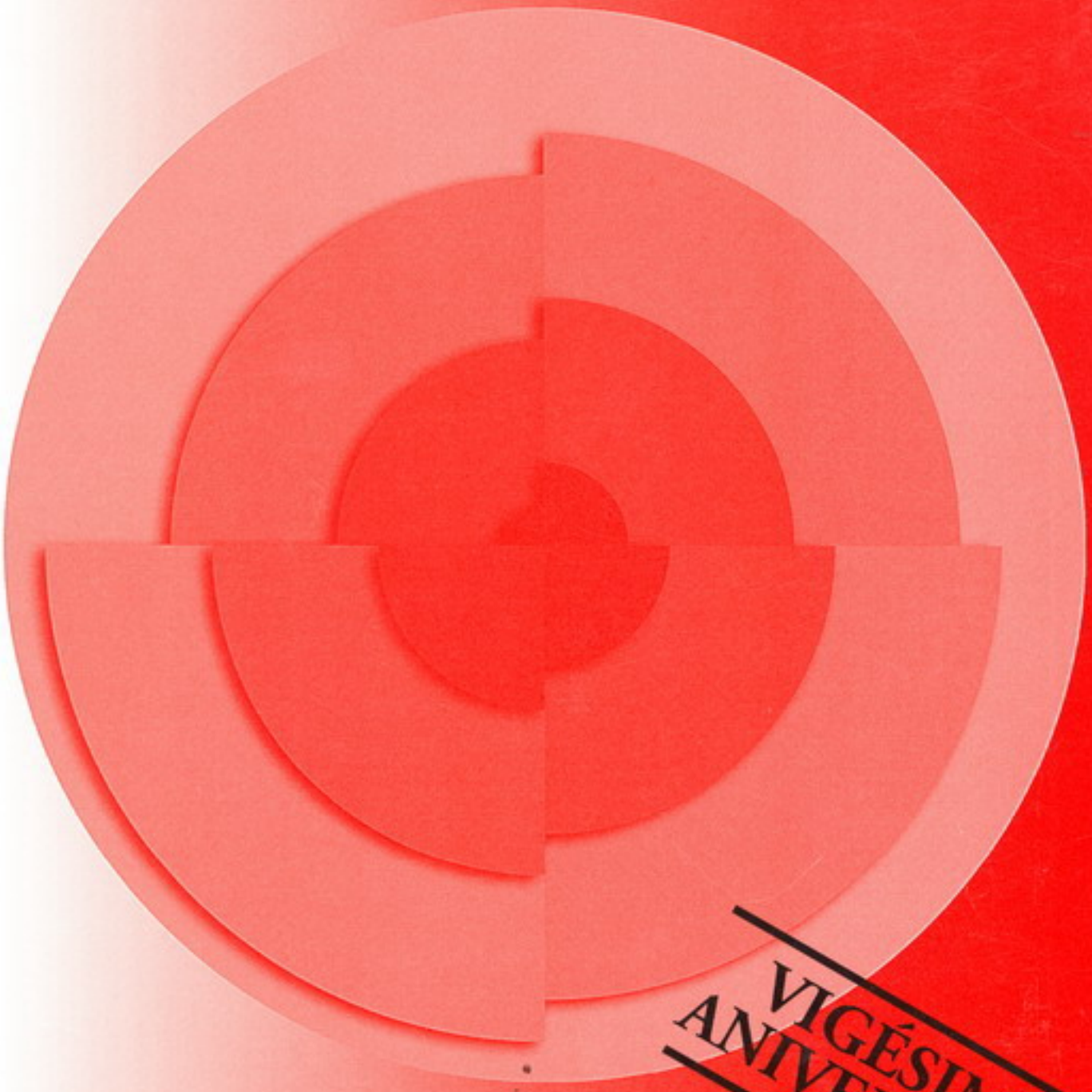
46

Gramma



VIGÉSIMO ANIVERSARIO

Universidad del Salvador
Facultad de Filosofía y Letras
Año XX - Número 46
Octubre de 2009

Gramma

Gramma

AÑO XX – NÚMERO 46 – OCTUBRE DE 2009
Buenos Aires, Argentina
Número Aniversario

ISSN 1850-0153

DIRECTORA
Alicia Lidia Sisca

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Juan José Delaney

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ana Benda, Marina Guidotti, Rodolfo Modern, María Laura Pérez Gras, Antonio Requeni y Eduardo Sinnott

COMITÉ DE REFERATO
Lisana Bertussi (Universidad de Caxias do Sul, Brasil),
Malva Filer (New York College University, EE.UU),
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno, Italia),
Karl Kohut (Universidad de Eichstätt, Alemania) y
Javier de Navascués (Universidad de Navarra, España).

CORRECCIÓN
María Laura Pérez Gras

DISEÑO DE TAPA
Mario Rodríguez

www.salvador.edu.ar/gramma

Sumario

Editorial
Vigésimo Aniversario de Gramma,
por Alicia Lidia Sisca. 9

Estudios e investigaciones
Formación del léxico lunfardo en el tango «Pinta Brava»,
por Carolina Captrile. 12
Pedro Páramo: una novela sinfónica,
por María Laura Pérez Gras. 23
Cuando la realidad no es más que ficción:
¿Qué tienen en común Niebla *y* Los monederos falsos?,
por Enzo Cárcano. 29
La risa de los dioses,
por Cristina García Oliver. 41
Cien años de soledad gitana,
por Jimena Esperón. 45

Jornadas de Literatura Argentina
Esteban Echeverría y la identidad nacional,
por Beatriz Curia. 61
Huellas de autores ingleses en la Lucía Miranda *de*
Eduarda Mansilla,
por Claudia Teresa Pelossi y María Laura Pérez Gras. 82
Claudio Mamerto Cuenca:
Un programa trunco en la primera generación romántica,
por Javier Moscarola. 98

