel des Geistes*, Stockholm, 1948 (44-45)

Martínez, F., *Historia de la literatura alemana*, Barcelona-Madrid, 1964

Milner, M., *La fantasmagoría*, México, FCE, 1990

Modern, R., *Historia de la literatura alemana*, México, FCE, 1961

Modern, R., *Autores alemanes de los siglos* XVIII, XIX *y* XX, Buenos Aires, Fraterna, 1986

Pigiani, M., «*Peter Schlemihl wundersame Geschichte* e il problema del genere», *Il confronto letterario*, Anno VIII, nº 15, maggio 1991 (125-137)

Propp, V., *Morfología del cuento*, Buenos Aires, Goyanarte Ed., 1972

Propp, V., *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, 1982

Riegel, R., *Correspondance d'Adelbert de Chamisso. Fragments inédits*, Paris, 1934

Tabucchi, A., «Los trenes que van a Madrás», *Pequeños equívocos sin importancia*, Barcelona, Anagrama, 1987

Tabucchi, A., *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 2001

Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ed. Buenos Aires SA, s/d

von Chamisso, A., *La extraordinaria historia de Peter Schlemihl*, Buenos Aires, Need, 1998

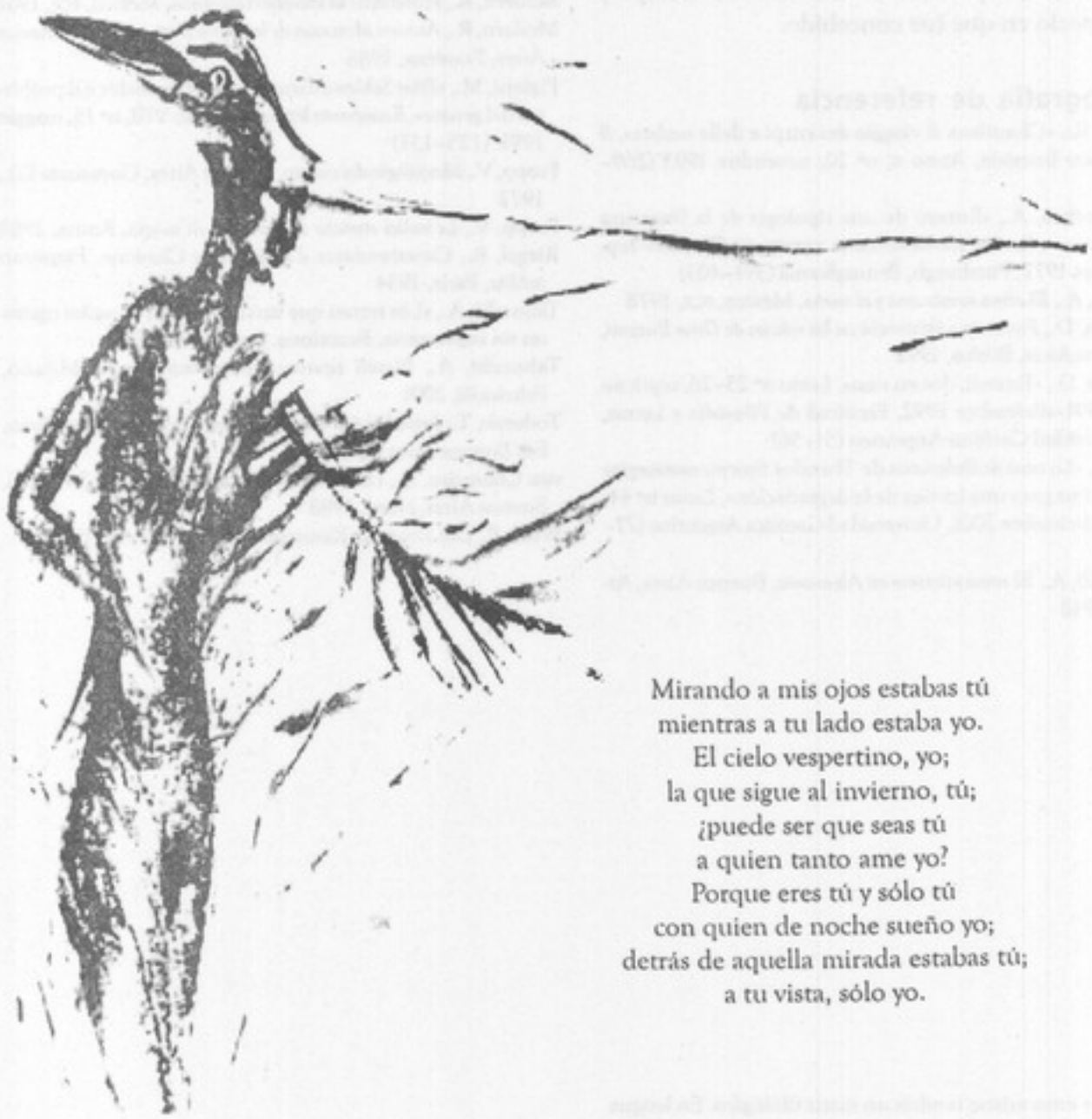
Würl, P., *Das Deutsche Kunstmärchen*, Heidelberg, 1984

[7] Una de estas aristas tendría un matiz filológico. En lengua oral, Schlemihl significa *Pechvogel*, «pájaro de mala suerte», y por extensión, «hombre de mala suerte» o «perseguido por la mala suerte». De acuerdo con el *Diccionario Wahrig*, el nombre proviene del hebreo *she-lo-mo-il*, «el que no sirve para nada». Por sentido traslaticio, también se lo ha asociado con el judío, con el diferente, con el excluido.

Leandro Joel Gasperi

Eclipse

Mención especial del Séptimo Concurso Literario Gramma



Mirando a mis ojos estabas tú
mientras a tu lado estaba yo.
El cielo vespertino, yo;
la que sigue al invierno, tú;
¿puede ser que seas tú
a quien tanto ame yo?
Porque eres tú y sólo tú
con quien de noche sueño yo;
detrás de aquella mirada estabas tú;
a tu vista, sólo yo.

Víctor Russo

Génesis de los olores en el barrio de Mataderos

El apodo de Ramón era evidente. Y además de su aerodinámica nariz, Aguilucho le cuadraba bien por ser hijo de un matrimonio no consumado (obviamente, en el sentido más moderno de la palabra).

En cambio, el de Susi no. A ella había que conocerla mejor para saber por qué le decían Mandrágora. O por lo menos había que acercársele. Una vez al lado, y sabiendo del fétido olor de esa misteriosa planta, bastaba.

Se habían casado de apuro. Aguilucho era feo, aunque no tanto como para tener que soportar ese tufo toda la vida; pero la noche larga lo encontró necesitado, se animó, y metió la pata (bueno, Susi había conocido a otros muchachos, pero no a tantos; no fue con la pata). Tampoco iban a permitir que su hijo tuviera el mismo destino paria del padre.

Manuel nació igual de narigón y pestilente que sus padres, y llegó hasta este punto del relato —donde comienza la historia que quiero referir— arrastrándose entre las sombras de la noche y el alcohol. Tenía treinta años, o casi, y estaba sentado a una mesa de naipes donde jamás hubiese soñado estar; no por casto, sino más bien por su ineptitud para cualquier actividad en la que fuera necesario usar el cerebro.

El doctor Bloson era genial; experto histriónico capaz de fingir la muerte y la esperanza en un mismo gesto, al que nadie había podido descubrir en un renuncio. Él era uno de sus rivales; el otro, Juan Enrique Palmaraza Púan, un abogado tan tramposo como el mejor de sus colegas, partícipe de partidas memorables, que llegó a ganarle la falta con tres cartas de distinto palo a un provinciano que tenía treinta y tres de mano. Manuel se llevó al negro Ráñez, del cual era fácil adivinar lo que tenía, pero ligaba más que ningún otro muchacho de la barra.

Por más estúpido que se fuera, después de dos o tres meses de emborracharse en el mostrador del bufé, casi siempre se terminaba haciendo amistad con la gente del Brisas del Sud. (Digo casi porque me acuerdo cuando el petiso Di Marco le guiñó el ojo al gordo Mesa y lo terminó perdiendo.) Así fue que Manuel pudo sentarse a la mesa de truco del cuarto de atrás. No la del salón, donde los maulas jugaban por la vuelta de café. Además, los tordos ya lo habían relojeado, y sabían que Manuel siempre traía plata, porque trabajaba en el matadero desde los dieciocho y no tenía muchos gastos, salvo en vino. Y tomaba del común.

En las primeras cinco manos Ráñez ligó siempre treinta y tres. El negro derrumbaba todos los estudios de probabilidades y estadísticas habidos y por haber. En una, Bloson dice la falta y, sorpresivamente, los indoctos se alzaron con el primer chico. Pero lo más jugoso del asunto llegó en el desquite. Palmaraza Púan pidió permiso para ir al excusado y en el camino apalabró a la bufetera Gladis para que se acercara a distraer a los pibes (vale aclarar que tenía un escote muy apropiado para esa misión). La oxigenada, que siempre lo tenía a Manuel del otro lado de la barra y desconocía su herencia materna, se animó a ponérsele al lado al narigón. No sin esfuerzo comenzó a susurrarle al oído. Manuel temblaba y hasta se le caían las cartas de la mano. Sacarle los trescientos pesos que había llevado fue más fácil que robarle los chorizos a Richi. Pero a Manuel no le importaba; se había enamorado.

Por supuesto que al final del partido vino el desengaño, y como la ira de los estúpidos es incontenible —más si cuentan con un seis luces—, Manuel los mató a todos. No se salvó ni el pobre Ráñez, que desconocía todo engaño... hasta el de su propia mujer.

Manuel murió en la cárcel ese mismo año. En el Brisas ya no se juega más que por la vuelta. Y, dicen, no se puede hacer trampa cuando el viento llega del oeste. Algunos no hacen caso, porque creen que se trata del hedor de la bosta del matadero. Nosotros sabemos que es el justiciero y pestilente espíritu de Manuel.

María Rosa Lojo

Eduarda Mansilla: entre la «barbarie» *yankee* y la utopía de la mujer profesional

Recuerdos de viaje de Eduarda Mansilla de García (1834-1892) se publica por primera vez como libro en 1882, en la imprenta porteña de Juan Alsina.[1] Cuando esta obra ve la luz, Eduarda es una mujer madura que ha dejado un marido y seis hijos del otro lado del océano para hacer una visita a su madre y a su ciudad natal, que se está prolongando de una manera por demás inconveniente (durará nada menos que cinco años, de 1879 hasta 1884). La escritora no es una desconocida en la sociedad porteña, y no podría serlo, dados sus vínculos familiares: es la hija del general Mansilla y de la célebre belleza de época Agustina Rosas, es la sobrina del Restaurador, la hermana del notorio Lucio V., la esposa del funcionario Manuel Rafael García, diplomático acreditado ante las grandes capitales europeas. Pero, más allá de parentescos, aspira a figurar entre sus compatriotas por méritos propios, y se ha aplicado a ello desde muy joven, a través de novelas (dos de ellas publicadas en Buenos Aires: *El médico de San Luis* y *Lucía Miranda*, ambas de 1860) y colaboraciones periodísticas en medios porteños, sobre todo revistas, y no solamente revistas femeninas.[2]

El regreso a Buenos Aires, después de dieciocho años de ausencia, supone un punto de inflexión decisivo en su vida personal (cuando retorne a Europa su separación matrimonial se convertirá en definitiva, y llegará a un acuerdo con Manuel R. García para repartirse la custodia de los hijos aún menores). Pero esos años en la Argentina también representarán un fuerte avance en su actividad literaria. Se sucederán las reediciones (de las dos novelas que mencionamos, no así de su obra más importante, *Pablo ou la vie dans les Pampas*, cuya traducción recién fue publicada como libro en 1999); también aparecerán obras nuevas. Entre ellas, *La marquesa de Altamira* (1881), *Cuentos* (1880), *Creaciones* (1883) y *Recuerdos de viaje* (1882), una obra planeada en dos tomos, para cubrir las dos estadías de Eduarda y su familia en los Estados Unidos, aunque sólo un tomo llegue a la existencia. Después de esta etapa de producción y reedición intensiva, la vida de Eduarda transcurrirá entre los viajes y el silencio literario, interrumpido casi únicamente por la aparición de la novela breve *Un amor*, en 1885. Se refugiará en la música (su otra faceta artística) y en la amistad. Morirá relativamente joven, en Buenos Aires, a raíz de una prolongada enfermedad cardíaca. Entre sus últimas voluntades dejará un enigmático mandato: que sus obras no vuelvan a publicarse. Su hijo Daniel García-Mansilla se pregunta por los motivos en sus memorias. Yo lo he hecho en una novela (*Una mujer de fin de siglo*).

¿Entre los bárbaros?: apologías y rechazos

Probablemente Eduarda Mansilla es la escritora argentina con un récord más amplio de viajes (y permanencia) en territorio europeo, donde tuvo ocasión de vincularse a las personalidades más conspicuas de la cultura (desde Alejandro Dumas a Rossini o la famosa cantante Alboni), de la política y de la realeza (frecuentó la corte de la emperatriz Eugenia de Montijo). En este sentido se opone —como lo ha señalado Graciela Batticuore (1996)— a la otra gran figura literaria femenina de nuestro país en el siglo XIX: Juana Manuela Gorriti, que tuvo tres patrias latinoamericanas (Argentina, Perú, Bolivia), que conoció

[1] Lily Sosa de Newton (1994) menciona una primera versión en folletín, hacia 1880, en la revista *La Gaceta Musical*, de la que Eduarda era colaboradora.

[2] Véase L. Sosa de Newton, op. cit., y Néstor T. Auza, *La literatura periodística porteña. De Caseros a la organización nacional* (1999; 155, 169, 170, 255).

profundamente y dio a conocer las tradiciones autóctonas. Eduarda también conoció y quiso dar a conocer tradiciones y modos de vida criollos rioplatenses a un público europeo demasiado propenso al prejuicio (lo hizo no sin irreverencia en *Pablo...*, su novela francesa de 1869). Pero sus viajes tomaron otros rumbos, fuera de Hispanoamérica, y tuvieron otros motivos. Hasta su llegada a Buenos Aires, en 1879, había seguido los itinerarios profesionales de su esposo, Manuel García, y las necesidades o lazos familiares (la encontramos acompañando a su hija Eda, casada en la Bretaña con un noble francés, y a la que encarga el cuidado de sus hijos menores, que no vienen con ella a la Argentina).[3] Llama la atención que Eduarda no elija el escenario europeo que le es tan afín y en cuyos salones ha brillado, para convertirlo en objeto de sus recuerdos, y prefiera, en cambio, a los vecinos del Norte. Quizá lo hace precisamente porque el nudo de conflicto que entraña su experiencia norteamericana despierta en ella un mayor interés polémico y literario: sentimientos ambivalentes de atracción y rechazo por una república a la vez hermana (en tanto parte de América) y distante en cuanto a la lengua, la cultura, las costumbres. El recurso a los Estados Unidos tiene para ella, entiendo, varios *usos políticos*, en el más amplio sentido del término: (1) retomar y discutir el conflicto «civilización/barbarie», «unitarios/federales rosistas» —en el que su familia había sido perdedora—[4] desde esta sociedad dividida en Sur y Norte, Unión y Confederación, que en no pocos aspectos lo espeja; (2) instrumentar una voz autónoma, femenina, que demuestra conocimientos prácticos, artísticos, históricos y políticos, y que puede oponerse con legitimidad a voces masculinas autorizadas —sobre todo la de Sarmiento— en su visión del mundo *yankee*; (3) mostrar el éxito efectivo, en esa sociedad, de dos utopías de poder femenino capaces de superar las dicotomías: la de la autoridad maternal como centro del *home* y organizadora de la vida (enunciada como aspiración en su novela *El médico de San Luis*), y el trabajo literario profesional pago de las mujeres (mediadoras culturales, traductoras y árbitros de las costumbres a través de la crónica social).

Cabe señalar que la escritora no llega a los Estados Unidos, ni en plan de turista irónico y curioso (el viaje del dandy escritor, al estilo de su hermano Lucio, o su amigo Eduardo Wilde), ni tampoco en «viaje de aprendizaje», como lo hizo Sarmiento, en busca de las formas posibles de una mejor organización política y educativa. Como bien lo ha advertido Bonnie Frederick (1994), Eduarda es más nómade que viajera. Sus estadías no son relampagueantes y provisorias. Tiene a su cargo la instalación de un hogar y una familia por un periodo prolongado; viaja con una inevitable «perspectiva de género». Su periplo por Estados Unidos es, en ese sentido, casi el recreo que se permite un ama de casa en vacaciones, pero también mucho más, porque la voz narradora no olvida otras funciones: la de representante argentina —aunque es «diplomática consorte», ella aspira

[3] Aunque Daniel García-Mansilla apunta en una brevísima referencia —uno de los subtítulos del capítulo X de *Visto, oído y recordado*: «Mi madre parte para Buenos Aires con mis dos hermanos menores»—, dicha referencia no se despliega en ningún momento en el interior del capítulo, que mantiene, como los otros, un férreo silencio acerca de la estadía y actividades de Eduarda en el Río de la Plata. El hecho es que Eduarda partió sola (quizá hay aquí una expresión de deseo de Daniel y sobre todo de su madre, que acaso no consiguió la autorización de su marido para llevarse a los dos niños de Europa). El capítulo XI comienza directamente con el regreso de Eduarda a Londres en 1884, donde parecen haberla aguardado Manuel García y todos sus hijos, menos Eda, y el marino Rafael, en ese entonces embarcado. «Fue para mí una indecible emoción volver a encontrar después de varios años a aquel ser excepcional a quien tanto amaba», dice Daniel (1950, 171).

[4] Eduarda nunca adhirió de lleno a la posición de los vencedores. Aunque fue amiga de Sarmiento y admirada por él como escritora, siempre se permitió contradecirlo en cuestiones políticas. Dentro de la intimidad familiar mantuvo una fuerte relación afectiva con su tío el Restaurador, y su prima Manuelita, exiliados en Inglaterra. Según Daniel García-Mansilla, a la muerte de Rosas, en 1877, Eduarda reúne a sus hijos para marcar ante ellos la parcialidad, apresuramiento e injusticia del juicio histórico del momento, que condena en bloque y sin matices al gobierno rosista (op. cit., 150-151).

a dejar un «sello propio»—,[5] la de novelista, la de *reporter* capaz de escribir al estilo del periodismo femenino de esa misma sociedad que está visitando, aunque con algunas limitaciones también «de género». Mientras que Lucio V. puede moverse solo, y explorar todo tipo de lugares, Eduarda sólo conocerá aquellos sitios que no perjudiquen ni la seguridad ni el decoro de una señora. Por supuesto, viaja acompañada —en la travesía que relata, por sus dos niños pequeños, probablemente por la niñera y su doncella personal, mencionadas en varios pasajes, y por un cicerone masculino—. Su relación con él está construida cuidadosamente, para no dejar resquicios a la posible duda maliciosa de los lectores, y no por una mera cuestión de pacatería. Está en juego su respetabilidad (y por lo tanto su confiabilidad), que ella deberá manejar como estrategia para abrir las puertas de las bibliotecas hogareñas.[6] Tal cicerone es el «decano del cuerpo diplomático argentino», un caballero de apellido Molina al que Eduarda prefiere «neutralizar» o «infantilizar» —restándole peligrosidad erótica— con el diminutivo cariñoso que le dan sus hijos: «Molinita». Por su alto cargo, lo suponemos de cierta edad, mucho mayor que Eduarda, para quien cumple funciones orientativas y explicativas, paternales y protectoras.[7] Es su recuerdo el que cierra los *Recuerdos de viaje*, marcando la distancia espaciotemporal por la pérdida de los afectos: «Con los ojos humedecidos por las lágrimas, me despedí de Nueva York. Allí quedaba uno de mis mejores amigos, ese buen Molinita, que no debía yo volver a ver jamás. La muerte rompió, o mejor dicho, interrumpió una amistad tan estrecha, tan pura» (198). La pureza contrarresta, sin duda, la estrechez o intimidad del vínculo, y también, el interrogante que plantea una gran ausencia en el relato: la de Manuel Rafael García, que sólo una vez se hace *visible* en la narración, pero reflejado en la mirada de otras mujeres: las maduras y solteras hermanas Moss, que, con franqueza *yankee* aunque no hiriente —dice Eduarda— se refieren a él delante de la propia esposa, llamándolo *the handsome secretary*.

La Eduarda narradora que pisa los Estados Unidos se adueña sin pedir permiso de un género mayoritariamente frecuentado por los varones,[8] y se presenta como una viajera cultivada y consumada. Conoce la diferencia entre hacer una travesía oceánica con los franceses o con los ingleses (sus preferencias están con los primeros, señala, inclinando del lado del «latino» la dicotomía latino/sajón que se mantiene durante todo el libro). La llegada al puerto de Nueva York, descripta en términos grotescos y dramáticos, supone un insólito reencuentro con los tópicos de la «barbarie» que

[5] Durante el *shake-hands* de Lincoln, Eduarda, por «pereza de explicar» el cargo de su marido, prefiere que la presenten como «extranjera distinguida» (89). En todos los demás escenarios donde la vemos actuar, aparece, sin ninguna referencia a su esposo, como una mujer que vale por ella misma: aplaudida como cantante en los salones, reconocida como novelista por el historiador Motley, honrada en general con la cortesía que aun los más toscos *yankees* —reconoce— dedican a las *ladies*.

[6] Es ésta la fundamental carta de presentación —no la excelencia literaria— que se esgrime para recomendar a su colega Juana Manuela Gorriti ante las casas de familia: «La escritora no olvida a la mujer, la literata recuerda siempre que es cristiana, y por eso sus novelas y sus crónicas son recreativas, morales, y pueden ponerse en manos de las vírgenes y entrar por la puerta principal en el hogar de la familia que más sea dada a la práctica de la virtud», dice en su introducción J. M. Torres Caicedo (apud Gorriti, J. M., 1995; 21).

[7] Consigue alimentos para los niños en un salón atestado de Saratoga, le ofrece el brazo y la sostiene en su desmayo ante las cataratas del Niágara.

[8] Es un lugar común definir el relato de viajes como género «masculino» (¿qué género no lo era, después de todo, en sociedades con inmensa mayoría de autores hombres?). Por cierto, los varones tenían a su favor la libertad de viajar, y muchos de ellos escribieron sobre sus viajes desde una posición de hombres públicos, para probar o refutar tesis de tipo político. Pero el relato de viajes, nos recuerda Mónica Szurmuk (2000, 10) en realidad fue fundado por una mujer, Egeria, y a lo largo del tiempo muchas damas dejaron testimonio de experiencias de este tipo, como lo muestra la misma Szurmuk en su antología, que incluye a Eduarda Mansilla, o Christian Kupchik (1999), que rescata relatos de viaje femeninos desde los tiempos medievales.

entre nosotros habían sido adjudicados, no precisamente a los *yankees*, sino al mundo indígena, gauchesco y popular-federal. El beso en la boca acompañado de fuertes apretones de mano que se dan los familiares al encontrarse le produce el mismo efecto (chocante, ridículo, brutal) que a su hermano Lucio el protocolo ranquel (levantar en vilo profiriendo alaridos).[9] Pero es en el enfrentamiento con los cocheros que aguardan a los recién llegados donde la representación de lo bárbaro (demonizado) llega a su clímax:

> *Diverse lingue orribili favelle.* Recordé al Dante, sin poderlo remediar, cuando, seguida de mi numerosa *smala*, me encontré a cierta altura del muelle, delante de un grupo humano que vociferaba palabras desconocidas, como una legión de condenados. Eran seres groseros, feos, mal entrazados, con enormes látigos, que blandían desapiadados, furiosos, sobre las indefensas cabezas de los viajeros, cuyo paso impedían. De repente, una alma, un viajero, caía en poder de alguno de esos demonios, y en el instante éste enmudecía, conduciéndole en misterioso silencio, sólo Dios sabe dónde. El calor, el polvo, el vocinglerío infernal, me tenían fuera de mí. Uno de aquellos hombres que sin cesar repetía *Clarendon Hotel* se apoderó de improviso de uno de mis hijos, colocándole sobre el hombro. Creció mi terror y el exceso de la temperatura hubo de hacerme perder el sentido. (27-28)

La remisión a Dante nos lleva al Canto III del *Infierno*: justamente el que narra la entrada del poeta en la «ciudad doliente». Lo primero que captan sus sentidos es el lenguaje ininteligible de los que habitan en ese círculo preliminar (*Diverse lingue orribili favelle,/parole di dolore, accenti d'ira,/voci alte e fioche e suon di man con elle/ facevano un tumulto, il qu'al s'agita*), que no merecen el cielo, y que tampoco han incurrido en los deméritos suficientes para participar cabalmente del Infierno: se hallan condenados a una no-vida, a una suerte de supervivencia «tan despreciable, que envidian cualquier otra suerte». Interesante analogía pudiera hacerse aquí con la figura tradicional del bárbaro, al que la cultura hegemónica no considera cabalmente humano, pero que tampoco pertenece al mundo animal; que acaso ha sido dotado de razón, pero no la utiliza, y vive en las tinieblas. Al igual que los bárbaros de la realidad, estos personajes dantescos, desnudos como salvajes, martirizados por los insectos, que «nunca vivieron de verdad», han sido ignorados por el mundo, y olvidados de la misericordia y la justicia (Dante, 1973; 31-33). La idea de lo «bárbaro» se asocia por cierto, desde sus comienzos, con el habla incomprensible de los que no forman parte de la cultura valorizada, y es probable que la palabra misma «bárbaro» haya tenido un origen onomatopéyico, como imitación de los sonidos supuestamente guturales y despojados de sentido que emiten los «otros» (Fernández Bucy, 1995, 33). Tampoco es la primera vez en nuestra literatura que el lenguaje del infierno del Dante se aplica analógicamente a la descripción de la «barbarie», ni que los bárbaros son, como los amenazantes *yankees* de Eduarda, cocheros. En *Una excursión a los indios ranqueles*, su hermano Lucio Victorio se sueña a sí mismo bajo la imagen de un «mancebo de rostro pintado de carmín» y vestido con pieles de jaguar, líder de los indios de todas las «castas australes» que avanza sobre la «civilización decrépita» a bordo de una enorme carreta tucumana cuya «ecuestre recua» maneja con un látigo, «al grito infernal de: *¡pape satán! ¡pape satán alepe!*» (Mansilla, L. V., 1989, 228). Nada menos que el lenguaje del dios Plutón, que aparece en el Infierno bajo la forma alegórica del lobo de la avaricia. No es una asociación a desdeñar: la avaricia, la pulsión acumuladora de capital, es lo que lleva a los blancos al avance «civilizador» sobre la frontera india (aquí paródicamente invertido). El *Time is money*, acompañado del lema *Go ahead*, será para Eduarda una de las formas del sedicente «progreso» (en realidad de la «barbarie» *yankee*), también aplicada contra quienes ellos, no la narradora, consideran «bárbaros»: las comunidades indígenas.

Parece inevitable, asimismo, conectar esta descripción del «comité de bienvenida» en el puerto con

[9] No es el único protocolo que le causa extrañeza. Efectos afines le produce el *shake-hands* de Lincoln, ceremonia de fin de año que establece para el presidente la obligación de estrechar personalmente la mano de todo ciudadano que se acerque a saludarlo y que resulta, para Lincoln, tan agotador como para Mansilla el protocolo de recepción ranquel, que también requiere un contacto físico, aunque más esforzado (estrechar la mano/levantar en peso).

las caracterizaciones que en la novela *Amalia* se hacen de los secuaces de Rosas, negros y gauchos, relacionados tanto con el mundo infernal como con el animal; lo mismo ocurre en «El Matadero», de Esteban Echeverría.[10] Con respecto a este último relato cabe notar que aun el «estrecho camaranchel de tablas mal unidas», que es la oficina de la Aduana, adonde los pasajeros son conducidos por el «hombre del gran látigo» para el reconocimiento de equipajes, evoca —aunque sin connotaciones sangrientas— la casilla del juez donde desnudan al joven unitario. A diferencia de éste, que no posee salvoconducto protector, Eduarda sí tiene uno: el pasaporte diplomático. Por eso se libra de esa forma de violación simbólica que sería la apertura del equipaje.

Por fin, salta a la vista otra comparación: los cocheros-demonios se *apoderan* de los pasajeros. Uno de ellos, incluso, llega a ponerse sobre el hombro a uno de los hijos de Eduarda, incurriendo claramente en la figura del *rapto*, como los indios de un malón, en su gesto tipificado de secuestrar mujeres y niños.

La narradora, convertida en «cautiva» de su cochero que terminará llevándola por las calles de Nueva York hasta el Hotel Clarendon, no es «cautivada» en el sentido positivo (esto es, «seducida») por este Nuevo Mundo (la «nueva» York, precisamente) que no pasa de ser una falsificación, una copia deslucida del Mundo Viejo y genuino, donde se hallarían las Ideas o Moldes de lo verdadero y de lo bello: «La historia de ese país, como sus monumentos, es toda de ayer, de ahí la pobreza relativa que impresiona desagradablemente al viajero que llega de Europa, si bien comprende toda la riqueza y poderío que esa parte del mundo encierra. Halla mucho que le sorprende, pero poco que le seduzca» (34).

La imitación burda, la confusión de lo auténtico y de lo falso, la degradación del estatuto de la realidad a medida que ésta se desplaza del Centro: todos estos rasgos se le han adjudicado al espacio de lo bárbaro, y han sido notas recurrentes en el ensayo de este siglo (Martínez Estrada, Mallea, Murena) que reflexiona sobre la «condición argentina». Eduarda Mansilla las aplica con muchos años de antelación, ¡pero a los *yankees*! En esta tierra donde hubiera querido quedarse Sarmiento, el único oro que verdaderamente reluce es el de la Casa de la Moneda (a la que se dedica un capítulo), quizá porque está fundado en una *institution*: las formas legales sólidas y respetadas que los *yankees* sí tienen a su favor, mientras que resultan en desventaja en las formas estéticas y en el *savoir faire*, o *savoir vivre*. De la mano de Eduarda Mansilla recorremos un país donde los dulces no son dulces, los niños no parecen niños porque los disfrazan de adultos y los obligan a comportarse como tales (el contrasentido del pequeño que va a buscar a su padre solo, hasta Nueva York, en lugar de que ocurra a la inversa; las precoces damitas y caballeritos en el concurso de la Reina de Mayo). Los políticos, salvo Washington (Eduarda dice, con Byron, *the first, the last, the best*) son antes meros *politicians* (o «politiqueros»), que verdaderos patriotas. El mismo Lincoln —juzga— parece haber sido salvado por su muerte trágica de un papel que le quedaba demasiado grande. Si se habla de estilos, lo gótico no es medieval, ni siquiera antiguo, y la elegancia no es del todo elegante: las *ladies* abusan de los afeites, los encajes y las alhajas, y son capaces de lucir, en una gran *soirée*, «diamantes» de vidrio, como los indios de la Conquista, embobados por sartas de cuentas sin valor. Tampoco se sabe si estas damas son del todo damas, pero en este caso la ruptura del arquetipo produce un efecto ambiguo, ya lo veremos, y ejerce sobre Eduarda una creciente fascinación e identificación.

La mirada continúa, despiadada y exacta: descubrimos que los grandes demócratas se desesperan por los blasones nobiliarios, y que las más altivas *Misses* son capaces de arrodillarse delante de un conde ruso para pedirle que toque un nocturno de Chopin. Nos enteramos de que el poderoso banquero Phelps adorna su salón de baile con mediocres copias —pagadas a precio de oro— de célebres pinturas. Sabemos que el pueblo al que Sarmiento llamara en sus *Viajes* «el pueblo rei, que

[10] He desarrollado estos temas en los trabajos «Amalia: la "barbarie" como anti-Naturaleza», y «*El Matadero*: la sangre derramada y la estética de la "mezcla"», en Lojo (1994, 79-129).

se construye palacios para reposar la cabeza una noche bajo sus bóvedas» (1993, 306) se deja sin embargo engañar por las supercherías de Barnum, y se divierte con exhibiciones degradantes.

¿No reconocemos aquí tópicos similares a los que para Lucio V. Mansilla tornaban patética (y a veces desagradable o temible) la «barbarie» ranquel, como cuando habla del «remedo» de la urbanidad blanca, de los utensilios del mundo civilizado (que se derivan, por ignorancia, a fines para los que no estaban destinados, o adquieren un valor que no poseen en su contexto de origen), de la hijita del cacique absurdamente vestida con las ropas de una Virgen de altar, o de las «brujas» que —como Barnum— engañan y manipulan a un público crédulo? Hay aquí un sospechoso parecido con las damitas que se engalanan ridículamente para un simple almuerzo como si fueran a la ópera, que compran artículos importados a cifras exorbitantes, y calzan guantes y zapatos finos dos o tres números más chicos del que les corresponde.

Ni siquiera el «poderío y la grandeza» que Eduarda reconoce en principio, y que tanto exaltó Sarmiento, quedan a salvo. El Capitolio podrá ser bello e imponente, pero se yergue entre casuchas miserables y calles de lodo, de espaldas a la ciudad. Las cosas han empeorado con la cercanía de la guerra y Washington no parece muy diferente de la línea de fortines en la frontera pampeana:

> Veíanse militares que galopaban sin cesar de un lado a otro de la desierta Capital, y prestaban, con el brillo de sus galones, más o menos relucientes, y el agudo sonido de sus cornetas, cierta animación a la mustia silenciosa ciudad de los politiqueros, convertida a la sazón en campamento. (104)

> tristísima ciudad, sin teatros, sin paseos, sin más vida que el ruido de los sables y el relincho de los caballos. (105)

Una seudociudad, en fin, minada de «pozancones hondísimos», donde merodea el ganado suelto, y en la que un distinguido funcionario brasileño se rompe una pierna al tropezarse una noche con una vaca negra (!) que dormía ante la puerta de su legación (190). Hasta algunos centros reputados como el súmmum para la buena sociedad (Saratoga, el «Baden-Baden de los *yankees*»), se muestran como incómodos, sucios, decepcionantes.

Por fin, Mrs. García no sólo se limita a criticar los menudos aspectos de la vida social que desfilan ante sus ojos. Tiene opiniones políticas generales, basadas en un conocimiento histórico que acredita en repetidas oportunidades. Y las manifiesta audazmente para señalar de qué manera los *yankees*, supuestos adalides del avance humano, han desplazado o aplastado —juzgándolas bárbaras— a otras organizaciones sociales de las que bien podrían haber aprendido dignidad y cultura. Así, se mete sin ambages en la «historia privada» (sic) de USA para dedicar un implacable análisis a la destrucción de los aborígenes norteamericanos, y a su expoliación a través de los *Indian Departments* (sus palabras se escriben contemporáneamente a la llamada Conquista del Desierto por parte de Roca: ¿podrían entenderse como alusión no tan velada?).[11] Frente a opiniones como la que expresará Sarmiento poco después,[12] defiende el mestizaje que los sajones puritanos han evitado practicar. También declara sus simpatías por el Sur, a pesar de la esclavitud, que deplora,[13] en tanto representante de la «elegancia, el refinamiento, y la cultura en la Unión» (197-198). No deja de señalar, por otra parte, que las causas de la guerra entre Sur y Norte fueron políticas y económicas, y que la libertad de los esclavos —la causa aparente— se consideró sólo en último término (69-72).[14] Aquí no podemos olvidar, tampoco, que desde los hermanos

[11] La defensa de los indígenas norteamericanos por parte de Eduarda tiene aquí muchas notas comunes con la realizada por su hermano Lucio en *Una excursión*.... No obstante, la imagen que se da del aborigen pampeano ranquel en su novela *Pablo, ou la vie dans les pampas*, responde más bien a los tópicos de época y tiende a «demonizar» al indio, resaltando únicamente su violencia destructora (ver Lojo, 1999).

[12] En *Conflicto y armonía de las razas en América*, cuyo primer tomo se publica en 1883.

[13] Algunos relatos de Eduarda como «Tío Antonio» (*Cuentos*, 1880) son muestra elocuente de su posición en este sentido.

[14] No encuentro tantos límites como David Viñas (1998, 69) en cuanto a que Eduarda pondría por delante su «condición de mujer» para escamotear opiniones políticas. Aquí las expresa con desenfado, no sin esgrimir una sensibilidad femenina que *es también* una toma de posición política.

Mansilla hablan, de un modo u otro, los derrotados de otra guerra civil, en la que los vencedores también se decían representantes de la Libertad y del Progreso. Los «bárbaros» argentinos parecen, pues, desmentir acusaciones con la voz hiperculta de estos sobrinos de Rosas que se han criado, después de todo, en centros —femeninos— de refinamiento criollo: el famoso costurero de su madre Agustina Rozas, la «corte palermitana» de su prima Manuelita donde alternaban los diplomáticos ingleses y franceses.

Pero la «barbarie» *yankee* tiene, aun para Eduarda, sus seducciones: valores propios, creados y no imitados ni prestados, que inspiran el respeto de la mordaz narradora: la honradez que les impide robar siquiera un vuelto de la caja del tranvía, donde se deposita libremente el dinero de los pasajes, una férrea obediencia a la Constitución jamás puesta en tela de juicio; amplia tolerancia religiosa, auténtica caridad,[15] filántropos capaces de efectuar inmensas donaciones para el bien público sin que haya siquiera constancia de sus nombres; sentido de lo práctico y de lo útil, vocación de eficacia que Eduarda aprecia especialmente, y que es el «lado bueno» de los mismos infernales cocheros de la llegada, mucho más eficientes que en el Viejo Mundo y que en Buenos Aires, para transportar los equipajes de una familia numerosa.

Y sobre todo, *la extraordinaria condición social de las mujeres*.

El poder femenino

Es que *Yankeeland* resulta ser para ellas el país por excelencia de la autodeterminación y la autoestima: «La mujer americana practica la libertad como ninguna otra en el mundo, y parece poseer una gran dosis de *self-reliance*» (117). Dos son sus ámbitos, que parecen opuestos, pero que, desde el análisis de Eduarda (no así desde la mirada de Sarmiento, menos perceptiva) están unidos por un hilo secreto. Las solteras tienen la calle, la vida pública, el desprejuiciado *flirt*. Las madres reinan en el *home*. Las muchachas yanquis tienden a adornarse en exceso, y a pesar de ser delgadas, comen y beben también en abundancia («como héroes de Homero», p. 48) manjares no precisamente delicados (leche y tortugas de tierra en vez de crema y natillas). Pero esta desmesura «antifemenina» las lleva también hacia ámbitos vedados para las mujeres de otras culturas: los viajes, que pueden emprender sin compañía, la libre elección amorosa, la frecuentación personal no vigilada durante los noviazgos o relaciones sentimentales, la posibilidad —sin deshonra— del divorcio; el trabajo profesional. Frente al divorcio, Eduarda (que en el momento de la escritura estaba en la práctica separada de su marido), lejos de tomar partido por la posición de la iglesia católica en la que se había educado, insinúa una simpatía o comprensión prudentes.[16] Predice con clarividencia: «La familia, tal cual hoy existe, habrá de pasar, a mi sentir, por grandes modificaciones, que encaminen y dirijan el espíritu de los futuros legisladores, para cortar este moderno nudo gordiano» (141). Sin embargo elude —reprobatoriamente— otros temas espinosos como el control de la natalidad y las prácticas abortivas (141-142). Puede haber, como dice Viñas (op. cit.) pudor victoriano en esta actitud. Pero cabe señalar que tampoco las líderes feministas de la época (tanto en USA como en Gran Bretaña) estaban de acuerdo con el aborto ni la anticoncepción que no se basara en la abstinencia. Consideraban la maternidad como supremo deber (y privilegio). Por lo demás, la interrupción violenta del embarazo solía asociarse en el imaginario no con la obrera desvalida, sino con la mujer casada de clase alta que se niega, por frivolidad egoísta, a su destino maternal (Walkowitz, 1993, 79-86), y con las parteras (como la célebre Madame Restell, de Nueva York) enriquecidas con estas prácticas. Recuérdese

[15] Virtud que los *yankees* parecen haber compartido con los ranqueles, según Lucio V. Mansilla, y que aproximaría de un modo curioso a una sociedad tribal primitiva, dispuesta a repartir y nivelar, con otra sociedad de pujante capitalismo, donde el sentido religioso y comunitario compensaría los defectos del sistema.