Lírica
Textos de F. Fontán, D. Rosés y M. Bazán Lazcano. 111

Ficciones
Sólo el viento, por L.Ciampagna; *Relatos mínimos,*por E. Dayan;
Amor niño, por J.Sessarego y *El bolígrafo,* por Rodolfo Modern. 120

CONVERSACIONES
John Banville y la palabra que revela,
por Juan José Delaney. 142

OPINIÓN
La poesía y el lector: un diálogo interrumpido,
por Antonio Requeni. 154

IRISH STUDIES PROGRAM
La narrativa policial irlandesa,
por Juan José Delaney. 158

EVOCACIÓN
Federico Peltzer (1924-2009),
por Ana Benda. 177

TRIBUTO
Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras de la USAL
a su Maestro, Prof. Dr. Arturo Berenguer Carisomo,
parroquiano ilustre del Gran café Tortoni. 181

LIBROS. 185

AUTORIDADES. 190

Editorial

Vigésimo aniversario de *Gramma*
Año I · N° 1, septiembre de 1989
Año XX · N° 46, octubre de 2009

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires...
Jorge Luis Borges.

Desde su gestación y nacimiento, hace veinte años, la revista *Gramma* surgió como el espacio apropiado para dar lugar a la palabra de los estudiantes, graduados y profesores de la Escuela de Letras de la Universidad del Salvador que quisieran publicar sus textos de creación literaria o científica. Esto no es casual, deviene de una historia que quiero explicar, brevemente, en especial a quienes hoy están en nuestras aulas no sólo para cumplir con la finalidad de estudiar para desempeñarse profesionalmente en nuestra sociedad, con decisión y sencillez, sino también para ser testimonios de la formación superior y cristiana en la que están comprometidos nuestros esfuerzos.

Volviendo a los orígenes grecolatinos de la cultura en Occidente, los griegos denominaron *sjole* al ámbito ideal en el que cultivaban la capacidad racional para aprehender los saberes y difundirlos. En su primera acepción, esta palabrita griega *sjole* se refiere al tiempo libre, de descanso o de ocio, pero también significa tranquilidad, estudio y escuela. Por eso, los romanos la tradujeron como *schola* en latín, de la que proviene el vocablo *escuela* en español. Es decir, tanto los griegos como los romanos consideraron que el trabajoso cultivo de los conocimientos y la riqueza del juego creativo requieren un tiempo libre, tranquilidad y un lugar apropiado para que los seres humanos puedan desplegar

su capacidad de reflexión y discernimiento y su vocación lúdico-creativa.

Por eso las universidades europeas, nacidas en el medioevo junto a las catedrales, herederas de la cultura grecolatina, exigieron que los estudiantes estuvieran primero en la escuela de artes (*trivium y quatrivium*) para adquirir una formación humanística, por medio del cultivo del lenguaje simbólico y el de tipo discursivo intelectual, y luego, a partir de esos estudios, quienes quisieran profundizar y obtener el grado de bachiller, licenciado o doctor tenían dos opciones: continuar estudios superiores en la misma escuela de artes o elegir las escuelas de derecho, teología o medicina.

En el acta fundacional de la Universidad del Salvador, están presentes estos orígenes expresados como verdaderos principios rectores de toda su actividad académica. El 2 de mayo de 1956, en solemne sesión celebrada como recuerdo y homenaje al IV centenario de la muerte de San Ignacio de Loyola, un grupo de jesuitas y de eminentes laicos constituyeron de «modo permanente y estable» las Facultades Universitarias del Salvador, cuyo propósito esencial, «bajo la inspiración de Dios y para su mayor gloria», era (y sigue siendo hoy) el de promover, en el más elevado nivel posible, los estudios de las disciplinas científicas y humanísticas dentro del concepto humanista cristiano que responde a nuestro *ethos* cultural mestizo.

La Escuela de Letras, una de esas Facultades Universitarias del Salvador, siguiendo la tradición de sus fundamentos, siempre ha dado cabida en sus planes de estudio no sólo a aquellas asignaturas previstas para la formación eminentemente científica, sino también a las que propician el demorarse en la reflexión especulativo-artística de la palabra. Es por eso que en este marco universitario surgió, yo diría naturalmente, la revista *Gramma*.

El nombre tiene su origen tanto en la voz griega *gramma*, cuanto en la voz latina que le corresponde, *littéra*. En ambas voces están presentes los conceptos de letra y signo, escritura y palabra. Precisamente, en el primer número decíamos:

«La palabra va más lejos de nosotros, nos supera por caminos insospechados; y quizás las palabras que dijimos, que pensamos, que escuchamos, que escribimos o leímos quedan caminando por la Tierra, aún cuando nos hayamos ido»[1].

Ese primer número constaba sólo de cuatro hojas oficio, mecanografiadas, duplicadas con mimeógrafo y abrochadas en la parte superior. Desde el N° 4, tomó el tamaño de papel carta y creció en cantidad de páginas. A partir del N° 39, adquirió el diseño de tapa que conservamos, el número de ISSN y un Consejo de Redacción, que le dieron mayor aval académico a los textos publicados. Desde el número anterior, le dimos formato de libro y, hoy, con gran satisfacción y orgullo, ofrecemos el N° 46 y celebramos el vigésimo aniversario de publicación ininterrumpida.