[16] No era para menos. Su madre doña Agustina y su padre, el general Mansilla, vivieron separados durante los últimos años de su matrimonio. También su hermano Lucio Victorio estaba separado de hecho de su mujer, Catalina Ortiz de Rozas. Eduarda no podría ver sino como signo de hipocresía la perduración formal de uniones semejantes.

que a Eduarda le muestran en la Quinta Avenida un «palacio de mármol blanco», atribuyendo su propiedad a una de estas obstetras (142). Frente al trabajo profesional femenino, en cambio, no encuentra sino elogios. Es el ansiado reemplazo de la «cruel servidumbre de la aguja»[17] por la libertad de la pluma. No parece mucho, para el criterio actual, lo que estas norteamericanas han logrado: encargarse de los artículos edificantes en los periódicos dominicales («esa literatura sencilla y sana, que debe servir de alimento intelectual a los habitantes de la Unión, en el día consagrado a la meditación», p. 120); traducir los anticipos de nuevos libros extranjeros; ser cronistas de modas en las fiestas sociales. Sin embargo, tales funciones (a las que no accedían entonces las literatas porteñas) tienen para Eduarda un alcance sutil: constituirse en *formadoras de opinión*. «Las mujeres —afirma— influyen en la cosa pública por medios que llamaré psicológicos e indirectos» (120), uno de los cuales es el periodismo. Si su hermano Lucio dijo alguna vez «hay héroes porque hay mujeres», Eduarda pinta un varón *yankee* dependiente de los deseos y necesidades de sus madres, hermanas, esposas, hijas). La «barbarie» *yankee* acaba donde empieza la rendida cortesía y la deferencia varonil hacia mujeres y niños. Los hombres, absolutamente sensibles a la crítica femenina de las costumbres, son capaces de cambiar de conducta ante juicios como los de la escritora inglesa Mrs. Trollope, que censura el hábito masculino local de «sentarse con los pies más altos que la cabeza» (118). Remisos a la elegancia propia, sencillos en el vestir, «máquinas de trabajo», «gastan cuanto ganan» para dar gustos a sus hijas o consortes (119-120). Insiste Eduarda:

> La mujer, en la Unión Americana, es soberana absoluta; el hombre, vive, trabaja y se eleva por ella y para ella. Es ahí que debe buscarse la influencia femenina, y no en sueños de emancipación política. ¿Qué ganarían las americanas con emanciparse? Más bien perderían, y bien lo saben. (120)

¿Conservadurismo de la señora de García? Aunque por cierto no son éstas las palabras que hubiera pronunciado una sufragista, hay en Eduarda otra conciencia del poder femenino que probablemente viene de un hogar donde las madres fueron figura central y mano ejecutora: su abuela, la temible doña Agustina López Osornio de Ortiz de Rozas, obedecida por el mismo Restaurador en la plenitud de su poder, y también después de su muerte —en el cumplimiento de un testamento disparatado desde el punto de vista legal—; su propia madre, la bella Agustina Ortiz de Rozas, venerada por sus hijos hasta la idolatría, e influyente con su seducción personal, al lado de Manuelita Rosas, en la vida política.[18] La madre de Juan Manuel de Rosas, en cambio, aunque sin atacarlo, nunca estuvo conforme con su actuación en el gobierno. En una ocasión, su disgusto porque Rosas había puesto preso a un amigo suyo llegó a tal punto que el dictador tuvo que dejarlo en libertad y ponerse de rodillas ante doña Agustina (postrada entonces) para obtener el perdón materno (Lucio V. Mansilla, 1997). Esta matriarca, ya anciana, era, por cierto, una inválida. El no poder moverse de su casa ni de su lecho no le quitó un ápice de su posición de reina sobre las voluntades de marido e hijos. Eduarda observa, en las señoras yanquis, un notorio apartamiento de la vida social

[17] Para las autoras del 80, nos recuerda Bonnie Frederick (1993), la aguja «representaba la opresión de la mujer y los deberes del hogar» (15), «simbolizaba la ideología de la mujer en su casa, el ideal de lo femenino sumiso y decorativo» (16). Cuando se hacía como «trabajo para afuera», por la fuerza de las circunstancias, significaba —por su paga ínfima— poco menos que una miserable supervivencia. En cambio comparativamente, el trabajo de periodista, mucho más respetado en la escala simbólica, recibía un salario superior.

[18] Tenemos abundantes referencias sobre la singular personalidad de doña Agustina López de Osornio, y su relación con Juan Manuel de Rosas, gracias a su nieto Lucio V. Mansilla (1954, 1997), que también habló detenidamente de su madre Agustina Rozas en *Mis memorias* (1964).

que las recluye en la intimidad hogareña. Preguntadas que son acerca de sus madres, las jóvenes alegres, a las que acompañan solamente sus galanes, responden, como lo más natural del mundo: *She is an invalid* (167). ¿Significa esto que las señoras han perdido poder, o libertad? La «invalidez» o enfermedad, más metafórica que real, es más bien un retiro voluntario que no por eso las priva de ser los árbitros de sus familias.

En este sentido, la pintura más acabada de un *home* modelo —con una madre *fisicamente inválida*— se nos muestra en el penúltimo capítulo. Este modelo se sitúa en Brooklyn, entonces un barrio apartado de Nueva York, donde hay «jardines a la antigua y *cottages* sin pretensión»: «siéntese allí la tranquilidad, la paz de la familia inglesa, tal cual la pinta el autor del *Vicario de Wakefield*» (185). La referencia a este libro, inspirador de *El médico de San Luis*, su primera novela, no es casual.

Hasta allí la lleva otro médico: el doctor Acosta, colombiano, quien corteja (aunque esto lo sabremos después) a una de las hijas de la familia. En este entorno todo es plácido, modesto, artístico, virtuoso, pleno de armonía. Las jóvenes se visten con sencillez puritana, no exenta de distinción. No son *fast* —esto es, las que cambian con facilidad, tanto de traje como de novio—. Pero las miradas de Eduarda recaen, una y otra vez, sobre la madre: «una bellísima anciana, paralítica, de tez delicada y facciones finas» (186); la «belleza de la familia», cuya «voz dulcísima» es la única que imparte órdenes: «Niñas, abran el piano y toquen, que la señora no viene a fastidiarse». Será obedecida de buen grado por sus hijas; también la invitada accede con gusto al pedido de la dama, que le solicita repetir, cuando canta, una pieza de Iradier. Otra madre aparece pronto en el escenario: nada menos que la de la propia Eduarda, evocada por el padre de familia, que ha sido marino y ha estado en el Río de la Plata.

> No puedo expresar —dice su hija— el enternecimiento que aquel recuerdo me produjo: *She was divine* (¡era divina!), repetía él, entusiasta, y nunca la olvidaré, *opening* (rompiendo) el baile con el comodoro Golborough. (189)

Sin duda la utopía latente en *El médico de San Luis* planea sobre esta imagen hogareña cuyo «motor inmóvil» es la madre de familia. En esta primera novela hay párrafos muy significativos acerca de la condición femenina y la necesidad de reforzar el poder —si no civil, al menos moral— de las mujeres, sobre todo en su condición materna:

> En la República Argentina la mujer es generalmente muy superior al hombre, con excepción de una o dos provincias. Las mujeres tienen la rapidez de comprensión notable y sobre todo una extraordinaria facilidad para asimilarse, si puede así decirse, todo lo bueno, todo lo nuevo que ven o escuchan. De aquí proviene la influencia singular de la mujer, en todas las ocasiones y circunstancias. Debiendo no obstante observarse que ésta, soberana y dueña absoluta, como esposa, como amante y como hija, pierde, por una aberración inconcebible, su poder y su influencia como madre. La madre europea es el apoyo, el resorte, el eje en que descansa la familia, la sociedad. Aquí, por el contrario, la madre representa el atraso, lo estacionario, lo antiguo, que es a lo que más horror tienen las americanas; y cuanto más civilizados pretenden ser los hijos, que a su turno serán despotizados por sus mujeres y sus hijas, más en menos tienen a la vieja madre, que les habla de otros tiempos y otras costumbres. Muchas veces me ha lastimado ver a una raza inteligente y fuerte, encaminarse por un sendero extraviado, que ha de llevarle a la anarquía social más completa, y reflexionando profundamente sobre un mal cada día creciente, he comprendido que el único medio de remediarlo sería robustecer la autoridad maternal como punto de partida [...]. (*El médico de San Luis*, 26-27).

Desde una postura que superficialmente podría parecer reaccionaria,[19] Eduarda asume la defensa de un terreno que se reconoce como firme en el

[19] Tanto Lea Fletcher (1990) como Hebe Molina (1993) encuentran una posición «conservadora», sostenedora del orden patriarcal en la concepción y descripción del hogar que articula *El médico de San Luis*.

imaginario colectivo: la *Madre*, pero para disociarla del atavismo ancestral, del atraso, la rémora, la «barbarie» y vincularla con posibilidades futuras de crecimiento. A un procedimiento similar se recurre en una novela que fue fundamental para la cultura y la vida política estadounidense en el mismo período del viaje que Eduarda está narrando: *La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*), no casualmente escrita por una mujer, Harriet Beecher Stowe, que bajo la apariencia de narración sentimental —despreciada durante mucho tiempo por el canon literario— tiene un inusitado potencial *político* e implica un revolucionario esfuerzo para reorganizar la cultura desde un punto de vista femenino. A partir de una posición que también se consideró «conservadora», apunta sin embargo a una crítica profunda de las estructuras económicas y sociales estadounidenses y su manejo por parte de los varones, según observa agudamente Jane Tompkins (1985).[20] En el caso de *El médico de San Luis*, cabe destacar:

(1) La visión del hogar como espacio de una práctica productiva femenina, recinto ético y estético que puede irradiar hacia la sociedad en conflicto (un medio desgarrado aún por la discordia civil y la injusticia social) modelos de belleza sencilla y de pacífica convivencia. Esta idea, como ha señalado Masiello (1992), es la que domina en el periodismo femenino de la época, que resignifica positivamente el espacio doméstico, en tanto centro de poder e influencia de las mujeres, que ejercen desde allí un papel educativo fundamental.

(2) La voz narradora, si bien es la un varón, no reviste los atributos tradicionales de un patriarca o un héroe criollo del siglo XIX. Es la de un extranjero (inglés) capaz de tomar distancia de la «cultura cimarrona» (la expresión es de Fernando Assunçao) en la que vive no sin disidencias críticas. Cultura que condena a los varones a la matanza recíproca, y que asigna a las mujeres un rol pasivo y secundario no prestigioso, oscurecido ante el protagonismo violento del heroísmo viril (Assunçao, 1999, 212). John Wilson es un hombre de paz, que cura, no mata. Predica y practica la tolerancia. Su misma fe en la ciencia es cautelosa. Lejos de la soberbia, reconoce los límites del saber humano. Está en las antípodas tanto del guerrero como del científico fáustico. Francine Masiello lee en este personaje —no sin razón— a la propia Eduarda travestida, quien todavía firma con el seudónimo «Daniel», y que habría encontrado en la figura del médico un recurso de autoridad. La voz «feminizada» de Wilson, muy crítica hacia los estereotipos masculinos al uso, compensaría la ausencia, en el libro, de «mujeres fuertes». Por mi parte, creo que la compensación mayor viene del *home* mismo, como ámbito de encantamiento, felicidad y serenidad creado *sub specie feminae*.

(3) Por fin, aunque la novela sin duda deriva en muchos aspectos de *El vicario de Wakefield*, se sitúa de manera por completo verosímil y pertinente en el contexto hispanoamericano. A partir del conocimiento de este contexto deben entenderse dos cosas: (a) la revisión de la dicotomía civilización/barbarie, a través de la denuncia de la corrupción judicial y de la persecución del elemento popular representado por el gaucho Benítez, y la exaltación del hogar como posibilidad de renovación moral y conciliación nacional; (b) la crítica a la «educación de moda», que expone Wilson, tanto en el caso de las mujeres como en el de los varones, y que él rechaza por considerarla fruto de «teorías inaplicables al país en que viven» (28). Ambos aspectos —la condena del castigo que se ejerce desde el poder sobre la población autóctona supuestamente «bárbara», y el repudio del tipo de educación que se intenta implantar en las clases medias (no

[20] Dice, entre otras cosas, Tompkins: «But Stowe's very conservatism—her reliance on established patterns of living and traditional beliefs—is precisely what gives her novel its revolutionary potential. By pushing those beliefs to an extreme and by insisting that they be applied universally, not just to one segregated corner of civil life, but to the conduct of all human affairs, Stowe means to effect a radical transformation of her society. The brilliance of her strategy is that it puts the central affirmations of a culture into the service of a vision that would destroy the present economic and social institutions; by resting her case, absolutely, on the saving power of Christian love and on the sanctity of motherhood and the family, Stowe relocates the center of power in American life, placing it not in the government, nor in the courts of law, nor in the marketplace, but in the kitchen» (145). En el caso de Eduarda, el poder (y la belleza) residirían en la sala hogareña donde las damas hacen música y sostienen así, de algún modo, la armonía del Universo.

de la necesidad educativa en sí, cosa que no se discute)—[21] responden a una toma de posición política. Eduarda se adelanta a las críticas que luego hará su hermano Lucio en *Una excursión a los indios ranqueles*, se adelanta a José Hernández en *Martín Fierro*. Desde su óptica, la cultura debe nacer, en suma, de una compenetración profunda con el medio y de una acción creativa sobre él, que comienza en el seno *materno* de la familia. Nunca de la negación o el falseamiento de una realidad que primero ha de ser comprendida para poder transformarla. La mera imitación sólo podría conducir —como en las facetas más negativas de la cultura *yankee* que Eduarda ha mostrado— a formas, aún más patéticas, de «barbarie».

Aunque la señora de García no sea una mujer de clase media, y su educación haya seguido un modelo europeo, su mirada vuelve así una y otra vez sobre la comunidad de origen para aquilatar sus valores y presentarlos a un Viejo Mundo no tan «civilizado», y para promover el respeto a «lo propio» en la clase dirigente argentina.

Conclusiones

Tal como los ranqueles de Lucio V. Mansilla superan en no pocos aspectos a los blancos, los habitantes de *Yankeeland*, a pesar de sus errores (como el exterminio de sus propios «bárbaros» internos, los pieles rojas), tienen un centro respetado y respetable de educación constante en el *home*. Allí se aprenden el equilibrio y la refinada sencillez; se neutralizan la «barbarie» y la extravagancia que Eduarda ha venido señalando, entre horrorizada y divertida, a lo largo de su periplo. Aquí late, sin duda, el corazón artístico y moral de una nación que —en el momento de escritura de los *Recuerdos*— es notablemente poderosa en lo económico y en lo cultural. Una nación que para ese entonces, y gracias a la gestión de Sarmiento, ha «exportado» maestras a la Argentina. Podría decirse que la madre del *home* y la periodista del espacio público son las caras de una misma moneda: el «buen gusto», la tolerancia, la cultura que se practican «adentro» como la música, se transforman, afuera, en escritura que moldea y perfecciona las costumbres, y crea formas estéticas superiores para la vida.

Eduarda Mansilla no nos habla directamente de abolicionismo ni de sufragismo, aunque sin duda los conoció, como se desprende de estas páginas, y aunque probablemente estas ideas repercutieron en sus propias decisiones. La mujer que escribe *Recuerdos de viaje* está aplicándose a sí misma, a un alto costo personal, ciertos modelos que le ha revelado su experiencia *yankee*. Ha vuelto a su país para darse a conocer en el suelo propio, para opinar y para influir, para convertir el *home* en centro cultural a través del salón literario. Paradójicamente las circunstancias han implicado que esta elección la lleve a la ruptura de su propio mundo familiar. La quiebra de la utopía doméstica, la destrucción del matrimonio por la incomprensión, la rigidez, la intransigencia, se transparentan en relatos suyos posteriores, mientras que su reverso, la utopía de la «mujer profesional», se está realizando aceleradamente. Pienso en una estremecedora narración, «Kate», de *Creaciones*, y también en la locura de su última heroína, la protagonista de *Un amor*. *Recuerdos de Viaje* tiene asimismo el sentido de retrotraer a su autora al momento en que la familia formada por Eduarda estaba, aún, entera. Quizá testimonia, entre otras cosas, una nostalgia y una derrota íntimas. Pero también, después del viaje y de los viajes, supone una reintegración a la patria experimentada como seno materno[22] y un compromiso intenso, desde una activa subjetividad femenina, para cooperar en la «transformación», «que no se obtiene sin lucha, tanto en el orden moral como en el orden natural» (p. 196).

[21] La defensa del derecho a la educación por parte de las mujeres aparece de manera indubitable, apasionada y nítida en *Pablo ou la vie dans les Pampas* (1869).

[22] «[...] esa patria ausente, a la cual permanecemos adheridos por lazos invisibles, pero existentes, que recuerdan la teoría de aquel filósofo idealista: "El niño separado del seno materno está durante días y meses *attaché* a la madre, por un vínculo que no desaparece al cortarse el cordón umbilical; aquellos que tienen vista superior a la nuestra pueden verlo y lo han visto en forma de surco luminoso"» (196).

Bibliografía

Obras de Eduarda Mansilla

El médico de San Luis (1ª ed. 1860), Buenos Aires, Eudeba, 1962

Pablo, ou la vie dans les Pampas, Paris, Lachaud, 1869; traducción: *Pablo, o la vida en las Pampas*, de Alicia M. Chiesa, Buenos Aires, Confluencia, 1999

Cuentos, Buenos Aires, Imprenta de la República, 1880

Recuerdos de viaje (tomo 1, 1ª ed. 1882), Buenos Aires, El Viso, 1996

Creaciones, Buenos Aires, Imprenta Alsina, 1883

Un amor, sin mención de editor y lugar, 1885

Otros

Alighieri, Dante, *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1973

Auza, Néstor T., *La literatura periodística porteña. De Caseros a la organización nacional*, Buenos Aires, Confluencia, 1999

Assunçao, Fernando. *Historia del gaucho*, Buenos Aires, Claridad, 1999

Batticuore, Graciela, «Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX», *Revista de crítica latinoamericana*, año XXII, nº 43-44, Lima-Berkeley, 1996, 163-180

Fernández Buey, Francisco, *La barbarie. De ellos y de los nuestros*, Barcelona, Paidós, 1995

Fletcher, Lea, «Patriarchy, Medicine and Women Writers in Nineteenth-Century Argentina», *The Body and the Text. Comparative Essays in Literature and Medicine*, edited by Bruce Clarke and Wendell Aycock, Texas, Texas Tech University Press, 1990, 91-101

Frederick, Bonnie (compilación e introducción), *La pluma y la aguja: las escritoras de la Generación del '80*, Buenos Aires, Feminaria, 1993

Frederick, Bonnie, «El viajero y la nómada: los recuerdos de viaje de Eduarda Mansilla y Lucio Mansilla», *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994, 246-252

García-Mansilla, Daniel, *Visto, oído y recordado*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1950

Gorriti, Juana Manuela, *Obras Completas*, Tomo IV, Salta, Fundación del Banco del Noroeste, 1995 (edición al cuidado de Alicia Martorell; introducción de J. M. Torres Caicedo)

Kupchik, Christian, *El camino de las damas. Escritoras viajeras. De la Mística a la Pasión*, Buenos Aires, Planeta (Colección Planeta Nómade), 1999

Lojo, María Rosa, «Amalia: la "barbarie" como anti-Naturaleza», y «*El Matadero*: la sangre derramada y la estética de la "mezcla"», en *La «barbarie» en la narrativa argentina (siglo XIX)*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, 79-129

Lojo, María Rosa, «El imaginario de las Pampas en francés: de Eduarda Mansilla a Guillemette Marrier», *La función narrativa y sus nuevas dimensiones*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Narratología, 1998, 339-347

Mansilla, Lucio Victorio, *Mis memorias. Infancia-Adolescencia*, estudio preliminar de Juan Carlos Ghiano, Buenos Aires, Hachette, 1954

Mansilla, Lucio Victorio, *Rosas*, Buenos Aires, Malinca Pocket, 1964

Mansilla, Lucio Victorio, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Emecé, 1989 (estudio posliminar de Julio Caillet-Bois)

Mansilla, Lucio Victorio, «La madre y el hijo», *Mosaico, Charlas inéditas*, Buenos Aires, Biblos, 1997

Masiello, Francine, *Between Civilisation & Barbarism. Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1992

Mizraje, María Gabriela, «Eduarda Mansilla o la familiaridad del triunfo», *Argentinas: de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos, 129-151

Molina, Hebe Beatriz, «*El médico de San Luis*, de Eduarda Mansilla», *Revista de Literaturas Modernas*, Vol. 26 (1993), 80-100

Monteleone, Jorge, *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*, Buenos Aires, El Ateneo, 1998

Sarmiento, Domingo Faustino, *Estados Unidos, Viajes por Europa, África y América 1845-1847)* y *Diario de Gastos*, edición crítica, Javier Fernández coordinador, Buenos Aires, Colección Archivos, ALLCA-FCE, 1993

Sarmiento, Domingo Faustino, *Conflicto y armonías de las razas en América, Vol. II, Obras completas*, XXXVIII, Buenos Aires, Luz del Día, 1953

Sosa de Newton, Lily, *Narradoras argentinas (1852-1932)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1995

Sosa de Newton, Lily, «Eduarda Mansilla de García, narradora, periodista, música y primera autora de literatura infantil», *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX* (comp. Lea Fletcher), Buenos Aires, Feminaria Ed., 1994, 87-95

Szurmuk, Mónica (ed.), *Mujeres en viaje. Escritos y testimonios*, Buenos Aires, Extra-Alfaguara, 2000

Tompkins, Jane, «Sentimental Power: *Uncle Tom's Cabin* and the Politics of Literary History», *Sensational Designs*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1985, 123-146

Viñas, David, «Eduarda Mansilla, una excursión a los yankees en 1860», *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, 51-86

Walkowitz, Judith, «Sexualidades peligrosas», *Historia de las mujeres. El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad*, Madrid, Taurus, 1993, 63-97

Juan José Delaney

Irse

Apenas tomó conciencia de la situación, ordenó le discontinuaran el servicio telefónico. Casi todos sus amigos habían muerto, a los parientes siempre los había considerado inexistentes y, encima, su hija única, entonces en el extranjero, hacía mucho que había dejado de comunicarse con él. Entonces estimó que lo mejor era retirarse sin decir nada, sin despedirse siquiera de la criada, único ser con quien compartía diariamente unas pocas horas y unas mínimas palabras. En verdad, la decisión era atinada como lo mostró el hecho de que la mujer, ocupada en ordenarle el living, ni se volvió cuando él cruzó el ambiente rumbo a la puerta de salida. Ya en la calle, enfiló hacia el destino desde siempre previsto. A las cinco cuadras se dio cuenta de que se había olvidado el reloj pulsera e inmediatamente reflexionó que no se trataba de un olvido casual y que resultaba absurdo volver para buscarlo. Al cruzar el puente de la avenida General Paz se sintió cansado y detuvo la marcha para decirse que había caminado bastante, que desplazarse del barrio de Villa Urquiza hasta allí a pie no era poca cosa. Todo esto lo pensó sin darse vuelta, un poco porque su padre siempre le había enseñado que nunca había que mirar hacia atrás y otro poco porque ya tenía la vista fija en dirección al Partido de San Martín, su meta. A la media hora se detuvo en un boliche para pedir un vaso de agua. Pronto estuvo en el cementerio de San Martín, zona en la que estaba el objeto de la travesía. Había adquirido el sintético ambiente en cómodas cuotas. Ahora se instalaría entre esas cuatro desnudas paredes que sólo albergaban un lecho, un reclinatorio y un candelabro. Oportunamente había dejado de pagar el servicio eléctrico, por lo cual no tenía timbre. Llegaba a ese sitio tras un largo pero inexorable proceso en el que, poco a poco, más y más cosas habían ido perdiendo para él todo interés. Las palabras fueron lo último; por eso cuando les llegó el turno a ellas, sobrevino el aislamiento. Sin reloj, sin diarios, sin medios de comunicación, el tiempo parecía no existir. Acaso porque era lo que en rigor quería o porque había nacido para eso, nada le costó habituarse a su nueva condición. Innumerables días se concentraban en uno que algunas plantas y un poco de agua lograban sostener. Lo que más hacía era espiar por la vidriada puerta. Su mirada sorteaba los árboles para detenerse en las prolongadas hileras de tumbas, guardianas de secretos y misterios: cretinos que habían sido sepultados como santos, almas grandes que habían tenido que partir envueltas por la ignominia. Muy cerca, los mortales intentaban el saqueo último: flores, monumentos, placas... A veces recibía inesperadas visitas de conocidos que se habían preocupado por averiguar su nuevo domicilio. Como la puerta no tenía llave, entraban sin pedir permiso. Casi ninguno de esos visitantes abría la boca. Se limitaban a mirarlo un rato y tras dejar un ramo se iban. Porque ya no tenía palabras, tampoco él decía nada. Una vez se apareció la hija. No estaba sola: un hombre y dos niños la acompañaban. Ella trató de expresarse. Primero lloró y después le salieron unas palabras. «Pensar que nunca pudimos hablar», dijo. O algo parecido. Pero él no podía hacer nada, y en verdad ninguna de esas inesperadas visitas ejercía ningún efecto sobre él. En cambio se emocionó y conmovió cuando empezaron a llegar personas que él entendía habían muerto hacía años. Curiosamente —y pese a que tampoco mediaban palabras— lograba con ellas una secreta y armoniosa comunión, la certeza íntima de que siempre habían estado con él. En cierta oportunidad se apersonaron sus padres, que bien sabía habían muerto muchísimos años atrás. Parecían mucho más jóvenes que él. Esa vez, sí, quiso hablar, y la palabra fue un gemido. El gemido primero y final, el incomprensible, el de todos.

Cecilia Jobe

Cuanto más loco estoy más normal me siento

Mención del Séptimo Concurso Literario para
Alumnos de Cuarto y Quinto Años del Nivel Medio

Me gusta estar en soledad
para después poder sentirme acompañado.
Ahogarme en mí mismo varias horas
y al salir ver que no está oscuro.

Encontrar un lugar en el mundo,
una cosa, una persona,
sin equivocarme tan seguido.

Vivir por ser mi propia decisión
y no porque el corazón sigue latiendo.

Descubrir que me llena,
después de darme cuenta
que no necesito algo material.

Vivir sin ser un esclavo,
ser libre en mis decisiones
sin tener que competir
para demostrar que no soy un inútil.
Porque no sirve el intelecto
si no se es realmente inteligente.

Porque uno se vuelve loco
después de descubrir la esencia de la vida.
Porque uno es un ser humano
cuando todavía no ha encontrado
la razón por la cual está vivo.

Y después de enloquecer,
descubrir al morir que no tengo
otra oportunidad para volver a vivir.

Marcelo Herrera

Dante Alighieri y las fuentes antiguas en la *Commedia*: Mímesis y transformación creadora

> Del genio de los antiguos brotan, como de las grietas sagradas, ciertos efluvios que penetran el alma de sus émulos.
> —ANÓNIMO, citado por Ernst Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*[1]

> Lo que se ha mirado bien una vez, quizás se alza para siempre en la mirada.
> —DIANA BELLESSI

Preludio

Dos son las asunciones que vertebran este trabajo: la primera es el comentario de Curtius sobre el concepto de mimesis en Aristóteles, el cual, según precisa el autor, «no debe entenderse como una copia de la naturaleza, sino como una reproducción, que puede ser refundición, o bien nueva configuración».[2] La segunda es la constatación evidente del grado en que Dante, en la composición de la *Commedia*, utiliza la mimesis o *imitatio* de aquellos modelos que le proporcionan los poetas clásicos —tanto griegos como latinos—, pero transformándolos de manera profundamente creadora.

No se trata aquí de señalar fuentes, citar paralelismos, analizar expresiones. Se trata en cambio de iniciar un viaje por la propia *Commedia*, leída sobre el trasfondo de la tradición clásica —especialmente de Virgilio y su *Eneida*— con el anhelo de descubrir y mostrar la *imitatio antiqui* en los propios tercetos italianos, señalando a la vez su profunda reelaboración creadora. Se trata de rubricar la inserción de la *Commedia* en la tradición literaria clásica, y a la vez, de destacar su originalidad lingüística, rítmica, poética e ideológica.

Dante retoma a los clásicos, sí, pero los resignifica en el marco de la fe cristiana, y se vale asimismo de la rica herencia de la poesía provenzal —refinada en el delicado tamiz del *dolce stil novo*— para componer una obra poética de inmensa belleza y, a la vez, de fuerte contenido religioso y político. Ciertamente no podemos secundar la afirmación borgeana que alude a la nostalgia de un encuentro imposible con Beatrice como la motivación fundamental de Dante para escribir la *Commedia*. Sí podemos señalar que el amor en todas sus formas, incluido el de Dante por su amada, impregna toda la *Commedia*. Por lo tanto, creemos que la cuerda amorosa y la político-religiosa pulsan al unísono, como también el mundo antiguo y el cristiano, en una obra cuyo resplandor y belleza derivan justamente, al menos en parte, de su capacidad para reunir, entrelazar y recrear —en un todo significativo, intenso, delicado, y formalmente muy trabajado— todas estas líneas de fuerza poética.

Por todo esto, dos son también los *bassi sostenuti* que laten como intenciones pulsátiles para instarnos a emprender el viaje que se inicia con este breve preludio: por una parte, mostrar el ya señalado contrapunto permanente entre *imitatio* y transformación creadora de las fuentes clásicas en la estructura de la *Commedia*. Por otra, aludir a la forma en que sus diversos hilos motivacionales (tanto amorosos como políticos, religiosos, sociales, personales, artísticos y poéticos) urden el texto, entretejiéndose en la trama tensa de sus versos —a veces incluso sintetizándose todos ellos en un mismo endecasílabo, o en un solo terceto— mediante ese ideal estilístico de brevedad y enorme capacidad alusiva que Dante heredó de sus maestros.

No es posible decir cuál de sus muchas motivaciones prevaleció en Dante para componer la *Commedia*. Pero mediante la breve imagen que nos proporcionarán algunos versos de un poeta contemporáneo (también comprometido en la lucha política y a la vez gran trovador del amor), quizás podamos llegar a reconocer como en Dante —un poeta por cierto infinitamente mayor— pudieron darse la mano los anhelos diferentes y complementarios que se enlazan asimismo en

finales de este otro poema-canción que más abajo citamos. El alcance de esta imagen, sin embargo, se comprenderá sin duda mejor al final de este viaje que iniciamos por los caminos de la *Commedia*.

Estamos acostumbrados hoy a pensar lo político, lo religioso, lo erótico, lo social, como campos separados y estancos. Pero en un hombre como Dante, movido ante todo por la fuerza del amor (a Beatrice, a su patria, a la Iglesia, a la belleza, a la poesía, a la antigüedad clásica, a la imposible pero deseada unidad de un imperio universal cristiano-romano), todas sus formas se resuelven en una única fragua. Por eso, y aun en las antípodas ideológicas de un hombre como el poeta florentino, estos versos que ahora citamos marcan la continuidad de quienes a través del tiempo (como Homero, como Virgilio, como el propio Dante) cantaron al amor, a la política, al ideal de la patria, sin destruir el tejido que las une, sino buscando, incansablemente, la unidad y la belleza que, en su más profunda raíz, las hermana:

> Hoy mi deber era
> cantarle a la patria
> alzar la bandera
> sumarme a la plaza.
> Y creo que acaso
> al fin lo he logrado:
> soñando tu abrazo
> volando a tu lado.[1]

El ramo dorado como guía en el *Inferno*

La primera exigencia de la Sibila a Eneas, para poder adentrarse en los sombríos caminos del infierno, es la obtención del ramo de oro; el símbolo de quien ha sido elegido por los dioses —en especial por Prosérpina, a quien Virgilio llama la Juno de los abismos— para emprender el viaje del que nadie regresa. Pero al mismo tiempo, la promesa cierta de poder, mediante la ofrenda de ese mismo ramo, retornar al reino de los vivos.

Existen muchas teorías acerca del significado del ramo de oro en la *Eneida*. Una glosa de Servio a los versos de Virgilio inspiró el título del célebre libro de sir J. G. Frazer, *La rama dorada*, que se adentra, con profundidad hasta hoy inigualada, en la mitología de raigambre folclórica. Nosotros, sin embargo, en el inicio de nuestro propio descenso al *Inferno*, no seguiremos este camino. Tomaremos en cambio el más antiguo, y hoy quizás menos transitado, de la glosa. Un camino que exige la demora, la observación atenta, la consideración tranquila del tiempo y de los versos.

Para empezar, nos interesarán especialmente —nos darán mucho que pensar— unas palabras de Fernández Corta, que el editor deja caer en una nota propia, a pie de página, en el canto VI de su versión castellana de la *Eneida*. Dice así: «la leyenda del *ramus aureus* era anterior a Virgilio, pero no posee antecedentes literarios conocidos. Sin duda de origen folklórico, resulta sin embargo totalmente virgiliana por su misteriosa belleza. La rama crece en un árbol, pálido metal cortando un fondo verde, en el interior de una frondosa selva. Ninguna mano puede arrancarla, ningún poder humano, salvo el del elegido y señalado por los dioses. Similar al muérdago, que crece, parásito, sobre otro árbol, la rama [...] ejerce un efectivo poder sobre los seres infernales [...] y es depositada como ofrenda a Prosérpina. Tales son sus atributos y funciones en la *Eneida*».[4]

Breve. Breve y sugestivo, como todo aquello que invita a pensar.

Si pensar, como nos deja sentir H. Gadamer recordando a Heiddeger,[5] es volver a reflexionar sobre lo que sabemos, detengámonos en esto, que ahora *parece* que sabemos.

Se nos ha dicho que la leyenda es anterior a Virgilio, pero que no tiene fuentes literarias conocidas. Por lo tanto, sabemos que el poeta es el primero que le da valor literario; esto es, valor imaginativo y significativo, valor orgánico de belleza y verdad, dentro de un sistema de referencias polisémico: el tejido —intrincado, complejo, de infinitas resonancias— que constituye la obra poética. Se habla también de belleza misteriosa. Y recordamos entonces que la palabra *misterio* nos remite al griego *m_ein*: cerrar los labios, mantener en secreto. Comprendemos, por esa alusión, que en los versos de Virgilio (y en los de Dante) hay algo secreto que necesita ser develado, algo que pide ser desplegado. Algo que exige tiempo y meditación.

Esta palabra, *misterio*, sugiere también consonancias con la experiencia de rito, de iniciación: de ingreso en el camino de lo desconocido. De ese modo sabemos que se nos pide ahora un tiempo

consagrado, un tiempo demorado; una entrega personal. E intuimos que de esa consagración devendrá una iniciación; esto es, una nueva comprensión, una transformación.

Si hay algo secreto, es que hay algo que debe ser dado a luz. Y (nos señala otra vez Gadamer) pensar es, asimismo, mostrar y hacer que algo se muestre.[6] Sigamos, entonces, pensando.

La rama crece en un árbol. Es hija, heredera de una fuente mayor; es expresión de ella. Es de oro, un metal pálido —como las sombras de los muertos—, y se encuentra en una selva frondosa; por ende, oscura (*mi ritrovai per una selva oscura*, nos dirá Dante, ya en el segundo verso de la *Commedia*). Se nos insinúa también un agudo contraste: el oro, metal maravilloso pero muerto, recortado entre la verde fronda de la naturaleza viva, a la cual, sin embargo, se encuentra unido. Se nos alude así a la cortante relación entre lo muerto y lo vivo, pero también a la continuidad y a la proximidad; al encuentro de ambos mundos. El mundo de lo vivo y el reino eterno de lo mudo. Lo mudo, o tal vez lo callado; aquello que exige la voz de lo vivo para llegar —o para volver— a la vida.

Sólo un elegido puede tomar el ramo; sólo un hombre señalado por los dioses puede volver a dar voz a lo que ya no la tiene, o a lo que nunca la ha tenido. Pero el ramo no puede ser arrancado: debe ser ofrecido por el propio árbol, con la anuencia del poder divino. Está más allá de la mera voluntad humana poder llevar el *ramus aureus*, el áureo laurel de la victoria, de la gloria, de la inmortalidad: «esto es nuestro, nuestro palparnos así. Más fuerte nos presionan los dioses», dice Rilke en su segunda elegía.[7] De modo que ni Eneas ni el propio Dante podrán tomar un ramo que no les sea ofrecido. Y por eso debemos lamentar mucho que ninguna traducción que conozcamos recoja una de las palabras italianas con que Dante, en *Inferno*, I, nos narra su encuentro —en medio de la desesperanza de alcanzar la cima— con Virgilio: *dinanzi a li occhi mi si fu* offerto/*chi per lungo silenzio parea fioco* (*Inferno*, I, 62-63; «delante de los ojos me fue *ofrecido*/quien por su largo silencio parecía mudo», destacado nuestro).

Tan largo silencio como la *Eneida* misma había sufrido durante la mayor parte del Medioevo. Tan largo silencio que parecía muda, ya, la tradición literaria latina. Tan largo silencio como el del *ramus aureus*, la pálida sombra que por largos siglos había estado sola, en el Limbo del Infierno, esperando la llegada del elegido. Allí sitúa Virgilio el ramo dorado; allí situará Dante a su pálido y luminoso guía. Desde allí le será ofrecida, por intermediación de la gracia divina, la compañía de Virgilio, aquella que necesita para abandonar definitivamente la fila de los vulgares (*Inferno*, II, 105); la guía para atravesar el oscuro abismo del mal y ascender con esfuerzo al Eliseo cristiano, al umbral del Paraíso. Allí deberá abandonar, como un nuevo Eneas, a ésta, su amada compañía, que no podrá seguirlo en su último camino.

El ramo, se nos dice también, crece similar al muérdago, parásito, sobre otra rama. Esta misma comparación es utilizada por Virgilio. Según Plinio, los galos designaban el muérdago con un nombre que significaba «el que cura todo». Una alta misión que Dante deseó que cumpliera la *Commedia* en la vida de sus lectores, y que acaso, podemos imaginar, cumplió en la suya propia. Esa rama es indispensable para atravesar el *Inferno*. También el muérdago, dice Chevalier,[8] «podría simbolizar el paso de una forma de vida a una vida superior, casi divina». Todo el recorrido dantesco en la *Commedia*, en este mismo sentido ascensional, marcha hacia el canto XXXIII del *Paradiso*.

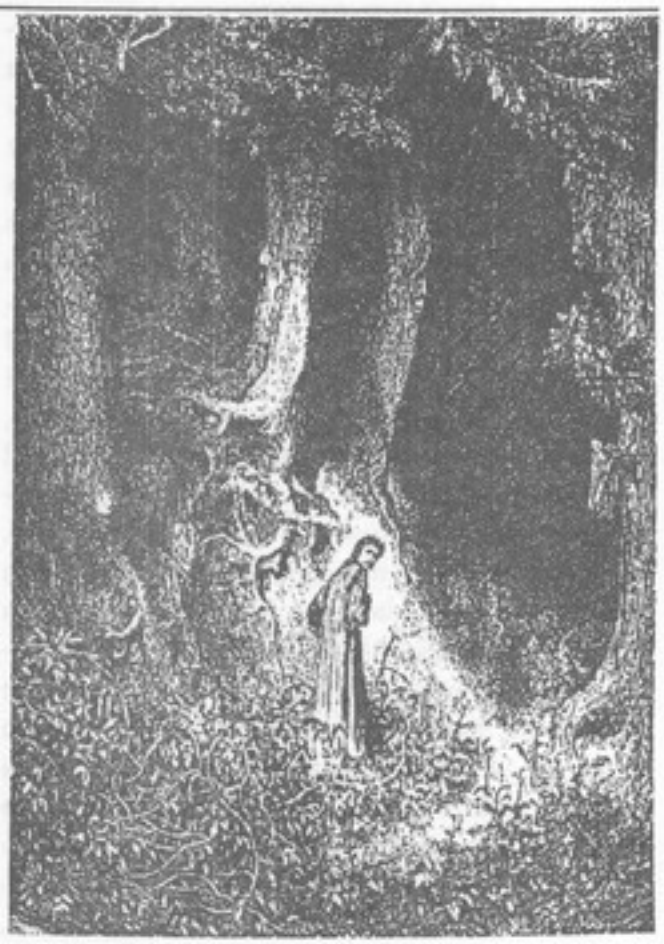
Quizá no recordemos que nuestros propios arreglos de Navidad, hoy devaluados a la mera adquisición de plásticos pinos producidos en serie, eran originalmente coronados con ramas de muérdago. El mismo estudioso francés del simbolismo, citando la *Historia Natural* de Plinio, nos relata que los druidas galos recogían el muérdago de roble, o bien de encina —ambos árboles eran símbolos de sabiduría—, especie que era muy difícil de encontrar, y lo hacían mediante una ceremonia religiosa especial, sagrada, en la cual el sacerdote, vestido con ropaje blanco, subía al árbol y recogía el muérdago con una hoz de oro. El oro, símbolo alquímico de transformación por excelencia, ha pasado en la *Eneida*, desde la hoz que lo cortaba, al ramo en sí mismo, en una transposición simbólica no exenta de significado, pero que además le permite a Virgilio el juego de oposiciones formales y estéti-

cas entre el mundo de lo vivo y el reino de lo muerto; un juego que ya antes encontramos en éste, nuestro demorarnos en las sugerencias y resonancias de las palabras.

Pero sigamos meditando sobre ellas; sobre lo que nos dicen, sobre lo que nos sugieren. El ramo de muérdago, que es amarillo cuando está seco (y por ende apto para recibir el símbolo del oro), se creía útil también, por magia simpática, «para descubrir tesoros enterrados».[9] Tal como lo hace Dante, que, de la mano de Virgilio, toma toda la tradición latina de las entrañas del Medioevo tardío. Lo hará quitando poco a poco —como luego Petrarca, con infinito cuidado— el polvo acumulado sobre los antiguos manuscritos conservados en los monasterios de la Cristiandad. Rescatando, para riqueza de nuestra cultura, los tesoros de la latinidad áurea. Sin embargo, no es la suya la labor del erudito, la de aquel que se limita a transcribir lo que ha encontrado, como sucederá luego con muchos estudiosos en el Renacimiento. Dante retoma la antigüedad clásica, sí, pero lo hace transformándola, resignificándola, integrándola —en los versos de la *Commedia*— dentro del nuevo tejido ideológico, afectivo, de motivaciones y de tradiciones del cristianismo medieval, resultante de más de diez siglos de confluencia cristiano-romano-germánica. Diez siglos que en la propia estructura de la *Commedia*, clásica pero plena al mismo tiempo del más profundo sentimiento cristiano, y animada por un espíritu heroico casi épico, tributo a la antigüedad griega y al legado de los pueblos germánicos, producen uno de sus últimos y más hermosos cantos.

Ya Petrarca y Boccaccio resuenan con voz distinta. En Dante, la tradición latina no es recogida *per se*, como en gran parte del Renacimiento, ni es esgrimida en oposición al mundo medieval. Lo que Dante intenta se encuentra más cerca de aquello que la escolástica se propuso con Aristóteles: fundir, dar continuidad a lo más rico de la tradición antigua, en el nuevo y vasto crisol de la Cristiandad. En ese mismo acto, sin embargo, como Dante, las transformó para siempre.