En el discurso pronunciado el 11 de noviembre de 1996, con motivo de agradecer el diploma de Doctor *Honoris Causa*, el Profesor Doctor Arturo Berenguer Carisomo, docente fundador de la Universidad del Salvador, declaró que:

«... los primeros tiempos, sobre todo de esta Facultad de Historia y Letras, que era la mía, fueron apretados [...] pero justamente por la modestia de su nacimiento y por el espíritu de Ignacio de Loyola la Universidad del Salvador se mantendrá fuerte, erguida y segura.»[2]

Tomando las palabras del maestro, por su modesto nacimiento y por las bases firmes en las que está sustentada, *Gramma* evolucionó muy satisfactoriamente y se mantendrá fuerte, erguida y segura. Por todo ello, si Dios quiere, tiene por delante un promisorio futuro al que están convocados quienes hoy decidan asumir el compromiso de continuar con el camino iniciado por los que nos antecedieron.

Dra. Alicia Lidia Sisca
Directora

[1] *Gramma*, Año I, Número 1, septiembre de 1989.
[2] *Gramma*, año VIII, Número 25, mayo de 1997.

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

FORMACIÓN DEL LÉXICO LUNFARDO EN EL TANGO «PINTA BRAVA»

POR

CAROLINA CAPRILE

El lunfardo en Argentina

Hoy en día, se presenta un debate con respecto a cómo categorizar al lunfardo. Mientras algunos lo consideran una jerga, otros lo perciben como un dialecto; pero podría decirse que no es ninguna de las dos cosas. El lunfardo carece de una gramática y una sintaxis propia. Por eso, se lo reconoce como un recurso lingüístico compuesto por un sistema de palabras codificadas que se adapta a las estructuras gramaticales del castellano. Mario Teruggi, gran investigador del tema, lo considera «un habla popular argentina compuesta de palabras y expresiones que no están registradas en los diccionarios castellanos corrientes»[1].

El lunfardo surge en nuestro país, en principio, a partir de la inmensa ola inmigratoria europea de fines del siglo XIX y principios del XX. Los recién llegados a América eran en gran parte de Italia y de España, y se instalaron en la ciudad de Buenos Aires. El encuentro entre estas dos culturas inició un proceso de transculturación, en el cual los porteños comenzaron a «asimilar» –en alguna forma, a adaptar su idiolecto– ciertas expresiones europeas, la mayoría, de origen italiano[2].

Como todos los argots, el concepto de lunfardo se lo percibe de tres maneras: como el habla vulgar, como el habla de los malhechores, y finalmente, como el de los profesionales.

En definitiva, es el habla de la gente de malvivir. Por eso, se le atribuye un origen y naturaleza delictivos. Este intercambio lingüístico se llevó a cabo principalmente en cárceles y prostíbulos. El lenguaje codificado permitía una comunicación abierta, pero secreta. Tomando esto en cuenta, Eduardo Pérsico lo define como un «código entre dos para que no se entere un tercero». No obstante, hoy en día podemos decir que, en realidad, el lunfardo es el habla de la plebe –sin tomar el sentido peyorativo del término– puesto que es usado por individuos pertenecientes a todas las clases sociales.

Ahora bien, el tango y el lunfardo tienen un origen común: los sectores bajos de la población. Era inevitable que se cruzasen, con lo cual la relación entre ambos fue muy estrecha. Los compositores empezaron a utilizar palabras del lunfardo en sus obras musicales y, de esta manera, el tango se convirtió en el primordial difusor del lunfardo en la sociedad porteña.

Formación del léxico lunfardo

Según Teruggi, hay cuatro procedimientos por los cuales se crean neologismos: la toma de nuevas acepciones, los cambios morfológicos de las palabras, préstamos y frases argóticas[3].

Nuevas acepciones. Este procedimiento consiste en asignar significados nuevos a palabras corrientes del idioma; en nuestro caso, el español. Es decir, que un vocablo puede poseer múltiples significados (polisemia). Las nuevas acepciones se efectúan por tres vías distintas: por la restricción, ampliación o desplazamiento del significado. Teruggi considera también que se pueden tomar nuevos significados cuando se le cambia el género a una palabra.

Cambios morfológicos. Los nuevos vocablos surgen a partir de la deformación del término original en la lengua vernácula. En este caso, las pala-

bras españolas sufren diversos cambios morfológicos –lo cual deriva la formación de neologismos en lunfardo– pero, en general, mantienen el mismo valor semántico. De esta forma, puede considerarse a este procedimiento como un juego idiomático, en el cual las palabras se alargan, se acortan y se desordenan. Estas deformaciones, a su vez, se pueden clasificar en dos grupos: los cambios voluntarios e involuntarios. Cabe destacar que el primero de estos resulta el más revelante, ya que «refleja el espíritu renovador del lenguaje»[4]. Los otros son meros accidentes lingüísticos.

Préstamos

Principalmente, se caracteriza por tomar prestado términos de lenguajes extranjeros y adaptarlos a la fonética y gramática vernácula. Para que esto ocurra, es necesario que, en primer lugar, el grupo extranjero sea extenso; y en segundo, que ambas culturas estén en contacto permanente. En Argentina, este procedimiento fue uno de los más importantes para la formación del léxico lunfardo, a causa de la gran inmigración europea de a fines del siglo XIX y principios del XX. La mayoría de los inmigrantes eran italianos y españoles[5]; esto explica el hecho de que gran parte de los préstamos lingüísticos sean del mismo origen. Pero en el lunfardo también se encuentran galicismos, anglicismos, lusitanismos, galleguismos, entre otros. Es menester mencionar que, además, tomó préstamos internos: de los aborígenes, del ambiente rural, y de las diversas jergas.

Frases argóticas

Es necesario incluir no sólo la creación de vocablos lunfardos, sino de frases enteras denominadas argóticas. Muchas veces, estas frases suelen estar constituidas por el idioma corriente, con lo que se configura un contexto de sentido nuevo. De hecho, el significado está dado por la asociación de las palabras, no por las palabras en sí. Teruggi, con res-

pecto al lunfardo, dice lo siguiente: «Para construir estas frases, el lunfardo, como cualquier argot, recurre a los procedimientos de la elocución, tales como símiles, comparaciones, paralelismos, analogías y otras más»[6]. A veces, estas frases son muy gráficas, muy claras; otras veces, resulta difícil asociar el sentido con el concepto. Asimismo, las frases pueden surgir del propio lunfardo o de préstamos naturalizados.

Caso de Estudio: «Pinta Brava», de Mario Battistella

Introducción

En el siguiente trabajo se analizará el origen etimológico y la evolución de ciertas palabras del lunfardo tomadas de un tango de Mario Battistella: «Pinta Brava».

Sobre el autor

Mario Zoppi Battistella es un distinguido compositor de tango. Nació en Verona (Italia) en 1893, y más tarde, con sólo 17 años, se mudó a la Argentina, después de haber estudiado en Viena y en París.

Escribió, según ha declarado el mismo autor, más de 2000 letras de tango. Naturalmente, la mayoría de ellos quedaron en el olvido, pero uno puede encontrar en su obra varios éxitos. Los acompañamientos musicales fueron compuestos por grandes músicos, como Edmundo Rivero y «Charlo»; además, la mayoría de sus canciones fueron entonadas por el legendario Carlos Gardel.

Murió el 10 de octubre de 1968 en Buenos Aires.

Sobre el tango «Pinta Brava»

Este tango fue el primero compuesto por Battistella, en 1927, con música de «Charlo».

«Pinta Brava»
Quien te juna, quien te embroca
Pinta Brava, presumida
pa' largarte por Florida
como un Ford a patinar.
¿No manyás, che, pelandruna,
que te vende de muy lejos
esa piel de zorro viejo
más pelada que Alvear?

Despistá, no seas chitrula,
que te está enfocando el cana.
No vengas buscando lana
con la raca que tenés.
Se te manya el expediente
hasta el modo en que patinas.
Vos podrás vender sardinas,
pero ¿amor? ¡Ni lo soñés!

Pinta Brava
No te olvides del pasado,
cuando ibas al mercado
a comprar stokafish...
Engrupida
Te saliste de sirvienta,
para ser al fin de cuenta,
Pinta Brava. ¡Una infeliz!

El dorima que te echaste,
con un feite en el escracho,
cada vez que está borracho
la presume de matón.
Y es un ñorse tan amargo,
que una noche en la cortada
lo asustó con la parada
hasta el loco Napoleón.
No podés meter la mula,
son al cuete tantas mañas.
Lechuceando a las arañas
te empacaste ¡Ya lo ves!
Pa' de sedas... Pa' de alhajas...
Mucho viento en la sesera.

Y en tu cuarto la catrera
que rezonga a tu vejez.

Etimología y evolución del léxico lunfardo en «Pinta Brava»

La letra de «Pinta Brava» incluye varios términos lunfardos que tienen orígenes, evoluciones y significaciones diversos. Se analizarán de acuerdo con su procedimiento de formación.

Nuevas acepciones: el único ejemplificador de este procedimiento es la palabra «patinar». El DRAE le otorga distintas acepciones:

1. intr. Deslizarse o ir resbalando con patines sobre el hielo o sobre un pavimento duro, llano y muy liso.

2. intr. Dicho de las ruedas de un carruaje: Dar vueltas sin avanzar, por falta de adherencia con el suelo o por defecto en su libre movimiento sobre los ejes.

3. intr. Dicho de un carruaje o de sus ruedas: Deslizarse o resbalar sin rodar.

4. intr. Escurrirse o deslizarse en el suelo o en una superficie *muy* lisa y resbaladiza.

5. intr. coloq. Perder la buena dirección o la eficacia en lo que se está haciendo o diciendo.

6. prnl. coloq. *Arg.* y *Ur.* despilfarrarse (| | gastar profusamente).

Pero en el lunfardo este término sufre un desplazamiento de significado: como verbo intransitivo, vale por fracasar, fallar; pero como transitivo, equivale a gastar dinero. En el primer caso, el sentido originario de patinar (deslizarse o ir resbalando) se vincula directamente con la falta de control que lo conduce, en última instancia, al fracaso. Con respecto a la otra acepción, el sentido semántico se da a partir de la asociación entre el movimiento veloz de patinar, y la rapidez con que fluyen los billetes al gastar. En este contexto, el tango se refiere al segundo caso.

Cambios morfológicos: en esta composición se encuentran dos tipos de cambios voluntarios: el metaplasmo y el anagrama. Los metaplasmos son transformaciones que sufren las palabras por adición o supresión de letras o sílabas; por consiguiente, se producen alargamientos y acortamientos de los vocablos. Esto se ejemplifica en la palabra «catrera», la cual es una simplificación de «catre». Según Corominas, ésta proviene del portugués «catre»[8], lo cual significa «cama para una sola persona». Pero en lunfardo, catrera se refiere simplemente a «cama». Por lo tanto, el término original sufre una doble transformación: se acorta y adquiere una nueva significación (se amplía el significado). Esto también pasa con «feite», la cual deriva de «afeitar»; pero en vez de generalizar su sentido, se desplaza, ya que feite significa «cicatriz de una herida recibida en el rostro».

Otro caso importante dentro de los cambios morfológicos es el *vesre*[9], que en definitiva es un anagrama. El *vesre* se caracteriza por hacer una inversión silábica dentro de la palabra. De forma ordenada, la última sílaba pasa a ser la

primera, la penúltima la segunda y así sucesivamente. En «Pinta Brava» podemos encontrar tres muestras: «raca» (cara), «dorima» (marido) y «ñorse» (señor). El sentido semántico en estos tres términos se conserva.