Hemos hablado de fundir y de dar continuidad. Hemos pensado en recoger la tradición, y en transformarla. Y hemos visto ofrecerse, para comenzar este camino, a Virgilio; el modelo, el ramo de oro



que guiará, que curará, que llevará a Dante al umbral de la divinización, a la que ya no podrá seguirlo.

Y entonces escuchamos otros ecos, y nos damos cuenta de que el ramo de oro, el muérdago, es parásito en un sentido nuevo y mucho más rico que aquél al que estamos acostumbrados. El *ramus aureus* es el que no podría existir sin otro (*Purgatorio*, XXI, 94-99). Es aquello que son los sarmientos a la vid. Es el que reconoce una deuda de gratitud (*Inferno*, I, 79-87) pero a la vez posee su vida propia, igualmente digna (*Inferno*, IV, 97-105), su vida distinta que se alimenta, sin embargo, de la fuente única de toda vida. Es aquél que, una vez arrancado, será reemplazado por otro ramo, también arraigado en el árbol de la vida. O, como dice Borges: todos los libros del mundo han sido escritos, tal vez, por un único autor, amanuense devoto y atento a la voz de Dios; de aquel Dios spinoziano, verdadero autor de todos los libros.

Pero no debemos olvidar que sus amanuenses le son indispensables: Él mismo no puede escribir el libro. Toda la tradición literaria es un tributo a

esta necesidad de Dios de expresarse, de completarse en el entendimiento de su creación; de ser siempre más y más Él mismo para otros, sabiéndose siempre, al mismo tiempo, inagotable para todos. De este modo reconocemos que Virgilio es a su vez un *ramus aureus* del árbol de Homero, y de tantos otros antecesores. Y en una especie de vértigo, de salto mortal de la resignificación simbólica, comprendemos que el mismo Dante, aunque guiado por el ramo virgiliano, es también un nuevo y especial *ramus aureus*; aquél que se sacrificará a sí mismo, después de haber dejado a Virgilio en la cima del *Purgatorio*, y después de haber intentado mostrarnos lo indecible: los caminos invisibles del *Paradiso*.

Si necesitáramos otra seguridad más acerca de la pervivencia del simbolismo del ramo en la figura dantesca de Virgilio, la tendríamos en su poder —derivado por cierto del poder divino, aquél que *puede lo que quiere*— sobre los seres infernales. Pero también en esto, veremos luego, Dante opera transformaciones creadoras. Hay en el nuevo uso del símbolo por parte del florentino más que en Virgilio. Y en esto, precisamente, consiste su homenaje, su gratitud eterna y reconocida a su padre, maestro y salvador.

Porque así lo llama, antes de despedirlo. Al ver a Beatrice en el paraíso terrenal, y después de rendir tributo al poeta de Mantua con un verso inolvidable de la misma *Eneida*, Dante experimenta tristeza por la ausencia irredimible de Virgilio. Pero no sin que inmediatamente escuche —por primera y única vez en toda la *Commedia*— su nombre, pronunciado por los labios de Beatrice, prediciéndole su propio sacrificio:

per dicere a Virgilio: «Men che dramma
di sangue m'è rimaso que non tremi:
conosco l'signo de l'antica fiamma».[10]

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sè. Virgilio, dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi;

Nè quantumque perdeo l'antica madre,
valce a le guance nette di rugiada,
che, lacrimando, non tornaser atre.

«Dante, perchè Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non pianger ancora,
chè pianger ti convien per altra espada».

[por decir a Virgilio:«Ni un adarme
de sangre me he quedado que no tiemble:
conozco el signo de la antigua llama.»

Mas Virgilio privado nos había
de sí, Virgilio, dulcísimo padre,
Virgilio, a quien me dieran por salvarme;

todo lo que perdió la madre antigua,
no sirvió a mis mejillas que, ya limpias,
no se volvieran negras por el llanto.

«Dante, porque Virgilio se haya ido
tú no llores, no llores todavía;
pues deberás aún llorar por otra espada».]
(*Purgatorio*, XXX, 46-57)

Leer es dejar que le hablen a uno.[11] Nosotros podríamos dejar aquí nuestro camino, nuestro dejarnos hablar por Dante, por Virgilio. Y sin embargo, reparamos en que sólo nos hemos dejado hablar de ellos a través de una nota, de una breve glosa al pie de una de las ediciones contemporáneas de la *Eneida*.

Sabemos que las glosas eran el principal medio de enriquecer la comprensión de un texto por parte de los lectores en la Antigüedad y en la Edad Media. De hecho estas glosas, en la forma de anotaciones de un lector o un copista en los márgenes de un manuscrito —a cuya lectura o transcripción quizá dedicara las largas tardes de muchos inviernos—, buscaban aclarar el sentido de un verso, las connotaciones de una frase, su relación con otros textos. Enriquecían, por lo tanto, la captación de la belleza por parte de aquellos lectores que se acercaran, a veces muchos años después que ellos mismos, a ese manuscrito. Y acaso aquellos hombres cifraran en tales comentarios, aunque muchas veces anónimos, una modesta forma de la inmortalidad.

Así, sobre los márgenes de los textos, de las obras, las glosas conformaron poco a poco —como un lento acumularse de corales— un palimpsesto: un comentario sin tiempo que hizo más complejo el tejido literario, develando en él formas ocultas; señalando al ojo atento el matiz, el tenue color de nuevos sentidos, en ocasiones apenas aludidos.

La palabra latina *glossa*, que remite a su vez a una fuente griega con el sentido de «una palabra que requiere explicación», toma para sí, con el tiempo, la significación del propio acto; de la actividad en sí de explicar dicha palabra oscura. Y entonces glosa

es, ya, la «explicación de un texto oscuro».[12] Pero sabemos que en el origen el texto era oral, y asimismo lo era su explicación, su *hermeneia*. De aquí que, en su origen griego, glosa remite a lengua, como órgano del hablar, y también como lenguaje. Y en efecto, las glosas de un texto son herederas del comentario oral de aquél por un maestro, como el que Boccaccio realizó en público sobre los versos de la *Commedia* en Florencia, entre 1373 y 1374, comentario que escucharon quienes luego serían los primeros glosadores de la obra por escrito.

Por su raigambre oral, las glosas pueden entablar diálogos fecundos entre sí, en ocasiones a través de los siglos. Y así como una obra dialoga con otra, o un autor con otro, también un glosador amplía, refuta, admira o rechaza a los anteriores amantes del texto que estudia. Escuchamos entonces sus diferentes voces, alrededor de la voz central del poeta, y es como si nos hubiéramos trasladado a un *scriptorium* fuera del tiempo, donde hombres de diferentes siglos, unidos por el amor a una obra, conversaran tranquilamente entre sí, con el poeta, o con nosotros. Una nota como la de Fernández Corta a la *Eneida* —como muchas otras de él, y de otros editores contemporáneos— es pues un diálogo con la obra. Y con una tradición milenaria. No es, por eso, menor una nota; no es tampoco menor contar con una o varias ediciones anotadas de las obras que amamos. Y no es menor intentar plasmar nuestras propias glosas: nuestra propia contribución a la tarea creadora y re-creadora.

Hemos sugerido que la estructura de la *Commedia* está construida en gran medida sobre el modelo de la *Eneida*, como ésta sobre la *Ilíada* y la *Odisea*, aun con la enorme innovación formal que supone dejar atrás los hexámetros grecolatinos, e ingresar por el sendero de los tercetos endecasílabos encadenados, vertidos en la nueva lengua italiana. Intentaremos pues glosar algunos versos del canto VI de la *Eneida*, aquel de la *katábasis*[13] de Eneas. Lo haremos señalando, en la medida de lo posible, cómo estos versos, en tanto modelo, han sido retomados formal o ideológicamente por el autor de la *Commedia*, a veces glosando las palabras de la *Eneida* mediante los tercetos de la *Commedia*. Vamos a dejarnos hablar de la *Commedia* por la *Eneida*, y también de ésta por aquélla.

Escribiremos lo que escuchemos, lo que nos digan, mediante notas consignadas al pie del texto: en parte para no interrumpir la fluidez de una primera lectura virgen de los versos de la *Eneida* —sin tomar en cuenta las notas que dejemos— y ciertamente también como homenaje a una tradición que la Edad Media nos ha legado.

La brevedad como ideal estilístico, que Dante asume, profundizándolo, de Virgilio, ya está presente en la *Eneida*, lo que nos permite este acto de interpretar: este intento de desplegar lo que está apretado en la tensa trama de los versos. No otra cosa, como podremos apreciar, realizó Dante en muchos de sus tercetos. De apenas unas palabras de los largos hexámetros virgilianos, que ahora vamos a glosar, Dante extendió, como una vela impulsada por el antiguo viento de la tradición, muchos de sus propios versos: a veces hasta el motivo de un canto entero.

Y haremos estas glosas en forma lenta, a veces deteniéndonos para meditar sobre un solo verso, sobre una sola palabra, como hacen los monjes en la *lectio divina*.[14] O con las palabras más bellas con que lo dice Gadamer: «Hay que ir allí, entrar y dar vueltas, recorrerlo progresivamente y adquirir lo que la conformación le promete a uno para su propio sentimiento vital y su elevación. [Existen consecuencias afectivas de este modo de hacerlo]: en la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra [...]. Un demorarse que se caracteriza porque no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad».[15]

He aquí los versos de la *Eneida* que hemos elegido para glosar:

«Troyano, hijo de Anquises, descendiente de sangre de dioses,[16]
la bajada al Averno es cosa fácil. La puerta del sombrío Plutón
está de par en par abierta noche y día, pero volver pie atrás
y salir a las auras de la vida, eso es lo trabajoso, ahí está el riesgo.[17]
Unos pocos, de origen divino, a quienes Júpiter benévolo hizo objeto de su amor,
o que encumbró a los cielos su férvido heroísmo, lo lograron.[18]
[...]
escucha lo que antes has de hacer.
Entre la espesa fronda de un árbol hay oculto un ramo con sus hojas
y su flexible tallo de oro, consagrado a la Juno de lo hondo de la tierra.
Lo protege todo el bosque, lo circunda la umbría del valle tenebroso.[19]
A nadie se permite bajar a las profundas regiones de las sombras
si no logra arrancar antes del árbol el ramo de flotantes hojas de oro.[20]
Es un don que ha dispuesto se le ofrezca la hermosa Prosérpina.[21]
Cortado el primer ramo aparece otro igual y el tallo se reviste de hojas de oro.[22]
Así que alza los ojos y escudriña,[23] y una vez que lo encuentres
cógelo con la mano como debes,[24] pues él se irá contigo dócilmente[25]
si te es propicio tu hado.[26] En otro caso no habrá fuerza capaz de doblegarlo
ni duro hierro que lo arranque [...]
(*Eneida*, VI, 125-147)

Después de estas palabras de la Sibila, encontramos a Eneas confuso y desanimado, como el propio Dante al inicio de su camino:

Y con los ojos fijos en el inmenso bosque
su entristecido corazón da vueltas y más vueltas a su cuita[27]
y dirige esta súplica: «¡Si se me apareciera en este instante el ramo de oro
en su árbol entre la ingente fronda de este bosque!
[...]»
Apenas acabó de decir esto cuando delante mismo de sus ojos,[28] por fortuna,
volando desde el cielo desciende una pareja de palomas
y va a posarse sobre el verde césped. Entonces reconoce el gran héroe
a las aves de su madre y suplica gozoso.[29]
«Sed vosotras mi guía, y si hay algún camino,
vosotras por el aire dirigidme los pasos hacia aquella arboleda
donde el preciado ramo sombrea el fértil suelo![30]
¡Y tú, madre divina, no me abandones,[31]
ay, en este trance!» Dice y refrena el paso, espiando
qué es lo que las palomas le señalan,
adónde se dirigen.[32] Ellas picoteando revuelan hasta el punto preciso
que pueden alcanzar los que las van siguiendo con los ojos.
Y después, cuando llegan hasta la boca del infecto Averno, alzan raudas el vuelo
y se deslizan por el aire traslúcido y se posan las dos en el tejuelo que desean,[33]
sobre el árbol donde con vario viso[34] brilla el fulgor de oro entre las ramas.
Lo mismo que en el bosque cuando llegan los fríos del invierno, a menudo florece
en nuevas bayas el muérdago en un árbol ajeno a él y acostumbra a abrazar
su fruto azafranado el combo tronco, lo mismo parecía el ramo de oro
entre la fronda de la densa encina,[35] y su lámina así iba restallando
entre el blando susurro de la brisa. Eneas al

instante se apodera del ramo
que resiste a su impaciencia y lo arranca afanoso y lo lleva a la gruta
en que mora la profética Sibila [...]
(*Eneida*, VI, 184-211)

Vendrá entonces el descenso del héroe a los infiernos:

Había una honda cueva pavorosa, con su ancha fauce abierta, áspera de guijarros,
protegida por un lago de aguas negras y un tenebroso bosque[36]
[...]
De repente, al filo del primer albor del sol,[37]
comienza a rebramar
bajo sus pies la tierra y a remecer la cumbre de los montes
su arboleda cimera.[38] Y les parece avistar a las perras
ululando a través de las sombras[39]
a medida que se acerca la diosa.
El intrépido acomoda su paso al de su guía.[40]
¡Dioses que domináis sobre las almas, sombras sin vida, Caos y Flegetonte,
y tú, ancho espacio de la muda noche, séame permitido referir lo que oí,
pueda con vuestra venia revelar los arcanos
inmersos en la sombra de lo hondo de la tierra![41]
(*Eneida*, VI, 255-267)

Y más adelante, su encuentro con Caronte, a quien así increpa la Sibila:

«El troyano Eneas, afamado por su piedad[42] y su valor guerrero,
baja al hondo del Érebo sombrío en busca de su padre. Si no te mueve el alma
el dechado de tal amor filial,[43] reconoce a lo menos este ramo.»
Le enseña el ramo oculto bajo el manto.
Con esto se apacigua el hervor airado de su pecho.
No se habla más.[44] Se asombra Caronte admirando el don sagrado,
el ramo del destino que no veía hacía tiempo,[45]
y va virando la popa verdiazul
y se acerca a la orilla [...] (*Eneida*, VI, 404-410)

Por fin, cuando el héroe se apresta a entrar en el Elíseo para encontrar la sombra de su padre, le dice la Sibila:

«Ya diviso los muros
[...]
en que nos han mandado depositar la ofrenda.» Habló así y avanzando
al mismo paso por las sombrías sendas se apresuran a salvar
el espacio intermedio[46] y se acercan a las puertas.
Gana Eneas la entrada, purifica su cuerpo en agua viva[47]
y prende el ramo en el dintel frontero. Hecho este menester,
cumplido su deber con Prosérpina, llegan a la región del gozo,
a las praderas verdecidas de sotos venturosos,
donde tiene la dicha su morada.[48]
(*Eneida*, VI, 629-638)

Y así se nos describe, finalmente, este espacio de la bienaventuranza:

Un ancho haz de aire puro viste
de luz de púrpura estos campos
que ven lucir su sol y sus estrellas[49] [...]
(*Eneida*, VI, 629-641)

La barca de los vivos

Culminado el camino de estas glosas a la *Eneida*, que nos han permitido atisbar la raíz virgiliana de muchos motivos dantescos, podemos ahora volver nuestros ojos a la *Commedia*. Podemos detenernos un momento en uno de esos tópicos: uno que apenas hemos señalado; uno que por su raigambre literaria vincula a Dante no sólo con Virgilio, sino con la vasta y erudita tradición helenística. Vale la pena, pues, demorar un poco nuestros pasos entre las sombras del *Inferno*, darnos el tiempo necesario para poder considerarlo.[50]

El motivo de los signos de la presencia de un hombre vivo transitando el reino de los muertos —opuesto esencial al tópico inverso, el del muerto que recorre el mundo de los vivos, que es recurrente en las páginas de tantos relatos de terror antiguos y modernos— aparece en uno de los cantos de la *Commedia*, el VIII del *Inferno*, como una *imitatio* recreadora, un homenaje estético a un motivo similar elaborado en la *Eneida* por Virgilio, quien a su vez lo toma (aunque también en forma creadora) de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.[51]

Así suenan los versos de Dante:

Lo duca mio discese nella barca,
e poi mi fece intrare appresso lui;
e sol quando'io fui dentro parve carca.

Tosto che'l duca e io nel legno fui,
segando se ne va l'antica prora

de l'acqua più che non suol con altrui.

[Subió mi guía entonces a la barca,
y luego me hizo entrar detrás de él;
y sólo entonces pareció cargada.

Cuando estuvimos ambos en el leño,
hendiendo se marchó la antigua proa
el agua más de lo que solía con los otros.]
(*Inferno*, VIII, 25-30)

El poeta se apresta a cruzar la laguna Estigia —hirviente castigo de los iracundos— en la barca guiada por Flegias, para ingresar en la morada del dolor eterno, la triste ciudad de Dite. Entonces nos dice que sólo al subir él, después de Virgilio, *pareció la barca cargada*, y que luego ésta se adentró en el hirviente lago, *hendiendo la proa el agua más de lo que solía con otros viajeros*.

Escuchar el peso de la palabra *solía* es clave en la poesía de estos tercetos. Con esta alusión sabemos que, aunque la proa no suele hendir las aguas con las sombras de los muertos, *ya lo ha hecho, sin embargo, en alguna otra ocasión*. Sabemos entonces que estamos frente a un nuevo tributo: la *imitatio* y continuidad recreadora de un tópico clásico de la tradición de los antiguos héroes destinados a la *katábasis*. Pero también sabemos que la fidelidad poética no es la histórica, ni siquiera la histórico-literaria, y por lo tanto esperamos un sabor distinto en la reelaboración dantesca del motivo.

Así recordamos, por ejemplo (como se dijo en las glosas de las páginas anteriores), que en los versos de la *Eneida* no se hablaba de la barca de Flegias. Allí no existe tal barca, sino sólo la más célebre del anciano Caronte.[52] Es en esta última y famosa barca —según nos cuenta Virgilio en el canto VI de su libro— que el barquero del Hades, después de ser increpado por la Sibila, y luego de serle mostrado el ramo de oro:

[...] En seguida echa fuera a las almas
que iban sentadas en los largos bancos, deja
libre la quilla
y al punto acoge a bordo al corpulento Eneas.
Cruje bajo su peso la recosida barca, y por sus
juntas da entrada a borbotones
al agua marismosa [...] (*Eneida*, VI, 410-415)

En los versos de Virgilio se nos ofrece un contraste: las almas evanescentes de los muertos, arrojados de la barca donde iban sentados, y el peso de Eneas ingresando en ella; en la plenitud de su vigor, haciendo crujir y hundirse la antigua madera. En Dante, este contraste ha sido desplazado a la barca de Flegias, y con ello reducido a la oposición entre el carácter etéreo de Virgilio y la vitalidad del propio Dante. De este modo el mismo Alighieri, que en tantos otros momentos de la *Commedia* se muestra temeroso, humilde y en modo alguno como un héroe épico, se compara a sí mismo, con gran sutileza, sin alardes, y apenas con una alusión (que seguramente admiró a Borges), al gran caudillo troyano. Desde el punto de vista formal, hay una mímesis del motivo, desplazada a otra barca y a otro lugar del *Inferno*. Desde el punto de vista de la cosecha y la nueva siembra de las semillas de ideas contenidas en la imagen, hay mucho más que eso: Dante se asimila a Eneas, un héroe piadoso, exiliado, desdichado por la continua oposición de los hados adversos, como el propio Alighieri. Un héroe que, no obstante, fundará finalmente en Italia la estirpe de Roma, sede del imperio terrenal del pueblo romano, y luego del espiritual de la Iglesia.

Sabemos que Dante no logrará restaurar lo que fundó el troyano. Pero sentimos también, por esta identificación con él, y por tantos otros versos de la *Commedia*, cuánto lo soñó; cuánto deseó ser él mismo el vaso de elección, el héroe elegido para llevar a cabo —no ya por medio de las armas, sino de la poesía, como antes Virgilio— esa nueva fundación. Toda la *Commedia* nos lo dice, pero en ninguna parte como en ésta aparece aludido, con tanta delicadeza, el callado suspiro del deseo de Dante: su anhelo infinito de ser un nuevo Eneas, un nuevo fundador del imperio romano-cristiano.[53]

Hay además otra alusión —hoy diríamos, quizá con menos belleza, otra referencia intertextual— en este tópico cuyos hilos estamos desplegando. Los versos de Virgilio tienen como sustrato aquellos otros de las *Argonáuticas* de Apolonio, el antiguo poeta épico de Rodas, en los que Heracles ingresa en la nave Argos, que partirá en busca del Vellocino de Oro:

[...] Y ellos, subiendo a los bancos
uno detrás de otro, en el lugar que se había
distribuido
antes para remar, se sentaron ordenadamente
junto a sus

armas. En medio se colocaron Anceo, y la gran fortaleza de
Heracles, que puso al lado su maza; y bajo sus pies
se hundió la carena del navío. Se recogían ya las amarras
y hacían libaciones de vino sobre el mar. Entonces Jasón, llorando,
apartó los ojos de la tierra paterna.
(*Argonáuticas*, I, 527-535)

No hay aquí contraste entre vivos y muertos: se trata de héroes que emprenden una gesta heroica, la conquista del Vellocino de Oro. No se trata de una nave que surcará los ríos del Infierno, sino las homéricas aguas del mar violáceo, del vinoso ponto. Y entre esos héroes, se nos habla de uno muy especial: de uno que es, como Eneas, del linaje de Zeus; de uno que deberá esforzarse, como aquél, contra la fuerza de los hados adversos, personificados en la figura de Hera; de un luchador incansable que no llegará a ver ni a compartir, como Eneas, el final glorioso de la gesta que emprende. De un héroe cuyo destino, como el de aquél, es bajar también un día a los infiernos,[54] y finalmente divinizarse, logrando la paz en la unión con los dioses. La misma que Homero, preludiando a toda la mística, señalaba como la unión que «nunca es estéril» (*Odisea*, XI, 250).

No es necesario expresar todo lo que Dante nos está diciendo de sí mismo y de su sueño con esta doble alusión a Virgilio y a Apolonio, a Eneas y a Heracles, en dos breves y maravillosos tercetos. Sólo cabe añadir un detalle más a la infinita nostalgia, apenas destilada, de estos seis versos del *Inferno*.

En esta lejana alusión a Heracles, modelo primero de identificación para los versos virgilianos —y para los dantescos— resonarían, al menos para quien ya los conociera, los versos posteriores de Apolonio; aquellos donde el arquetipo heroico se desdobla en la figura solitaria de otro de los viajeros, mostrándonos la otra cara, ineludible, del camino de un héroe: no sólo aquella que, vuelta al horizonte, buscará atravesar el paraje del *che non lasciò già mai persona viva* (*Inferno*, I, 27), o se internará con firme voluntad en «las ondas de las que nadie vuelve» (*Eneida*, VI, 424), sino la que, como Eneas, como el Cid, como el propio Dante, volverá la vista atrás con una mirada transida de pena, como la de aquél que «llorando apartó los ojos de la tierra paterna».

Interludio

Se nos acaba el tiempo: Virgilio nos ha dicho ya que no podemos caminar más de una noche a través del Infierno. Nos espera todavía el Purgatorio; posiblemente nunca lleguemos a hollar el Paraíso.

No sabemos la razón de este límite, la justificación de este plazo que atenta contra nuestro deseo infinito, permanente, de demorarnos. Pero debemos respetarlo a pesar de nuestra pena, de nuestra frustración por no poder acceder a un tiempo que no sea el limitado que a todos se nos concede. Pero aceptar esa, nuestra limitación, no nos alcanza como consuelo. La mente necesita razones para no detenerse aún, un poco más, y nos las encuentra.

Quizá resulte peligroso contemplar el rostro del mal por más tiempo. Recordamos bien que Lucifer es un ángel caído; pero sentimos que una vez fue el más bello de todos. Sabemos que el mal es vacío, es ausencia; pero también que encarna y se hace presente en todo ser que no pudo o no quiso realizar la plenitud del bien a la que estaba destinado. Algo de esta posibilidad pervive en esos seres que encontramos en el *Inferno*, y la fuerza poética de Dante al recordar a algunos de ellos se torna casi irresistible, como la mirada de Medusa. Comprendemos que, si sostuviéramos esa mirada un momento más de lo debido, seríamos convertidos inexorablemente en piedra; no podríamos ya regresar jamás del fondo helado del *Inferno*. Todo esto lo entendemos. Sin embargo, como siempre, la fascinación, la pasión, pervive. Y no quiere resignarse.

Pero lo sabemos bien: ha llegado el tiempo de salir a contemplar de nuevo las estrellas.[55] Y aun así lo haremos con un dolor interminable por todo aquello que debemos dejar atrás en este viaje por los círculos del olvido; por todo lo que no podremos relatar de nuestra experiencia del *Inferno*.

¿Cómo aceptar no poder demorarnos en el último viaje de Ulises, en cómo Dante completa la *Odisea* valiéndose de la conjetura de que el héroe griego de Itaca jamás cumplió los consejos que Circe le diera para vivir en paz y terminar, feliz, sus días en la tierra, y eligió en cambio un destino que lo llevaría a morir en las entrañas de Neptuno, su

eterno enemigo? ¿Cómo olvidar el modo en que Dante reelabora los monstruos de la mitología antigua, colocándolos como temibles guardianes ante los vastos círculos del *Inferno*? ¿Cómo no detenerse en las profecías; cómo no en la nueva significación de las aguas del Leteo? ¿Cómo no señalar la raíz antigua —la Dido de Virgilio, el Áyax de Homero— de la sombra familiar que se aleja de Dante, que no quiere hablarle, que no lo espera, resentida aún por la falta de una venganza de honor que cree justa, y que reclama aún a su linaje? Y sobre todo, sobre todo esto: ¿cómo dejar en el silencio la impresionante resignificación cristiana que Dante realiza del motivo de un muerto convertido en árbol, dolorosamente herido por el quiebre de sus ramas?[56]

Pero no podemos hablar ahora de todo esto, es demasiado tarde. Y la fascinación retorna con la sola angustia que despiertan las preguntas. Corremos el riesgo, como la esposa de Lot, de volver la mirada atrás y convertirnos para siempre en una estatua torneada de sal: eternamente anhelantes, eternamente sedientos.

Por eso naveguemos con el ángel sobre las aguas saladas: avancemos a la playa del *Purgatorio*; avancemos también al encuentro de Homero.

Abrazar al fantasma

Hemos hablado de la deuda literaria de Dante con algunos de los grandes poetas antiguos, tanto helenísticos como latinos: Apolonio, Virgilio, Lucano, Ovidio. Nos falta aún considerar la *imitatio* recreadora que en la *Commedia* podemos encontrar del padre de los poetas antiguos, del maestro de todos ellos: el elusivo y misterioso Homero, *di quel signor de l'altissimo canto/che sopra li altri com'aquila vola* (*Inferno*, IV, 95-96).

Una imagen —que se repite de modo casi idéntico desde un punto de vista formal, pero cuyas implicancias y sugerencias son muy distintas en cada caso— vertebra la *Ilíada* con la *Odisea*, la *Eneida*, y la *Commedia*: se trata del abrazo imposible y deseado con la sombra de un ser querido; de la unión inalcanzable con el fantasma. Dante la retoma en la *Commedia*, y con ella rinde tributo a sus antecesores literarios, aquellos maestros con los que dialoga sobre cosas que nunca sabremos en el Limbo del *Inferno*.[57]

La primera forma que el motivo toma en la *Commedia* aparece en el canto I del *Purgatorio*. Dante y Virgilio se encuentran allí con un grupo de almas que acaban de desembarcar en la playa que rodea la montaña de la expiación, las cuales se asombran de que Dante se halle vivo en un lugar como aquél (cf. nota 51). Él mismo, con hermosos versos, nos narra lo que sucede entonces con una de estas sombras:

> *Io vidi una di lor trarresi avante*
> *per abbracciarmi, con sì grande affetto,*
> *che mosse me a far lo simigliante.*
>
> *Oi ombre vane, fuor che nel'aspetto!*
> *tre volte dietro a lei le mani avvinsi,*
> *e tante mi tornai con esse al petto.*
>
> [Y yo vi que una de ellas se acercaba
> para abrazarme, con tan grande afecto,
> que me movió a que hiciese yo lo mismo.
>
> ¡Ah, vanas sombras, salvo la apariencia!
> Tres veces por detrás pasé mis brazos,
> y tantas otras los volví a mi pecho.]
> (*Purgatorio*, II, 76-81)

Tenemos, en el primer terceto, una exquisita expresión del deseo de Dante de ser recibido con amor, a su regreso de la morada de las sombras, por unos brazos amados; anhelo de unión amorosa que acaso se ha profundizado luego de atravesar la discordia, la soledad del *Inferno*. Este deseo profundo de Dante, quizá común a todos los hombres, se vierte y encuentra su forma en el odre de un encuentro similar de Eneas con su padre, Anquises, en el Elíseo, plasmada para siempre en estos versos de Virgilio:

> Al punto en que vio a Eneas avanzando a su encuentro sobre el césped
> tendió a él enardecido sus dos manos, inundadas en llanto las mejillas,
> y prorrumpió en un grito: «¡Has venido por fin! Tu amor filial
> en que tu padre tenía puesta el alma, triunfó de los rigores del camino.
> Me es dado ver tu rostro, hijo, y oír tu voz que conozco tan bien y hablar contigo.
> Sí, mi alma lo esperaba. Me imaginaba que habías de venir y contaba los días.
> No me engañó mi afán [...] (*Eneida*, VI, 684-691)

Y más adelante, la respuesta del amor filial de Eneas:

«[...] Dame a estrechar tu mano, padre mío, y
no esquive tu cuello mis abrazos».
Diciendo esto, las lágrimas le iban regando el
rostro en larga vena.
Tres veces porfió en rodearle el cuello con sus
brazos
y tres veces la sombra asida en vano se le fue de
las manos,
lo mismo que aura leve, en todo parecida a un
sueño alado. (*Eneida*, VI, 698-703)

Nuevamente encontramos en Dante lo que Virgilio aquí ya expresaba: la alegría de la sombra del ser amado por la visita del ser vivo al reino de los muertos, el avanzar hacia el huésped con los brazos abiertos, la amorosa respuesta que esto mueve en quien es así amado y recibido; la deseada unión, cuya imposibilidad no se puede aceptar en un primer momento por el intenso deseo, y que por ello induce al visitante de los abismos a repetir tres veces, infructuosamente, el intento de consumar el abrazo por ambos mundos tanto tiempo anhelado.

Pero en Dante hay más que *imitatio*. La sombra que a él se acerca no está en el Elíseo o Paraíso, como estaba la de Anquises. No se trata tampoco de su propio padre, ni de otro pariente; al principio no sabemos siquiera —ni nosotros ni el mismo Dante— que se trata de su amado amigo Casella. Es una respuesta amorosa y espontánea a una búsqueda igual iniciada por otro ser humano. Así, Dante alude aquí veladamente a lo que dirá con mayor claridad —y por ende menos bellamente— en otros pasajes de la *Commedia*: que el amor, por sí mismo, por su expresión, produce más amor, y se alimenta de este modo en la fragua de su propia llama. Así se da forma estética a la concepción y a la experiencia cristiana de la comunión de los santos, situada más allá de las relaciones familiares o de amistad. La *Commedia* es siempre belleza y doctrina; el *docere et delectare* horaciano, otro maestro clásico a quien poco hemos recordado aquí. Dante mismo, como ya hemos dicho, insta en distintos lugares a su lector a que esté siempre atento y tome los frutos de sus palabras.

No son éstas las únicas diferencias con aquel encuentro narrado por Virgilio en el canto VI de su poema. El tratamiento del motivo por Dante invierte, a la vez, otro tópico: el del anhelo de escuchar la voz de los seres amados y perdidos, que se adjudicaba al alma de los muertos. En la *Eneida* es Anquises quien se alegra de volver a oír a Eneas; en la *Commedia*, unos versos después de los citados, será Dante mismo quien querrá oír la voz de su amigo, Casella, cantando de nuevo los versos del poeta florentino, a los que en vida había puesto música. Aun en el mundo de ultratumba, Dante está siempre cerca de los más intensos sentimientos que marcan una vida. Ciertamente podemos conjeturar que las almas en el otro mundo deseen escuchar nuestras voces otra vez; una última vez. Pero en cambio, estamos seguros de nuestra propia nostalgia, de nuestro afán por escuchar la melodía de los labios de un ser querido que ya no está entre nosotros. Borges lo confesó de manera hermosa, inusualmente sentida, en las Norton Lectures, develando su anhelo de escuchar otra vez el sonido de la voz de su padre, o de uno de sus maestros, después de imaginar que acaso este mismo deseo había movido a Platón a escribir sus diálogos: poder oír de nuevo la voz de Sócrates, esa voz que tal vez no podía aceptar perdida para siempre.

Nada nos impide pensar a ésta como una de las muchas motivaciones de Dante para escribir la *Commedia*; para elegir a su guía hacia las alturas del *Purgatorio* y a través de los abismos del *Inferno*. Nada se opone a que quisiera tener un tiempo para caminar con él, para conversar a solas; nada a que el deseo de Estacio —haber vivido en tiempos de Virgilio, en *Purgatorio*, XXI— sea el del propio Dante. Las mismas reelaboraciones, a veces paráfrasis, del poeta mantuano por el florentino, que estamos analizando en estas páginas, parecen darnos que pensar; parecen darnos motivos para demorarnos en esta posibilidad. En todo caso, sí sabemos que el arrobo que produce el canto de Casella —parecido al de las Sirenas, más antiguo, que también aquí resuena— será interrumpido bruscamente por Catón, urgiendo a las almas a seguir su camino, como lo hizo la Sibila con Eneas luego de su encuentro con la sombra de Palinuro.

Pero esta transformación del tópico mediante la aparición de un amigo, de Casella, tampoco es ociosa —nada lo es en el poema— y nos lleva a reparar en una alusión distinta, contenida en estos mismos tercetos de Dante: el encuentro en el otro

mundo con el alma de un amigo recientemente muerto, y la misión que de esto deviene para el héroe. Lo tendrá Eneas con Palinuro, lo tendrá también Ulises con Elpénor, y lo tendrá, más antigua y patéticamente, Aquiles con la sombra de Patroclo. Y en este último caso nos hallamos ya, sí, en la anhelada fuente homérica, Castalia primordial de la que mana, incesante, el motivo del abrazo vano a la *psyché* evanescente.[58] Pero todavía debemos demorar, sólo un poco más, nuestra llegada a estas aguas.

Todos estos héroes deberán dejar atrás a esas sombras queridas; deberán, de acuerdo con las antiguas creencias, cremar el cadáver inane y darle digna sepultura, para permitir su descanso definitivo en el Hades, así como su feliz memoria en la tierra. Sólo entonces podrán continuar su camino, realizar su destino personal, heroico. En un registro cristiano, nuestro poeta también lo hará: la belleza del canto de Casella los arroba a él y a Virgilio, pero Catón les recuerda a ambos que tanto Dante como Casella tienen una misión que cumplir; deben seguir su camino, deben aún expiar sus faltas en las alturas del *Purgatorio*, para acceder finalmente a la visión de Dios. No es tiempo —lo hemos dicho con pesar un poco antes— de demoras excesivas en la orilla, en la margen convocante del camino. La reconvención se dirige también a Virgilio porque, por un momento, él mismo ha olvidado su papel de guía amoroso pero severo, extasiado por el canto de un poema; un poema del propio Dante. Un sutilísimo homenaje que el autor de la *Commedia* le hace realizar aquí al poeta de la *Eneida*, al par que un reconocimiento al amor de Virgilio por la belleza, más allá de cualquier otra misión que le haya sido encomendada.

Dante nos dice al final de este canto que ambos cumplieron la orden de Catón de partir, de dejar atrás a los muertos queridos. Y lo hicieron con la misma diligencia que sus heroicos predecesores; con la misma que también Cristo pide en los Evangelios. Pero el insoslayable arrobo de la belleza nos queda señalado de este modo para siempre, y nos dice que la misión de ambos poetas fue precisamente esa: dejar en la tierra feliz memoria de la inmortalidad de la belleza.

El triple abrazo a una sombra inasible tiene un intenso y profundo precedente homérico en la *Odisea*, en el relato del encuentro de Ulises con su madre, Anticlea. Ella, que acude entre las sombras del Hades para hablar con su hijo, después de describirle el dolor de su padre, aún vivo, por su larga ausencia del hogar en Ítaca, le responde estas palabras sobre las causas de su propia muerte; palabras que acaso Dante, aunque nunca las hubiese escrito en la *Commedia*, hubiera deseado escuchar de Beatrice:

> «[...] No he tenido dolencia ninguna de aquellas
> por las que una odiosa
> consunción se nos lleva de encima el vigor de los miembros;
> no estar tú, ni tener tus cuidados, mi caro Odiseo,
> ni gozar tu ternura, quitáronme la vida dulcísima.»

Y continúa su relato el hombre que no pudo despedirse en vida de su madre, el eterno viajero demorado que inmortalizará el propio Dante en el *Infierno*:

> «Díjome así, y quise cumplir el designio formado en mi pecho
> de poder abrazar en su sombra a mi madre difunta.
> Me acerqué por tres veces, que a ello incitábame el ánimo
> y tres veces voló de mis manos igual que una sombra,
> como un sueño, y la pena se hacía en mi pecho agudísima.
> Y elevando la voz pronuncié estas aladas palabras:
> ¡Madre mía! ¿Por qué te me huyes si voy a abrazarte,
> si en el Hades al menos, en brazos el uno del otro,
> saciaríamos juntos el llanto tristísimo nuestro?
> ¿Por qué ahora tu vano fantasma me envía Perséfone
> para que acreciente mi llanto y suspire sin tregua?»
> Dije y acto seguido repuso mi madre augustísima:
> «¡Ay de mí, hijo mío, tú, el más infeliz de los hombres! [...]» (*Odisea*, XI, 200-216)

Como Eneas, como Ulises, como Aquiles, Dante Alighieri, a su modo también un héroe desdichado, acaso soñó abrazar a una mujer que nunca tuvo; despedirse de ella en su lecho de muerte;

regresar a su hogar en la tierra de Florencia, a la que jamás pudo volver a ver en vida. No nos lo diría nunca expresamente en sus versos, porque Dante, en la *Commedia*, se podrá mostrar fraternal, hasta franco en cierto modo con nosotros, pero en otro, como todos, conservará la distancia que al pudor y a la vulnerabilidad personal le proporcionan la alusión velada, la brevedad apenas sugestiva, la referencia indirecta. Así, ciertamente, jamás sabremos si quiso expresar aquí estos anhelos nunca saciados. Nada nos impide, sin embargo, conjeturar que sí; que esos breves tercetos buscan condensar, en toda su apretada intensidad, el vasto mundo de referencias y experiencias que hemos hallado en ellos al raspar trabajosamente la patina gastada del cuadro donde fueron escritos; al encontrar que debajo de esos versos existían antiguas pinturas que, aunque veladas con distintos colores, dibujadas con diferentes formas, resonaban con nostalgias similares.

Algo antes hemos mencionado el encuentro de Aquiles con la sombra de Patroclo como el primer modelo homérico del intento de abrazar al fantasma de un ser querido. No podemos dejar de citar los versos de la *Ilíada* que lo han dejado inscripto como un legado precioso, como semilla y manantial para todos los siglos venideros, según lo prueba toda la rica herencia literaria que ahora estamos recordando. Sabemos que este primer cuadro funde en uno sólo el tema del encuentro con la sombra y el del encuentro en un sueño, motivo éste que, desprendiéndose muy lentamente, como de un abrazo querido, dará por sí mismo, también, nuevos frutos: en los mismos versos del *Paradiso*, cuando el poeta pueda ver nuevamente los ojos de su amada Beatrice, o más tarde, en el *Quijote*, cuando el entrañable hidalgo de la Mancha descienda a la cueva de Montesinos e inicie el arduo camino de su desengaño.

Más aún, ya en estos versos se encuentran ciertas asunciones fundamentales en Dante: la creencia en una vida de ultratumba, la posibilidad de reparación de las faltas de los vivos —quizás podamos pensar que Aquiles hubiera deseado que Patroclo, a quien no protegió en la batalla, le dirigiera estas palabras, y a pesar de todo lo siguiera amando en la nueva vida— así como de redención de los muertos, la confianza en el valor de la amistad; la convicción de la posibilidad de llevar adelante un destino heroico, como es reivindicar una causa perdida aun a costa de la propia vida, y aun cuando uno no vea realizados en vida los sueños por los que emprendió la lucha (cf. nota 53).