Préstamos: Gran parte de las palabras lunfardas del tango se afilian a este procedimiento. Las iremos analizando por origen.

a. *Españolismos:* Es el caso de «junar», el cual viene del mismo verbo en *caló*, lo que se designaba originariamente al habla de los gitanos, pero modernamente al habla popular ciudadana. Este préstamo lingüístico es únicamente en forma, pues la palabra se vacía de su significado argótico peninsular y toma uno nuevo. En su jerga original se define como «oír», «escuchar» o «atender»; en lunfardo, «mirar», «observar cuidadosamente». Este cambio semántico quizás surgió del hecho de que el «junar» del caló se usa a menudo como voz de atención o llamado, y se cree que los porteños lo tomaron como equivalente a «prestar atención», «tener cuidado», con lo que pasó finalmente a ser sinónimo de «mirar»[10]. Posteriormente, «junar» sumó también la acepción de «adivinar las intenciones», «darse cuenta de algo».

b. *Italianismos:* Si nos dedicáramos a transcribir la lista de italianismos, tardaríamos una eternidad. Ya se ha mencionado que los italianos fueron casi la mitad de los inmigrantes del siglo pasado, con lo cual era de esperarse que su idioma terminase por influir el nuestro. «Manyar» (comer) proviene de «mangiare», comer, en italiano. Por otro lado, Meo Ziliko y Rossi creen que nace a partir del genovesismo o jergalismo «mangiâ» (comprender, entender). Figuran, no obstante, otras acepciones como «entender» o «comprender» y además «adivinar la intención» y «calar», proveniente específicamente de la expresión «mangiare la foglia» (conocer las intenciones de alguien). Contraria-

mente, Del Valle dice que se tiene un origen jergal en las acepciones traslaticias, ya que «manyar» con el sentido de mirar, coincide con el imperativo «mords, mordez» que puede interpretarse a veces con el mismo sentido. De todas formas, las dos acepciones son consideradas en el uso del lunfardo. Posteriormente, este verbo engendró «manyín» (bebedor) y «manyapulenta» (gentilicio despectivo por italiano). Por «Engrupido» (vanidoso, engreído), por su parte, es un derivado del lunfardismo «grupo» (engaño, estafa, mentira), que a su vez proviene del genovesismo «gruppo» (atado, envoltorio)[11]. El verbo «engrupir» significa «engañar», «embaucar», y, como reflexivo, «envanecerse» o «ensorberbecerse». Hay otro grupo de palabras que tienen una grafía ligeramente retocada con respecto al italiano original. Y en general, sus significados tampoco son muy diferentes. «Chitrulo» proviene del dialecto napolitano «citrullo» (tonto); «pelandrún» del genovés «pelandrone» (perezoso); y «embrocar» (mirar) del italiano jergal «imbroccare» (dar en el blanco).

c. *Galicismos*: La etimología del lunfardismo «cana» (policía o cárcel) es muy ambigua. Durante un tiempo, se creyó que este término provino de «canne», bastón en francés, por el que llevaban los uniformados. Otras veces, se lo deriva de un supuesto argotismo, «canne» (policía); pero esto es muy dudoso. Muchos de los investigadores postulan hipótesis diferentes: Castro manifestó que surge de la expresión italiana «mettere in cana» (detener o encarcelar); Gobello dice que deriva del verbo italiano «incanare» (atraillar los perros); Meo Zillio y Rossi creen que viene de una voz véneta –dialecto septentrional italiano– que significa cárcel; Trejo señala que su origen es metafórico (por el encanecimiento del reo en la prisión); y Ferrero indica que «cana» se refiere a un agente de policía de Verona, y que a su vez éste se origina por el color claro de

los uniformes. Este lunfardismo, a su vez, encauza las expresiones lunfardas «araca la cana» (atención, cuidado) y «dar la cana» (delatar, poner en evidencia). El caso de «escracho» es muy particular, puesto que nos paramos frente a un caso de polisemia. Significó, en un principio, el billete falsificado con que se hacía el cuento del tío, y también se lo empleó como sinónimo de fotografía. De esta segunda acepción, pasó a denotar «cara», y, especializándose aún más, terminó por equivaler a «cara fea». Más tarde se lo concibió como «mujer fea». Finalmente, contamos con el verbo «escarchar» que significa «retratar», «romper la cara» y también «estrellar una cosa contra algo». El pensamiento general respecto del origen de esta palabra reside en que proviene del argot francés, «escrache», que significa «pasaporte» y «papel de liberación del preso». Pero se considera que éste último podría tener algún cruce con el italiano[12].

d. *Ruralismos*: El ruralismo es un préstamo interno. La migración de muchos paisanos y gauchos a la ciudad de Buenos Aires resultó en un intercambio lingüístico. Y de eso aprovecharon los porteños al tomar términos prestados. En «Pinta Brava» encontramos el caso de «lechucear», que en lunfardo se refiere a «traerle mala suerte a alguien, especialmente si participa de un juego». Este vocablo proviene del español, «lechuza», del cual Corominas ya nos anuncia su asociación con el mal agüero[13].

Frases argóticas: «Meter la mula» es una conocidísima expresión española que se define como engañar, embaucar. Según Torcida, el origen de esta frase residiría en una práctica tramposa de los leñadores chaqueños, quienes al llevar el carro al pesaje, hacían que la mula colocara sobre la báscula sus patas traseras para aumentar el peso. También se cree que esta expresión llegó al lunfardo por la historia supuestamente anda-

luza de la mula encerrada en un barracón de feria y anunciada a los ingenuos como la octava maravilla del mundo. Sin embargo, lo que es curioso es que esta frase originó las palabras «mula» (engaño o fraude), «mulear» (trampear) y «mulero» (tramposo). Otra fase argótica que aparece en el texto es «al cuete»; en otras palabras, «en vano».