Así nos dicen los versos de Homero sobre Aquiles y Patroclo:

> Cuando le fue venciendo el sueño, liberador de las preocupaciones,
> difundiéndose con dulzura, pues sus esclarecidos miembros
> estaban muy cansados de acosar a Héctor hasta la ventosa Ilio,
> llegó el alma del mísero Patroclo,
> en todo parecida a él, en la talla, en los bellos ojos,
> en la voz y en las ropas que vestía en torno de su cuerpo.
> Se detuvo sobre su cabeza y le dirigió estas palabras:
> «Estás durmiendo y ya te has olvidado de mí, Aquiles.
> En vida nunca me descuidaste, pero sí ahora que estoy muerto.
> Entiérrame cuanto antes, que quiero cruzar las puertas del Hades.
> Lejos de sí me retienen las almas, las sombras de los difuntos,
> que no me permiten unirme a ellas al otro lado del río,
> y en vano vago por la mansión de Hades, de vastas puertas.
> Dame también la mano, lo pido por piedad. Pues ya no volveré
> a regresar del Hades cuando me hagáis partícipe del fuego.
> En vida ya no conversaremos juntos sobre ningún proyecto, sentados
> lejos de nuestros compañeros; pues me ha engullido
> la parca abominable que me tocó en el momento de nacer.
> También tu propio destino, Aquiles, semejante a los dioses,
> es perecer al pie de la muralla de los acaudalados troyanos.
> Otra cosa te voy a decir, y a encarecer si me haces caso;
> no deposites mis huesos aparte de los tuyos, Aquiles,

sino juntos, igual que nos criamos en vuestra morada,
[...]
¡Que también un mismo ataúd encierre nuestros huesos
y que sea la áurea urna que te procuró tu augusta madre!»
En respuesta le dijo Aquiles, el de los pies ligeros:
«[...] yo voy a acatar y cumplir puntualmente todo lo que me ordenas.
Pero acércate más a mí. Abrazados, aunque sea un momento,
uno a otro, demos plena satisfacción al funesto llanto».
Así habló, y tendió los brazos hacia él,
pero no lo pudo tocar: el alma, como el humo, bajo tierra
se desvaneció entre leves susurros. Aquiles se levantó atónito,
dio una palmada y dijo estas lastimeras palabras:
«¡Ay! También en las mansiones de Hades es algo el alma y la sombra, aunque el principio vital no se conserve:
pues ha sido el alma del mísero Patroclo la que toda la noche
ha estado presente ante mí llorando y gimiendo, y me ha dado detallados encargos: prodigioso era el parecido».
Así habló, y en todos ellos suscitó el deseo de llorar. (*Ilíada*, XXIII, 62-108)

Es innecesario mencionar que, además de la figura del amigo amado en Casella, también la figura del padre amoroso y sabio, antes aludida al hablar de Anquises y Eneas, cobrará en Dante una nueva dimensión en la del Padre divino en el *Paradiso*, así como la de la mujer anhelada, señalada en Anticlea, muerta por el amor de su hijo, volverá a la vida, transformada, en los ojos amantes de Beatrice, dispensadores de verdadera vida. Pero sí, tal vez, sea necesario apuntar que Dante refundirá estas figuras amadas de un modo aún más inalcanzable que sus ilustres antecesores: el nuevo poeta será incapaz de hacerlas objeto de un intento entrañable de abrazo, preso al fin de las limitaciones que el decoro estético impone a quien es, ineludiblemente, el protagonista de su propio poema.

Debemos imaginar, o queremos hacerlo, que el poeta florentino, quizá consciente de esas fuertes restricciones —y acaso también de la acotada intensidad afectiva o de la limitada novedad formal que estos tercetos del canto II de su *Purgatorio* suponen respecto a las figuras inolvidables de Patroclo, de Anquises, o de Anticlea— sintió la necesidad de reelaborar el motivo una vez más, de forma más intensa, en la *Commedia*. Y lo hizo, significativamente, en el mismo *Purgatorio*. Y entonces sí, la *imitatio antiqui*, (y a la vez, la transformación creadora) adquiere una delicadeza y genialidad sin límites, y se convierte en un rendido y original homenaje a sus antecesores, realizado con absoluta fineza por un poeta consciente de su dignidad, de su propia y poderosa fuerza expresiva, y de su lugar en la historia de las letras.

En el canto XXI del *Purgatorio*, Virgilio y Dante se encuentran con el poeta Estacio, quien no sabe que uno de sus interlocutores es el poeta de Mantua que tanto amó en vida. Entonces Estacio expresa su devoción y su gratitud a la influencia del poeta latino con estas hermosas palabras:

Al mio ardor fur seme le faville
che mi scaldar, de la divina fiamma
onde sono allumati più di mille;

dell'Eneida dico, la cual mamma
fummi e fummi nutrice poetando:
sanz'essa non fermai peso di dramma.

E per esser vivuto di là quando

visse Virgilio, assentirei un sole
più che non deggio al mio uscir di bando.

[«Semilla de mi ardor fueron las ascuas,
que me quemaron, de la llama santa
en que más de mil se han encendido.

De la Eneida te hablo, la cual madre
me fue, y me fue nodriza en la poesía:
sin ella no valdría ni un adarme.

Y por haber vivido cuando allí
vivió Virgilio, un sol consentiría
más del debido, aún, antes de marcharme».]
(*Purgatorio*, XXI, 94-102)

Virgilio, con humildad consciente de su grandeza, tratará de hacer callar a Dante su identidad. Pero la sonrisa de éste, al oír las palabras de Estacio, hará inevitable que aquél pregunte el motivo de tal sonrisa, y llegue así a reconocer que está hablando con el propio Virgilio, guía también, y maestro, del Alighieri. Ante ello, el poeta para el que Dante eligió el *Purgatorio* por morada querrá inclinarse y abrazar las rodillas del autor de la *Eneida*, en una escena que cierra el canto con los versos siguientes, acaso unos de los más bellos de la *Commedia* y de toda la literatura:

Già s'inchinava ad abbracciar li piedi
al mio dottor, ma el li disse: «Frate,
non far, chè tu se' ombra e ombra vedi».

Ed ei surgendo: «Or puoi la quantitate
comprender dell 'amor ch'a te mi scalda,
quand'io dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa salda».

[Para abrazar los pies ya se inclinaba
a mi doctor, mas él le dijo:«Hermano,
no lo hagas, porque somos los dos sombras».

Y él alzando: «Ahora puedes comprender
la cantidad de amor en que me enciendes,
cuando desmiento que somos cosas vanas,
y trato como sólidas las sombras».]
(*Purgatorio*, XXI, 130-136)

Resuena nuevamente el motivo del abrazo, ahora aún más imposible, porque se trata de dos sombras. Dante devuelve además el sutil homenaje que le había hecho hacer a Virgilio en *Purgatorio*, II —respecto de sus propios versos cantados por la voz amada de Casella—, mediante la más clara, completa y rendida devoción a su maestro, puesta ahora en labios de Estacio, quien amplifica aún más la irrevocable deuda de gratitud expresada ya, por la propia voz de Dante, en su primer encuentro con Virgilio, en *Inferno*, I. Los tres poetas, como antes los cinco aedos antiguos y el propio Dante en el Limbo del *Inferno* (o como Aquiles y Patroclo en vida, conversando alejados de sus compañeros) se distinguen y apartan —como dice Lucía en *Inferno* II, 105— *de la volgare schiera*; y lo saben. Se manifiestan unos a otros su admiración, su gratitud, su respeto, y aunque hay entre ellos maestros y discípulos, mayores y menores, existe también la conciencia de superioridad que todos ellos comparten frente al resto de los hombres; aquella que los une más allá del tiempo, en virtud de su devota consagración al arte poético. Pero junto a esto, como un contrapunto de bellísima evanescencia, de reconocimiento de la vanidad y del carácter fugitivo de la existencia humana mortal, pero a la vez, de absoluta convicción acerca del valor, la verdad y la inmortalidad de lo bello, de aquello que puede amarse pero no puede asirse, cierran el canto las maravillosas palabras de Estacio: «Ahora puedes comprender la cantidad de amor en que me enciendes, cuando desmiento que seamos cosas vanas, y trato como sólidas las sombras».

Finale

¡Cuánto desearíamos ahora hollar con Dante el umbral del *Paradiso*! ¡Cuánto desearíamos volar con él a través de la dicha de los cielos eternos; al lado de Beatrice, al lado de San Bernardo!

Pero sabemos bien que no es aún nuestro tiempo. Nos faltan fuerzas, todavía, para empresas tan altas.

Como aquél que en el sueño ha visto algo, y en quien, tras el sueño, sólo la pasión impresa permanece, y el resto no recuerda, así estamos ahora nosotros, pues casi se ha extinguido nuestra visión; mas destila todavía en el pecho el dulzor que nace de ella.[59]

Hemos hecho cuanto fue posible por ver, atado con amor en un único volumen, aquello que, según nos dice Dante, en la profundidad de Dios se ahonda, y en el mundo se desencuaderna.[60] Suspendidos, miramos fijamente, atentos, inmóviles,[61] y siempre de mirar más sentimos anhelo,[62] porque sabemos bien que quien ve esa luz de tal modo se vuelve, que por ver otra cosa es imposible que de ella quie-

ra separarse.[63]

Pero nuestras alas no son todavía para este vuelo.[64] ¡Cuán corto es el hablar, cuán mezquino a los conceptos, y éstos, respecto a lo que podríamos ver aún en el *Paradiso*, o en los versos de la *Commedia*, lo son tanto que no basta decir poco![65]

Pero faltan fuerzas a la alta fantasía. Ojalá que nuestra voluntad, nuestro deseo, giraran como ruedas impulsadas por el Amor, que mueve el sol y las estrellas.[66]

Notas

[1] Tomo II, p. 571.

[2] Op. cit., p. 570.

[3] Silvio Rodríguez, «Hoy mi deber», en *Unicornio*.

[4] Virgilio, *Eneida*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 318-319.

[5] Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heiddeger*.

[6] Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heiddeger*, p. 67.

[7] Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, p. 33.

[8] Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, p. 730.

[9] Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 318.

[10] «Conozco el signo de la antigua llama» es el verso con el que Dido, en *Eneida*, IV, 23, confiesa a su hermana que reconoce en los signos de su amor por Eneas el antiguo fuego que antes inflamó su sangre por Siqueo, su esposo muerto. En el uso de este verso por Dante hay, además de un último homenaje a Virgilio, una referencia al hado desdichado de su propio amor por Beatrice.

[11] Gadamer, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, p. 69.

[12] Gómez de Silva, Guido, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, p. 324.

[13] El término griego designa el descenso de un héroe a los infiernos.

[14] Se trata de un tipo de lectura lenta de los textos religiosos, en la cual no se busca necesariamente terminar un determinado párrafo o capítulo, sino que se lee sin prisa, sin una noción utilitaria del tiempo, hasta que una palabra o una frase en particular llaman la atención del lector. Éste entonces puede cerrar los ojos y quedarse meditando sobre todos sus sentidos y connotaciones, sin necesidad de continuar leyendo hasta haber agotado todo aquello que ese fragmento le sugiere.

[15] Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, pp. 110-111.

[16] La Sibila se dirige a Eneas sin mencionar su nombre, definiéndolo por su lugar de origen, su ascendencia, su linaje divino. Las dos últimas perífrasis quedan excluidas de cualquier posible referencia a Dante en la *Commedia*, por razones de humildad, y por no ser nuestro autor de sangre noble. Su nombre, por motivos también de decoro, es mencionado una sola vez en la obra, como quedó dicho antes, en labios de Beatrice. Esto sucede en el momento en que Dante, ya privado de Virgilio, sabe —acaso por primera vez, como diría Borges— quién es verdaderamente. Hasta allí, el poeta es apelado mediante el vocativo *tú* —empleado por Virgilio y otros personajes— y, sobre todo, mediante las referencias a su lugar de nacimiento: florentino, de la ciudad del odio, o el famoso llamado de Farinatta:

> *«O Tòsco, che per la città del foco*
> *vivo ten vai, così parlando onesto,*
> *piacciatti di restare in questo loco.*
>
> *La tua loquela ti fa manifesto*
> *di quella nobil patria natio*
> *a la qual, forse, fui troppo molesto».*
>
> [«Oh, toscano, que en la ciudad de fuego
> caminas vivo, hablando tan humilde,
> te plazca detenerte en este sitio.
>
> Porque tu acento demuestra que eres
> natural de la noble patria aquella
> a la que fui, tal vez, harto dañoso».]
> (*Inferno*, X, 22-27)

[17] Es patente el elemento doctrinario de este pasaje, que Dante resignifica en clave cristiana. Es muy fácil perder la senda correcta (*chè la diritta via era smarrita*, en *Inferno*, I, 3); las puertas del infierno, siempre abiertas, representan el camino del mal, ancho y fácil, como dice el Evangelio: el camino del cual, una vez que uno se ha perdido, es difícil salir sin guía. Por eso en la *Commedia*, el encuentro con la onza hace decir a Dante estas palabras:

> *e non mi si partia dinanzi al volto*
> *anzi impediva tanto il mio cammino*
> *chi'i' fui per ritornar più volte vòlto.*

[y de adelante no se me apartaba
mas de tal modo me cortaba el paso,
que muchas veces quise dar la vuelta.]
(*Inferno*, I, 34–36)

Se destacan las dos palabras finales del último verso original en italiano, porque reflejan de modo fónico la infructuosa acción de volver y volver a intentar escapar de la pavura. Y después, con más intensidad ante el encuentro con la loba, Dante nos sugiere, en especial en el verso 54 y en el bellísimo 60, el desánimo que lo agobia ante la imposibilidad de abandonar la oscura selva. Lo hace en estos tercetos, justo antes de que le sea ofrecida la guía de Virgilio:

Questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch'uscia di sua vista
ch'io perdei la speranza de l'altezza.

E qual è quei che volontieri acquista,
e giugne'l tempo que perder lo face,
che'n tutt'i suoi pensier piange e s'attrista;

tal mi fece la bestia sanza pace,
che, venendomi incontro, poco a poco
mi ripigneva là dove'l sol tace.

[Tantos pesares ésta me produjo,
con el pavor que verla me causaba
que perdí la esperanza de la cumbre.

Y como aquel que alegre se hace rico
y llega luego un tiempo en que se arruina,
y en todo pensamiento sufre y llora:

tal la bestia me hacía sin dar tregua,
pues, viniendo hacia mí muy lentamente,
me empujaba hacia allí donde el sol calla.]
(*Inferno*, I, 52–60)

[18] En toda la *Commedia*, pero en especial en el *Inferno*, Dios es llamado por su nombre latino, Júpiter o Jove, sin hacer distinciones, y casi diríamos homologando a éste con el Dios cristiano; como si los antiguos se hubieran referido a Él sin saberlo (una nueva trasposición de sentido, más allá de la *imitatio*). Nunca se usa, sin embargo, el nombre griego, Zeus. Así Tideo, feroz y blasfemo héroe de la guerra contra Tebas, que debió conocerlo con este nombre, lo sigue desafiando en *Inferno*, XIV, 51–60, aunque con el apelativo de Jove. Pero lo importante en este verso es que, siendo la *Eneida* modelo de la *Commedia*, y Eneas de Dante, imaginamos por las palabras de la Sibila lo que el canto II de la *Commedia* nos confirma: que Dante podrá realizar esta misión porque ha sido elegido por el cielo para retornar de los reinos de ultratumba, y para contar a otros lo que en ellos ha visto. Y se nos dice también que su propia valentía para arrostrar el camino, así como la guía de quien ya lo conoce bien, tendrán un importante papel en este duro ascenso. El problema de la gracia y las obras, resignificado desde Virgilio, está adelantado aquí en más de dos siglos —dentro del marco doctrinario del tomismo— a las controversias de la Reforma, o a la de los jesuitas con el jansenismo.

[19] Aparecen aquí varias palabras que son retomadas, textual o conceptualmente, en la descripción dantesca de la misteriosa selva oscura de *Inferno*, I, el negro vestíbulo del Averno: fronda espesa, bosque, sombras, valle, tinieblas.

[20] De hecho, Dante no podrá atravesar indemne las regiones infernales antes de que la gracia de Dios, el *ramus aureus* ofrecido en la figura de Virgilio, le permita iniciar el camino a la cima soleada, de la cual la loba hambrienta lo aleja «hacia allí donde el sol calla», una hermosa imagen que condensa la oscuridad y el silencio que imperan en la entrada del Infierno, y que preludia asimismo la muda aparición de Virgilio en los versos inmediatamente siguientes.

[21] Se profetiza aquí el sacrificio del propio Virgilio al llegar al paraíso terrenal, a la cima del *Purgatorio* en la *Commedia*, lugar desde el cual conjeturamos que debió volver al Limbo, como ofrenda a Prosérpina. Pero nos da que pensar que en la *Commedia* se ofrende a Virgilio a una figura tan penosa como la del Diablo dantesco. Las incongruencias señalan siempre el camino de las preguntas. Cabe preguntarse, entonces, por la identidad de la hermosa reina del Infierno. Aquella que acaso Dante, como símbolo, eligió poner en el *Paradiso*, aun cuando como mujer pudo ser su infierno en la tierra: la fuente del amor, pero también de la soledad, el silencio y la amargura, nacidos del desdén de unos claros ojos que serían, en el *dolce stil novo* y en Petrarca, imagen inefable de la gracia de Dios. Me atrevo a pensar que así como Dante imaginó, en su reencuentro con ella, a una Beatrice severa, que lo trata de modo casi desdeñoso aun en el umbral del Paraíso, y así como en *Inferno*, II, conjeturó que ella se había dignado pensar en él,

para salvarlo de la selva oscura, sólo por la insistencia de María la Virgen y de Santa Lucía, quizá también la misteriosa duplicidad del corazón humano lo llevó, como a Petrarca, a sentirla en cierto modo como la enemiga. Y así, junto al más amoroso homenaje a su figura en los cielos del *Paradiso*, la hizo también, en una alusión elidida, la misma Prosérpina. No menos hermosa y reinante que aquella, pero condenada al doloroso abismo de las sombras, desde las cuales, según la mitología antigua, sólo un héroe, como Teseo, descendiendo al Infierno, habría de intentar rescatarla.[22] Como quedó sugerido antes, se nos señala aquí la continuidad del linaje de los héroes, elegidos para el viaje imposible, y por extensión, de la estirpe de los grandes poetas, reunidos por el florentino en el Limbo del *Inferno*. Pero Dante sabía muy bien que el orgullo era su defecto: sólo él entrará en el Paraíso. Sin embargo, con esta imagen virgiliana, y con la elección de Virgilio como maestro y de Dante como discípulo, se alude a la cuantiosa deuda de gratitud del florentino con toda una tradición literaria, a la consoladora idea de la permanente renovación de la belleza: renaciendo otra vez a partir de sus eternas fuentes, y tomando cada vez, y siempre, formas nuevas.

[23] Virgilio nunca apela al lector en forma directa: es la Sibila quien aquí lo hace, instando a Eneas, de acuerdo con la visión estoica, a estar muy atento a los signos que puedan señalarle el camino de su misión. Una de las mayores revoluciones estilísticas de la poética dantesca es transformar la apelación clásica en un vocativo urgente, imperativo, generalmente pedagógico, dirigido directamente al propio lector. A veces su apelación es más fraternal; en estos casos no se presenta tan manifiesta esa intención de enseñar, sino la más íntima de retrotraer al lector al presente de la escritura —como si fuera el de la lectura— y por ende, de hacerlo solidario con sus recuerdos del horror, el asombro o la dicha. Hay en esto, no obstante, una alusión, un señalamiento doctrinario, y asimismo, por lo menos para el lector atento, una clara lección de nuevos recursos literarios. El trabajo de Erich Auerbach sobre estas apelaciones (Auerbach, Erich, «Las apelaciones de Dante al lector», en *Diario de Poesía*, 63, 2003, pp. 15–17) es muy detallado al respecto, pero aquí conviene citar extensamente sus palabras: «Hay cerca de veinte pasajes en la *Commedia* en los que Dante interrumpe el relato para dirigirse al lector, y pedirle que participe en las experiencias y sentimientos del poeta, o para que note algunas particularidades de contenido o estilo, o para que aguce su atención a fin de comprender con exactitud un suceso; o también, para que no prosiga con la lectura si no se siente debidamente preparado para ello. Muchos de estos pasajes poseen un tono altamente dramático y expresan la fraternal intimidad de Dante con su lector [...]. Las apelaciones al lector [...] se encuentran entre los modelos estilísticos dantescos más significativos, marcando una nueva relación entre el lector y el poeta. Es difícil encontrar algo similar en la literatura europea predantesca, o en los poetas épicos clásicos, en Virgilio o en Lucano, quienes nunca apelan formalmente al lector. Este tipo de invocación, sin ser completamente desconocida en la Antigüedad, nunca alcanza un nivel de dignidad e intensidad comparable al de Dante [...]; la apelación de Dante al lector es una creación nueva [...]. Dante, en la urgencia de su apelación, está mucho más cerca del lector, es mucho más fraternal en su esfuerzo por inducirlo a hacer de todo para compartir espontáneamente la experiencia del poeta y *sacar fruto* de su enseñanza. Los versos *O voi ch'avete li 'ntelletti sani/mirate la dottrina que s'asconde/sotto il velame de li versi strani* (*Inferno*, IX, 61–63) tienen la solemnidad de los apóstrofes clásicos, aunque con una función más activa; incisiva, directa, casi violenta, pero inspirada en la caridad; parece movilizar todas las fuerzas del lector [y nos preguntamos si, como en el caso de algunos escritores contemporáneos —Umberto Eco, por ejemplo—, este esfuerzo apelativo al otro no se debía a la conciencia de Dante de estar dirigiéndose a

una generación de lectores más pasivos que los antiguos]. El *mirad* dantesco presupone el *vigilad* cristiano [y el *atended a los signos* de los estoicos], es decir, una doctrina centrada en la memoria y la espera de los acontecimientos; es pronunciado en un momento de peligro inminente, antes de la intervención de la Gracia, como sucede en otro pasaje: [*Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero/chè'l velo è ora ben tanto sottile/ certo che'l trapassar dentro è leggiero* (*Purgatorio*, VIII, 19-22)]. Otras apelaciones son menos dramáticas, pero casi todas contienen un llamado a la actividad del lector; a menudo el imperativo es *piensa* (*piensa por ti mismo; piensa por ti, si es que eres ingenioso*), en otros pasajes es *recuerda, lee, imagine quien bien entender puede*, etc. La urgencia pedagógica a veces es muy fuerte [*Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto/di tua lezione, or pensa per te stesso/com'io potea tener lo viso asciutto* (*Inferno*, XX, 19-21)]. Las distintas formas de la apelación al lector a menudo son similares a las del apóstrofe clásico; pero cada vez que Dante, al dirigirse al lector, se remitió a una forma clásica, le dio estructura y contenido cristiano».

[24] En más de una ocasión en la *Commedia* será Virgilio quien tome de la mano a Dante para guiarlo, y sobre todo, para ayudarlo a elevarse. Es este el sentido que Curtius le da al apartarse de la fila de los vulgares: el hecho de escribir en vulgar italiano, pero con la dignidad y la sublimidad de los clásicos.

[25] En la *Commedia* se invierte quién es el dócil seguidor, para dejarnos claro quién es el modelo y maestro, y quién el discípulo. Así dice el poeta florentino, al final de su primer canto: *Allor si mosse, e io li tenni retro* (*Inferno*, I, 136). Y más adelante, después de superar sus dudas iniciales, completa su intención de seguirlo dócilmente con palabras que casi podrían ser de un apóstol a Jesús, o de éste a su Padre:

> *Or vi, ch'un sol volere è d'ambedue:*
> *tu duca, tu segnore, e tu maestro».*
> *Così li dissi: e poi che mosso fue,*
> *Intrai per lo cammino alto e silvestro.*
>
> [Vamos que mi deseo es como el tuyo.
> Sé mi guía, mi señor,y mi maestro».
> Así le dije, y luego que echó a andar,
> entré por el camino arduo y silvestre.]
> (*Inferno*, II, 139-142)

[26] La presencia de Virgilio en *Inferno*, I, supone un movimiento previo en el cielo para enviarlo, preparado por la Divina Providencia; el poeta de Mantua se lo explica a Dante en *Inferno*, II (veánse notas siguientes).

[27] También Dante, en *Inferno*, II, duda de su misión, como todo héroe que comienza su camino:

> *E qual è quei che disvuol ciò che volle*
> *e per novi pensier cangia proposta,*
> *sì che dal cominciar tutto si tolle,*
>
> *tal mi fec'io in quella oscura costa:*
> *per che, pensando, consumai l'impresa*
> *che fu nel cominciar cotanto costa.*
>
> [Y cual quien ya no quiere lo que quiso
> cambiando el parecer por otro nuevo,
> y deja a un lado aquello que ha empezado,
>
> así hice yo en aquella cuesta oscura:
> porque, al pensarlo, abandoné la empresa
> que tan aprisa había empezado.]
> (*Inferno*, II, 37-42)

Sin embargo, el orgullo de Dante es proverbial: su duda surge al preguntarle a Virgilio por qué se lo ha elegido a él, que no es Eneas (ancestro de la Roma imperial) ni Pablo (suelo fundacional de la Roma cristiana), implícitamente sugiriendo que su misión debiera ser tan alta como la de ellos. Y de hecho sabemos bien que el sueño de Dante fue restaurar el imperio universal romano-cristiano, sueño que animó a muchas almas anteriores a él, desde el propio Carlomagno, y que se extinguió para siempre con Carlos V. Las preguntas con las que el poeta suplica a Virgilio que le diga cuál es su misión, por qué ha sido elegido, pronunciadas antes de los tercetos que acabamos de transcribir, aluden a esto y terminan con un verso inolvidable:

> *Ma io, perchè venirvi? o chi'l concede?*
> *Io non Enea, io non Paolo sono:*
> *me degno a ciò nè io nè altri crede.*
>
> *Per che, se del venire io m'abbandono*
> *temo che la venuta nono sia folle:*
> *se'savio; intendi mei ch'i'non ragiono.*
>
> [Mas yo, ¿por qué he de ir? ¿Quién me lo otorga?
> Yo no soy Pablo ni tampoco Eneas:
> y ni yo ni los otros me creen digno.
>
> Pues temo, si me entrego a ese viaje,
> que ese camino sea una locura;
> eres sabio; ya entiendes lo que callo».]
> (*Inferno*, II, 36)

De esto derivará la explicación de Virgilio, que nos dará ocasión para otras notas.

[28] Recordemos de nuevo los versos que señalan la primera aparición de Virgilio: *dinanzi a li occhi mi si fu offerto* (*Inferno*, I, 62).

[29] Las palomas eran las aves simbólicas de Venus, madre de Eneas, símbolo ella misma del amor. El motivo de las dos palomas dará a Dante sugerencias para dos nuevas resonancias en la estructura de la *Commedia*. Por una parte, las palomas que vuelan desde el cielo para señalar el ramo son aludidas en las figuras de Lucía y Beatrice, quienes por ruego de María, la madre del cielo, sacarán a su hijo Dante de la selva oscura (Lucía indirectamente, recordándole a Beatrice el deber que tiene para con *ch'uscì per te de la volgare schiera* —*Inferno*, II, 105—, y Beatrice directamente, descendiendo del cielo al Limbo y rogando a Virgilio que sea el ramo prometido, la salvación necesaria para Dante). Es María, es Dios en última instancia, quien lo ordena. Pero para Dante, seguramente, fue más bello imaginar a Beatrice descendiendo por él desde el cielo al Limbo de los infiernos, sólo para decirle a Virgilio esas palabras que, aun dentro de su sentido teológico del amor, entendido como la fuerza de Dios que mueve el mundo, permiten a Dante escuchar de sus labios amados, aunque sea mediadas por Virgilio (nueva distancia que remarca el decoro), lo que quizás en vida tanto soñó que le dijera ella: *amor mi mosse, che mi fa parlare* (*Inferno*, II, 72). Por otra parte, la referencia de Virgilio a las dos palomas, y el simbolismo de Venus como diosa del amor y de los amantes, dará motivo a Dante para un canto entero de su *Commedia*: el justamente famoso canto V del *Inferno*. Aquel hermoso canto de los eternos amantes, Paolo y Francesca; emblemas oscuros, según Borges, de esa dicha que no logró en vida con Beatrice (*Obras Completas* III, p. 369). A ellos vemos aparecer en ese canto, por vez primera, precisamente, como dos palomas unidas para siempre:

> *Quali colombe dal disio chiamate,*
> *con l'ali alzate e ferme, al dolce nido*
> *vegnon, per l'aere dal voler portate.*
>
> [Tal palomas llamadas del deseo,
> al dulce nido con el ala alzada,
> van por el viento del querer llevadas.]
> (*Inferno*, V, 82–84)

[30] Será el amor, sin duda, el guía de Dante en la composición de la *Commedia*, tanto en lo que ésta pueda simbolizar respecto de los anhelos amorosos más íntimos del poeta florentino, como en cuanto a sus sueños políticos, sociales, morales y religiosos. Será este mismo amor, igualmente fiel y sin vacilaciones, el que lo guiará hacia la fuente imperecedera de los poetas antiguos. Él mismo lo dirá a Buonagiunta de Lucca:

> *E io a lui: «I'mi son un, che quando*
> *Amor mi spira, noto e a quel modo*
> *ch'e' ditta dentro vo significando».*
>
> [Y yo le dije: «soy uno que cuando
> Amor me inspira, escribo, y de esa forma
> voy expresando aquello que me dicta».]
> (*Purgatorio*, XXIV, 52–54)

[31] Es esta una súplica que bien pudo dirigir Dante a María, y que le hará decir a Virgilio, para animar a Dante en su camino:

> *perchè ardire e franchezza non hai,*
>
> *poscia che tai tre donne benedette*
> *curan di te ne la corte del cielo,*
> *e'l mio parlar tanto ben t'impromette?*
>
> [¿por qué no tienes audacia ni arrojo?
> Si en la corte del cielo te apoyarían
> tres mujeres tan bienaventuradas,
> y mis palabras tanto bien prometen».]
> (*Inferno*, II, 123–126)

[32] Cf. nota 23, sobre el estoicismo en la obra de Dante. El paso refrenado será tomado también por el poeta en la *Commedia*, donde, en más de una ocasión, pedirá al guía demorarse un poco, como aquí nosotros, para poder hablar con la sombra de un alma en pena, en expiación, o en la gloria.

[33] Cf. nota 29, versos finales.

[34] Quizás haya en Petrarca una referencia velada al *ramus aureus*, al áureo laurel, en el primer soneto del *Cancionero*, verso 5: *del vario stile in ch'io piango e ragiono...*

[35] El motivo del ramo como símbolo de la tradición literaria, del eterno juego de *imitatio* y transformación creadora que anima este mismo ensayo, está aquí muy claramente trazado, y no requiere más que señalarlo.

[36] No podríamos encontrar más condensado ejemplo del modelo que la *Eneida* representa para la *Commedia*, incluso a nivel lingüístico. En los dos primeros tercetos del *Inferno* aparecen ya las palabras *paura* y *aspra*, que remiten a estos versos de Virgilio que describen la entrada al Orco en la *Eneida*. La *selva oscura* de Dante, asimismo, nos remite a este «tenebroso bosque», ya que no debemos olvidar que en latín la palabra para bosque era *silva*. No obstante, el poeta de Florencia resignifica todas estas palabras según valores alegóricos nuevos, inherentes a la doctrina cristiana.

37 En este mismo momento del día se inicia el viaje de Dante por el *Inferno*, pero en la *Commedia* el poeta florentino aprovecha el motivo para aludir al día primero de la creación; aquél en que el amor de Dios hizo la luz, y toda cosa bella:

> *Temp'era dal principio del mattino*
> *e'l sol montava 'n su con quelle stelle*
> *ch'eran con lui, quando l'amor divino*
>
> *mosse di prima quelle cose belle.*
>
> [Entonces comenzaba un nuevo día,,
> y el sol se alzaba al par que las estrellas
> que estaban con él cuando el amor divino
>
> movió por vez primera todas las cosas bellas.]
> (*Inferno*, I, 37-40)

[38] Dante nos dice (en una de aquellas apelaciones a homologar el presente de Dante escritor al presente del lector, como antes comentamos en la nota 23):

> *Finito questo, la buia campagna*
> *tremò sì forte, che de lo spavento*
> *la mente di sudore ancor mi bagna.*
>
> [y dicho esto, la región oscura
> tembló con fuerza tal, que del espanto
> la frente de sudor aún se me baña.]
> (*Inferno* III, 130-132)

Pero Dante resuelve este terror mediante un oportuno desmayo, parecido al sueño, en el último verso, el 136. Este recurso le permitirá no tener que imitar servilmente el motivo del efecto que el peso de un cuerpo vivo, el de Eneas, produce en la barca de Caronte, trasladando el tópico a la barca de Flegias, en el canto VIII (quinto círculo del *Inferno*, donde sitúa Dante la Estigia), lugar en el cual aludirá a este efecto de un modo aún más poético que su maestro (cf. más adelante en este mismo trabajo, «La barca de los vivos»). Además, el último verso de este canto III se repite de modo casi idéntico al término del canto V, quebrando bruscamente el encadenado final de los tercetos. Con ello se nos deja con la imagen de los amantes unidos y condenados al infierno por adulterio, pero también con el sabor de la primera tarde de su aciago e inevitable amor, aludido de modo infinitamente delicado (un motivo retomado luego por Boccaccio):

> *La bocca mi baciò tutto tremante.*
> *Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:*
> *quel giorno più non vi leggemmo avante.*
>
> [La boca me besó, todo él temblando.
> Galeotto fue el libro y quien lo hizo;
> no seguimos leyendo ya ese día.]
> (*Inferno*, V, 136-138)

Cerrado el canto por este nuevo desmayo de Dante (esta vez, se nos dice, parecido a la muerte, más que al placer del sueño) se nos evita a nosotros, lectores (y podemos imaginar que también al poeta mismo), tener que contemplar a Paolo y Francesca —acaso Dante y Beatrice, si ella hubiera consentido el adulterio— regresar juntos al frío castigo del negro vendaval eterno; sin esperanza alguna de reposo, sin consuelo; sin un cauce de amor para el deseo.

[39] Nada nos cuesta encontrar en estos versos el origen de las tres bestias que acosan a Dante en *Inferno*, I, una vez más, con un sentido enteramente diverso y, cabe decir, polisémico.

[40] Hay en la *Commedia* una doble alusión a este verso. Ciertamente, Dante en cuanto personaje acomoda el ritmo de sus pasos al de su guía latino, a través de todo su camino por el *Inferno* y el *Purgatorio*. En otro nivel, el de la *imitatio* recreadora que estamos analizando, estas mismas glosas que anotamos buscan demostrar hasta qué punto Dante, como autor, acomoda sus pasos a los del poeta mantuano.

[41] Dante lo dice de dos modos: ambos revelan una traslación del sentido antiguo de la *katábasis* al cristiano, y ambos marcan asimismo la pérdida de preponderancia de las musas, a pesar de ser invocadas, frente a la del ingenio creador de la mente (que tanto valorará Boccaccio): frente a la perso-

nalidad individual del poeta en la construcción de la ficción verosímil, frente al nacimiento del concepto prerrenacentista de lo que significa la nobleza:

> *ma per trattar del ben ch'io vi trovai*
> *dirò de l'altre cose ch'io vi scorte*
>
> [mas por tratar del bien que allí encontré,
> de otras cosas diré que me ocurrieron]
> (*Inferno*, I, 8–9)
>
> *O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate,*
> *o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,*
> *qui si parrà la tua nobilitate.*
>
> [¡Oh musas! ¡Oh alto ingenio, sostenedme!
> ¡Memoria que escribiste lo que vi,
> aquí se advertirá tu gran nobleza!]
> (*Inferno*, II, 7–9)

[42] Además del amor por Virgilio, Eneas —calificado siempre en la *Eneida* como *pius Aeneas*— resulta sin duda un modelo más adecuado al cristianismo de Dante que los héroes homéricos.

[43] Parece oírse, en las palabras del conde Ugolino a Dante en *Inferno*, XXXIII, un eco lejano de estos versos. En ellas, apela el conde no sólo a la compasión por la piedad filial —que le demostrarán sus hijos más aún que el mismo Eneas— sino a la de Dante por el amor paternal del propio conde Ugolino, en el momento en que éste comprende, con horror, lo que sobrevendría para sí mismo y para sus hijos:

> *Ben se'crudel, se tu già non ti duoli*
> *pensando ciò che'l mio cor s'annunziava:*
> *e se non piangi, di che pianger suoli?*
>
> [Muy cruel serás si no te dueles de esto,
> pensando lo que en mi alma se anunciaba:
> y si no lloras, ¿de qué llorar sueles?]
> (*Inferno*, XXXIII, 40–42)

[44] Se confirma aquí el paralelismo que hemos señalado entre el ramo, capaz de apaciguar a los monstruos del Hades y hacerlos colaborar con el viajero, y Virgilio, que logra lo mismo para Dante en el *Inferno* (excepto ante las puertas de Dite, en una nueva transmutación dantesca del símbolo, para destacar la superioridad del cristianismo), y lo hace con palabras que casi siempre siguen una fórmula parecida a ésta:

> *Non impedir lo suo fatale andare:*
> *vuolsi così colà dove si puote*
> *ciò che si vuole, e più non dimandare.*
>
> [No le entorpezcas su fatal camino;
> así se quiso allí donde se puede
> lo que se quiere, y más no me preguntes.]
> (*Inferno*, V, 22–24)

Es aventurado, quizás, señalar en este punto que el ramo viene oculto por un manto, como quizás el propio paralelismo dantesco: el ramo velado tras el poeta de Mantua. Lo cierto es que, más allá de lo que dice Virgilio en la *Commedia* sobre la fundación de su ciudad natal, se creía que Mantua había sido fundada por una sacerdotisa con poderes mágicos y de profecía, Manto, la hija de Tiresías, que había sido un tiempo Sibila de Apolo, el dios de las artes. Tanto Virgilio como Dante fueron considerados por el vulgo como profetas, y acaso como seres que realmente habían estado en el infierno. Por lo tanto, superstición popular, verdad histórica, tradición literaria y recreación poética pueden dar lugar al juego de Sibila, profeta, Mantua, Manto, manto, ramo, Virgilio y Dante, profetas, con el que quizás el poeta florentino introduce un malabarismo de humor entre sus versos y los de la *Eneida*. Aunque también con el debido cuidado y velo que requiere un tópico —el de la adivinación— que él mismo condena con intensa conmoción personal en la cuarta fosa de Malebolge.

[45] Quizás estas palabras sirvieran a Virgilio para señalar los, tal vez, ochocientos o más años entre él mismo y Homero, porque las *katábasis* de Ulises y Eneas no pudieron ser muy distantes en el tiempo. Pero sin duda, sirven a Dante para marcar que por más de mil trescientos años no ha habido otro héroe capaz de bajar a los infiernos: otro creador capaz de continuar a Homero y a Virgilio.

[46] A esto queda reducido el espacio intermedio en la *Eneida*; desde esta exigua mención Dante construirá su maravilloso *Purgatorio*, no destinado a la reencarnación, sino a la gloria eterna. Y sólo al final de la montaña, a las puertas del paraíso terrenal, habrá de entregar la ofrenda, su amado guía Virgilio, para continuar su viaje con Beatrice; o en otro sentido, para dejar tras de sí, con la máxima nostalgia y respeto, la tradición homérica y latina que lo nutría, y cambiar definitivamente el rumbo de la historia literaria.

[47] Versos como éstos, o los de la égloga IV, han granjeado para Virgilio la fama de profeta del cristianismo,

aunque son perfectamente comprensibles dentro de la tradición romana. No obstante, justifican aún más la elección del modelo dantesco. Esta misma purificación es reproducida en la *Commedia* (*Purgatorio*, XXXIII), aunque en ella cobran nueva significación cristiana las aguas del Leteo, río que en la literatura antigua se encontraba en el infierno.

[48] Recordamos aquí la pregunta de Virgilio al temeroso y confundido Dante:

> *Ma tu, perchè ritorni a tanta noia?*
> *perchè non sali al dilettoso monte*
> *ch'è principio e cagion di tutta gioia?*
>
> [¿Por qué retornas a tan grande pesar,
> y no subes al monte deleitoso
> que es principio y razón de toda dicha?]
> (*Inferno*, I, 76-78)

[49] Encontramos aquí, para terminar con ello nuestras glosas a este fragmento de la *Eneida*, la raigambre de la palabra con la que el propio Dante termina su viaje por el *Inferno*, su ascenso a la montaña del *Purgatorio*, y su infinito vuelo por los cielos del *Paradiso*: *stelle*, estrellas. Pero antes de rememorar los tres versos de Dante que terminan con esa palabra, estructurados en una gradación de intensidad significativa, quizás no sea ocioso remarcar que *sol* y *estrellas* serán palabras clave en la poesía del *dolce stil novo*, en Petrarca, y en el petrarquismo. Dante las toma del Elíseo virgiliano, y las llena de nuevas resonancias, de connotaciones que allí no tenían, para luego legarlas, como herencia transformada, al vasto mundo de la poesía.

> *e quindi uscimmo a riveder le stelle*
>
> [a contemplar de nuevo las estrellas]
> (*Inferno*, XXXIV, 139)
>
> *puro e disposto a salire a le stelle.*
>
> [puro y dispuesto a alzarme a las estrellas.]
> (*Purgatorio*, XXXIII, 145)
>
> *l'Amor che move il sole e l'altre stelle.*
>
> [el amor que mueve el sol y las estrellas.]
> (*Paradiso*, XXXIII, 145)

[50] La palabra proviene del latín *considerare*, «observar las estrellas cuidadosamente», de donde tomará el sentido actual de reflexión, de meditación, de examen detenido de cosas dignas de atención. En latín, la palabra conlleva también el sentido implícito de adivinación (Guido Gómez de Silva, *Breve Diccionario etimológico de la lengua española*, p. 184), de contemplación detenida de una carta astral u horóscopo. Esta idea de contemplación está aludida en la propia acción de observar las estrellas, un ámbito que además nos remite al de la noche, como las sombras del *Inferno*; la noche de la posible confusión, en la que uno levanta su mirada hacia el cielo, hacia lo más elevado, con todas las connotaciones morales y espirituales que en esto resuenan. Del mismo modo que la observación de las constelaciones por parte de los marinos, la palabra también sugiere la idea de búsqueda de una orientación, de un destino para el viaje. Todos estos sentidos y alusiones —algunas insistentes en la simbología dantesca— están imbricados en la palabra *considerar*, que a veces usamos irreflexivamente o en su sentido actual más bien abstracto, y que aquí hemos querido rescatar en su sentido poético. Por ese motivo la palabra es aquí irremplazable, y muchas de estas consideraciones etimológicas que hacemos son también un homenaje a un modo de pensamiento, a un modo de entender la riqueza del lenguaje, que fue fundamental para la literatura del Medioevo —desde las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla—, y por ello sin duda para el mismo Dante. Acierta Lugones cuando dice que toda palabra es una metáfora muerta: se trata entonces de devolverles algo de su vida y de su riqueza.