Conclusiones

A través de un análisis etimológico y semántico del léxico lunfardo, se puede concluir que los vocablos se forman a través de diversos procedimientos. Vale destacar que estas formaciones no están regidas por un sólo procedimiento, sino que a veces son afectadas por muchos de ellos a la vez. Hay casos en que la palabra, en principio, es un préstamo externo, pero a su vez se la hacen cambios morfológicos, se le adhieren nuevas acepciones, y como si fuera poco, más tarde terminan constituyendo frases lunfardas. Como se ha visto, las palabras originales sufren muchos cambios hasta llegar a lo que son hoy en lunfardo, y por eso, es muy difícil determinar una etimología precisa.

Bibliografía

Gobello, José, *Aproximación al Lunfardo*, Buenos Aires, EDUCA, 1996.

Gobello, José, *Diccionario de Tangos*, Bs. As, Plus Ultra, 1996.

Teruggi, Mario, *Panorama del lunfardo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978.

Conde, Oscar, *Diccionario Etimológico del Lunfardo*, Buenos Aires, Taurus, 2004.

Corominas, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1961.

Notas

[1] Teruggi, Mario, *Panorama del lunfardo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, p.26.

[2] Vale destacar, sin embargo, que el idioma italiano no se consolidó en toda Italia hasta después de la Segunda Guerra Mundial. El texto se refiere a los dialectos regionales, en particular, el genovés.

[3] Teruggi usa la palabra «argot» como generalizador para «denotar el habla peculiar de un grupo social diferenciado [es decir, las clases populares poco cultas]» (Ibid., p.15). Con

respecto a las frases argóticas dice: «A todo ello hay que agregar las frases argóticas, que a veces conducen a la creación de neologismos, a veces no, pero que en cualquier caso representan una forma de comunicación muy efectiva con que cuentan los argots» (Ibídem, p. 43).

[4] Ibídem, p.70.

[5] En 1879, el 61% de los inmigrantes eran italianos y españoles.

En total –de 1857 a1974, la Argentina retuvo a 1.841.000 italianos y a 1.365.000 españoles.

[6] *Ibid.*, p.175. De hecho, algunas de estas acepciones coinciden con las del lunfardo. Debieron ser aceptadas por la RAE después de haberse difundido de forma popular. RAE, *Diccionario de la Lenga Castellana*, [consulta: 25/06/2009]: http://buscon.rae.es/draeI/

[8] «Catre: 'cama ligera para una sola persona', 1578. Tom. del port. *Catre* id., 1510, y éste del tamul *kattil* 'cama', 'sofá', procedente del sáns. *khatva* 'armazón de cama', 'cama (de enfermo)'». Corominas, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1961.

[9] Es menester decir que el vesre no es propio del lunfardo. De hecho, se manifiesta también en el argot francés, denominado *verlan*.

[10] La asociación entre mirar y tener cuidado queda ilustrada magníficamente en la interjección lunfarda «¡Guarda!» (voz de aviso o alarma), el cual proviene del italiano «guardare» (mirar).

[11] Origen incierto, aunque seguramente emparentado con «gurupí» o «grupín» del francés «croupier» (el que está asociado secretamente a un negocio).

[12] Podría haber sido tomada del argot italiano «scaracio» (billete, escrito, diario).

[13] «Lechuza: 'ave rapaz nocturna de unos 35 cm de largo, *Strix flammea*', antiguamente *nechuza*, ambos s.XIII; probte. De **nochaza*, procedente del lat. Noctuaíd. (hoy *nueta*, *nuétiga*, en hablas del Norte); *nechuza* se alteró en *lechuza* por influjo de la superstición antigua de que la lechuza gustaba de echarse sobre los niños de teta como si los amamantara». Corominas, J., *Breve...*, *Op. cit.*

Pedro Páramo: una novela sinfónica

por

María Laura Pérez Gras

Poemas y mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal espacial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a presentarse. Así pues, las relaciones de la música con el tiempo no son esencialmente distintas a las de la poesía y la danza. La razón es clara: son tres artes temporales que, para realizarse, deben negar a la temporalidad.

Octavio Paz: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*

Al mencionar la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, inmediatamente surge en nuestra mente el concepto de *polifonía*, ya que la cantidad de voces que narran o dialogan en el texto resulta llamativa. Sin embargo, en el transcurso de este trabajo desarrollaremos el concepto de *sinfonía* que, en nuestra opinión, se adecua más a la novela que analizamos.

Existe una conexión entre la música y la literatura que debemos destacar: tanto durante la audición como durante la lectura el principio organizador es el tiempo. Aldous Huxley en su novela *Contrapunto*[1] desarrolla una técnica para estructurar la misma en que se mezclan diferentes tiempos e historias. De esta manera, crea una forma de conocer los acontecirradoras debe emplear recursos que atenten contra la linealidad del tiempo y la sucesión cronológica de los hechos narrados. Algunas de estas técnicas surgen debido a la influencia

del cine en la literatura, como por ejemplo el flashback, el montaje, el fluir de conciencia, el fragmentarismo, interpolaciones de discursos de distintos narradores ubicados en otro espacio o tiempo y el manejo del tiempo subjetivo o psicológico. Llamamos a este tipo de novelas *sinfónicas* porque este nombre resalta la simultaneidad de las voces que en ella se presentan: sun, en griego, equivale a juntamente, a la vez, al mismo tiempo; sumjwnia, en griego, equivale a acorde o armonía.

En *Pedro Páramo*, Juan Rulfo fragmenta tanto el tiempo que lo diluye y nos demuestra que existen dimensiones de la realidad a las que éste no puede estructurar. A la vez, crea un espacio atemporal, en el que el pasado se confunde con el presente y los muertos reviven sus vidas y culpas como eternos condenados. Se trata de Comala, un lugar con características infernales. Y en el Infierno, el tiempo ya no juega ningún papel: el castigo es eterno.