[51] Es importante destacar que, además de la reelaboración que vamos a analizar, Dante también realiza una *amplificatio* del motivo. Así, lo que en Virgilio tiene una o dos referencias, en el florentino se transforma en numerosos señalamientos del contraste vivo-muerto: Dante es reconocido como un ser vivo por la respiración, por el temblor, por la voz, por la sombra que produce su cuerpo en la playa del Purgatorio, etc.

[52] Virgilio nos dice que son muchos los muertos que esperan cruzar en la barca de Caronte:

> [...] tantos como las hojas que en el bosque a los primeros fríos otoñales
> se desprenden y caen , o las bandadas de aves en vuelo sobre el mar,
> que se apiñan en tierra cuando el helado invierno las ahuyenta

a través del océano en busca de países soleados.
En pie pedían todas ser las primeras en pasar el río
y tendían las manos en ansia viva de la orilla
opuesta. (*Eneida*, VI, 309-314)

Versos muy similares nos cantará más de mil años después Alighieri:

Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
vede a la terra tutte le sue spoglie,

similmente il mal seme d'Adamo:
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni, come augel per suo richiamo.

[Como en otoño se vuelan las hojas
unas tras otras, hasta que la rama
ve ya en la tierra todos sus despojos,

de este modo de Adán las malas siembras
se arrojan de la orilla de una en una,
a la señal, cual pájaro al reclamo.]
(*Inferno*, III, 112-117)

También estas almas están ansiosas de cruzar el río, hacia el reino de la muerte definitiva. Lo comprendíamos de las antiguas sombras, para las que había dos lugares posibles más allá del lago: el Elíseo de los justos, y el Tártaro de los condenados. Además, sabemos que anhelaban atravesar ese ancho mar del no retorno para no tener que quedarse vagando para siempre, sin gloria, en el mundo, como miserables ánimas en pena. Pero no comprendemos el deseo de cruzar de estas otras almas dantescas, que marchan al castigo. Una vez más, el poeta resuelve la contradicción de este deseo en clave cristiana. Así Virgilio le dice, poco más tarde:

e pronti sono a trapassar lo rio,
chè la divina giustizia li sprona
sì che la tema si volve in disio.

[y están ansiosos de cruzar el río,
pues la justicia santa les empuja;
así el temor se transforma en deseo.]
(*Inferno*, III, 124-125)

[53] Acaso parte de la admiración, del respeto, de la gloria que envuelve a héroes como Aquiles, como Patroclo, como Héctor y las huestes troyanas, como Beowulf, como Eneas, como Don Quijote, como el mismo Dante, radique en este compromiso absoluto, en esta entrega a una lucha que se sabe de antemano perdida. En esta voluntad inquebrantable de emprender una gesta que no verán coronada en vida, pero que dejará recoger, tras la estela de sí, y aún más allá de la derrota, el hálito de una idea eterna; el destilado aroma de un valor permanente. Algo que va más allá de esa gesta particular, y aun de ese tiempo; algo que nos habla siempre y a todos, y nos dice sobre cosas que valen para siempre. Parte de la fuerza de estos héroes radica, quizás, en la esperanza de que alguien comprenda y recoja este legado, porque los muertos viven en la memoria de los vivos. Una vez más parece bien recordar aquí unas palabras de Auerbach (op. cit): «Políticamente, la idea dantesca de restauración del imperio romano, entendido como la forma providencial de una sociedad humana y cristiana unida en la Tierra, se había mostrado un fracaso, una causa perdida, mucho antes de que la *Commedia* se hiciese conocida. La inmortalidad que alcanza el gran poema "entre aquellos que a este tiempo llamarán antiguo" (*Paradiso*, XVII, 119-120) no se debe a la doctrina política, sino a la fuerza de la poesía. Sin embargo, la fuerza poética de Dante no hubiese alcanzado tan alto nivel de perfección si cada significado inmediato y actual no se hubiera inspirado en una visión trascendente. La renovación cristiana del imperio romano es el primer concepto de unidad política en la Tierra, y la interpretación cristiana de la vida humana como caída y redención está en la raíz de la comprensión dialéctica de la historia. Dante, en su visión, ha unido la redención y la caída, alcanzando así concepciones que van mucho más allá del horizonte de la democracia ateniense de Demóstenes. Es por eso que probablemente, con toda legitimidad, se puede afirmar que él habló a los lectores de su tiempo, como a todos nosotros, con la autoridad y la urgencia de un profeta».

[54] Heracles desciende al infierno para rescatar a Teseo, condenado junto a su amigo Piritoo por intentar raptar a Prosépina. Heracles logrará rescatar al héroe, pero no a su amigo, que quedará para siempre en la Silla del Olvido. Encontramos aquí el motivo de la víctima propiciatoria que reclama el infierno para dejar salir a un ser vivo, tema que veremos con mayor detalle más adelante, en el apartado «Abrazar al fantasma». Dante es en cierto modo un Heracles por volver del *Inferno* y por rescatar de él a otro héroe poético, Virgilio. Pero éste

deberá quedar como ofrenda propiciatoria por Dante, que ocupa entonces, simbólicamente, el lugar de Teseo, también héroe fundador de una nación, la ateniense.

[55] Cf. *Inferno*, XXXIV, 139.

[56] El motivo, que Dante hereda de Virgilio –y que luego reelaborará Tasso en la *Jerusaleme Liberata*–, es profundamente transformado en la *Commedia*, y toma raíz también en las *Metamorfosis* de Ovidio. Aunque tampoco podremos comentarlo, Dante sobrepuja al mismo autor latino, así como a un pasaje de la *Farsalia* de Lucano, en su impresionante descripción de la metamorfosis invertida entre un hombre y una serpiente en la hondura del *Inferno*.

[57] Dante nos los cuenta con inimitable elegancia y cándido orgullo:

> *Da ch'eber ragionato insieme alquanto,*
> *volversi a me con salutevol cenno:*
> *e 'l mio maestro sorrise di tanto.*
>
> *E più d'onore ancora assai mi fenno,*
> *ch'ei si mi fecer de la loro schiera,*
> *si ch'io fui sesto tra cotanto senno.*
>
> *Così andammo infino a la lumera,*
> *parlando cose che'l tacere è bello,*
> *si com'era il parlar colà dov'era.*
>
> [Después de haber hablado un rato entre ellos,
> con gesto favorable me miraron:
> y mi maestro, en tanto, sonreía.
>
> Y todavía aún más honor me hicieron
> porque me condujeron en su hilera,
> siendo yo el sexto entre tan grandes sabios.
>
> Así anduvimos hasta aquella luz,
> hablando cosas que callar es bueno,
> tal como era el hablarlas allí mismo.]
> (*Inferno*, IV, 97–105)

Antes ha puesto en boca de estos poetas una palabras dirigidas a Virgilio, que bien puedo soñar que un día le fueran dirigidas por Florencia:

> «*Onorate l'altissimo poeta:*
> *l'ombra sua torna, ch'era dipartita*».
>
> [«Honremos al altísimo poeta;
> Vuelve su sombra, que marchado había».]
> (*Inferno*, IV, 80–81)

[58] Aún hoy sus aguas se derraman, por ejemplo, en Pessoa, como en este fragmento de «Ante la tumba de Christian Rosenkreutz», en Pessoa, Fernando, *Poesía*, p. 67): «Manos de sombras, Sombras, ¿qué tocamos?/ Palpamos, en esta ausencia, vacuidad».

[59] Cf. *Paradiso*, XXXIII, 58–63.

[60] Cf. *Paradiso*, XXXIII, 85–87.

[61] «¡Voces, voces! Escucha, corazón mío, como sólo/ escucharon los santos: tanto que la gigantesca llamada/los alzaba del suelo; pero ellos quedaron/ impasibles, de rodillas, y no atendían:/así de entregados estaban a la escucha» (Rilke, Rainer, *Elegías de Duino*, 1ª elegía)

[62] Cf. *Paradiso*, XXXIII, 97–99.

[63] Cf. *Paradiso*, XXXIII, 100–102.

[64] Cf. *Paradiso*, XXXIII, 139.

[65] Cf. *Paradiso*, XXXIII, 121–123.

[66] Cf. *Paradiso*, XXXIII, 141–144.

Bibliografía

Alighieri, Dante, *Divina Comedia*, Madrid, Cátedra, 1993

Alighieri, Dante, *Obras Completas*, Madrid, B.A.C., 1994

Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, Barcelona, Ediciones 29, 1996

Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, Madrid, Cátedra, 1996

Auerbach, Erich, «Las apelaciones de Dante al lector», en *Diario de Poesía*, 63, 2003, pp. 15–17

Borges, Jorge Luis, *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001

Borges, Jorge Luis, *Obras Completas III*, Buenos Aires, Emecé, 1996

Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1996

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1998

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998

Gadamer, Hans-Georg,, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998

Gadamer, Hans-Georg,, *Los caminos de Heiddeger*, Barcelona, Herder, 2002

Gómez de Silva, Guido, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981

Homero, *Odisea*, Barcelona, RBA Ediciones, 1995

Homero, *Odisea*, Madrid, Gredos

Homero, *Iliada*, Madrid, Gredos, 1996

Pessoa, Fernando, *Poesía*, Buenos Aires, Alianza Literatura, 1995

Petrarca, Francesco, *Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1989

Petrocchi, Giorgio, *Dante, vida y obra*, Barcelona, Crítica, 1990

Rilke, Rainer María, *Elegías de Duino*, Caracas, Monte Avila Editores, 1991

Virgilio, *Eneida*, Madrid, Cátedra, 1998

Virgilio, *Eneida*, Madrid, Gredos, 1997

Rogelio Grillo

Ad vitam æternam

Primer Premio del Séptimo Concurso Gramma

Ab origine

Suspiró, en algún lugar de Inglaterra, en el siglo once. Su dulce cabellera rubia caía —libre, abundante y ondulada— hasta la cintura.

Estaba sola en su habitación, sentada en su cama. Como todos los días, se había despertado al amanecer para sentir cómo se desperezaba el castillo: el ruido de los animales en la caballeriza, los gritos de los vasallos, el terrible hedor a moho, estiércol y orina, choques de aceros...

Se destapó y amontonó las rústicas mantas al pie de la cama. Silenciosa, espectral, el cuerpo delgado envuelto en el camisón de sarga amarillo pálido, se dirigió a la ventana. Sus pies desnudos rozaron ligeramente, como si flotaran, el húmedo y helado piso de piedra gris. Apoyó las manos en la cornisa y aspiró el aire fresco y fragante de la mañana, perdiéndose en el deleite del aroma a manzanilla.

La doncella observaba. El patio del castillo, la muralla de piedra áspera, y más allá, el campo. Una niebla densa, espesa como la sangre de un moribundo, besaba las suaves colinas que jugaban a ser el mar, tan tersas como la piel de un niño, en un horizonte vacío, ondas de una cadencia otoñal. La hierba, en su lacónico movimiento, en el ondular cansino de anciano sabio, con el ritmo tranquilo y sin prisas del trashumante por elección. El rocío cristal, besando cada hoja. O quizá fueran las lágrimas tímidas del manto gris, nublado y triste que surcaba un solo pájaro negro.

La doncella se entretuvo en la contemplación del ave, que navegó el paisaje desnudo y se posó, premonitoria, en el parapeto del castillo de Udhborg el Bueno, que se erguía solitario varias millas hacia el norte.

Ad majorem Dei gloriam

... y me ha sido ordenado por el obispo convocar a vosotros, señores, al fiero inglés cristiano, para recuperar el Sancta Sanctorum de las herejes manos moras. Es el deber ineludible de cada hijo de Dios el armarse en defensa de su hogar. Convertios, hijos míos, en cazadores acérrimos del infiel pájaro negro, que con sus malignas alas curvas, esas que siembran la muerte en el sendero de los peregrinos, se embosca, se oculta entre las sombras profanadas y hace del pórtico de la Tierra Sacra su guarida asquerosa. Expulsadlo de su refugio, donde oculta su rostro sacrílego, sus ojos herejes, esos que son capaces de matar con un guiño al hombre débil de corazón. Revolved en la podredumbre que infecta la casa del Señor, y matadlos como ratas. Vosotros sois responsables de sanear el Santo Sepulcro, aun a costa de vidas moras. Que la bestia mora no comprende la razón de los hombres, y entonces el derramamiento de sangre no sería ya una afrenta a la sabiduría del Señor, que en su infinita ciencia nos ofrendó la guía de los sagrados mandamientos, sino que sería el regalo de la redención a las almas impuras que permanecen ciegas a la luz de Cristo. Es, entonces, deber de cada caballero digno de nombre, ofrecer su hombría a la causa del Señor. Es imperativo el emprendimiento de una acción conjunta, en una hermandad que, levantada en armas, defenderá la causa justa de Jesús y recuperará su Morada Última, el Santo Sepulcro, de las manos negras e ignorantes que en su barbarie osan macular con ignominias burdas y salvajes el Nombre. Es vuestra obligación, hijos de la espada, salir del letargo y emprender la Guerra Santa.

Tal como Jesús, que a estallidos de un látigo expulsó a los comerciantes que profanaban el templo de Dios.

Vuestra obra será santa, señores, os lo aseguro.

¡Pues no vais en vuestro nombre, sino en el del Señor mismo!

Vae solí

Udhborg el Bueno era uno de los hombres más poderosos e influyentes del reino. Desde la torre de su castillo era imposible ver a un hombre que se situara en el confín de sus tierras, así como también era imposible saber el real peso de su voz. Era uno de esos hombres que desde las sombras influyen terriblemente en el destino de la historia. Sin embargo, no era su riqueza lo que lo hacía importante, sino su cercanía al trono. Su padre y el anterior rey, Clodoveo el Augusto, habían sido íntimos amigos, y así lo fueron sus hijos. El actual monarca, Asdruval el Grande, y Udhborg eran confidentes (y virtualmente hermanos; habían arrojado al viento su voluntad, una noche de lluvia de su adolescencia, y a la luz efímera de un relámpago azulado sellaron un pacto: enmendaron aquello que el destino había descaminado, y mediante la sangre fresca que manaba de una herida autoinflingida, se eligieron hermanos, y se estrecharon la mano con firmeza, apretón que se trocó en un abrazo y dos lágrimas reprimidas).

Dieciocho años atrás, Lenina, la esposa de Udhborg, había quedado encinta. Sin embargo, el destino fue adverso, y arrancó la vida de la joven madre, luego de un parto extenso y doloroso. Inútiles fueron las pócimas, los brebajes mágicos, el golpear las puertas de los mejores sanadores. Lenina falleció dos días después de dar a luz al niño, extinguiéndose lentamente en una hemorragia que se bebió el color de sus mejillas.

El niño se llamó Aashborg. Era la razón de vivir de su padre, así como de su padrino Asdruval, quien debido a un extraño fenómeno (ciertas personas lo adjudicaban a un maleficio) no era capaz de engendrar sino mujeres, lo que lo dejaba sin un hijo para sucederle en el trono, de tal suerte que su ahijado se convirtió en su heredero. Había sido un consentido toda su vida, pero a su vez educado para ser un hombre de bien. Era los ojos de su padre, y corría en sus venas sangre azul inglesa, de la estirpe más pura.

Udhborg el Bueno había ganado su apodo legítimamente, y decenas de hombres hubieran dado gustosos la vida por una persona de tal estatura.

Pero era un político, y un hombre pensante: públicamente profesaba el cristianismo, en una maniobra propia de un hombre que sabía que en momentos cruciales siempre era necesario tener un aliado. «En tiempos de batalla —decía, tan sólo al padrino de su hijo— siempre es conveniente rodearse de amigos, y la Iglesia es un dragón dormido: mientras duerme, su mansedumbre puede confundir y recrear el apacible y maravilloso sueño de un niño pequeño; pero si llega a enfadarse, es capaz de abrasarte con su aliento y aplastarte con un mero movimiento de su uña más pequeña; su poder es inconmensurable, y ciertamente no seré yo quien se le oponga.»

Sin embargo, en su vida privada, el hombre confiaba ciegamente en los consejos del hechicero de su castillo, Guthlac. Atribuía a sus conjuros poderes fantásticos, y regía su vida por los consejos del augur. Tenía la plena certeza (heredada de su padre) de que en el mundo influían fuerzas más grandes que ellos mismos, y de que los hechiceros eran al mismo tiempo médiums y catalizadores.

Por eso un día se presentó ante Asdruval y le dijo:

—Sabes, hermano, cómo pienso con respecto a la parafernalia de mitos ridículos que ornamentan el espectáculo de tu Iglesia, y que lo que nos ha pedido el cura no me genera la menor obligación. Sabes también que mi hermano, Asmodeo el Cojo, siente hacia mí un odio que no comprendo, y que codicia mi título; y mi hijo, si bien es un hombre fuerte y noble, aún no ha vivido lo suficiente, y si abandono mi lugar, no podrá cuidarlo por mí, ni defender mi posición ante los engaños a que lo someterá Asmodeo. Pero no tengo que recordarte lo que vales para mí. Por eso he venido a que me digas lo que piensas.

—Udhborg, hemos nacido juntos. Hemos crecido juntos. Hemos sangrado juntos. Acompáñame en esta Cruzada, y sostiene tu espada con mano firme, peleando a mi lado. Ven conmigo, y lucha por mí. Como siempre hermano. Hombro con hombro.

Plurima mortis imago

La noche guarda y aguarda en silencio. En las penumbras, se agazapa y observa. Y se hace densa, a medida que transcurre el tiempo, y al llegar la medianoche es espesa e incierta.

El recuerdo nos golpea disimuladamente con un temblor en los labios, y una pupila que se humedece. El secreto nos persigue y rebota, se estira, se contrae, se envilece o se engrandece. El enorme ardid de maldad toma forma en maquinaciones diabólicas, y el pequeño pecado nos habla, y se burla de nosotros con palabras cínicas. La conciencia se encarniza con el arrepentido y lo desvela. La duda susurra despacito al oído de los hombres, y los mantiene despiertos, escuchando con ansiedad cada pequeño sonido, tratando de hallar una respuesta, con la convicción de que alguna cómplice hada nocturna se acercará y murmurará la manera de acabar con la incertidumbre. Y el miedo. Madre, el miedo. Corroe lentamente el tramado secreto de minucias que todos escondemos, y nos despoja de todo lo que hace al ser humano. Las manos sudan... y frío. Una pequeña cosquilla eléctrica nos convulsiona con disimulo, y los ojos se agrandan... y frío.

Udhborg sentía frío. Sentía frío y una sensación extraña en el estómago, como de ausencia, como de hambre. Las mantas se sentían demasiado pesadas, y su rostro se convulsionaba epilépticamente, como si sufriera en carne propia un martirio mucho más doloroso que el físico, mucho más cruel que el espiritual, una agonía en gesticulaciones de alma atormentada, sus ojos atrapados, revolviéndose locamente en el claustro de los párpados cerrados. Morfeo, esquivo, jugaba con él, y no le ofrendaba el sueño pero sí la pesadilla, una tortura inhumana a los sentidos despiertos, una agresión a la conciencia atenta y temerosa.

Realmente ese sillón que ocupaste, hermanito, es muy cómodo. Mucho más que el que Padre me obligaba a usar por ser cojo. ¿Te acuerdas? Tú cenabas con él, y hablabais de batallas, y tu entrenamiento, y el clima, y ambos reíais estentóreamente, mientras degustabais manjares calientes, abundantemente regados con vino. Y yo... yo debía aguardar en mi cuarto, y tragaba mi bilis al oír tus carcajadas. Luego os levantabais y os retirabais a observar la luna desde las torres, y él te hablaba del día en que todo lo que veíais sería tuyo. ¿Recuerdas? En ese momento yo podía escabullirme para comer las sobras frías, como un perro, pues Padre no me dejaba compartir la mesa con vosotros. Te contaré algo, hermanito. El viejo nunca me amó. Lo habrás notado, seguramente, y habrás creído que en realidad era vergüenza por mi cojera, y bueno, eso también es cierto. ¿Pero sabes qué? ¡Yo fui un error! ¡Ja! Yo, hermano mío, soy en realidad hijo de la cocinera, fruto de una noche mala de nuestro padre. Y como ves, salí malo. Entonces, yo representaba para él la recordación viviente de un error. Verme le significaba dolores en la conciencia, y por eso se desentendió de mí. No quería creer que hubiera sido capaz de engendrar una criatura así, ofendiendo la memoria de tu madre. Crecí en las sombras, solo, y siempre evitado. Incluso las veces que me veía, las pocas oportunidades en que nos cruzábamos por los pasillos, él me golpeaba al grito de «¡Vuelve a tu cuarto, monstruo! ¡Abominable bestia! ¡Vete de mi vista y de la de mi hijo, si no quieres que algún día te haga desangrar como esos pollos que nos sirven de cena!» Y yo huía, porque su mano era muy pesada, y su cólera no se aplacaba hasta que yo me ocultaba.

Pero adivina qué. ¡Ahora es mi turno! ¡Es la hora de la revancha! ¿Cómo? ¿Qué dices? Lo siento, la sangre que te ahoga no me deja oírte con claridad. ¡Ja, ja! ¿Qué se siente, hermano?

Udhborg no lo soportó más. La voz de su hermano confirmando sus sospechas lo enloquecía, sonando en su cabeza como ecos reiterados, agudas espadas que se clavaban en sus sienes, cada nueva palabra un motivo para temer. Y no por él mismo, sino por su hijo, el bueno e inocente Aashborg. Estaba seguro de que la venganza de Asmodeo recaería sobre lo más preciado, lo más amado, lo único venerado en la vida de su hermano: su descendencia.

El Bueno, nervioso, arrojó las mantas al piso de su habitación. Era un cuarto opaco y austero, sin más muebles que una cama, como había aprendido de su padre. Incluso la cama era un tanto rústica, sencilla, de madera de roble, sin ornamentos ni cabecera ostentosa. El colchón era delgado y duro. El resto de la habitación estaba desierto. No tenía ventanas, y todas las paredes de piedra gris estaban desnudas, aunque cubiertas de una fina película de musgo en las esquinas más húmedas.

Desnudo, comenzó a caminar. El piso estaba helado (¡frío!) bajo sus pies, y una brisa fresca (¡frío!)

recorría los pasillos y le besaba impúdicamente todo el cuerpo, a pesar de que estaban en la mitad de julio.

Siguió caminando, ensimismado en sus desvaríos, y ya divagando por el terreno de la insania. Las posibilidades más inverosímiles adquirían a sus ojos la apariencia de la amenaza más real, y la venganza de su hermano se vestía y se desvestía con los trajes más absurdos en el interior de su cabeza.

Tan sólo guiado por su instinto, Udhborg recorría los pasillos. En realidad, el que caminaba era el animal, porque el Udhborg pensante había volado hacia otro paraje, donde se retorcía en imaginaciones intrincadas y conspiraciones escondidas en la maldad oculta del duraznero. Cuando el animal comenzó a bajar la escalera, algo llamó la atención de Udhborg y regresó. Observó la escena detenidamente.

Estaba en mitad de la escalera, que descendía en espiral, suavemente. Los escalones estaban mojados, una delgada sábana de pequeñas gotas de agua helada que parecían brotar de la piedra misma. Estaban resbalosos y muy fríos, y Udhborg tomó conciencia de que temblaba. Apoyó las manos contra la pared de ambos lados. Sintió una caricia de musgo, un beso de terciopelo nada desagradable. A sus espaldas la penumbra era densa, opresora, pero se desvanecía en el reflejo de una antorcha al final del corredor, en una metáfora burda: «camina hacia la luz, que allí está la vida». Todo estaba en su lugar, salvo esa luz... era demasiado tarde, y la oscuridad debía haber sido concreta, tangible; él, Udhborg, debería estar ciego, guiándose por el tacto, confiando en ese resabio animal que nos ampara cuando la razón y percepción nos fallan o engañan, pero esa luz... el sexto sentido, que todos tenemos (aunque no lo sepamos) clavado en lo profundo de nuestro ser, lo advertía... ¿contra qué?

Siguió bajando. Llegó al final de las escaleras, y encontró la puerta abierta. La habitación tampoco tenía ventanas (obviamente), y estaba iluminada por una serie de antorchas ubicadas en huecos de la pared. Salvo una, sobre la cual se recostaba una repisa, llena de viejos libros escritos en gaélico, latín, sánscrito... recipientes, copas, utensilios extraños, de las formas más disparatadas; y frascos llenos de líquidos espesos, miembros humanos, órganos animales, y algunas sustancias indescriptibles. El cuarto estaba impregnado de un rancio olor a moho. Y en el centro, sentado a una mesa, se encontraba un anciano. Las sombras jugaban en su rostro, resaltando cada rasgo, pero manteniéndolo en un misterio oscuro, sus ojos en la negrura más profunda, su cara bañada por una luz escasa, mientras se dibujaban en su rostro figuras chinescas, caprichos de una hedionda tea de aceite.

Estático, observando al recién llegado desde el cuenco de sus ojos vacíos, dijo:

—Te esperaba, Udhborg. Supe de tu insomnio. Tu miedo impregna todo el castillo, y hasta un viejo hechicero como yo puede olerlo. Tu nerviosismo te delata, tus ojos ya no tienen fuego. No sólo te vuelves viejo, señor, sino débil y miedoso.

—¿Qué sucede, Guthlac? —murmuró.

—No lo sé con certeza, pues no he hablado con ellos, pero algunas cosas ya me han sido reveladas. Ayer he visto mi muerte. Se me ha acercado mientras dormía, y me ha puesto una mano en la frente, y pude verme: en treinta y dos días desde hoy. He estado con tu abuelo, luego con tu padre, luego contigo, luego... no estaré ya con nadie. Mis ojos no verán al hijo de tu hijo. Quizá sea lo mejor. Ya no sé la edad que tengo, y mis poderes no son lo que solían ser. Tiempo ha que me di cuenta, cuando no pude salvar a Lenina. Nunca me lo reprochaste, y te lo agradezco, pero desde ese momento mi vida ha sido una constante decadencia. Quizás irme realmente sea lo correcto.

—Basta de tonterías, hombre —replicó Udhborg—. Tú no morirás, y ambos lo sabemos. No he venido a discutir contigo. Necesito saber qué pasará durante mi ausencia, qué suerte nos deparan las Cruzadas, algo acerca de mi hermano... tú dirás.

El brujo tomó un plato y un cuchillo. Cerró los ojos y se cortó las venas del brazo izquierdo, dibujando un par de labios de los que brotó una sangre punzó, espesa, que derramó sobre el plato. Cuando consideró que era suficiente, el hechicero pasó la uña del dedo meñique sobre la herida y ésta sanó sin dejar cicatrices ni marcas. Luego escupió sobre la mancha de sangre, y la revolvió con la misma uña. El Bueno creyó ver que la oscuridad se hacía más intensa, mientras el viejo comenzaba a tem-

blar, y con una voz áspera, de mujer anciana, empezaba a recitar en voz queda la profecía que habían venido a buscar.

—Tu reflejo enfermo se volverá contra ti, pero tus ojos estarán lejos y huecos y no podrán verlo; y mientras las uñas de tus pies crezcan con rabia y tus cabellos alcancen tus hombros sin que el gesto se altere, serán urdidas a tus espaldas conspiraciones que mutilarán los brotes que cultivaste en soledad. La sangre de tu sangre no será ya brillante y poderosa, sino que será viciada por la sangre de la sangre de tu padre, y una pócima nacida de la muerte de las hierbas del Norte hará que tu orgullo se doble de rodillas y reniegue de su nombre. Tu casa morirá por el dictamen de un juez llamado Traición, y el verdugo será un hombre cuyas manos hayan vivido del trabajo. En tu hogar, será sellada la tumba de tu historia a la altura de treinta hombres. La lápida será una piedra de construcción, sin epitafios, y a la vista de toda la gente, burla de un juez que ríe a carcajadas su inteligencia en tu lecho.

Finalmente, un golpe de viento apagó todas las antorchas y se oyó el ruido del viejo Guthlac que caía al piso. Udhborg quiso acercarse, pero la voz de la mujer que había poseído el cuerpo frágil del brujo le advirtió:

—Vete ya.

Y así lo hizo.

Aeternum vale

Udhborg el Bueno yacía tendido en su cama, los ojos bien abiertos, abstraídos de su cuerpo, absortos en la contemplación del recuerdo del aquelarre. Sus músculos temblaban con espasmos rítmicos y regulares, con cada latido aterrorizado, y sus pupilas se contraían hasta el infinito, cegando un par de ojos celestes, lápidas de zafiro que adornaban la tumba de un hombre muerto que aún no había muerto.

Con cada nueva gota de luz que invadía su habitación en penumbras, el terror se hacía cada vez más profundo, intenso y cegador. Su mente se nublaba cada vez más conforme los gritos de la madrugada se aplacaban en un amanecer rosado. La profecía rebotaba en las paredes de su cabeza, en un eco perverso que se entretenía repitiendo retazos de un augurio que llenaba de pavor el corazón del Bueno (como un espejo roto, cuyos fragmentos reproducen una imagen pero la corrompen y deforman convirtiéndola en el rostro de un monstruo). Con cada nuevo sonido, la predicción adquiría matices más siniestros y sombríos, como la sangre que pasea por las arterias del moro.

Udhborg no podía evitar soñar láminas que se sucedían e intercalaban, en las que él moría mil veces distintas a manos de un musulmán. Vio su cabeza rodar sobre un campo de polvo de oro, vio su cuello sonriendo en el dibujo de una daga, sintió su corazón detenerse bajo la mirada diabólica del demonio negro.

La luz trajo la mañana, pero no la paz.

Latet anguis in herba

—¿Crees que podrás hacerlo, Morgana?

—¿No ha funcionado acaso el conjuro que cerró los ojos de aquel hechicero Guthlac, al que tanto temías? Confía en mí, Asmodeo, y te prometo el sitial de tu hermano.

Age quod agis (alea jacta est)

Udhborg comenzó a vestirse: tan sólo un traje marrón de tela burda y áspera, y una manta, pues su escudero lo acompañaría, cargando su armadura. De repente, alguien entró en su habitación.

El recién llegado era alto, de espaldas anchas. Su rostro era abierto y amistoso, adornado con dos ojos esmeralda, dos pequeñas gotas de océano. Los había heredado de su madre, y su padre siempre había sonreído melancólicamente cuando lo veía. El joven nunca supo por qué; en realidad, nunca le contaron mucho de su madre. Su progenitor siempre había evitado el tema, pues le ocasionaba mucho dolor.

Era una persona honesta pero ingenua. Lo habían entrenado para ser caballero y hombre de bien y suceder a su padrino en el trono, pero nunca había rozado el pérfido ambiente de ambiciones y mentiras de los nobles. Por eso temía su padre. Ese joven inmaduro no estaba listo para valerse por sí mismo.

Su nombre era Aashborg.

—Hijo —dijo Udhborg—, estoy a minutos de partir, quizá para siempre. He hablado contigo largas noches, preparándote para este momento. Hoy debes ser un hombre. Confío en ti.

El Bueno despidió a su hijo con la parquedad que lo caracterizaba. Todo había sido dicho antes. Ya no había tiempo para enmendar nada.

—Haré mi mejor esfuerzo, padre. Estarás orgulloso de mí —prometió el joven. Pero, muy dentro de su alma, estaba aterrorizado.

Se abrazaron, como se saludan los hombres. Y luego, Udhborg partió.

Para siempre.

In partibus infidelium (in articulo mortis)

Guthlac estaba listo para morir. Había visto lo que sucedería, pero sabía que no estaba en él interferir. Por tanto, estaba esperando, silencioso, la visita de la parca.

(Udhborg y Asdruval se habían tendido en su tienda. Estaban llegando a Jerusalén, y se acercaba el momento de sudar lágrimas y sangre por el madero, ofrendando cada hombre su historia completa a los designios de un hombre que no era hombre, un inmortal que había muerto colgando de un crucifijo. La noche se cerraba, y un maligno duende juguetón susurraba hados de miseria y fracasos al oído de los cruzados ingleses. El sueño deambulaba por el campamento, sin detenerse en ningún lado, hasta que el último hombre de la expedición, el centinela, se durmió profundamente a medianoche.)

Guthlac cerró los ojos, perdido en la contemplación del destino rodando hacia su cometido final, hacia la concreción de los designios de un escriba celeste, que caprichosamente teje y desteje las existencias de los mortales sobre este prado.

Los moros se acercaron al campamento. Eran dos, y eran miembros de la secta conocida como assasins, que cumplían con el objetivo sagrado, impuesto por Alá, de defender la sagrada fe musulmana y de proteger, a costa de la propia vida, el Templo Muslime. Eran temidos, pues eran matadores de cruzados, y virtualmente imposibles de aprehender.

Aguardaron el momento en que la noche se sumió en una oscuridad total, y ciegos, guiándose por su instinto, con sus refulgentes ojos rojos de bestia demoníaca, ingresaron en las tiendas.

Sus garras (sus dagas cimbreantes), dos tigres sigilosos en noche de cacería sangrienta, en el mutismo absoluto, mataron uno por uno a los hombres que dormían. Salvo uno, que escapó en silencio.

Invisibles, como habían llegado, se retiraron, dejando un campamento de estatuas de sal que se descomponían lentamente, disolviéndose suavemente en el correr acuoso de los días.

Guthlac retornó del trance. Una lágrima pugnó por nacer, pero el mago no lo permitió. Supo que ya no tenía nada que hacer, y se dispuso a cumplir su sino: bebió una pócima que había preparado minutos antes, y con tristeza, se dispuso a vaciar sus ojos para siempre.

Anceps imago

Asmodeo el Cojo estaba al tanto de todo lo que sucedía. Se había confabulado con una bruja llamada Morgana, y el desenlace de los acontecimientos era el que ellos habían creado. Pero aún faltaba el golpe final.

El hombre que había escapado regresó a Inglaterra con la noticia de la muerte del rey. El heredero natural era Aashborg. Si bien no le correspondía por derecho, ésta había sido la voluntad del Grande, y contaba además con el apoyo de todas las casas que habían apoyado a su padre.

El joven fue coronado. Pero no fue capaz de dominar su pánico. Aunque no lo demostraba públicamente, se sentía abrumado por la responsabilidad, y no tenía en quién recostarse al caer.

Un día llegó al castillo un hombre que se presentó como Asmodeo, hermano de Udhborg. Ansioso, aliviado, Aashborg inmediatamente lo hizo su hombre de confianza. Acataba sus consejos hasta lo absurdo, feliz de verse librado de la presión. Por eso, cuando el hombre le aconsejó visitar a una bruja llamada Morgana, el rey no lo dudó un instante.

Ambos hombres fueron a visitar a la hechicera, que vivía en una choza en medio del bosque. La mujer estaba esperándolos, y los recibió diciendo:

—Sé quién eres y a qué vienes, Aashborg. Conozco tu historia y tus miedos. Y puedo matar tus dudas. Escucha lo que voy a explicarte.

»Cada hombre está formado por dos partes, una material y una espiritual: la material es el cuerpo, lo tangible. La espiritual, por el contrario, es intangible; es la urdimbre de dudas, anhelos, historia, rasgos, conflictos, y todo lo que hace que el hombre se diferencie de los animales. Y por supuesto, fantasmas.

»Esta parte espiritual es heredada de nuestros padres, y nos persigue toda la vida. Por eso debemos solucionar nuestros problemas en nuestra propia vida, para que no los sufran los hijos. Pero lo que tú sufres es lo que sucede cuando un hombre muere violentamente: sus deudas impagas se trasmiten a sus hijos.

»La solución se encuentra en esta pócima que te daré, forjada con las más finas hierbas del norte. Debes tomarla y encerrarte en un cuarto oscuro. Sentirás un sopor algo desagradable, y luego dormirás. Pero no temas. La pócima hace que todos tus problemas desaparezcan, pues predispone tu organismo de tal manera que los fantasmas simplemente mueren, y tu espíritu se fortalece, y alcanzas un estado de nirvana, cercano a las puertas del Edén. Tómala.

»Y vete.

Delenda est Carthago!

Aashborg y Asmodeo salieron de la guarida de la vieja bruja y se dirigieron al castillo. Asmodeo aconsejó al rey que no aguardara más, y que se dirigiera a una de las torrecillas del castillo a cumplir con el exorcismo. Y el monarca obedeció gustoso, encerrándose en la pequeña habitación que habían elegido. Bebió el brebaje, e inmediatamente perdió la conciencia.

El tío, sin demora, llamó a una cuadrilla de albañiles. Con piedra negra y argamasa sellaron la puerta y la historia del joven Aashborg.

Dos horas después, Asmodeo observó extasiado la tumba de su sobrino. Riendo a carcajadas, en un réquiem grotesco, celebró el éxito de su venganza.

Caput mortuum

Aashborg abrió los ojos, y fue como si no los hubiera abierto. Lo envolvía la oscuridad total, y la certeza de que algo no estaba bien. Y el olvido.

Lentamente, la bruma se disipó, y pudo recordar en pedazos lo sucedido. Habían visitado a esa bruja Morgana, que le había ofrecido esa poción milagrosa que lo elevaría por sobre sus problemas. Urgido por su tío, había entrado en la pequeña habitación, y había bebido el líquido amargo. Recordaba haber sentido un mareo repentino, y una neblina rojiza manando en oleadas desde el cuenco de sus ojos borrachos; recordaba el rostro de su tío sonriendo desde esa marejada escarlata, recostado en su bastón, bajo la tormenta de sangre carmesí... y luego, oscurecido.

Estaba tendido en el piso helado, mirando el techo, los brazos en cruz, sin saber que se encontraba en su propia tumba, acostado en un féretro gris y enorme, respirando lentamente los escasos instantes que le quedaban de vida. Intentó pararse, y sintió los músculos de brazos y piernas como si fueran de hule, blandos y extenuados, incapaces de sostener sus huesos, como si una infecta sanguijuela le hubiera bebido toda la sangre. Desde el suelo, comenzó a mover sus ojos frenéticamente, buscando otro ser humano que lo iluminara. Se encontraba solo, débil, exánime, con sus pupilas dilatándose hasta lo eterno, buscando en la oscuridad absoluta la luz que borrara los miedos y le demostrara que todo había sido un mal sueño, y que Padre seguía vivo, esperándolo abajo para desayunar y hablarle del momento en que sería coronado rey de Inglaterra. Sentía que le habían drenado el corazón, y rellenado las vísceras con agua de río. No encontraba fuerzas ni voluntad, y tembló al pensar que podía haber muerto. Nunca le habían hablado del Cielo, o el Infierno, de modo que siempre había imaginado el reino de Hades como un lugar donde uno detenía su cuerpo, se hundía en un océano verdoso y se perdía para siempre en un maremágnum de ánimas silenciosas, sumergiéndose sin ahogarse en una masa acuosa que jugaba con los cuerpos inertes según los caprichos de una marea cíclica; por instantes inmóvil, para luego entregarse a un violento frenesí en el que los cuerpos giraban y se revolvían desconecta-

dos, como un mazo de naipes que atrapa el viento cuando recorre los pasillos, chocándose entre sí, las cabezas colgando, los cuerpos recreando ángulos ridículos, mientras los ojos vacíos miraban sin ver y las bocas mudas se abrían sin hablar. Sintió frío (¡frío!).

Decidió esperar, y obrar con calma, con frialdad, sin dejarse embestir por el espanto. Cerró los ojos y se concentró en cada minúscula parte de su cuerpo.

Comenzó por sus manos. Se concentró con un enorme esfuerzo de su mente en su mano izquierda. Olvidó el resto del cuerpo, y pensó salvajemente en sus dedos. Espasmódicamente, comenzaron a moverse. Luego sus brazos, luego sus piernas. Con un esfuerzo supremo, extenuado mentalmente por la demanda de concentración, se puso de pie, y se arrastró hasta chocar con una pared. Ciego, comenzó a palparla y a acompañarla, creyendo que encontraría una puerta en algún lado. Sus manos ansiosas recorrían cada centímetro, palpando cada rincón con desesperación, en la agonía del náufrago que intenta convencerse a sí mismo de que llegará a la costa, aun sabiendo que se encuentra en el medio del océano, a miles de kilómetros de cualquier paraje habitado.

Recorrió, ciego, la esfera de su cripta, rozando la piedra lisa y desnuda, con el pecho cerrándose en la peor desolación a medida que avanzaba y descubría que la pared era tan tersa como la piel de la niña, pulida, sin secretos, sin revelaciones gozosas. Con lágrimas aflorando a sus ojos ciegos, creyó hundirse en la mayor desesperanza, cuando de repente las yemas de sus dedos acariciaron una ínfima grieta, presagio incierto, pero luz de esperanza. Ávido, impaciente, tanteó la grieta y, siguiéndola, dibujó la silueta de una puerta. Y de repente comprendió todo. Lo habían traicionado. Lo habían engañado, la persona en quien él confiaba lo había engatusado, le había vendido un rostro fraguado, y se había quedado con lo suyo. Y él, ahora, estaba encerrado en un sepulcro que él había ayudado a construir, renunciando a su nombre. Por no tener hombría suficiente para enfrentar la realidad. Había cerrado los ojos, había querido creer que en ese elixir estaba la redención, y lo habían timado.