El viaje de Juan Preciado se inicia como el tradicional desplazamiento en el tiempo y en el espacio pero, a medida que va avanzando la novela, ese tiempo se transforma en atemporalidad y el espacio se cierra, se hunde, y aprisiona al personaje como una trampa que lo conduce hacia su propia muerte, en el momento central de la obra. En este punto de inflexión, en que Juan se suma al mundo de los muertos, su espacio se reduce al de un cajón, que además debe compartir; y el tiempo desaparece como sucesión proyectada hacia el futuro, pues la narración se queda fijada en el pasado hasta el final.

El silencio inicial que Juan Preciado encuentra en Comala luego se va transformando en voces, que de a poco se nos revelan como ecos. Estos ecos vienen de otros tiempos y de distintos personajes. Son voces que se suman unas tras otras en las páginas, pero el autor logra darnos la sensación de estar frente a un coro de ecos de ultratumba que ex-

presan al unísono los fragmentos de una vida colectiva y que nos permiten armar el mosaico de la totalidad de la obra. Porque a pesar de que se esté reconstruyendo la vida de Pedro Páramo, en quien se centra la novela (de allí, su título), indirectamente se relata la vida de todo Comala, y en ella se ve reflejada todo México, o quizá América Latina.

Justamente, lo más interesante de esta obra es la universalidad que adquiere al elevarse del plano histórico-real hasta el sagrado y mitológico. Rulfo centra su novela entre los límites de la vida y la muerte, la vigilia y el sueño, la realidad y la fantasía, porque allí la ambigüedad hace natural el encuentro entre los vivos y los muertos y permite la modificación de los límites convencionales del tiempo y del espacio. En esta franja borrosa entre dos mundos, todos los espacios y todos los tiempos se confunden hasta anularse. Esto permite elevarse por encima de las dos dimensiones de la física hacia la metafísica, presenciar la lucha ontológica del hombre en el cosmos y comprender la realidad en su compleja totalidad.

El discurso natural en este espacio entre la conciencia y la inconciencia es el monólogo interior, que es el principio estructurante de esta novela. Los diálogos no son sino monólogos entrecruzados; no importa si no hay interlocutores; la mayoría de las preguntas de Juan no obtienen respuesta porque cada fantasma que aparece a su encuentro repite su propia historia como ecos que retumban. La soledad de Juan es la soledad de todos en Comala, vivos o muertos. Es una soledad inalterable, eterna.

El mundo de los muertos y el de los vivos se conectan a través de esas voces portadoras de recuerdos. Bergson[2] afirma que el recuerdo representa el punto de intersección entre el espíritu y la materia. Los muertos ya no pueden actuar pero su voz les da vida, participación en el mundo de los vivos; se perpetúan a través del recuerdo.

Los monólogos están en función de recordar la vida de Pedro Páramo y la Comala paradisíaca de aquellos tiempos en oposición a la actual. Los más líricos son los de Susana San Juan, Pedro Páramo y Dolores Preciado, que expresan el estado edénico perdido por el pecado. Tampoco en el Paraíso cuenta el tiempo: éste aún no había sido creado. Se trata de la Comala de la juventud, idealizada como un pasado dorado al que siempre se sueña volver. En estas descripciones, la eternidad se proyecta a través de los ciclos cósmicos del aire, el viento, las estrellas, la lluvia y el movimiento circular de la tierra.

Juan Rulfo asume el papel de conductor de voces, de director de orquesta. Quiere desaparecer como narrador omnisciente y volverse imperceptible. Por eso deja hablar a las voces, pero les marca los límites de la participación en la sinfonía.

El fragmentarismo se debe a la entrada y salida de voces en escena. La realidad no se capta de una sola impresión, sino a través de los múltiples aspectos que presenta. Por otra parte, esta técnica agiliza la narración y economiza los detalles superfluos que quebrarían el clima y la tensión.

El autor emplea recursos para que el lector no se pierda en los saltos cronológicos. El principal es la cohesión que cada unidad tiene temáticamente: cuando hay discontinuidad entre los fragmentos el lector lo aprecia como un salto temporal. Si llega a haber continuidad temática entre dos fragmentos, la relación temporal se marca expresamente.

La novela se presenta como una serie de fragmentos separados gráficamente por espacios en blanco, que son silencios en la obra. Los silencios también son medidos temporalmente en la música.

Además, hay fragmentos interpolados dentro de otros, como sucede con los monólogos de Dolores Preciado. En rigor, se trata de un solo mo-

nólogo que se quiebra en partes que aparecen como desdoblamiento del nivel narrativo en los discursos de Juan Preciado. Estas interpolaciones presentan ciertas características que las vuelven atemporales: están compuestas en tiempo presente, con el que se habla de aquello que es eterno, y se utilizan infinitivos, oraciones unimembres y bimembres sin verbos.

A la Comala edénica y a la infernal se les suma la Comala histórica de la Revolución mexicana, que se manifiesta en las actividades de guerrilla de Pedro Páramo y sus hombres. El cacique de Comala se encuentra dividido entre lo mítico y cíclico, simbolizado en Susana San Juan, la tierra, el agua, la naturaleza; y lo histórico y temporal, centrado en el poder, la ambición y la guerra. Rulfo quiere mostrar las fibras más profundas que constituyen al hombre mexicano de su tiempo y abarcar la totalidad de su ser. Busca comprender al hombre universal de todos los tiempos.

La superposición sincrónica y sinfónica en tantos niveles y planos de la narración muestra la variedad de las maneras de ser del hombre en el mundo. Rulfo intenta abarcar toda la realidad con la palabra, pero también necesita del silencio para lograrlo. Las voces nos llegan apoyadas en ese silencio inalterable de un pueblo muerto, de los recuerdos pasados, de voces que son sólo ecos en la mente de Juan Preciado. El silencio está siempre presente, constante y eterno, y se hace más visible en los espacios en blanco entre los fragmentos que pueden medirse temporalmente como los silencios musicales. Ese silencio está al principio de la novela cuando Juan llega a una Comala desierta; y está también al final, cuando el tiempo se repliega sobre sí mismo y ya no quedan narradores con voz, sino recuerdos que hablan desde el silencio más absoluto: el de la muerte.