Cerró los puños, y en el centro de su pecho nació un bramido de ira y dolor. Golpeó la pared con todas sus fuerzas, aullando bestialmente, con el rugido impotente del galeote que ve el barco que se hunde, el agua que sube, y los eslabones pétreos de la cadena, y como un animal herido escupe sus pulmones en un alarido inhumano, salvaje y con su cuerpo en tensión, sus músculos de acero estirándose al máximo, intentando deshacer esa cadena, demoler los eslabones, mientras el agua sube inexorable, y le besa las piernas, el tronco, y finalmente lo envuelve y silencia el grito aterrorizado de fiera, que se apaga en un estertor. Golpeó con demencia los ladrillos, intentando demoler esa puerta, tratando de abrir una salida de ese nicho, cada fibra de su cuerpo súbitamente embebida de una energía desesperada, arrolladora, incapaz de contenerse en ese ser trastornado, vociferante, que acometía en un torbellino explosivo de estruendo y violencia, determinado a despedazar la piedra con sus puños desnudos. Aulló de impotencia, un grito de agonía estallando, incontenible, destructor en su pecho. Sus piernas de repente se aflojaron y se desvaneció.

Cuando recobró la conciencia, estaba tendido en el piso, empapado en sudor. Quiso ponerse de pie, y no lo logró. Nuevamente el agotamiento. Decidió quedarse a morir, sin luchar. ¿Qué sentido tenía? Mientras más rápido mejor. Y así, se entregó, para no sufrir. Pero se equivocó.

Tumbado en el piso, aguardaba. Se había resignado a no dominar su cuerpo, y había blanqueado su mente. Esporádicamente afloraba un recuerdo, un estallido de cordura, pero era sofocado inmediatamente: Aashborg sabía que la ausencia es el calvario que padece la humanidad. Cada ausencia hace nuestra cruz más pesada, mientras cumplimos nuestro vía crucis irrevocable hacia el Gólgota de la última hora. Así como el ciego de nacimiento no sufre por lo que no conoce, el que lo es por una burla del destino padece la ausencia de la luz y el color, y el recuerdo se vuelve el más cruel de los tormentos.

De repente, su cuerpo comenzó a sufrir una serie de extrañas transformaciones.

Sus ojos eran sólo pupilas, cegados en lo tétrico de la oscuridad pura, espesa, oceánica. Él era aquel al que castigan los magistrados, vaciando el cuenco de sus ojos con una cuchara, y que por un error de un instante estaba condenado a sufrir el tormento eterno del destierro, del ostracismo del placer sensorial de vislumbrar una mujer hermosa, el rostro de los hijos, el terruño amado. Pero había algo más. Sintió que comenzaban a empaparse con una humedad pavorosa que no era lágrimas, sino un fluido ardiente, maligno, que le corroía los globos oculares, mientras él, desesperado, intentaba vanamente parpadear, retorcerse, quitar ese dolor insoportable de la niña de su ojo, pizcas de mar negro que se convulsionaban y agitaban en una tempestad de padecimientos brutales, una tormenta agonizante que vivía en una minúscula esfera lechosa. Estertor amargo en sus ojos, el ardor era enorme y persistente, como si los hubieran frotado con una hoja maldita de ruda macho. Sintió una punzada agreste, que luego se transformó en una garra pequeña, obsesiva, que raspaba la superficie de ébano de la pupila y la nívea blancura que la sitiaba, en un roer sonoro y enloquecedor. Aulló de impotencia, un grito de agonía estallando, incontenible, destructor en su pecho.

Su cuerpo comenzó a cambiar.

Sintió que la temperatura de la habitación se elevaba. En la oscuridad, vivo aún pero exangüe, sufría, del modo en que las lápidas sufren la lluvia en las noches de invierno, sin libertad.

Su piel comenzó a quemarse, como si lloviznaran gotas hirvientes de ácido, y se apoyaran juguetonas sobre su cuerpo. Inmóvil, estaba exhausto aun para gritar. Miles de agujas calientes se apoyaron primero, luego comenzaron penetrar su epidermis con sadismo encarnizado, quemando, hiriendo, sangrando...

El calor era insoportable y doloroso, como si lo hubieran amortajado en un sudario de fuego, y luego arrojado a un lago de lava, del modo en que los vikingos despedían a sus muertos. Su piel adquirió un tono bermejo furioso, y finalmente comenzó a ampollarse. En todos lados aparecían llagas horribles, protuberancias que se llenaban de un pus infecto y amarillo y luego estallaban, derramando el putrefacto líquido sobre el atormentado Aashborg; el fluido entraba en contacto con la dermis ardiente y se calentaba más aún, y era como si lo bañaran en aceite hirviendo, y nacían llagas en todo el cuerpo, eccemas que volvían a estallar, en un laberinto sin salida, y sin Minotauro que acabara con el dolor. La piel del joven desapareció, y en su lugar quedó una capa sangrante de tejido rojo, goteante, mientras el antiguo rey buscaba la inconciencia, que no llegaba y no lo rescataba de ese dolor extremo.

Y mientras, sus entrañas desaparecían. Su cuerpo adelgazaba, y la fibra muscular se consumía. El joven clamaba por la llegada piadosa de la muerte, mientras sentía que una legión de gusanillos blancos, esos que viven en la piel de los muertos, comenzaba a deambular por sus miembros. Sintió que los malditos gusarapos roían su carne, comían lo que quedaba del hermoso ser humano que él había sido alguna vez, pausadamente, pero sin detenerse, tan sólo comiendo, mientras los colgajos que sobrevivían de lo que una vez fue una pálida hermosura se pegaban cada vez más a los huesos, conforme desaparecía su masa en las fauces de esos malditos gusanillos blancos. Supo lo que era ser devorado vivo, pero desde el interior, por una camada de malditas larvas blancas, malditas asesinas, que se alimentaban de él. Pudo ver que su piel estallaba, cuando lo habían consumido, para que ese diabólico ejército viera la luz por primera vez.

Por último, sus huesos. Palpitaban. Comenzaron a latir, a crecer, a deformarse. Su rostro se desfiguró totalmente cuando en su cráneo comenzaron a trepidar unas protuberancias inquietas, como si bajo

la piel hubiera incubado un pequeño nido de serpientes. Su cuerpo todo se alargó, se deformó, y tembló a empujones tozudos de un homicida blanco dispuesto a ganar su libertad.

Y finalmente, piadosa, la muerte.

Vade retro, Satana? (nec mortale sonans)

Asmodeo estaba exhausto. Había tomado el lugar de su sobrino, y ese día había cabalgado hasta las fronteras de sus nuevas tierras, escupiendo a sus flamantes vasallos el rostro de la nueva realidad. Se sentía bien consigo mismo, lleno de una satisfacción como nunca había sentido. No era como aquella vez que había matado a la mascota de Udhborg, y había salido indemne de castigos. Era algo mucho más vasto, como si la pierna que toda la vida lo había traicionado súbitamente se fortaleciera y lo empujara, lo manipulara con un hambre de ejercicio físico, de correr, saltar, pelear. Era una reivindicación. Y ese día, mientras explicaba a sus súbditos las nuevas normas de relaciones, había sido lo mismo. Ver la cara de terror de esos campesinos idiotas, mientras él —el nuevo señor— hablaba, lo había hecho sentir respetado.

Él había impuesto un nuevo orden.

Él había devuelto todo a su lugar.

Esa noche, luego de comer, se dirigió a la que era la pieza de su hermano. Sería la primera vez que dormiría en una habitación, lo que significaba un cambio agradable, luego de más de cuarenta años durmiendo en la cocina, o en los establos o en el campo raso. Porque él había logrado su lugar. Había restaurado el orden.

Entró y encontró la pieza vacía, salvo por un hombre, que en el centro de la habitación, yacía sobre un sillón, la cabeza sobre el pecho, de tal manera que no pudo ver sus facciones.

El hombre lo miró a los ojos, y la sangre de Asmodeo se detuvo en sus venas; se puso tan fría como la glacial noche que había precedido al inicio de los tiempos, y comenzó a circular en la dirección contraria. El movimiento de todos los átomos de su cuerpo se detuvo, y luego se invirtió hasta la locura. Su cuerpo todo se detuvo, petrificado de horror. Y en ese instante, un agresivo vaho de azufre lo invadió, el hedor más espantoso que había sentido en su vida. Y era malo. Penetró en sus ropas, en sus fosas nasales, impregnándolo todo. Una mano cálida le acarició la mejilla, se metió en sus vestiduras y comenzó a rozarle el pecho, la espalda, la entrepierna, y era cada vez más caliente, hasta llegar a ser hirviente como el hielo de las altas cumbres, como la sonrisa de Hades.

Asmodeo se encontró frente a frente con el espíritu de su padre, las vestiduras rasgadas, manchadas de barro y sangre; ambos hombres se miraron, y aquel que habíase rebautizado Traición notó que bajo las uñas de su padre asomaba irreverente una costra de fango, como si hubiera forjado su camino hasta ese sitio excavando desde su tumba para volver a respirar el aire neblinoso de la sagrada Inglaterra. Su rostro, cubierto de sangre coagulada, estaba oscuro; la mitad izquierda perdida en una masa informe de tejido descarnado, como si una jauría de lobos hambrientos hubieran hecho presa de su cuerpo. Cuando observó en detalle, incluso creyó percibir la huella de una dentellada salvaje. Y desde un solo ojo celeste, cansado pero furioso, Udhborg dijo:

—Siempre lo supe.

Asmodeo parpadeó, y el que estaba ahí ya no era su padre sino su hermano. En posición fetal, demacrado, irreconocible, parecía uno de esos malignos duendes famélicos que poblaban los libros de la época. Flaco, deformado, sufría la agresión de un esqueleto demasiado grande para su propio cuerpo, que pugnaba por salir, creando bajo su piel extrañas protuberancias, algunas de las cuales latían siguiendo los caprichos de un asesino óseo que se divertía a costa de su dolor. Desde sus inocentes ojos verdes, el único rasgo de humanidad que sobrevivía, resabio de un ser humano hermoso, Aashborg lo miró en silencio.

Parpadeó nuevamente, y todo se oscureció, y ante sus ojos ciegos desfilaron imágenes lúgubres, sombrías; sus tierras, incendiadas, el fuego alcanzando el éxtasis en la carne de los pobres, gente desnutrida, muertos de hambre, la piel flácida en colgajos muertos, balanceándose atrevidamente desde la barriga de los niños, hombres vendiendo a sus hijas, abjurando de su honor, sangre, mucha sangre regando la otrora próspera comarca... y frío.

Todo eso desapareció cuando el traidor volvió a la habitación y se encontró con un hombre al que nunca había visto. Era alto, y estaba sentado en el sillón. Vestía con la elegancia de un rey, en un traje de terciopelo rojo, rojo pánico, con apliques en negro, negro abismo. Ostentaba en su pecho un escudo, la figura de un macho cabrío negro sobre una hoguera, de la cual asomaban manos, y rostros, y niños. Asmodeo creyó ver en el escudo vida, movimiento y retortijones de agonía de las manos, expresiones de sufrimiento en los rostros. Incluso oyó unos débiles pedidos de clemencia. Pero súbitamente lo golpeó el antiguo hedor a azufre, que parecía emanar del hombre sentado.

Notó que en su dedo meñique tenía una uña de diez centímetros, y un anillo de oro, ornamentado con un rubí, pequeño pero hipnótico. Se hundió en la contemplación de la piedra, y perdía la conciencia del lugar, la situación, el cansancio, a medida que todo se desdibujaba y el rojo placer lo inundaba todo. Podría haber olvidado su vida, si el extraño hombre no hubiera dicho lo que dijo. Asmodeo volvió a la realidad, y escuchó, atónito. Pero a medida que el hombre hablaba, comenzó a sentir una placidez que sólo siente aquel que en el momento de mayor incertidumbre y zozobra descubre su misión en el mundo, y su existencia da un vuelco anormal que lo lleva directamente al paraíso.

—Creo que ya sabes quién soy, Asmodeo. Soy el Creador de todos los que son como tú, de los tahúres, ladrones, asesinos, mercenarios. Me han llamado Señor de las Moscas, Señor de los Vientos... No me importa cómo me llamen, porque soy también Asmodeo, y soy el otro, y el otro. Vengo a reclutarte. Sé que correspondes a mi estirpe, y tengo un lugar para ti entre los nobles de Averno. Estoy orgulloso de ti.

»Continúa tu labor. El futuro es grande, y seremos Legión, y estaremos escondidos, quizá, bajo las piedras, como los insectos, pero seremos incontables. Y sé que tú me ayudarás a dirigir mi imperio, que aún late y palpita en el vientre de esta tierra maldita, y que está destinado a la grandeza. Vive, Asmodeo. Vive y obra. El mundo está lleno de gente como tú, y algún día, no muy lejano en esta historia por escribir, te sentarás a mi izquierda, y todos besarán mis pies, y se inclinarán ante ti.

»No soy un brujo, y ciertamente no soy Dios. —Hizo un gesto de repulsión al nombrarlo—. Pero escucha mi profecía.

»Escucha mi profecía.

Acta est fabula
Mirad al Señor,
riendo solo en su castillo
sin puertas ni ventanas.
Miradlo, con una cadena atada
al cuello, de eslabones tan frágiles
como su propia debilidad.
Ved a su lado, contando
a carcajadas las monedas que tintinean en su bolsillo,
al constructor de castillos,
que camina por las calles
y nos llama por nuestro nombre al vernos.
Oídle pregonar su mercancía a la sombra de la esquina.
Todos lo ven.
Todos simulan no haberlo visto.

A priori
A bon entendeur, salut!

Apéndice I (locuciones latinas)

Ab origine «Desde el origen».

Acta est fabula «La comedia ha concluido». Con esta frase se anunciaba el final de una representación en el teatro antiguo; Augusto pronunció estas mismas palabras en su lecho de muerte.

Ad vitam æternam «Por la vida eterna»: por siempre, para siempre.

Æternum vale «Adiós para siempre».

Age quod agis «Haz bien lo que haces»; equivalente a «está atento a lo que haces», consejo que se da a la persona que se deja distraer por algo extraño a su trabajo.

Alea jacta est «La suerte está echada»; según Suetonio, Julio César dijo esta frase cuando decidió cruzar el Rubicón, pues ningún general podía hacerlo sin licenciar previamente a sus tropas, si no quería ser tenido por enemigo de la República; se emplea para referirse a una decisión extrema que se ha meditado mucho.

Anceps imago «Cara doble»; úsase para designar a las personas que a uno dicen una cosa y a otros otra.

A priori «De lo anterior»; dícese de las conclusiones que se obtienen descendiendo de las causas a los efectos.

Caput mortuum «Cabeza muerta»; se llamaba así a los residuos que quedaban de los ensayos de los alquimistas.

Delenda est Carthago! «¡Destruida sea Cartago!» Palabras con que Catón el Viejo solía terminar sus discursos; se emplean para expresar algo que se persigue con tenacidad.

In articulo mortis «En la hora de la muerte».

In partibus infidelium «En los países de infieles». Locución empleada para designar al obispo de un país ocupado por infieles y que, por ello, no puede residir en él ni ejercer su autoridad; dícese también irónicamente de aquel al que se ha concedido el título de una función que no ejerce.

Latet anguis in herba «Una serpiente se oculta en la hierba». Locución tomada de Virgilio, que se usa para designar un peligro oculto.

Nec mortales sonans «Su voz no suena como la de los mortales»; locución tomada de Virgilio, quien la emplea para expresar el entusiasmo de la sibila cuando está animada por el espíritu profético.

Plurima mortis imago «La muerte bajo muchos aspectos»; locución tomada de Virgilio (*Eneida*, III, 363) y que el poeta pone en boca de Eneas cuando relata a la reina Dido lo que fue la última noche de Troya.

Vade Retro, Satana! «¡Atrás, Satanás!»; palabras de Jesús (*Mateo*, 4:10) al rechazar las tentaciones del demonio; empléanse para abominar de una persona o hecho detestable.

Væ soli! «¡Ay del hombre solo!» Palabras de Salomón (*Eclesiastés* 4:10) que aluden al hombre que se encuentra solo en las dificultades de la vida.

Sancta Sanctorum «La más santa entre las cosas santas». Versión latina del nombre con que designaban los judíos el lugar más sagrado del templo, donde no podían entrar los profanos.

Apéndice II

A bon entendeur, salut! «¡A buen entendedor, salud!». Dicho popular francés, equivalente al castellano «A buen entendedor, pocas palabras».

María Paula Mones Ruiz

Al compás del amor

Mención especial del Séptimo Concurso Literario Gramma

1. Al compás de la vida

Nacer, llorar, caminar, llegar.
Llegar, caminar, llorar, nacer.
Por nacer he llorado.
Por llorar he caminado.
Por caminar he llegado.
Por llegar he nacido

2. Presente

Regalo cotidiano,
yo sé qué contienes... Descubro tu vida,
tu pasado, tu presente.
Tu presente, vos... entero, fuerte.
Escucho tus ecos de poeta enamorado,
de esencia divina porque no envejeces.
Puedo ver tus prados, tu sol y tu verde
y tus tempestades, grises... en tus sienes.
Origen de mi alma
de mis valores, germen; sé que el sol te debe
amaneceres.
Pero están en mí, cuando sonrio por ser
tu simiente.
Cuando te nombro y el sol
es verte.
Cuando camino y tus huellas
crecen... crecen

3. Puñado de años

Puñado de años
flequillo marrón, risa clara,
Noche de Reyes, sol,
infancia.
Juegos, muñecos, saltos.
Tu mano, mi salto.
Mi salto, tu magia
Chocolatadas tardes,
figuritas brillantes
tu risa lo dulce, lo frágil.
Hoy quiero contarte
que al abrir la mano se soltó el elástico
y que aquel puñado, puñado de años
supo a chocolate, chocolate y saltos.
Flequillo marrón, risa clara,
Noche de Reyes, sol,
Nostalgia.

4. Impregnaste mi ser

Impregnaste mi ser de olor a vida.
Olías a pan y vino, te abracé,
nacías.
Tu piel
bendijo mis manos
y un sello de tibieza eterna
se estrelló en mi boca y te besé
conmovida, despacio.
Olías a pan y vino,
a milagro.

5. Fue eso

Desmayábanse las notas de aquel vals
en una escalinata de renglones y deseos.
Custodiadas por los versos y compases quietos
despertaron ante ti, pisaron tu suelo, te vieron feliz...
fue eso.
Y a pesar de no haber sido el mago del cuento,
tocaste mis alas, pisaste mi suelo, me viste feliz...
fue eso.

6. Cuando sueñan los pañales

Sé de soles y penumbras,
de sed y música,
de chupetes y cantares.
Sé cómo ríe la cuna
cuando sueñan los pañales.

Cuando sueñan los pañales,
soles, penumbras,
sed y música
balbucean lo importante.
Ríe la cuna y la noche
usa babero de luna
y se come mis pesares.

Marcos Rodríguez

La muerte de Eugenia

Mención especial del Séptimo Concurso Literario Gramma

Mucho se ha dicho sobre mi caso. Se dijo, y de vez en cuando aún se dice. Yo escucho, como escuché desde el principio, las historias que todos cuentan sin saber que los escucho. En los años que me separan de aquel día he oído cada suposición imaginable, desde lo más absurdo hasta lo más absurdo. Y de oírlas narrar tantas veces, las cosas han comenzado a confundírseme. Soy un hombre viejo, y he aprendido que, desde el momento en que se resolvió todo aquello, ya no importa qué crea todo el mundo. Ellos no saben, y yo no recuerdo, así que probablemente no pasara como ninguno de nosotros dice que pasó. A nadie le importa realmente. Soy apenas un tema de conversación, una leyenda infame. Estoy cansado como para defenderme, y no pretendo hacerlo. Solamente yo conservo intacto su nombre y su pasado. Sin embargo, su rostro se ha perdido en las tinieblas. Pero la amé, sí, eso lo sé. Yo amé a Eugenia, ella era hermosa. Cómo fue que todo eso acabó de la forma en que lo hizo, quisiera saberlo, o poder explicarlo.

Conocí a Eugenia en un baile, una fiesta de un primo mío, amigo suyo, un cumpleaños. Fue una historia de noviazgo, nos casamos. Nunca llegamos a tener hijos, ella no podía concebir. Pero vivimos felices, catorce años de casados. Un día, cuando volví a la casa después del trabajo, la encontré muerta sobre el piso del salón comedor. Tenía el cuello roto.

Vinieron la policía y los médicos, revisaron todo, analizaron todo. En aquella época no había los adelantos con que ahora cuentan los forenses. De todas formas fue un caso relativamente sencillo. Dios sabrá por qué se lo cuestionó tanto.

Si se hubiera de dar crédito a lo que se dice por ahí, habría que creer que mi esposa no murió realmente, sino que vive en alguna campiña de Europa, con una nueva vida, y una nueva fortuna que se robó al irse. Pero yo sé dónde está su tumba. Y cualquiera que desee ir a verla, está invitado a hacerlo. Es la parcela 59 del cementerio local. Pero eso no le importa a nadie, ¿verdad? A la hora de calumniar, ningún límite se respeta.

Revolviendo los papeles, los abogados llegaron a determinar que la mayoría de nuestros bienes, incluida la empresa, estaban a su nombre en el momento del accidente. Así como también descubrieron un importante seguro de vida a su nombre. ¿Y qué? Los dos lo teníamos. Pero fue esto lo que suministró un «motivo», ¿verdad? Esto fue lo que los hizo dudar.

En aquella época se nos consideraba una pareja feliz. Cuando el hecho ocupó los titulares de los diarios, sólo los que eran de alguna ciudad lejana llegaron a insinuar la posibilidad de que yo la hubiera matado. Pero nadie lo creía así. Aquellos que dicen que nosotros estábamos teniendo problemas, comenzaron a murmurar mucho tiempo después. El jardinero nos tenía envidia. ¿Qué sabe él? Nosotros nos queríamos mucho, yo la amé. Por supuesto que cuando me empezaron a interrogar, de pronto todos *supieron* que yo era el asesino. Y ya nada me pudo salvar, nada excepto la verdad. Pero ellos nunca lo creyeron, no les importó. Yo amaba a mi esposa, nunca la engañé. Si tardé en llamar a la policía cuando volví aquel día, fue precisamente por el impacto de verla ahí tirada. No había sangre en ningún lado, pero supe al instante que estaba muerta.

Dijeron todos que la había matado yo, que la había empujado por la escalera. No, en realidad todos no. Algunos creían que la había ahogado. ¿Ahogado? Pero si tenía el cuello roto. Sí, pero siguieron diciendo eso por bastante tiempo, por ridículo que suene. Otros estaban seguros de que la había envenenado. No sé para qué, si después iba a partirle el cuello. Pero no hay argumentos

que valgan con esta gente. Es casi una superstición tener una teoría del *asesinato de Eugenia*. Mi esposa era una mujer conocida en la ciudad, muy querida por lo que parece. Pero yo no la maté, y nadie se quiso convencer nunca de eso. Así como todos querían a mi mujer, a mí todos me odiaban. Yo era la cara del monstruo, el dueño de la fábrica que empleaba a la mayoría de la gente del pueblo. A mi esposa la amaban, ella era su princesa. *La bella y la bestia*, nos decían. Creo que en un principio fue aludiendo a mis rasgos físicos, luego llegaron a creérselo. Pero Eugenia sí supo ver más allá. Ella también me amaba. No, no fue como ellos dijeron. Ella sí me amaba, sí que lo hacía. Sí, yo tenía la fortuna, pero ella podría haber tenido a cualquier hombre, al que eligiera, y me eligió a mí. Me amaba, y éramos felices.

Si hubieran conocido a Sebastián, nunca hubieran imaginado que ella lo amaba. No, nunca podría haber sido así. Él era el gerente de la fábrica, pero sólo por sus capacidades administrativas. Como persona, era intratable. Y Eugenia tenía buen gusto. Si realmente hubiera querido escaparse, divorciarse o irse, ¿por qué no se encontró nada? Eso sí que me hubiera hundido en el juicio. Pero nadie encontró nada. Además, si la tiré por las escaleras, ¿cómo llegó hasta el comedor? El pie del último escalón no acaba sino en el hall de entrada, como a cinco metros del lugar donde la encontré. ¿Para qué iba a arrastrarla hasta ahí, dejarla, y llamar yo mismo a la policía? Pero ellos nunca entenderán.

No, es cierto que no había señales de que alguien hubiera entrado en la casa. Ni tampoco faltaba nada en ninguna parte. Ni sangre ni señales de pelea. Ni una sola pista. ¿Pero eso es mi culpa? No sé cómo fue. ¡Quizás lo hizo Sebastián! O el jardinero, ese desagradecido que estaba enamorado, el pobre, de mi mujer. No sé. Yo tengo muchos enemigos, muchos. Ya entonces los tenía, siempre me han acosado. Son todos ellos, los murmuradores. ¿Qué les hice para que me odien tanto?

¡Pero si yo estaba en otra parte! ¡Estaba ocupado, todos me vieron! En el juicio se dieron cuenta de que era inocente. ¿Por qué se siguen preguntando? ¿Qué más quieren? Es cierto que dudaron, que vacilaron cuando empezaron a averiguar. Y yo tuve que convencerlos de que era inocente. Pero la verdad logró triunfar, y se hizo justicia.

No tienen idea, ni idea de lo que realmente pasó. Lo saben, pueden consultarlo. Lo dice el informe del médico: murió de un fuerte golpe en el cráneo, que resultó en una fractura de las vértebras de la nuca. Tengo testigos que me vieron todo el tiempo. ¡Fui yo quien llamó a la policía! ¿Por qué iba a hacer eso si yo la asesiné? ¿Qué sentido tendría? Cuando todo terminó, podría haberme ido a alguna otra parte, dejar este pueblo maldito. Pero eso hubiera sido tanto como darles la razón, casi como si me sintiera culpable. ¡No me siento culpable! Y acá estoy, todavía injuriado por la gente de esta ciudad.

Esos ignorantes no saben lo que realmente era, lo que pasó. ¿Cómo podrían saberlo? Ni yo lo sabía. Desde que terminó el juicio ya no me he preocupado por tratar de convencer a nadie. Todos me han abandonado, pero ya no me importa. ¡No saben, no pueden saberlo! Que ella me quería dejar, pero no por el inútil de Sebastián. ¡Me quería dejar por Ramona, esa secretaria ineficiente! Ni siquiera fue por Sebastián. ¿Cómo podría haberlo sabido? Los ojos no cabían en mi cráneo, ni las uñas en mis manos, cuando supe la verdad. ¿Cómo pudo hacerme eso? Nadie lo sabe, por supuesto. Me encargué de que nadie lo supiera. Podría haberlo soportado todo, menos eso. Me ocupé de que nadie lo supiera. ¿Cómo podrían saberlo? A Ramona sí la maté, pero con ella nadie sospechó. ¿No es irónico? A Eugenia no. Todo esto lo supe revisando sus papeles, después. De aquel día sólo recuerdo eso, y el deseo irrefrenable de estirar mi mano con fuerza, atravesar las tinieblas, agarrarla, apretar mis manos en su carne.

Yo no podría haber matado a Eugenia. Cualquiera que me conozca sabe eso. Yo amaba a mi mujer, por eso no lo hice. ¿No se dan cuenta? Cuando la encontré, no estaba vestida, por eso tardé en llamar a la policía. No podía dejar que la vieran así. Todavía recuerdo la expresión de sus ojos. Al otro día Ramona vino a verme a la oficina. Aquella mujer... yo ya lo sabía, pero ella no. Su última palabra no llegó a terminarla. Nunca supo callarse esa mujer mía.

María Josefina Parodi

La mujer oscura

Primer Premio del Séptimo Concurso Literario
para Alumnos de Cuarto y Quinto Años del Nivel Medio

Y sí... sí, ahora que lo pienso, siempre fue así. Siempre seguía mis pasos, adonde fuese que fuera... ¿Por qué pone esa cara...? Estoy diciendo la verdad... Sólo desaparecía cuando me encerraba en las tinieblas... Y es que dentro de las tinieblas se pierde la concepción de todo; de tiempo, de espacio, de mí, de usted, del día, de la noche, de las almas que nos rodean y nos tocan como a través de paneles de cristal... Sí, hasta de nuestra propia alma.

Las tinieblas nos envuelven en un misterioso mundo de atemporalidades, de paisajes sin accidentes, de rostros sin rasgos... Las tinieblas nos encierran en la más completa y perfecta quietud. Nada puede atravesarlas. Su invisible e intangible fortaleza puede ser únicamente traspasada por dos cosas: ya sea un purísimo rayo de sol, poderoso, inquieto y calmo a la vez, o un sollozo de mujer. Ese sollozo que se asemeja al arrullo de las palomas en las noches desangeladas de Buenos Aires.

Siempre le di esta connotación a las tinieblas, nunca me suscitaron temor, solamente curiosidad... pero a veces me despertaban rechazo, cierta aversión... Es usted muy perspicaz, no por nada se ha ganado esa insignia. Así es, en cierto modo, las tinieblas me recuerdan mucho a ella... Pero fuera de esto, podría decirse que auténticamente amo el encontrarme en las tinieblas.

Supongo que es por eso que me gusta tanto la noche... me siento seguro, protegido en ella, ¿sabe? Bajo su maternal manto nocturno tejido de sueños y delirios, me hallaba a salvo... Sí, a salvo de ella. En la oscuridad, me encontraba completamente solo... ¡Qué paradoja!

Por la mañana, ¡ah, por la mañana!, me esperaba erguida delante de mí. Con el correr de las horas, se escondía a mis espaldas, pero supongo que al rayar el alba me enfrentaba de esa manera para demostrarme, orgullosa, que yo no había vencido... todavía.

Cada mañana me resultaba una tortura, cada hora un martirio. Era un ciclo que se repetía sin fin, como el círculo eterno de los soñadores de Borges.

Ella clavaba su inmutable mirada en mí (¿me observaba o me vigilaba?) y yo... yo no sabía qué hacer para que dejase de mirarme. Aun cuando caminábamos por la ancha avenida, yo delante, ella detrás, aun así podía sentir su mirada en mi nuca, aun así podía sentir su piel fría cerca de la mía, podía sentir esos labios que jamás pronunciaban palabra, delineando una mueca burlona.

Muchas veces intenté librarme de ella, ¡pero era tan terca! No escuchaba razones. Era como si no oyese... ¿Por qué esboza esa sonrisa displicente? Sabe perfectamente que las de su estilo pueden oírnos, aunque nunca articulen palabra alguna para demostrarlo. Apuesto a que la suya —porque es suya, ¿no?— puede escucharnos en este preciso instante. Sí, la suya, esa especie de Diana de los bosques que se encuentra recostada en el suelo. ¿Podría pedirle que se retire? Esta historia es muy personal y... Ah, no puede... De acuerdo, proseguiré mi relato, pero hágame el favor de decirle a ella que no se me acerque ni un solo centímetro más. Vamos, dígaselo... Hombre, ¿le comieron la lengua los ratones? Dígale que se quede allí recostada, quietecita, y que no avance hacia aquí... Sí, así. Mucho mejor, gracias.

Pues bien, como iba diciendo, ella me seguía a todas partes, me espiaba, conocía mis huellas de principio a fin. ¡Era un tormento! Odiaba sentirme acechado, perseguido cual presa que es observada por un león de poderosas mandíbulas.

Siempre la había odiado, prácticamente desde que tengo memoria. La he odiado desde el momento en que me di cuenta de que siempre estaba allí, observándome, siguiéndome, imitando cada uno de mis movimientos. Era como ser el sol y ella, el girasol... Siempre buscándome, siempre encontrándome.

Debo admitir que en un principio, cuando era tan sólo un niño, no la odiaba. Tan sólo me disgustaba un poco la idea de tener siempre una especie de niñera a mi lado, pero me arrepentía de pensar mal de ella, porque pensaba que intentaba protegerme camino a la escuela, o que quería acompañarme en mis juegos. Yo era un niño solitario, nunca tuve ningún amigo. Los otros niños decían que yo era raro, y yo creo que tenían toda la razón, ¿No lo cree usted así?

Pasaron los años, fui creciendo en edad y en altura. Cuando llegué a la adolescencia fue cuando comencé a odiarla con cada fibra de mi corazón. Yo no podía acercarme a ninguna otra mujer si ella estaba cerca... lo cual pasaba todo el tiempo. En primer lugar, porque me parecía raro intentar conquistar a una muchacha y que ella lo presenciara. Sonará tonto, pero me parecía que estaba engañándola.

En segundo lugar, a veces me parecía oír que me murmuraba palabras al oído —sin importar lo ridículo que esto pueda sonar después de haber repetido hasta el cansancio que ella era muda como una estatua— y cuando luego de girar en su dirección para pedirle que se callase, volvía el rostro hacia la joven en cuestión, no la encontraba. Se había esfumado.

Por lo general, podía verlas alejarse a paso apresurado por la calle, o cuchicheando, nerviosas, con sus amigas y soltando risitas tontas. De vez en cuando escuchaba la palabra «loco». Por qué decían esto sobre mí, sigue siendo un misterio para mí.

Nunca he sido capaz de constituir una familia o de formar una pareja, al menos no una normal. Todo por culpa de ella. Tengo ya treinta y cuatro años, oficial, sí, ya lo sé, aparento mucho menos, tal vez debido a que mi inmadurez emocional se trasluce en mi rostro... No, por supuesto que no estoy hablando en serio. No lo sé, tal vez sea por herencia, mi padre aparentaba tener cuarenta y tantos cuando tenía sesenta años... ¿Qué? Sí, sí, disculpe usted, no me desviaré más de mi historia, no se preocupe.

Bueno, como le iba diciendo, venía sintiendo ya hace mucho este sentimiento de incomodidad, de opresión, de encarcelamiento, hasta que un día se me ocurrió una idea: me desharía yo mismo de ella. Como le he dicho, ya había intentado hacerlo, pero había sido muy diplomático y se lo había pedido amablemente, luego se lo rogué, y por último, se lo imploré de rodillas. A esto último, la muy malvada respondió imitándome y arrodillándose ella misma. En ese momento, clavé mis ojos en su oscuro rostro, y juré a los cielos que ella se arrepentiría de esto.

A partir de ese momento, pasé las noches enteras tramando un plan para librarme de ella. Durante el día, tenía que simular que todo estaba bien, para que ella pensase que la escena de días atrás y las palabras que la acompañaron habían sido una tontería.

Pasaba mis días sentado en el zaguán de mi casa, con ella recostada a mis espaldas. Yo, indiferente a su fresco contacto, miraba la gente pasar. Cada persona iba acompañada por una criatura parecida a la que me hacía compañía, pero a diferencia de mi persona, parecía no molestarles en absoluto, es más, parecía que ni siquiera notaban que caminaban a su lado. Quién sabe, tal vez ellas eran mucho más discretas que la mía.

¿Eh? Sí, oficial, disculpe, he vuelto a distraerme. ¿Dónde me había quedado? ¡Ah, sí! En la creación de un plan... Bien, al cabo de tres lunas llenas, mi plan estuvo terminado.

Debía ser en extremo cuidadoso; si ella advertía lo que yo quería hacer, y además yo fallaba en llevar a cabo mi plan, ya no tendría una segunda oportunidad, sería imposible que ella se descuidase de esa manera otra vez.

La noche anterior, repasé mentalmente los pasos a seguir esa mañana. Sí, tenía que ser de esa manera y por la mañana, cuando ella me mirase. No sólo me desharía de ella, sino que además tendría la satisfacción de ver su rostro mientras lo hacía...

Esa noche no pude pegar los ojos, probablemente porque la sonrisa que esbozaban mis labios no me lo permitía.

Cuando el primer rayo de sol atravesó mi habitación, la vi. Allí estaba, como cada mañana, altiva, esbelta, oscura... sobre todo oscura.

Me incorporé y la observé de soslayo. Rápido como tigre que se abalanza sobre su presa, me arrojé sobre ella. Primero, separé lo que nos unía por los pies, no sin mucho trabajo, ya que ella oponía gran resistencia. Luego, separé trozo por trozo los fragmentos que habían quedado adheridos a las plantas de mis pies.

Cuando el sol acarició su rostro, desapareció, así que en cierto modo, la maté. Es por eso que vine a entregarme, oficial. Arrésteme, porque he matado a sangre fría. Enciérreme en una lóbrega celda... ¿Cómo? ¿Por qué me dice que no sea ridículo? No, oficial, por supuesto que no estoy jugando con usted. ¡Oficial! Sí, oficial, sé perfectamente cuál es el castigo por no respetar la autoridad, pero no veo dónde está la falta de respeto. ¡He venido a denunciar un homicidio! Le ofrezco mis manos, espóseme... ¿Cómo que no he matado a nadie? Si acabo de... ¿Cómo dice? ¿Sombra? ¡Deje de repetir esa palabra! ¿Qué es una sombra?

Liliana Speroni

Amor vincit omnia

Dido furens

> Uritur infelix Dido totaque uagatur
> urbe furens
> —VIRGILIO, *Eneida*, IV

De nosotros dos, yo he puesto más, y por eso, más me llevo.

Nunca lo hubiera mensurado si no mediara tu despedida, y con ella la desprotección y la vergüenza, de haberme expuesto ante los otros, tuya.

Yo no tengo regreso, tú no tienes éxodo posible.

Hemos sido dos dando continente a la verdad pronominal que nos sustantivara: yo, tu nosotros; vos, el mío.

Aunque no fuera suficiente mi verborrea enamorada para acordonar tu destino dardanio, pronunciarán tu nombre dantescos y borgianos argumentadores, deslizando en solución continua el mío.

Aunque emigres, no podrás dejarme: soy tu antecedente necesario, motivo de los días que la estirpe debió esperar para ser fundada.

Orquestamos juntos las notas de nuestro deleite, pero pretendiste silenciar la partida.

Qué ingenuidad la tuya suponer que no emergerían plantos que la fama cobijara hasta helarme los oídos.

Si yo he perdido el rumbo por haberte encontrado y vos estabas conmigo, ¿en qué descuido volviste a revelarte extranjero? No puedes desasirte. Yo te dejo.

Entre los dos pondré la irremediable distancia del espacio, el trayecto todo. Tanto, como lo que entrambos hubo.

Fuiste mi mejor maestro, no te decepcionaré.

El furor nos alcanza en mi persona, pero por sobre todo cubrirá la tuya de memorias agrias.

Porque con mi vida me llevo también tu posible deseo de nostalgiarme.

No podrás pensar sin que te descarne el dolor de lo irrecuperable.

Me voy, pero te dejo la ausencia de la posteridad, pues tu nombre siempre se ligará al mío.

Jamás podrás abandonarme, yo lo he hecho antes.

Y tan grabado tu futuro está en las puertas de mi ciudad, como tu descenso al Hades, donde no te responderé aunque me ruegues, pues aquí queda lo que pudo pertenecerte, allí seré la reina Dido. Correspondida y de otro.

Odi et amo

> Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
> Nescio, sed fieri sentio et excrucior.
> —CATULO, *Carmina*, LXXXV

El territorio de los amantes aparece desdibujado en sus límites, bien podría ser el de los cuerpos o el del encuentro, pues todo se confunde con la presencia de esos dos que se realimentan.

La feliz desgracia de poseerse los sorprende siempre con la insatisfacción que les provoca la posesión misma —y nunca suficiente— del otro, porque el combustible es esa avidez. No sabrán si son felices o lo fueron, porque no es la preocupación de quienes, inmersos en el misterio, son misterio para que jamás sea develado. Aparecen

ante sí como guardianes de un frágil y peligroso tesoro que hoy los cobija, pero que también podrá desazonarlos en cualquier soplo de cualquier jornada.

Verdaderos atletas del encanto, se alimentan de la maravilla que provocan en el otro. Fieras desdentadas que nunca se sacian, mueren en el elogio para volver a nacer en el delirio. Enhiestos sufrientes, padecedores entrenados en mieles, se agotan en la creación de un supuesto que los abarque de tal manera que no pueda identificarse la oposición sexual que los convoca.

No quieren comprensión, porque se niegan a la existencia real. Ellos son ángeles, energúmenos delicados que desandan al otro como a sí mismos, hiriendo y lamiendo, susurrando y relamiéndose, sin acertar si aman o se aman en el espejo indisciplinado de la otra carne, del otro «tú» que son ellos. Desconocen el género que los cobija, héroes o pérfidos, paladean el desamparo que sólo ellos pueden provocar cuando atraviesan al otro con la daga del abandono, para cobijarlo inmediatamente con pócimas sanadoras.

Libadores avezados, ocupan en la relación ambos lugares intermitentemente: ya abrevadero, ya sed, y pareciera que, en ese trajinar polarizado, constara el numen de sus fabulosas existencias.

Nadie como ellos amará ni, como ellos, nadie conocerá el desamor.

Marina Guidotti

¡Absalón, Absalón!: historia y tradición en William Faulkner

Herencia, medio y espíritu: conjunción inexorable

> El tiempo no existe... sólo existe el momento presente, en el que incluyo tanto el pasado como el futuro, y eso es la eternidad...
> —William Faulkner

La novela *¡Absalón, Absalón!*, de W. Faulkner,[1] se convierte en transposición literaria de este pensamiento, ya que en ella, una de las voces narrativas, la de Quintin Compson, recrea en el *presente* la historia de una familia y la de toda una nación, vivida en un *pasado* de guerra y horror que determinaron el *futuro* de todos sus habitantes.

Cuando la historia se transforma en obra literaria, quien la reescribe comprende que esa empresa se apoya en la aceptación de una gran cantidad de convenciones y que es por naturaleza *ficción*, pero este aspecto ficticio no la invalida cuando el relato toma las dimensiones de un mito y ofrece al lector la posibilidad de volcar en él su inconsciente, sirviéndole de soporte para proyectar sus propios conflictos, o de fundamento para comprender mejor la problemática humana.

Al igual que autores como Harriet Beecher Stowe,[2] Eugene O'Neill[3] o Tennesee Williams,[4] Faulkner recrea el mito del «Viejo Sur», con sus imponentes casas de blancas columnas rodeadas de arboledas y jardines, donde habitaban las familias aristocráticas de acuerdo con sus propios códigos caballerescos y del honor, donde realizaban reuniones y bailes, ajenos a la realidad que se vivía en las cabañas destinadas a los esclavos, en sus propios campos, en aquellas extensas tierras que llamaban «la plantación».[5]

La vida que en ella se llevaba, con un acendrado sentido de pertenencia al lugar antropológico,[6] está narrada a partir de la gesta de un hombre —Tomás Sutpen—, que, como tantos otros, depositó en esas tierras vírgenes no sólo sus anhelos de superación sino que trató de fundar una estirpe que se perpetuara en el espacio y en el tiempo, sin saber que el *destino* le reservaba otro futuro. Éste se convierte en uno de los grandes temas de la novela, pues involucra a todos sus personajes y, por extensión, a toda una nación que se vio envuelta en una guerra fratricida, donde muchas vidas debieron perderse para lograr la abolición de la esclavitud, base de la riqueza y poderío de los estados del Sur.

A la historia personal de Sutpen se suma la realidad del territorio donde va a radicarse, que corresponde en lo ficcional al Condado de Yoknapatawpha —fundación mítica de Faulkner—, pero que geográficamente se ubica en la región norteña del Misisipí. Allí y al mismo tiempo en que el Sur es derrotado, se desmoronan todas sus esperanzas y sueños de grandeza.

Una de las formas posibles de acercamiento a esta obra de Faulkner es analizar el discurso referente así como el discurso referido que están presentes en las distintas voces narrativas que entretejen su trama.

[1] Las citas serán tomadas de William Faulkner, *¡Absalón, Absalón!*, Madrid, Alianza-Emecé, 1998.
[2] Harriet Beecher Stowe, *La cabaña del Tío Tom o la vida de los humildes* (1851).
[3] Eugene O'Neill, *El luto le sienta bien a Electra* (1931).
[4] Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo* (1947).
[5] Tomás Porter, «La desaparición del viejo sur: *Un tranvía llamado deseo*», en *El Mito y el teatro norteamericano moderno*, cap. VII, pp. 219–251.
[6] Concepto desarrollado por Edmond Cross en *El sujeto sociocultural. Sociocrítica y psicoanálisis.*

El discurso referido se construye a partir de las voces de los personajes que se van alternando, superponiendo en distintos niveles o grados, para completar la historia de Tomás Sutpen, de sus aspiraciones, sus logros y derrotas, y del destino que quiso forjar para sí mismo y su familia.

El discurso referente presenta los hechos históricos que permiten situar la acción entre 1807 y 1909-1910, fechas que corresponden respectivamente al nacimiento de Sutpen y al presente de la narración. En ese presente, en una habitación de la Universidad de Harvard y a través del diálogo que mantienen Quintín Compson y Shreve Mac Cannon, se retrotrae al lector a una época de graves conflictos militares: el enfrentamiento civil que tuvo lugar entre 1861 y 1865, entre los Estados Unidos de América —la Unión—, y los once estados sureños organizados como los Estados Confederados de América, sucesos a los que la historia dio el nombre de Guerra de Secesión.

La novela está estructurada a la manera de una *mamushka*, esa muñeca rusa que esconde versiones más pequeñas de sí misma,[7] y contiene los relatos de las cuatro voces narrativas principales: las de Quintín Compson, el señor Compson, la señorita Rosa Coldfield y de Shreve Mac Cannon.

Quintín Compson relata lo que su padre, el señor Compson, oyó del abuelo Compson, quien fue uno de los primeros y pocos amigos que tuvo Tomás Sutpen al llegar a Jefferson y con quien se sinceró en contadas pero significativas ocasiones.

Las palabras del señor Compson, segunda voz narrativa y segundo nivel de narración, son reflejo de lo que él recuerda, de lo que otros le contaron, pero todo teñido por el halo de la ficción; así nace su tendencia a ver los hechos como si se desarrollaran en forma teatral, como en una verdadera tragedia griega: de allí las reiteradas referencias a la máscara, al destino, al público, y su inclinación a ver a Tomás Sutpen —igual que lo hará Wash Jones— como un dios griego.

Quintín también narrará a Shreve lo que la señorita Rosa Coldfield, íntimamente comprometida con la historia, le confió. El haber nacido en 1845 y fallecido en 1910 la convierte en contemporánea de los hechos ocurridos; pero además de referir lo que vio y vivió, evoca situaciones anteriores a su nacimiento; es Rosa quien resuelve, antes de morir —en el presente narrativo—, contar al joven Compson su historia, para que éste a su vez la transmita a otros (función multiplicadora de la literatura).

De allí que la decisión de Quintín de relatar la vida de los Compson, de los Sutpen, de los hombres del Sur, responda a un doble pedido: por un lado, el que le realizan sus compañeros de universidad, que desconocen tanto esa realidad como aquel momento histórico; y por otro, se ve impulsado a transmitir, como un aedo, la tragedia que envolvió a esta joven mujer y su familia, al unirse su destino con el de un hombre, Tomás, que todo lo hizo por alcanzar la gloria y la pervivencia y que quedó destruido y asolado, como las tierras que defendió en la guerra.

Por último se encuentra la voz de Shreve Mac Cannon, el joven estudiante canadiense, quien asume una posición más objetiva e imparcial, pues por su nacionalidad no tiene lazos sanguíneos con el Sur ni con el Norte. Él es quien escucha y a su vez completa la crónica de los sucesos ocurridos. En los últimos capítulos confunde su voz con la de Quintín, y a partir de las conjeturas que juntos elaboran, sobre los datos que han podido recoger, arman la historia que tal vez se aproxime más a la verdad, ya que cada uno de los personajes, así como los narradores, posee su propia visión de la misma.

También hay otras voces narrativas que en forma directa o indirecta hacen sus aportes al relato, como las de Goodhue Coldfield y su hija Elena, madre de Enrique y Judit Sutpen, Clitemnestra «Sutpen», Carlos Bon y Wash Jones.

Así la trama se enriquece, tanto por lo que les contaron o imaginaron, como por lo que supieron o inventaron. A todo ello se suma la presencia

[7] La idea del «relato dentro del relato» es tratada por Tzvetan Todorov en su *Gramática del Decamerón*.

de un narrador omnisciente, intradiegético,[8] que no sólo da sus opiniones sino que se hace eco de palabras no dichas, o cuenta situaciones o pensamientos de Quintin, o los que cree descubrir en otros personajes.

De esta manera, la pluralidad de voces narrativas permite al lector ser testigo de una historia de amor y odio, resentimiento y venganza, ansias de libertad y sojuzgamiento, en la que se encuentran presentes las características del cainismo:[9] violencia, fratricidio, ambición, búsqueda del poder, envidia, celos.

Lo que William Faulkner propone es una nueva visión de una época signada por la tragedia y por la muerte entre hermanos; donde presente, pasado y futuro se superponen, hasta casi fundirse, haciendo desaparecer esa línea que el hombre ha trazado para medir el transcurso de su vida y que requiere de un lector que participe activamente en el relato,[10] para así desentrañar no sólo la historia del Sur sino la de los eternos conflictos que atormentan al hombre.

Un hombre, un destino

> ¿Qué eres tú [...]? [...] depende de tres factores: lo que heredaste, lo que el ambiente hizo de ti y lo que tu libre elección ha hecho de este ambiente y de esta herencia
>
> —Aldous Huxley

A partir de este concepto de Huxley y de las propuestas de Leopold Szondi,[11] fundador de la «psicología del destino», puede analizarse el carácter de Tomás Sutpen y su crecimiento como personaje, a través de la suma de los aportes de los distintos narradores.

La psicología del destino concibe al hombre como un ser que desde el principio es arrojado, compelido a su vida, pero que al ir madurando tiene la oportunidad de elegir entre las posibilidades que esta le presenta. L. Szondi utiliza la palabra «destino» en forma semejante a los conceptos de arquetipo o existencia, ya que considera que sobre esa base se perfilará la vida del hombre y sus actos.

En Tomás Sutpen están presentes los tres aspectos psicológicos constitutivos de todo ser humano: el *biopsicológico*, es decir, aquello relacionado con su herencia; el *social-psicológico*, dado por el ambiente, el medio, que lo marcará tanto por su lugar de nacimiento como por el lugar que física y socialmente tratará de ocupar en el Sur; y por último el *ecopsicológico*, que corresponde al desarrollo del «yo», del «espíritu».

(a) Aspecto biopsicológico

La herencia está determinada en Tomás por dos circunstancias: por haber nacido en las montañas del oeste de Virginia —ser un montañés—, y por pertenecer a una familia humilde que, aunque de raza blanca, no llevaba una vida acomodada ni tenía un proyecto de futuro para sus hijos.

Este momento de su vida será narrado en el capítulo VII a través del relato que de manera indirecta refleja las conversaciones que mantuvieron, durante una noche, Sutpen y el abuelo Compson, mientras el «nuevo terrateniente» dirigía la construcción de su mansión, El Ciento de Sutpen.

Su padre había sido un hombre rústico que, cuando decidió dejar la montaña arrastrando consigo a sus hijos, lo único que supo hacer fue detenerse en las distintas aldeas del camino para emborracharse:

> bajaron de la meseta de Virginia a las llanuras bajas que circundan la desembocadura del río James [...] su padre resolvió hacer el viaje tendido en el suelo, entre los paquetes, las colchas, los cubos, las lámparas y los niños, bajo los efectos del alcohol [...] No recordaban si el viaje duró días, semanas, meses o un año entero [...] mientras aguardaban, a la puerta de tabernas y fondines, a que su padre bebiese hasta quedar insensible. (cap. VII, pp. 194-95)

Su madre es nombrada de manera indirecta; prácticamente no tiene recuerdos de ella, sólo lo que

[8] Gérard Genette, en *Figuras III*, analiza los distintos tipos de narradores de acuerdo con el punto de vista y grado de la narración.

[9] Wertham, Frederic, *La señal de Caín, sobre la violencia humana*.

[10] Este concepto ha sido desarrollado por Humberto Eco en *Lector in fabula*.

[11] Leopold Szondi (1893-1986), médico húngaro especializado en neuropsiquiatría. Relacionó su investigación con la herencia, las teorías genéticas y el psicoanálisis freudiano. Fue el fundador de la «psicología del destino», sistema llamado también «análisis del destino».

su padre les dice antes de partir. Quintín relata: «Algo le dijo [Tomás] a mi abuelo acerca de la muerte de su madre, parece que falleció en aquellos días, y el padre dijo que era excelente mujer, bastante fatigosa, y que le echaría de menos; añadió que fue su madre quien logró arrastrar a su marido hacia el lejano Oeste» (cap. VII, p. 194).

El joven Tomás tiene una magra herencia: vive la desolación de saberse sin madre y siente la desprotección de un padre que no se ocupa de ellos. Su deseo de olvidar esa parte de su vida es tan grande que «ya no podría haber asegurado exactamente cuál fue el lugar de su nacimiento. Transcurrieron semanas y meses, un año tal vez, desde el instante en que perdió la cuenta de su edad y ya nunca más la recordó con precisión» (cap. VII, p. 197).

En sus últimos años, cuando el protagonista regresa de la guerra (momento que es relatado por Rosa a Quintín), vencido física pero no moralmente, persiste en alcanzar sus sueños, sus ambiciones, por lo que intenta reconstruir nuevamente la *gran casa*, recuperar las tierras productivas y de alguna manera refundar una importante familia que perdure en el tiempo hasta que su nombre se pierda en el de sus descendientes:

> Llegó por el sendero del parque [...] No es que estuviera ausente del lugar, del espacio arbitrario que bautizó con el nombre de Ciento de Sutpen [...] un sector de su ser rodeaba cada campo incendiado, cada valla caída, cada pared en ruinas [...] lo mantenía en ese estado una furiosa ansia [...] una sensación vívida de la brevedad del tiempo, de la necesidad de darse prisa, como si hubiese tomado aliento y, al mirar a su alrededor, hubiera comprendido que ya era viejo (tenía cincuenta y nueve años) y le preocupase (no temía, se preocupaba solamente) la idea de que no tendría tiempo para realizar su obra [...] ni siquiera se detuvo a recuperar aliento antes de poner manos a la obra de restaurar su casa y su plantación, de volverlas a lo que habían sido antaño. (cap. V, pp. 138-139)

(b) Influencia del ambiente

Distintos son los ámbitos en los que transcurre la vida de Tomás Sutpen, que se van conociendo a medida que se desenvuelve la trama.

Una niñez en contacto con la naturaleza, en un estado de «salvaje» despreocupación; ambiente «edénico» que deberá abandonar tras la muerte de su madre, produciéndose así el «primer cruce del umbral»[12] en el largo camino que le espera:

> Y entonces le contó a mi abuelo ciertas cosas de su vida [...] Nació en un lugar donde sus escasos conocidos habitaban en chozas construidas con troncos sin desbastar, chozas colmadas de niños, como la de sus padres [...] allí donde no hay más gentes de color que los indios a quienes sólo se contempla por el alza del fusil; allí donde jamás se había oído hablar ni se concebía un lugar en que la tierra esté minuciosamente subdividida y pertenezca a hombres que no hacen otra cosa que recorrerla montados en briosos caballos de sangre o sentarse en las galerías de sus casonas, vestidos de seda, mientras otros trabajan para ellos. (cap. VII, pp. 192-193)

Pero alrededor de los trece, catorce años —edad iniciática—, decide buscar su lugar en el mundo, su destino. El hecho desencadenante es la situación que vive al tener que llevar un mensaje a la «gran casa» de la plantación del hombre blanco, en la que su padre trabaja. Allí sufrirá el rechazo al no poder ingresar por la puerta principal, acceso que le es vedado por el sirviente negro quien despectivamente lo echa:

> nunca supo cuáles fueron sus palabras, cómo le dijo, sin darle tiempo a dar su mensaje, que jamás volviera a llamar a la puerta principal, sino que entrara por la de servicio [...] No lloró, según dijo. Tampoco se enfureció. Pero necesitaba reflexionar [...] Pero tenía derecho a ser oído [...] eran asuntos relacionados con la plantación que mantenía y soportaba la tersa casa blanca y la impecable portada blanca or-

[12] Joseph Campbell, en *El héroe de las mil caras*, señala el cruce del umbral como uno de los pasos que debe franquear el héroe en su camino iniciático.

> namentada con herrajes en bronce y hasta el paño, el hilo y las medias de seda que revestían al simiesco negro que le dijo que se dirigiese a la puerta trasera sin darle tiempo a entregar su mensaje [...]. (cap. VII, pp. 202-203)

A partir de este momento decide poner todo su empeño, fuerza y determinación en un proyecto propio, forjarse un nuevo destino, para lo que recurre, en su profunda soledad y en el mayor grado de introspección, a un diálogo con su propia conciencia.

> De modo que para combatir contra ellos tienes que poseer lo que ellos tienen, lo que permite a ese hombre hacer lo que hace. Necesitas tierras, y negros, y una hermosa casa para combatir contra ellos. ¿Comprendes? Y el respondió nuevamente: «Sí». Aquella noche se fue. (cap. VII, pp. 206-207)

A raíz de este decisivo cambio conoce un ambiente totalmente distinto, pues resuelve embarcarse rumbo a las Indias Occidentales, lo que imprime al relato un aire de aventura propio de un joven de catorce o quince años. La acción en el tiempo cronológico se ubica en 1823. Este exótico destino le había sido revelado a través de las lecturas del maestro que conociera durante los pocos meses en que concurrió a una escuela.

Se produce un nuevo salto temporal y espacial, ya que el relato no avanza en forma lineal, sino que mediante analepsis y prolepsis.[13] Sutpen relata al abuelo Compson otro momento de su vida: cuando alrededor de los veinte años se instaló en Haití como capataz de un ingenio azucarero. Es éste uno de los momentos donde Faulkner deja fluir su prosa poética para describir la opulencia del paisaje en contraposición con el drama de los hombres y mujeres que habían sido reducidos a la esclavitud.

> Se introdujo, junto con mi abuelo, en aquella casa situada en Haití con la misma sencillez con que se trasladó a las Indias Occidentales [...] Ese rincón de la tierra pudo haber sido creado o reservado por el cielo [...] el islote engarzado en un mar sonriente, preñado de furia y de un increíble color azul índigo, a medio camino entre lo que llamamos selva y lo que llamamos civilización [...] en un suelo abonado con la sangre negra de dos milenios (revisar: ¿no serán dos siglos?) de opresión y explotación, que acabó por florecer en una increíble paradoja de pacífica vegetación y flores encarnadas y cañas de azúcar del tamaño de un árbol [...]. (cap. VII, pp. 213-217)

Lo que allí sucede marca un hito en la vida de Tomás, pues al sofocar la rebelión de los esclavos negros en la plantación, imponiéndose no por las armas sino por su coraje y hombría, se ve convertido en marido de la joven hija del dueño del ingenio, un terrateniente francés.

Muy pocos son los datos que se conocen acerca de su esposa, Eulalia Bon, aunque se sabe que el protagonista cifra en este casamiento todas sus esperanzas de conseguir dinero, posición social, tierras y, con la paternidad, el inicio de su estirpe. Pero Sutpen la repudiará, al igual que a su hijo Carlos, al enterarse de que corre por sus venas una octava parte de sangre negra, pues de no hacerlo, el plan que ha concebido no podrá concluir de acuerdo con sus aspiraciones: «Contaba una aventura. No se jactaba de sus hazañas [...] fue la mención del *patois* que hubo de aprender para ejercer sus funciones de capataz en la plantación, y el francés que aprendió no para comprometerse en matrimonio quizás, pero sí para repudiar más tarde a la mujer que se casó con él» (cap. VII , p. 214).

Las *casas* que ocupan los protagonistas[14] son espacios de gran importancia y a través de ellos se puede llegar a conocer la intimidad de los personajes. Ellas contienen los pensamientos, los recuerdos, así como los sueños y expectativas, cumplidas o no, de sus habitantes.

La primera es la *pequeña y oscura casa de la familia Coldfield* (que transmite una sensación de ahogo, inercia), en cuyo interior la señorita Rosa relatará «su visión» de los hechos y dejará traslucir todo el rencor que ha acumulado en cuarenta y tres años

[13] En Gérard Genette, *Teoría del relato. Figuras III.*

[14] Gastón Bachelard, en los capítulos I y II de *La poética del espacio*, destaca la importancia de la «casa» como símbolo y marco de los hechos que en ella se desarrollan.

contra Tomás Sutpen o contra un padre que la marcó y castigó, haciéndola prisionera de los mandatos que le impusiera.

Pero el hecho desencadenante de su tragedia personal se ubica en el momento en que, instalada en la casa de El Ciento después de la muerte de su padre, se hace cargo de cuidar a su sobrina Judit, cumpliendo la última voluntad de su hermana Elena.

Es entonces cuando regresa su cuñado, Tomás. Éste, con la frialdad que lo caracteriza y calculando las posibilidades que tiene de reiniciar una familia, luego de proponerle matrimonio y ella aceptarlo tácitamente, se siente ultrajada por el maltrato y la humillación a la que la somete, algo que una dama sureña jamás podría aceptar, aún a sabiendas de que con su actitud perdería toda esperanza de realizarse como mujer: «Él regresó y me llamó, gritándome desde la galería del fondo hasta que bajé la escalera [...] y pronunció las duras palabras ultrajantes como si estuviese consultando con Jones o con cualquiera de los peones sobre el estado de una perra, una vaca o una yegua» (cap. V, p. 146).

Ante el agravio, parte rumbo a la *casa paterna*, que sólo abandonará para recoger la comida que por caridad le dejan sus vecinos o, hacia el final de la novela, para desentrañar el misterio de la «gran casa».

Otro lugar fundamental es la *mansión* que Tomás Sutpen hará construir bajo la dirección de un arquitecto francés especialmente contratado para diseñarla, y que en una etapa posterior será alhajada con los mejores materiales y adornos traídos de Europa.

Rosa Coldfield relata y describe a Quintín la llegada de Tomás, al que ella siempre califica de «demonio» y al que no puede dejar de ver bajo un aspecto «satánico». Le narra cómo éste se apropió de las tierras con las que crearía su plantación, El Ciento de Sutpen, y cómo comenzó inmediatamente con el proyecto de edificación de la casa: «Contemplaban cómo se elevaba la mansión, cuyos materiales se acarrearon, viga por viga y ladrillo por ladrillo, desde aquella ciénaga donde dormían el adobe y los árboles: el hombre blanco y barbado y sus veinte negros, todos absolutamente desnudos bajo el pegajoso y penetrante barro» (cap. II, p. 35).

Un nuevo espacio es el del *porche de la casa del señor Compson*, donde Quintín escuchará a su padre y tendrá «otra mirada» de la misma historia, en franco contrapunto con la de Rosa, ya que éste adopta una postura de defensa hacia Tomás y las decisiones que debe tomar, fundamentada en lo que le transmitiera su propio padre.

Otro ámbito que cobrará una importancia particular, por los hechos que en ella se desencadenarán, es la *pesquería abandonada* donde vive Wash Jones con su nieta Emilia, y en cuyo interior nacerá el quinto y último hijo de Tomás, la niña innominada que morirá a las pocas horas de nacer, al igual que su madre, como consecuencia de la violencia desatada en Jones, quien ve derrumbarse el ideal que había edificado en torno a la figura de Tomás Sutpen, ante la actitud de desprecio y humillación con que éste las trata: «y él miró otra vez a la muchacha yacente en el jergón y dijo: "Pues bien, Emilia, lástima que no seas una yegua tú también. En ese caso, podría ofrecerte un buen lugar en el establo". Se volvió y salió» (cap. VIII , p. 245).

Con la misma técnica narrativa que emplea en toda la novela, relata primero la respuesta de Sutpen y posteriormente el momento del parto y la espera de Wash, hechos por lógica cronológicamente anteriores:

> hizo tres millas de ida y otras tantas de vuelta antes de la medianoche para buscar a la negra. Después se sentó en la derruida galería hasta que amaneció y la nieta dejó de chillar dentro de la cabaña y hasta oyó llorar a la criatura mientras esperaba a Sutpen. «[...] Él es más grande que todos esos yanquis que nos dieron muerte a nosotros y a los nuestros... Es más grande que todo este condado, por el cual tanto luchó y que en pago, le obliga a ganarse el pan y la carne con una miserable tenducha de pueblo [...] ¿Cómo hubiera podido yo vivir veinte años a su lado sin que me tocara y transformara? Tal vez no soy tan grande como él [...] pero [...] se me arrastró al mismo destino al que fue llevado. Él y yo todavía podremos hacerlo y lo haremos». (cap. VII, pp. 245-246)

Wash Jones se siente con derecho a participar del destino de los Sutpen, pero después de oír lo que Tomás dice a su nieta, lo increpa. Éste reacciona violentamente gritando y atacando a Jones:

> «¡Retírate! ¡No me toques!»; pero debe de haber oído, porque repuso: «Voy a tocarlo, coronel»; y Sutpen dijo: «¡Apártate, Wash!» [...] dos fueron los fustazos que cruzaron el rostro de Wash [...] es posible que los dos golpes lo dejaran sin sentido, y que, en el instante de levantarse, tropezaran sus manos con la hoz. (cap. VII , p. 247-250)

La furia que se desata en Jones le hará perder totalmente el control, y lo llevará a a terminar con la vida de los seres a quienes más ama: Emilia, su hijita, Tomás, y hasta con la suya propia: «y entonces llegaron [...] Era el *sheriff* [...] y vio el cadáver [...] había cerca de cien personas que se acordaban de aquella cuchilla de carnicero que él siempre mantenía oculta [...] vio que el anciano [...] corría hacia todos ellos [...] todos vieron la hoz levantada por encima de su cabeza, corría en derechura hacia las linternas y los cañones de los fusiles, sin gritar ni hacer ruido alguno [...] "¡Jones! ¡Detente! ¡Detente o te mato!"» (cap. VII , p. 247-250).

El último espacio cerrado importante es la *habitación de la Universidad de Harvard*, donde están alojados los jóvenes Quintín y Shreve, en la que el frío de la noche va acompañando la dureza de la historia: «La manga del abrigo de Shreve estaba húmeda de nieve [...] En la mesa delante de Quintín y sobre el texto abierto bajo la luz de la lámpara, apareció un sobre oblongo [...] *Jefferson, 10 de enero de 1910, Misisipí* [...] Lo abrió y leyó: "Mi querido hijo: Ayer enterramos a la señorita Rosa Coldfield [...] una anciana que murió joven, a raíz de una afrenta que recibió en el verano de 1866"» (cap. VI, pp. 151-152).

Al comienzo del capítulo VI, como en tantos otros momentos a lo largo de la novela, reaparece uno de los recursos que emplea el narrador para lograr la anulación del tiempo cronológico, al superponer hechos del pasado con los del presente. Mientras las campanas de la Universidad indican, en distintos momentos del relato, el avance del tiempo cronológico, el pasado irrumpe, se corporiza en el presente de Quintín:

> Hacía ya rato que las campanas habían dado las once [...]. (cap. VII, p. 236)

> Corría el año 1865 y el ejército [...] se había retirado a través de Georgia [...]. (cap. VII, p. 237)

> Las campanas comenzaron a tañer, melodiosas, lentas y lejanas tras la ventana cerrada y sellada por la nieve. Era la medianoche [...]. (cap. VIII, p. 260)

> Allí estaban los cuatro, en aquella habitación de Nueva Orleans, en 1860, del mismo modo que, en cierto sentido, estaban en esa alcoba fría como una tumba, en Massachusetts en 1910. (cap. VIII, p. 286)

De esta manera la historia recorre dentro del espacio de Jefferson un camino que comienza en un lugar particular, la casa de los Coldfield y la de los Sutpen, para ir ampliándose luego a la plantación El Ciento, que representa las tierras del Sur, y por último la generalización a todo el territorio norteamericano durante los años de la Guerra Civil. Este pasaje de lo particular a lo general es la viva expresión del destino de una familia, de una sociedad, de un país.

Y es en la casa de Tomás Sutpen donde comenzará y dará fin la tragedia, circularmente, como una vuelta al origen de lo que fuera su gran ambición y que el destino no le permitió alcanzar. En ella no solamente morirán su esposa Elena, sino también sus cinco hijos; primero será Carlos a manos de su hermano Enrique; luego la hija de Emilia Jones; le seguirá después Judit a causa de la fiebre amarilla, al igual que su nieto, Carlos Esteban; por último Enrique, quien ya era un muerto en vida y Clite, su hija negra, que con el acto final, la *ekpirosis*, pareciera querer purificar esas tierras de todo el mal que le han hecho y devolverle a ella también la paz: «La señorita Rosa Coldfield [...] gritó primero: "¡Está incendiada! [...]" La ambulancia no podía ir más de prisa por aquel camino, cosa que Clite sin duda sabía muy bien [...] Quizás, en un momento dado, Clite apareció en aquella ventana desde la que había estado vigilando incesantemente [...] sobre un rojo fondo de incendio [...] y los

contempló sin demostrar la menor expresión de triunfo ni más desesperación que la que solía leerse en ella» (cap. IX, pp. 320-321).

(c) Aspecto ecopsicológico

A través del yo, el hombre es capaz de creer, de establecer relaciones con el espíritu o con Dios. Pero el impulso del yo de Tomás está determinado por la necesidad de *ser* y *tener*. De ser reconocido y respetado dentro de su sociedad; de tener, demostrado a través de sus ansias irrefrenables de poseer a los demás e incrementar sus bienes materiales, pero todo ello conseguido por medio de actitudes autoritarias, de sojuzgamiento, de maltrato y de violencia.

Ejemplo de su comportamiento es la forma en que trata a su esposa Elena, al arquitecto francés, a los indios chickasaw (a los que engaña para quedarse con sus tierras) o a los negros que dirige en la plantación, tanto en Haití como en El Ciento.

Los conflictos de su vida personal no son resueltos, no logra una vida dichosa; el dilema moral que se le plantea en varias ocasiones estará siempre presente. A estos momentos de gran introspección sólo tenemos acceso a través de lo que el abuelo Compson cuenta al padre de Quintín.

Pero en realidad él mismo no actúa, sino que de alguna manera induce a otros a llevar a cabo el acto que moralmente se le presenta como correcto. Así procede al separarse de su primera esposa, cuando pone legalmente todo en manos de un abogado y se asegura de que tanto a Eulalia Bon como a su hijo Carlos nada les falte en el futuro; o en la situación más terrible de su existencia, cuando debe optar entre la vida o la muerte de uno de sus hijos:

> Me veía en la necesidad de anular un hecho que me había sido impuesto, sin saberlo yo, durante el proceso constructivo de mi proyecto [...] ahora me hallo ante una segunda decisión [...] el hecho de que cualquiera de los dos caminos entre los cuales me es dado elegir me llevan al mismo resultado: o destruyo mi objetivo con mis propias manos [...] o si no actúo, permito que los acontecimientos sigan el curso que preveo y entonces mi objetivo se completará normalmente, con pleno éxito y naturalidad ante los ojos del mundo; pero de tal manera que a mis propios ojos será una mofa y una traición a aquel muchachito que, hace cincuenta años, se acercó a una puerta y fue expulsado. (cap. VII, p. 235)

Al hablar con su hijo Enrique acerca de la verdadera identidad del prometido de su hermana Judit, Carlos Bon, le traslada la obligación moral de impedir el incesto: «Enrique picó espuelas y volvió a grupas para enfrentar a Bon y sacó la pistola. Judit y Clite oyeron el disparo [...] y tal vez Wash Jones andaba por allí [...] y por eso pudo ayudar a las dos mujeres a lleva el cadáver a la casa y tenderlo en una de las camas» (cap. VIII, p. 306).

Tomás Sutpen tiene una muy mala relación con sus hijos varones: a Carlos Bon nunca lo reconoce como tal y a Enrique lo utiliza para llevar a cabo lo que él mismo no pudo hacer. No reconocerá tampoco a Carlos Esteban, el hijo nacido de su primogénito en Nueva Orleáns.

En el camino que emprendió en busca del éxito material, de una posición social, tendrá que sufrir la pérdida de Carlos, la indiferencia de Judit, el abandono de Rosa y el desdén de una población que nunca terminó de aceptarlo. Solamente queda un sobreviviente de su estirpe, su bisnieto Jaime Bond, el muchacho negro, hijo de Carlos Esteban de Saint- Valery Bon, al que Clite ha cuidado con devoción al igual que a Enrique, quien sólo regresa a la casa para morir.

> se hallaba en el vestíbulo un desgarbado muchacho mulato, de camisa y traje de labor descoloridos... con los brazos colgantes. En su cara de idiota —tez del color del cuero y boca ancha y floja— no se advertía sorpresa ni emoción alguna [...]. (cap. IX, p. 316)

> en el instante en que la casa se desplomaba, entre el rugido del fuego, sólo quedaba la voz el muchacho idiota. (cap. IX, p. 321)

Será la voz narrativa de Shreve, quien en el diálogo final que sostiene con Quintín hará referencia al tiempo mítico, circular, al mencionar al último sobreviviente de Tomás Sutpen: «Pues te lo diré. Pienso que, a la larga, los Jaime Bond conquistarán el hemisferio occidental [...] pero seguirán siendo siempre Jaime Bond, y dentro de unos cuantos milenios yo, que te miro ahora, habré nacido también de las entrañas de los reyes africanos» (cap. IX, p. 323). Esta

vuelta a los orígenes, donde todo comenzó, nos retrotrae a lo arquetípico de la civilización, donde surge una realidad que se sobrepone a todo tiempo cronológico; pasado, presente y futuro quedan abolidos y son reemplazados por ese tiempo mítico.[15] La novela refleja, al recorrer los distintos momentos de la historia de Tomás Sutpen, el perpetuo cambio que es la vida del hombre, y permite conocer cómo se van entramando esas transformaciones y cuáles son las opciones que el personaje elige para labrar su destino.

También Quintín Compton transita un camino hacia su interioridad en la búsqueda de su propia identidad pero, desgraciadamente para él, todos sus referentes son de muerte: fantasmas de quienes han habitado esas tierras, muertos, o los que aún vivos, nunca se recuperaron de la derrota de 1865. De allí que él tenga también un destino trágico, que se deja entrever en otras novelas como *El sonido y la Furia*,[16] donde se lo muestra obsesionado por el pasado, atrapado en los códigos del honor sureño, desarraigado de su familia, en la más completa soledad, lo cual lo convierte en un ser inadaptado que sólo encontrará solución a sus pesares en el suicidio. Es Shreve quien hace referencia a esos recuerdos tan dolorosos para Quintín, que invaden su presente:

> —[...] ¿por qué te estremeces así?
> —No lo sé; no puedo evitarlo...
> —Bueno... no es que chancee, sólo quisiera comprenderlo... no vivimos entre abuelos derrotados y esclavos manumitidos... ¿De qué se trata? [...] ¿una suerte de vacío lleno de ira espectral e indomable, de orgullo, de gloriarse en sucesos que ocurrieron y terminaron hace medio siglo...? (cap. IX, p. 308)

Ya cercano el final del capítulo VII, el narrador omnisciente, refiriéndose a los dos jóvenes, adelanta la muerte de Quintín: «Los dos jóvenes [...] estaban dedicados al mejor de los raciocinios [...] ambos [...] decían "No" a la sombra de Misisipi, la sombra de Quintín, que en vida actuó y reaccionó con el mínimo de moralidad y lógica, y al morir había escapado definitivamente a esa esfera, y muerta, permanecía no sólo indiferente, sino inexpugnable a ella, mil veces más poderosa que durante su vida» (cap. VII, p. 240).[17]

Es interesante destacar que, a medida que se acerca el final de la novela, las referencias a la obra como tal, como literatura, están cada vez más presentes. De allí que al terminar de «armar» la historia, Shreve diga a Quintín:

> de modo que fueron necesarios Carlos Bon y su madre para liquidar al viejo Tomás; y Carlos Bon y la cuarterona para eliminar a Judit; y Carlos Bon y Clite para eliminar a Enrique; y la madre y la abuela de Carlos Bon lo eliminaron a él. De modo que se necesitan dos negros para eliminar a un Sutpen ¿no?
> Quintín no respondió [...].
> —Perfectamente, magnífico; todo queda arreglado, el libro está en orden, puedes sacar todas las páginas y quemarlas [...]. (cap. IX, p. 323)

Las últimas palabras de Quintín demuestran el peso que la tradición y la herencia tienen para él; quiere autoconvencerse de que no odia el Sur, pero la «maldición» de la tierra lo acompañará mientras viva.

> —Tengo veinte años y soy más viejo que muchos que han muerto ya —dijo Quintín [...]
> —[...] ¿Por qué odias el Sur? [dijo Shreve]
> —No lo odio —dijo Quintín con rapidez, en seguida, inmediatamente—. No lo odio —repitió.
> «No lo odio», pensó, jadeando en aquel aire glacial, en la férrea oscuridad de Nueva Inglaterra. «¡No, no! ¡No lo odio! ¡No lo odio!». (cap. IX, pp. 322-323)

Quintín, por su personalidad ligada al pasado y sin proyectos futuros, ejemplifica al hombre sureño y a todos aquellos que en 1865 perdieron no sólo posesiones materiales sino también su tradi-

[15] Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*.
[16] Op. cit., Marx Frisch, *William Faulkner*, pp. 40-57.
[17] Faulkner podría estar refiriéndose a la teoría de las tres esferas de la existencia, postulada por Kierkegaard, donde la esfera ética es la que se relaciona con el cumplimiento del deber. Cuando el hombre logra apropiarse del «deber ser», alcanza uno de los mayores éxitos de su vida.

ción, su honor, sus objetivos, su lugar de pertenencia, y debieron aceptar un nuevo estilo de vida, un nuevo modelo político y económico, o perecer. Esta carga influyó negativamente sobre ellos, llenándolos de frustración.

Pero la mirada de Shreve plantea un enfoque integrador que permite incorporar los hechos del pasado en el presente y convertirlos en útiles proyectados hacia el futuro. De esa manera se llegará por un proceso de sincretismo a poder reconocer al «otro» en un «nosotros».

¡Absalón, Absalón! es la novela en la que William Faulkner reactualiza ejes temáticos inherentes al género humano: la búsqueda de las raíces históricas; las luchas fratricidas; la esclavitud —tanto de indios como de negros—; la necesidad de poseer una identidad política, social y cultural. Pero por otro lado está presente el deseo de rescatar la historia desde aquellos comienzos míticos en que las tierras no necesitaban ser divididas, que eran consideradas un patrimonio común, hasta llegar a los momentos en que las ideas de libertad e igualdad se impusieron y conformaron una nueva nación.

No hay que olvidar que la historia, unida a lo sagrado, contemplada desde distintas perspectivas, desde lo particular —donde lo familiar no puede dejarse de lado—, hasta lo general —lo social, lo «tribal»—, constituye la fuente de la memoria y la sabiduría de los pueblos.

A esa memoria apela William Faulkner al relatar esta terrible historia a la que suma su propia voz de narrador, pues es la realidad de la tierra donde nació y que también dejó en él su marca.

Bibliografía

Augé, Marc, *Los «no-lugares», Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1996

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, Breviarios FCE, 1997

Campbell , Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, Buenos Aires, FCE, 1998

Cross, Edmond, *El sujeto sociocultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997

Ducrot, O., y Todorov, T., «Los personajes» en *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, traducción de Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987

Eco, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Gallimard, 1957

Faulkner, William, *¡Absalón, Absalón!*, traducción de Beatriz F. Nelson, Madrid, Alianza-Emecé, 1998

Frisch,Mark, *William Faulkner, su influencia en la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Corregidor, 1993

Gérard Genette, *Teoría del relato. Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989

Jauss, Hans, «Estética de la recepción y la comunicación literaria», en Revista *Espacio*, año 3, 4-5, abril 1989

Lechte, John, *Fifty Key Contemporary Thinkers*, London, Routledge, 1994

O'Neill, Eugene, *El luto le sienta bien a Electra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1961

Porter, Tomás, *El mito y el teatro norteamericano moderno*, Juan Goyanarte Editor, Buenos Aires, 1972

Szondi, Leopold, *Fundamental Concepts of Fate Analysis*, traducción Consuelo Fregoso, s/d

Todorov,Tzvetan, *Gramática del Decamerón*, Madrid, Josefina Betancor, 1983

Verneaux, R., *Historia de la Filosofía Contemporánea*, Barcelona, Herder, 1997, pp. 28-44

Wertham, Frederic, *La señal de Caín, sobre la violencia humana*, México, Siglo XXI, 1971

Williams, Tennessee, *Un tranvía llamado deseo*, Madrid, Alfaguara, 1964

Paula Arias

El reparto

Mención Séptimo Concurso Literario Gramma

> Agrego a la teoría de Oliver Wendell de que hay tres posibilidades —el que uno es, el que cree ser y el que otro cree que uno es— una cuarta: el que uno quisiera ser.
> —MIGUEL DE UNAMUNO, *Tres Novelas Ejemplares*

Hacía ya varios años que Calino no veía a su primo Abelardo. Se había empeñado con verdadero ahínco en borrar aquel nombre de su memoria; y que ahora, en medio de la sala del teatro, divisara su rostro recortado en medio de las decenas de postulantes, le producía una mezcla extraña de ansiedad y rechazo; un sudor de hielo y fuego le recorría la espalda.

Abelardo sorteaba una a una las butacas y lo saludaba entusiasmado, aunque con dificultad trataba de llegar hasta él. Tiempo suficiente para que Calino evocase todo lo que aquél le había robado: su primer amor, el puesto de capitán de equipo, esa espontaneidad para ganarse a los otros, tanto...

—¡Uf! Casi no llego, tanto tiempo ha pasado... Realmente te ves muy bien, es una sorpresa encontrarte, creía que habías abandonado la actuación.

—Una observación muy aguda para este encuentro tan entrañable, ¿no lo crees? ¿Qué te trae por acá? Esta obra no es de tu estilo.

—Oh, vamos, tú bien sabes que aunque lo mío es la ciencia, mi corazón siempre estuvo en las tablas.

—No recordaba que tuvieses corazón.

—Siempre el mismo, no has cambiado. Pero ven, están llamando para las pruebas.

Ya se habían repartido todos los roles cuando por fin llegó el turno de atribuir los dos principales: el de Caín y el de Abel. La obra teatral sería sobre una adaptación del cuento «El silencio» de Federico Peltzer, una recreación del relato bíblico. Después de la primera selección, Calino y Abelardo eran los únicos que quedaban como candidatos y el primero descartaba que el del Caín fuera su papel, pues el director era un hombre inteligente y su primo, dada su naturaleza, no podía encarnar ningún personaje que le exigiese una mínima dosis de pasión.

La noche del estreno fue gloriosa para Abelardo; la crítica a la mañana siguiente no tardó en asegurarlo como candidato firme para el premio de mejor actor dramático que encarna un Caín inusitado, ante el cual hasta la misma historia se habría sorprendido. Claro que ésta no era la opinión de Calino, a quien la sangre le había invadido a chorros el corazón hasta ahogarlo y hasta sentir que en su lugar se levantaban paredes de hielo eterno como las murallas de la ciudad de Dite.

Catorce funciones se habían acumulado sobre esa desolación y todas finalizaban con aclamaciones de pie por parte del público a favor de Abelardo. Pero en la decimoquinta representación la historia fue otra. En la escena en que Calino encarnaba a Abel y se mostraba feliz porque Dios y sus padres le habían demostrado su predilección ante su ofrenda, justo cuando Abelardo, que interpretaba al primer verdugo, se abalanzaba empuñando el hacha de utilería contra Calino, fue sorprendido por éste que lo atacaba con otra arma de brillante y filoso metal. Ambos hombres luchaban verdaderamente en el escenario y Calino, acertándole un golpe de muerte, terminó venciendo a Abelardo.

«Era mi papel... nadie puede hacer lo que sólo uno debe hacer», repetía y escribía una y otra vez Calino, en las mohosas paredes de su celda.

Rogelio Grillo

La herida perfecta

Murmullo amniótico
Desperté
estremecido
del fuego casi blanco,
paloma
surcando los túneles del cuerpo.
Espasmo hirviente tan duro tan dulce tenacísimo.
La voz buscaba una boca
para vivir
como los pobres.
No le agradaba
el ajedrez
en cautiverio.

Un rumor de insectos encrespados
empuja
la camisa de las venas.
Canción de los fantasmas
insurrectos.
Los contengo hasta el momento
de arrojar las palabras
hacia el aire
como muelas que han cortado los cordeles.
Como gorriones borrachos de luna.
Como hombres de plata caliente.

Soy un árbol preñado de pájaros.
Espero el grito del arcabuz
para alumbrar
las plumas.

Se derrumba el sol al fin.
En llamas,
tomo un escalpelo
y hago luz
bajo la piel.
Se abren mis calles
y florece
el rugido
escarlata
primigenio.

Primera inocencia
Librado del parto y la luz enceguecida,
el universo me invita
a beber la savia de su cuerpo.
Promete los misterios,
el cielo
y el amor,
las venas,
la lujuria
y el río.
Dibuja un jardín de ilusiones platinadas,
brillantes mentiras de cromo
(abalorios de colores).
Acepto la promesa
(y el engaño).
Sonrío viendo la espuma en mis manos.

Reposo en la dulzura
Mover las alas dormidas
destejiendo el cielo
remontar el viento hasta el nudo del asombro
engendrar claveles y peces
esa es la miel que bebo
para pausar la grieta de las lágrimas.
(Vestido sólo de inocencia ignoro las espinas.)
No las veo.
No me hieren.
Deshilo el tiempo
y sin saberlo
pongo el huevo de la pena.

La doctora Alicia M. Zorrilla en la Academia Argentina de Letras

El 7 de octubre de 2002, durante la Jornada de Doctorado, se realizó un acto académico organizado por el Doctorado en Letras, en homenaje a la doctora Alicia M. Zorrilla, por su designación como Miembro de la Academia Argentina de Letras.

Abrió el acto el señor decano de la Facultad de Historia y Letras, escribano Juan Carlos Lucero Schmidt, y contó con la presencia de las siguientes autoridades: doctor Mauro Labombarda, director de posgrado; doctora Alicia Sisca, asesora del Doctorado en Letras; doctora Gloria O. J. Martínez, directora del Doctorado en Letras; profesores y alumnos de los Doctorados, e invitados especiales.

La licenciada Marina Guidotti, doctoranda del Doctorado en Letras, reseñó el currículum vitae de la homenajeada; y tras las palabras de la doctora Gloria O. J. Martínez, culminó el acto con el discurso magistral pronunciado por la doctora Alicia M. Zorrilla. Reproducimos aquí ambos discursos.

Dra. Gloria O. J. Martínez
Una cultora de la palabra

Como directora del Doctorado en Letras de la Universidad del Salvador, tengo la satisfacción de poner de relieve, ante esta comunidad académica, la personalidad de la doctora Alicia M. Zorrilla, ya que su modestia personal, en su trato diario en nuestro ámbito, no permite que puedan captarse sus valores en su verdadera dimensión.

Acaba de ser distinguida con uno de los más altos galardones que existen en el campo de nuestras letras: la Academia Argentina de Letras la ha designado su miembro, para ocupar el sillón de José Manuel Estrada.

Es «no-fácil», para usar una expresión kantiana, resumir en breves palabras la trayectoria académica de la doctora Alicia M. Zorrilla.

En nuestra Universidad del Salvador, comenzó siendo brillante alumna del Doctorado en Letras, para luego graduarse como doctora en Letras con una tesis memorable sobre el estudio de la sentencia en la obra de Jorge Luis Borges. En la actualidad, es profesora de su especialidad en seminarios de lingüística aplicada de nuestro Doctorado en Letras y en el de Lenguas Modernas, lo que nos colma a la vez de satisfacción y de orgullo, por haber contribuido, en lo que nos atañe, a su formación personal. No obstante, enumeraré, en breve síntesis, algunos aspectos capitales de su fecunda vida intelectual. Su rigurosa formación le hizo alcanzar los títulos de Profesora Especializada, en Castellano, Literatura y Latín, por la Escuela Normal Nacional de Profesores Nº 1; Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, y alcanzó el más alto grado en nuestra universidad como Doctora en Letras. Fue becada por prestigiosas instituciones, como el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, la Università degli Studi di Siena, y por el Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Obtuvo por su labor numerosos premios y distinciones, como el premio Dobranich como la mejor profesora en Letras del Profesorado Roque Sáenz Peña, y el que le otorgó la Municipalidad de Buenos Aires por su obra sobre Juana Manuela Gorriti.

De amplia solvencia didáctica, es fundadora de las Jornadas Nacionales sobre Normativa del Idioma Español; profesora de Lengua Española en el Colegio de Traductores públicos de Buenos Aires, y miembro del Consejo Editorial de la revista académica *El Lenguaraz*. Es, además, Presidenta de la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios LITTERAE, cuya prestigiosa revista *Litterae* dirige.

Es autora de numerosos trabajos sobre su especialidad, algunos en colaboración. Ha publicado

recientemente dos obras de imprescindible consulta: la primera, *Diccionario de las preposiciones españolas – Norma y uso*, utilísima guía para responder a las múltiples preguntas que pueden plantearse estudiantes y aun profesores sobre el correcto empleo de las preposiciones de nuestra lengua tan rica y dúctil; y la segunda, su tesis doctoral, que fue editada con el título de *La voz sentenciosa de Borges*.

La especialidad vocacional de la doctora Alicia M. Zorrilla son las palabras y su correcto uso. Esta expresión parece muy simple pero no lo es tanto. Si comencé con una expresión kantiana, no puedo dejar en el olvido las expresiones de otros filósofos con respecto al dominio de las palabras, elemento propio vital de la doctora Alicia M. Zorrilla.

Escuchamos a Heidegger, el que afirmó que el idioma, en sus palabras expresivas, es el don más peligroso otorgado al hombre, si no sabe emplearlo. «La palabra es la casa del ser —decía— pero podría también ser la cárcel.» Y también oigamos a Duverger, diciendo que hay un misterio en el hombre, que no podrá jamás ser totalmente develado, y sobre el cual los poetas arrojan más luz que los hombres de ciencia. Cabe recordar al propio Platón, que no sabía qué hacer ante la extraña sabiduría de esos «maniáticos», los poetas. Y ya que nuestra académica, la doctora Zorrilla, es borgesiana, el primer poeta que se nos presenta es Borges, ese escritor tan cauteloso con sus palabras, «para no entretejer naderías», como dice en su conocido poema «El remordimiento»:

> [...] mi mente
> se aplicó a las simétricas porfías
> del arte, que entreteje naderías

Pero no son «naderías» las que entreteje el arte de la palabra, como el mismo Borges reconoce en su *Antología personal*:

> Sólo podemos dar el amor
> del cual todas las cosas son símbolos

Y descendiendo al llano de nuestros poetas más sencillos, destaco uno: el poeta Manuel Castilla, que habla de las palabras, y nos dice:

De pronto uno comprende que las palabras viven, que tienen un tiempo, una vida propia, si se quiere. Que entre la infinita variedad de vocablos que se dicen y oyen diariamente, hay algunos que tienen una resonancia hermosa, distinta. Es cierto también que la determinada resonancia que las palabras tienen en el espíritu proviene de lo que significan. Entre las palabras bellas está, por ejemplo, *mimbre*, de gran delicadeza, que hace pensar en lagunas, en esteros, en aire libre y suelto. ¡Y qué hermosa resonancia la de la voz *golondrina*! Hay algo de juguetería en ella, de niñez despreocupada, de cabellera entregada a las manos del viento. Palabras como éstas las hay muchas en el idioma. Son las que sobresalen entre cientos de voces anodinas. Y son las que, en definitiva, nos hacen amar nuestra lengua.

Esta especialidad a la que ha consagrado su labor la doctora Alicia M. Zorrilla, la de determinar con exactitud la función y el sentido propios de cada palabra, implica una dimensión óntica, que está más allá de las formas. Las palabras actúan sobre nosotros al actuar sobre la realidad.

Sintamos la alegría de que colabore con nosotros una cultora de la palabra valorada hasta en su mínima expresión; una profesora consciente de que el don precioso del idioma no debe emplearse sin perfecto conocimiento, y seamos felices al felicitarla, de poder enriquecernos con sus enseñanzas.

Una última reflexión antes de dejarle la palabra a nuestra académica, la doctora Alicia M. Zorrilla, para constatar que no es casual que este acto de reconocimiento de sus méritos se realice un 7 de octubre, aniversario de la batalla de Lepanto, sobre la que el príncipe de nuestro idioma realizó la síntesis expresiva del elogio, al considerarla «la más alta y noble ocasión que vieron los siglos ni esperan ver los venideros». Y es también la fiesta de Nuestra Señora del Rosario, la Virgen Inmaculada, que expresó la más sublime síntesis de la relación del hombre con Dios, cuando respondió al arcángel Gabriel: *Ecce ancilla Domini. Fiat mihi secundum Verbum tuum.*

Dra. Alicia María Zorrilla
Consagración a las palabras

El hombre, que —como bien dice Jean Guitton— «pide y espera de Dios sólo beneficios materiales», recibe el don de la palabra sin que medie un ruego. No la ha pedido, pero Dios se la concede para que sea hombre y, en ella, guarda Su Eternidad. Le permite hablar para crear y para celebrar Su Creación, Su Poesía. Dios funda la palabra como puente indestructible entre la vida y la Vida. Por eso, en el corazón de todos los vocablos, están las parábolas de Jesús, pues de *parábola* nació *parabla*, y de ésta, por metátesis, *palabra*, que significa, etimológicamente, «habla». Luminosa transformación que sostiene con sencillez la grandeza inefable de lo sagrado: Cristo habla con las palabras que le ha inspirado Dios, y decirlas es decir a Dios y pensar en Él. Cada palabra deviene, entonces, un mensaje de la eternidad que nunca abandonamos y nos une estrechamente a ella; contiene «la autorrevelación de Dios a través de Su presencia activa en la creación del mundo»,[1] pero no siempre gozamos de esa vivencia, porque estamos demasiado abstraídos en el progreso de nuestro yo corporal, de nuestro yo social, en las imágenes de lo fugaz que nos alejan de la verdad que debe sostenernos. Leemos entonces: «Hay mujeres que gastan en cirugías, yo me deliro por otro lado»[2] o «La cifra que había dado a conocer era su tío».

Parece que los hombres del siglo veintiuno vivimos al margen de los verbos, que es lo mismo que decir desterrados de nuestros pensamientos, distantes de lo esencial, distraídos y en rebelión exclamativa. Rendidos, muchas veces, a una existencia trivial, incolora, casi sanchopancesca, hemos dejado de sustentar los valores; hemos menospreciado lo que significa ser dignos de una identidad para no ser como los otros, sino auténticamente otros y defender esa otredad con coraje ético. Por eso, hablamos como si estuviéramos solos, a la intemperie, sin ilación alguna («Hace algunos meses que me visitan o me llaman por teléfono regularmente grupos de personas de edades diversas para pedir ayuda de alguna manera a los niños internados en nuestro hospital»),[3] o imitando expresiones que alteran la recta formación de los vocablos («Debemos coherentizar nuestros pensamientos» o «Parecían seres hieréticos»), y —lo que es más grave— tampoco nos interesan los errores léxicos o sintácticos que cometemos («Hollywood expresa su dolor por los atentados en la Red»; «Habló sobre el ordeñe de las vacas»; «¡Qué repulgue tienen esas empanadas!»); ni las comas o las tildes que omitimos; ni los tiempos y los modos verbales que trocamos alegremente, en las dos acepciones del verbo «trocar», es decir, «cambiar» y «equivocar»; ni los ajetreados gerundios con los que, indefectiblemente, nacemos «muriendo» o recibimos cajas «conteniendo». La coherencia y la cohesión son conceptos abstrusos que se oponen a nuestro habitual estado de destemplanza. ¿Cuándo renunciaremos, pues, a lo superficial, al «por encima» y al «más o menos»?

Lamentablemente, nuestra sociedad no valora lo que significa hablar y escribir con corrección, porque teme lo correcto y lo tacha de académico, sectario y purista. Hay quienes creen que escriben bien, porque no los entienden. Esa falta de valoración conduce a la dejadez y a frases como ésta: «El tratamiento más seguro y eficaz en obesidad».[4] ¿Pasa inadvertida la preposición errónea «en», en lugar de «contra», porque hablamos de la obesidad? Y si dijéramos «El tratamiento más seguro y eficaz en flacura», ¿sería, acaso, más evidente el error? Con la preposición «en», el verbo «tratar» denota «comerciar mercancías», por lo tanto, afirmamos que, en esta publicidad, hay un mensaje oculto o una intención muy definida.

Buena parte de nuestra sociedad vive de la apariencia, del egoísmo, de la soberbia y —como decía

[1] John Baldock, *El simbolismo cristiano*, traducción de Guadalupe Rubio de Urquía, Madrid, EDAF, 1992, p. 135.

[2] *La Nación*, Buenos Aires, 31 de agosto de 2002. «Delirar» es verbo intransitivo; denota «desvariar», «decir o hacer despropósitos o disparates».

[3] «Cartas de lectores», *La Nación*, Buenos Aires, 24 de agosto de 2002.

[4] *La Nación*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 2002.

Guitton— del «esfuerzo para no hacer esfuerzo»;[5] no reconoce ni sus defectos ni sus fracasos, y no puede progresar con hombres neutros, sólo hábiles para transitar superficies; necesita héroes de la caridad, del amor, del sacrificio, de la voluntad, de la entrega al prójimo, personas, que, con todas sus limitaciones humanas, participen de un espíritu de perfección, aun en el hablar y en el escribir.

Los escritos reflejan nuestras dudas e inseguridades; son eco de un ámbito cultural quebrantado. Las palabras emprenden caminos sinuosos y se despeñan en una sintaxis que raya, a veces, en lo irracional («La Brigada de Homicidios informó que los asesinos fueron identificados como Jorge Hernán Flores, sindicado como autor material del homicidio, y como partícipes necesarios a Javier Acosta y Cristián Maggio, todos con antecedentes penales»).[6] Hay, pues, un concepto equívoco de la libertad, y se persevera en la ignorancia. Debemos fundar, entonces, una ética para el lenguaje, darle, por fin, un lugar destacado en nuestras vidas.

Las palabras son recuerdos de las cosas nombradas, cuerpo y alma, sabiduría de las esencias. Leerlas nos inquieta y nos transforma; escribirlas nos traduce y nos llama al florecimiento espiritual para que la belleza deje de ser inasible; decirlas nos ancla en el prójimo, en la otra voz que tanto necesitamos para sentir que somos, para participar en la abandonada conversión al amor y a las virtudes. Como bien dijo Octavio Paz, «el hombre es un ser de palabras. [...] La palabra es el hombre mismo».[7] Cuando hablamos o escribimos, las usamos, pero no escudriñamos sus adentros, sus galerías aladas y quijotescas, la locuacidad de sus silencios. No nos detenemos a pensar en que cada letra que las forma tiene un valor propio, una historia y un porqué. Cada letra sugiere y oculta algo, porque significa. Nada es gratuito en los planes de Dios, ni siquiera el pájaro que detiene su vuelo para escuchar las campanas de este mundo en el otro.

La voz *palabra* tiene cuatro consonantes —p, l, b, r— y tres vocales que son aes. Los fenicios, verdaderos inventores del alfabeto, dieron a la primera consonante el nombre de *peh*, que significa «boca», lugar del hálito de la vida; con ella, nos unimos al seno materno; con ella, pronunciamos nuestra primera creación. Los griegos la transformaron en *pi*, y los romanos, en *P*.

La «a» tiene su cuna en el *alph* de los fenicios con la denotación de «buey», por su remoto parecido gráfico con la cabeza y los cuernos de ese animal. Luego, los hebreos la llamaron *aleph*, y los griegos, *alfa*. Cuando decimos *palabra*, tres aes rehacen el instante con su albor de alabanzas, de aguas, de atalayas; con su sangre apacible, tan paciente como el mar cuando se deshace en la arena. Y tan grande es su simbología que, en el proverbio bíblico (14, 4), dice Salomón que «sin bueyes, el granero está vacío». Así lo sintió don Pedro de Salas cuando publicó, en 1829, su *Compendio latino-hispánico*: «Primera letra en dignidad y naturaleza, la de sonido y pronunciación más claros, la más alegre de decir, la más excelente en sus formas, reina de los otros elementos del alfabeto y superior a todos ellos en mérito».[8] Su primer lugar en el abecedario nos habla del principio, y como reza el Evangelio de San Juan, «al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios».

El alfabeto fenicio también nos habla de los orígenes de la «l». Esta letra recibía el nombre de *lamed*, «cayado», pues representa el palo con que los pastores azuzaban a los bueyes. Los griegos la llamaron *lambda*, y los romanos, *L*.

La «b» (*beth*, para los fenicios) evoca la «casa». Se la considera la más dulce de todas las consonantes labiales. Y, tal vez lo sea, porque el *Diccionario de autoridades* (1726–1739), de la Real Academia Española, define «besar» de esta manera: «Poner la boca sobre alguna cosa y, frunciendo y apretando los labios, pronunciar la letra B tácitamente».[9]

[5] *El trabajo intelectual*, Madrid, RIALP, 1999, p. 141.
[6] *La Nación*, Buenos Aires, 24 de agosto de 2002.
[7] «El lenguaje», *El arco y la lira*, 5ª reimp., México, FCE, 1983, p. 30.
[8] Citado por Gregorio Salvador y Juan R. Lodares, «La reina del abecedario», *Historia de las Letras*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 15.
[9] Tomo I, Madrid, Gredos, 1969.

La consonante «r» (*resh*, entre los fenicios), que para algunos es una «p» que marca el paso, se relaciona, desde sus orígenes, con el movimiento recio y con la fuerza. De acuerdo con el alfabeto fenicio, significa «perfil». La vibrante múltiple permite que la lengua se desplace de dentro a fuera, que se desentrañe para mitigar la sed de esos días sin horas en que un río ignorado y una estrella sueñan con la rosa inalcanzable que, sin perder su aroma prístino, se marchita eternamente en un vaso de cristal. Porque también se lucha con la palabra en la penumbra de apasionados silencios, de frustrados nacimientos, cuando el dolor llega a la cima de su noche; y en ese combate, espadas de fuego y de hielo estallan avasallantes, ascienden y se desgarran, fingen la inmortalidad, se adentran ardientes, gélidas, en las memorias del aire para no sucumbir desiertas en los mudos territorios de la página, pero el que escribe sabe que otra vez ha perdido el Paraíso. Por eso, dice Octavio Paz:

> Escribo sobre la mesa crepuscular, apoyando fuerte la pluma sobre su pecho casi vivo, que gime y recuerda al bosque natal. La tinta negra abre sus grandes alas. La lámpara estalla, y cubre mis palabras una capa de cristales rotos. Un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha. Continúo escribiendo con ese muñón que mana sombra. La noche entra en el cuarto, el muro de enfrente adelanta su jeta de piedra, grandes témpanos de aire se interponen entre la pluma y el papel. Ah, un simple monosílabo bastaría para hacer saltar al mundo. Pero esta noche no hay sitio para una sola palabra más.[10]

Hemos descubierto, pues, que este sustantivo *palabra*, que es nombre de todos los nombres, tiene su ambiente; guarda en sus entrañas una especie de pastorela, ese canto sencillo y alegre que acompaña a los pastores: una casa, tres bueyes, un cayado y una boca para los decires del alma en alguna hora solitaria del fatigado camino. Recordemos que Jesús es el Buen Pastor. Un poema oculto en un solo vocablo, que parece abrirse lentamente, «a» tras «a», con ansias de parición.

Si nos detenemos más y dejamos que la imaginación encuentre nuevas alas, descubrimos, en el interior de *palabra*, otra voz, casi una forma imperativa, *labra* (del latín *laborare*), que nos invita a pensar, a trabajar el pensamiento, a cincelarlo, en estado de trascendencia, sin zozobras, para propiciar ese momento casi sagrado en que hombre y palabra se esperan, se llaman y se encuentran, se multiplican, se yerguen y se desmoronan, pues escribir es labranza, ascesis, milagro espiritual para fecundar la tierra virgen de cada día. Escribir es abrir el surco para conmemorar la siembra. Decía Rimbaud que «la mano que sostiene la pluma equivale a la mano que sostiene el arado».[11]

Vivimos entre palabras y por ellas, pero realmente no sabemos qué son; a veces, las devora nuestra indiferencia, y buscan una boca que las diga. Las evitamos cuando no nos convienen y las perseguimos desesperadamente cuando reconocemos que, alejados de la verdad, hemos perdido el fervor de los significados.

Dijo Víctor Hugo que «todo hombre es discípulo de alguna palabra profunda». El escritor, que sabe que hay algo más allá de las palabras, aspira a consagrarlas, a devolverles su carácter sagrado. Ésa es su vocación ilimitada, ésa es su palabra profunda: nombrar para seguir naciendo, esculpir las caracolas de agua de sus mares sin orillas, caminar tras las huellas del viento para desenterrar sus horizontes, envolverse en los rituales del fuego, sentir el sol desde el sol, desprenderse generosamente de su cuerpo para penetrar, sueños adentro, la sabia transparencia de las raíces.

Cuando escribe, cabalga más allá de los comienzos, reconoce las hazañas de todos los mitos; es hombre pájaro, hombre río, hombre selva, hombre astro, hombre calle, hombre sangre, hombre cruz, para soportar la crucifixión de tantos seres rotos en los confines de las horas. Y las palabras

[10] «Trabajos del poeta [1949]», *¿Águila o Sol?*, ed. conmemorativa, 50º aniversario (1951-2001), México, FCE, 2001, p. 15.

[11] Citado por Jean-Jacques Antier en *Sabiduría cotidiana. El libro de las virtudes recuperadas*, traducción de Amanda Forns de Gioia, Buenos Aires, Sudamericana, p. 64.

crecen sin máscaras, crecen sin pausa en el alba de su espíritu.

Lo material obstruye los caminos del alma, diseca los ojos para que no miremos el cielo. Y los hombres necesitamos poseer la valentía de mirar, que es más que ver, y de no olvidar los valores, que es peor que negarlos, para que nunca sea demasiado tarde.

El escritor tiene que devolverle al mundo la esperanza en la palabra y unir en ella el vuelo indomable, pero sublime, de Pegaso y la excelsitud espiritual del unicornio; transmitir con ella que la razón de la vida se sostiene en lo bello, lo bueno y lo verdadero, y que la paz es posible.

Entonces, al consagrarse a las palabras, debe rescatarnos de la esclavitud de la desidia, de nuestros ciegos errores, y, como quien camina feliz a un nuevo nacimiento, ofrecerlas siempre como otras parábolas, alumbradoras, mansas, acabadas o inacabables, erguidas en la fe y en perenne resurrección. Así lo dice nuestro poeta Ricardo Eufemio Molinari (1898-1996):

¡Eternidad!, espacios venideros,
mares altos, contiguos, apartados,
para ti sola, envuelta, estos helados
presentes y estos tallos, voladeros.

Esta flor y estos días lisonjeros,
entre el aire y la tierra separados,
y esta voz y este amor desocupados.
¡Sí, para siempre, y siempre, prisioneros!

Remonta y sube, flor delgada, hermosa,
y sal de mí, conmigo; ya ofrecido
a la muerte y al tiempo inolvidable.

Sobre tus ramos y ventura ansiosa,
recoge en ti este viento trascendido,
¡oh, flor —camelia blanca— interminable![12]

[12] «Sonetos a una camelia cortada. V», *Esta rosa obscura del aire (1949)*, en *Las sombras del pájaro tostado (1923-1973)*, Buenos Aires, El Mangrullo, 1974, p. 281.

Homenaje a la doctora María Celia Velasco Blanco

Palabras de la doctora Gloria O. J. Martínez

Ante Jesús, presente en el Santísimo Sacramento, en este sagrado recinto consagrado a Nuestra Señora la Virgen del Carmen, Madre de Dios y Madre nuestra, ante familiares y amigos aquí presentes, trataré de evocar a quien fue nuestra querida amiga y colega, la doctora María Celia Velasco Blanco, a quien Dios llamó a Sí el pasado 27 de mayo.

Ante el ejemplo de sus virtudes cristianas y de las buenas obras que realizó, vienen a los labios las palabras de bendición del *Apocalipsis*: «Bienaventurados los muertos que mueren en el Señor». Sí, dice el Espíritu: «Que descansen de sus trabajos porque sus obras los acompañan».

Pero ante el recuerdo que dejó entre nosotros en su vida académica, ante las autoridades de la Universidad del Salvador, sus colegas, sus alumnos, la comunidad educativa toda de nuestra universidad, yo debería citar algún parlamento de Shakespeare, o una frase de Chesterton, sus dos grandes amigos literarios.

Sin embargo prefiero quedarme con una estancia de Malherbe, cuando consuela a su amigo Du Perrier por la muerte de una hija:

> Mais elle était du monde, où les plus belles choses
> ont le pire destin,
> et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses :
> l'espace d'un matin

Quiero pensar a nuestra amiga, la doctora María Celia Velasco Blanco, como una gran rosa blanca, alta y erguida, fuerte en su tallo, irradiando savia y vigor, el aroma de sus virtudes cristianas, nimbada del halo de su inteligencia y su saber.

Perteneciente a una ilustre familia, en la que hubo científicos como su padre, y escritores, como una de sus abuelas y su tío, nuestro poeta de las lejanías y del sabor porteño, Héctor Pedro Blomberg, María Celia realizó sus estudios en Buenos Aires, hasta obtener el grado de doctora en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Paralelamente, profundizó sus estudios de literatura inglesa —hablaba desde la infancia el inglés como su propia lengua—, y sus estudios teológicos en el Instituto de Cultura Religiosa Superior de Buenos Aires. Allí desde muy joven desenvolvió una eficaz labor académica, y contó durante toda su vida con grandes amigas entre los miembros de la Compañía del Divino Maestro. Su vocación por la docencia la llevó a desempeñarse como profesora en establecimientos de enseñanza secundaria, hasta ser rectora de la Escuela Normal Nº 9 de esta capital.

Su gran amor por las letras hizo que dictara numerosos cursos y conferencias de su especialidad, en lengua castellana e inglesa.

En nuestra Universidad del Salvador, en la Escuela de Letras, desempeñó una profunda labor educativa durante muchos años. Todos los que fueron sus alumnos gozaron de sus amenas clases, en las que los profundos conocimientos se aunaban con toques de humor típicamente inglés. En nuestro doctorado, tuvo desde el comienzo una importante función como miembro de la Comisión Permanente de Doctorado, y también a cargo del Seminario de Literatura Inglesa. Fueron memorables sus cursos, especialmente el del pasado 2002, que dedicó a la dramaturgia de Shakespeare relacionada con la historia de Inglaterra. El presente curso 2003, que el designio inescrutable de Dios no le permitió dictar, estaba programado sobre la ironía en la literatura inglesa.

Eficaz fue su participación en la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. Con otros profesores de la casa —entre los que tuve el agrado de contarme—, animó nuestras reuniones del Simposio interviniendo en las charlas sobre los distintos temas que abordábamos, siempre oportuna y eficiente, añadiendo el femenino toque de *lemon pie* y la tacita de café.

La doctora Velasco Blanco poseía otra faceta en su personalidad: era poeta —como todos los Blomberg—, poeta de fina sensibilidad.

Dejó varios libros inéditos de poesía con originales temas que le sugería su amplio horizonte cultural. El último libro en preparación versaba sobre poetas jóvenes que hubieran muerto antes de cumplir los treinta años. Tal vez presintió su propia muerte, en su espíritu siempre joven pese a los años transcurridos. A mí misma me enviaba encantadores villancicos como felicitación de Navidad, como esta estampa de Nazareth de cuyo encanto podemos participar ahora.

NAZARETH

En los campos de Nazareth
volaban tordos y golondrinas
y se cubrían las colinas
de lirios que —aunque por un día—
mucho mejor que Salomón vestían.

En los campos de Nazareth
crecían las viñas y la higuera,
y la mostaza que, aunque fuera
la más pequeña de las semillas,
alzaba al cielo sus frondas sencillas.

En los campos de Nazareth
vivía un Niño, que miraba
pájaros y árbol, y pensaba
con qué palabras elocuentes
mostraría el Señor a las gentes.

Queridos amigos, para guardar el mejor recuerdo de nuestra amiga y colega, la doctora María Celia Velasco Blanco, trasladémonos imaginativamente al amplio salón de su casa frente a la Plaza Libertad.

La doctora María Celia nos ha invitado a participar de una de sus inolvidables peñas culturales de los miércoles al mediodía. Nos encontramos en grata y selecta compañía. En torno a la mesa cordial, se sienta, aquí un escritor célebre; aquí, un arquitecto, aquí, un general; aquí, un poeta. Más allá, una doctora martinfierrista, un experto en literatura italiana; en otros sillones, departen amigablemente un embajador, junto a una musicóloga, un periodista y un ingeniero experto en óperas, una purista de la lengua, una cultora de literatura rusa. Añaden su gracia y distinción Hilda y Dorita, sus amigas de toda la vida, que la acompañaron y asistieron abnegadamente junto a sus familiares, hasta sus últimos momentos. Por el ventanal del balcón del quinto piso entra tamizada la luz, que arranca un temblor verde azulado a las plantas del interior, y pone un brillo mate entre las porcelanas antiguas. La doctora María Celia Velasco Blanco nos comenta pasajes del *San Francisco* de Chesterton. Como evocado por el nombre del Santo de Asís, irrumpe el trino en escalas de cristal veladas en seda anaranjada de Caruso, su canario Roller. Y como si este canto fuese una diminuta escala de Jacob, ascendamos por ella hacia el Cielo, hacia Dios, fuente de todo Amor y toda Belleza.

Palabras de Liliana Speroni

Entre nosotros, Shakespeare se desperezaba cada mañana en que la doctora lo convocaba con su previsto ritual, al que acudíamos de la mano del asombro, mientras ella desataba los hilos con que agrupaba los enigmas literarios de nuestras citas.

Hambrientos escuchas nos transmutábamos en develados, a punto tal de que a algunos de nosotros, se supo más tarde, acompañó Chantecler hasta su casa.

Sin ir más lejos, hubo noticias acerca de que luego de concluidas sus ponencias, Puck se hubiera negado deliberadamente a regresar a la tinta de los comentarios manuscritos de la doctora, tentado por los colores de las vidrieras de Callao.

Ella hacía posibles los ensueños y si bien no tuvo tiempo de transferirlos todos, abandonó para nosotros tal cantidad de pistas para que nos perdiéramos irremediablemente entre el *Beowulf* y Virginia Wolfe.

Gracias, doctora Celia, por corroborarnos la maravillosa locura de asirnos de los cuentos para descartar la soledad de la vida, como usted lo hizo.

Gracias por conducirnos al pasado inglés de su sabiduría, presentarnos a sus amigos y condicionarnos a la compañía de su humor.

Palabras de Daniel Del Percio

Sé que lo poco o mucho que pueda escribir será insuficiente. Porque la pérdida que hemos sufrido no puede medirse desde una biografía, desde una trayectoria académica o desde el rigor de una

obra poética. La figura de la doctora Celia Velasco Blanco, por un lado tan inalcanzable en su erudición y en su profundidad de conceptos, permitía a su vez esa casi impersonal intimidad que sólo tiene la relación maestro-discípulo.

Acaso debería haber hablado de mayéutica, pero hay más que eso. Es ante todo una certidumbre ni científica ni dogmática, no afirmada en palabras, de que nuestra labor desde y dentro de la literatura debe exceder la mera exigencia profesional y la justa ambición del logro académico. Hay que pensar la literatura como ella implícitamente lo hacía desde su cátedra, su poesía y sus reuniones literarias: creándola, y sufriendo y gozando su pasión con la herramienta de su calma vital. Comprender es un proceso de creación que la habitaba en cada gesto mínimo, en cada inflexión, en la precisión de encaje de cada palabra. Y, por qué no, en la tranquila ironía de su humor tan típicamente británico.

El maestro convierte en palabra viva la letra muerta de los libros. Ése es el jubiloso mecanismo de la memoria.

Con todo mi dolor, mi afecto y mi gratitud.

Agenda

Biblioteca

La Biblioteca de Letras Dr. Arturo Berenguer Carisomo está habilitada para los alumnos, profesores y egresados de la Escuela de Letras en Tucumán 1699, subsuelo. La biblioteca dispone de los elementos necesarios para ver videos. Solicitar turno en la Dirección de la Escuela de Letras.

Cursos y talleres

Los viernes 29 de agosto, 26 de septiembre, 31 de octubre y 28 de noviembre, de 18:30 a 20:00, se realizará el «Taller de lectura y escritura para alumnos de 4° y 5° años de enseñanza media», dictado por la licenciada Onna Pacheco. Están invitados todos los alumnos de escuela secundaria interesados en concurrir. Actividad no arancelada.

«Taller de Filosofía Contemporánea» a cargo de la licenciada Gilda Mussano.

Nuria Gómez Belart dicta «Taller de Escritura», los martes de 16 a 19. Las actividades comenzaron en abril. Informes en la Dirección de la Escuela de Letras y por e-mail a: nuriagb@uolsinectis.com.ar

«Práctica Profesional de Corrección de Estilo y Redacción», seminario-taller dictado por las correctoras Belén de Ancizar y Nuria Gómez Belart. Las actividades comenzaron el 19 de agosto y finalizan el 7 de octubre. Informes en la Dirección de la Escuela de Letras y por e-mail a: nuriagb@uolsinectis.com.ar

IDILL: proyectos de investigación 2002-3

«Arturo Berenguer Carisomo: una vida dedicada a las letras», a cargo de la doctora Ana María Llurba.

«Edición bilingüe anotada y precedida de estudio crítico del Libro I de las *Odas* de Horacio», a cargo de la profesora Mirta Meyer.

«Edición bilingüe anotada y precedida de estudio crítico del libro II de las *Odas* de Horacio», a cargo de la profesora Mirta Meyer.

«Investigación filológica de carácter textual aplicada a tres cantos de la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena», a cargo de la licenciada María Luisa Olsen de Serrano Redonnet. Está abierta la inscripción. Actividad no arancelada.

«El humor de los primeros románticos argentinos en la prensa periódica de Montevideo», dictado por la doctora Beatriz Curia de Isaacson. Está abierta la inscripción. Actividad no arancelada.

«El pasado colonial en la ficción contemporánea», a cargo de la doctora María Rosa Lojo. Está abierta la inscripción. Actividad no arancelada.

«Escritoras en la fundación de la nación: Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla», a cargo de la doctora María Rosa Lojo.

«Novelas argentinas de la última década (1992-2002)», a cargo de la licenciada Ana Lía Amores. Está abierta la inscripción. Actividad no arancelada.

«Líneas estético-ideológicas en la novelística argentina (1980 y 2000)», a cargo de la doctora María Rosa Lojo.

Continúan los seminarios «Algunas problemáticas humanas en la literatura alemana del siglo XX» y «Literatura alemana y cine», a cargo de la doctora Adriana Cid. Está abierta la inscripción. Actividad no arancelada.

Concursos

La Escuela de Letras de la Universidad del Salvador, propiciando las actividades que fomenten el trabajo de creación verbal, organizó durante el año 2003 el VIII Concurso Literario Gramma y el VIII Concurso Literario para Alumnos de Cuarto y Quinto Años del Nivel Medio, dirigidos respectivamente a estudiantes universitarios y estudiantes secundarios.

Intercambio

La Universidad del Salvador desarrolla su Programa de Intercambio, que permite a los estudiantes de todas las carreras realizar intercambios estudiantiles con más de 150 universidades de Europa, América y Oceanía. Para más información, consultar a Viviana Giudice (Oficina de Intercambio, Rodríguez Peña 770, piso 1º, de lunes a jueves de 9 a 13:00 y de 14:30 a 17:30) o a la Asesora Académica doctora Alicia Sisca (Facultad de Filosofía, Historia y Letras, Tucumán 1699, P.B., martes de 10 a 11:00 y miércoles de 19 a 20:00). Se realizan charlas informativas.

Jornadas

V Jornadas de Cultura Clásica: «Parresía, licentia verborum y verdad», Facultad de Filosofía, Historia y Letras, USAL. Se realizan los días 24, 25 y 26 de septiembre.

Pasantías en la Escuela de Letras

Desde 1999 alumnos de las carreras de Licenciatura en Letras y Corrector Literario realizan pasantías en la editorial La Ley. Desde 2000 alumnos de la carrera de Letras y Corrector dictan Talleres de Lectura y Escritura y para la formación de abuelos narradores en el Congreso de la Nación.

Premio Anual Academia Argentina de Letras

Instituido en 1982 para distinguir a graduados de la carrera de Letras de universidades estatales o privadas que hayan obtenido el mayor promedio general de su carrera. El jueves 27 de noviembre a las 18:30, en el Palacio Errázuris, recibirán esta distinción las licenciadas Mayra Bottaro (año 2000), Daniela Serber (año 2001) y Luciana Mac Loughlin (año 2002).

Para cualquier información complementaria dirigirse a la doctora Alicia Sisca: alsisca@salvador.edu.ar

Las puertas de

Gramma

están abiertas a la colaboración
de profesores y alumnos.
Para consultas
y envío de trabajos,
dirigirse a la profesora
Mirta Meyer:
mmeyer@fibertel.com.ar

Grammanet

Algunos temas tratados en este número se pueden seguir explorando en estos sitios web:

Dante Alighieri

• Dante's Divine Comedy
http://www.divinecomedy.org/divine_comedy.html
La obra de Dante en italiano y en traducción inglesa, con anotaciones e ilustraciones de Botticelli, Dali y Doré.

• Digital Dante
http://dante.ilt.columbia.edu/new/
La Universidad de Columbia presenta la obra digitalizada del escritor florentino, en original y traducción inglesa, con ensayos sobre Dante, imágenes, etc.

• The Structure of Dante's Inferno
http://www.atsweb.neu.edu/uc/s.cassavant/DanteOut.html
La estructura de los nueve círculos infernales, con un mapa del infierno.

Adalbert von Chamisso

• deutsch digital
http://www.deutsch-digital.de/literaturarchiv.phtml?doc_id=1
En este archivo literario, el lector encontrará el texto original de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* de Chamisso, y obras de otros autores alemanes.

Eduarda Mansilla

• Eduarda Mansilla
http://www.hope.edu/latinamerican/mansilla.html
Breve biografía y bibliografía, en inglés

Antonio Tabucchi

• Antonio Tabucchi
http://www.republique-des-lettres.com/t1/tabucchi.shtml
Trabajos sobre la obra del «más europeo de los escritores italianos», en francés.

• Antonio Tabucchi: Biografía
http://www.assoprosapn.it/Dedica01/biografia.html
Información y links, en italiano.

• Antonio Tabucchi: Life and Works
http://astro.temple.edu/~brady/Tabucchi/Tabucchi.html
Guía sobre la vida y obra de este narrador italiano, en inglés.

Autoridades de la USAL

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

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA, HISTORIA Y LETRAS

Decano
Esc. Juan C. Lucero Schmidt
Secretaria Académica
Prof. Stella M. Palermo
Directora de la Escuela de Filosofía
Lic. Ana Zagari
Dirección de la Escuela de Geografía y Ciencias Ambientales
a cargo del señor decano
Dirección de la Escuela de Historia
a cargo del señor decano
Directora de la Escuela de Historia y Gestión de las Artes
Lic. María del Carmen Magaz
Director de la Escuela de Lenguas Modernas
Dr. Héctor Valencia
Directora de la Escuela de Letras
Dra. Alicia Sisca
Coordinador de la Escuela de Turismo
Dr. Alejandro Torchiaro
Directora del Instituto de Identidad Cultural
Dra. Daisy Ripodas Ardanaz
Directora de Áreas de Extensión
Dra. Viviana Pontiggia
Directora del IDIL y del IDGH
Lic. María Elena Cincunegui
Director de Postgrado
Dr. Mauro Labombarda

Gramma

Dirección
Dra. Alicia Sisca
Secretaria de Redacción
Prof. Mirta Meyer
Corrección
Prof. Mirta Meyer
Diseño y diagramación
Nuria Gómez Belart

Nuestros colaboradores

Paula Airas: Alumna de tercer año de Letras de la USAL.

Marcelo Herrera: Alumno de cuarto año de Letras de la USAL. Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Italiana I, a cargo del profesor Jorge Piris.

María Paula Mones Ruiz: Alumna de tercer año de Letras de la USAL.

Marcos Rodríguez: Alumno de tercer año de Letras de la USAL.

Víctor Russo: Alumno de tercer año de Letras de la USAL.

Liliana Speroni: Alumna de cuarto año de Letras de la USAL.

Daniel Capano, Juan José Delaney, Marina Guidotti, María Rosa Lojo, Gloria O. J. Martínez, Alicia María Zorrilla: todos ellos, además de escribir e investigar, tienen en común el ser miembros de la USAL. Vaya nuestro más profundo reconocimiento por haber colaborado en este número. Gracias.

USAL
UNIVERSIDAD DEL
SALVADOR

FACULTAD DE FILOSOFÍA, HISTORIA
Y LETRAS

Gramma es una publicación interna de la Escuela de Letras para la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador.
Año XV, número 37, septiembre de 2003.
Buenos Aires, Argentina.
Web: http://www.salvador.edu.ar/ua1-7-gramma.htm
E-mail: escueladeletras_usal@yahoo.com.ar