El vaivén entre el tiempo histórico, el onírico y el cósmico, entre la realidad, los sue-

ños y lo sagrado, sirve para lograr una representación totalizadora del mundo. Para ello es necesario contar con un demiurgo, un compositor, que logre el equilibrio entre la armonía y la melodía del caos y lo transforme en cosmos. Cada voz se acomoda en esta *opera* como en una sinfonía pitagórica de planetas y notas musicales. Y la vida, la muerte y la resurrección son sólo estadios de un proceso cósmico.

Notas

[1]Huxley, Aldous, *Contrapunto*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948, p. 490.

[2]Bergson, Henri, *Matière et memoire*, Paris, Presses Universitaires, 1970.

Cuando la realidad no es más que ficción: ¿Qué tienen en común *Niebla* y *Los monederos falsos*?

por

Enzo Cárcano

Qué sucede cuando un escritor se inmiscuye en su propia novela? ¿Cuáles son las motivaciones que lo llevan a tan curiosa intromisión? ¿Qué significa tamaña actitud? Éstas son algunas inquietudes que asaltan al lector cuando se enfrenta a una obra en la que la realidad se funde con la ficción y deviene en una sorprendente mixtura. Un lector ingenuo podría suponer que semejante proceder es puramente lúdico o arbitrario; sin embargo, en este estudio intentaremos demostrar la tesis contraria, atendiendo a dos obras que constituyen paradigmas en este sentido: *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno y *Los monederos falsos* (1925) de André Gide. Juzgamos que en ellas la intromisión del autor/escritor responde a profundas convicciones, no sólo de carácter literario sino también, y fundamentalmente, ontológico. Tanto la novela del salamantino como la del parisino son piezas de incisiva reflexión: en primer lugar, acerca de la realidad, problemática y esquiva; en segundo término, acerca del rol de la novela en aquel nebuloso marco, una vez derribados los parámetros literarios decimonónicos que creían poder asir la vida en toda su diversidad. La irrupción del autor/narrador en su propia ficción no es más que una muestra, quizás la más diáfana, de esta nueva visión de la realidad. A lo largo del presente estudio intentaremos exponer el sustrato filosófico-ontológico que, juzga-

mos, vertebra las dos obras que nos competen, y demostrar de qué modo lo hace. Para ello, consideraremos la concepción de la realidad que cada autor asume, el rol que le conceden a la literatura en tal marco y el modo en que éste condiciona la novela. Con el fin de ejemplificar tales meditaciones, atenderemos, preeminente aunque no exclusivamente, a los apartados en los que los escritores se zambullen en la ficción.

En primer lugar, debemos contemplar los distintos juicios que ambos autores abrigan de la realidad. Como filósofo existencial, Unamuno considera que cada hombre fragua su propia existencia; su concepción de la realidad es íntima y volitiva: lo más real del hombre es *aquello que quiere ser* o *no ser*[1] (Elizalde, 1989: 447-449).

En la obra de Unamuno, la realidad se confunde frecuentemente con la ficción: la existencia tiene un carácter dialógico cuyos límites son difusos: así como el escritor piensa a sus personajes dotándolos de existencia, Dios piensa al hombre y hace lo propio con él. Pero esto no es suficiente: la criatura debe afirmarse en su ser mediante el deseo de perseverar, en el sentido más agónico del término; debe emprender una existencia comprometida, resuelta, incluso rebelde, *para ser*. Por todo ello, el escritor salamantino rechaza toda expresión que se precie de realista por considerarla superficial y anecdótica; el arte, para él, no debe ser mera reproducción de lo externo, lo fenoménico, sino, por el contrario y siguiendo a Kant, de lo más íntimo: del alma humana.

En Gide, al igual que en Unamuno, la realidad es percibida como problemática e inaprensible. Sin embargo, el francés no cala, como su colega, en las profundidades filosóficas del ser: no concibe la vida como un derrotero agónico y de reverberaciones trascendentales, sino que se atiene a la realidad inmediata, social. No obstante su comple-

jidad, Gide no intenta apresarla ni disciplinarla: concibe su arte como testimonio de aquella en todo su desorden y volubilidad; rechaza los preceptos realistas en pos de una visión subjetiva nacida del espíritu crítico y emancipada de la demostración[2].

En vistas de semejante problematicidad es dable preguntarse cómo la literatura debe accionar para captar y dar cuenta de la realidad. Y la respuesta a esta interrogante lo será también del *qué* y del *por qué* de la novela: tal es la inextricable ligazón que une ficción y realidad en nuestros autores.

El capítulo XXXI de *Niebla* nos relata, en voz de Unamuno narrador, la entrevista que éste, como creador, mantiene con uno de los personajes de su *nivola*, Augusto Pérez. Al comienzo, Unamuno se muestra como un demiurgo que conoce y articula las acciones de su criatura; se jacta de ser él quien le confiere el ser a Augusto, fantoche que no existe más que por y a través del escritor. Así, le deniega la posibilidad de suicidarse: sólo el creador puede deshacer su obra. Sin embargo, ante la prohibición y la mención de que su muerte ya ha sido escrita, Augusto Pérez se rebela, contradice a su progenitor y pone en tela de juicio la existencia de éste, desencadenando una desconcertante ambigüedad: ¿Qué ocurriría si Unamuno dejase de pensar a Augusto? ¿Y qué si Dios dejase de soñar al escritor? Estas son cuestiones cuya respuesta sólo se atisba, pero nunca se resuelve; Unamuno apela a la acción del lector para desentrañar esta colisión de existencias.

Sin embargo, en el aludido pasaje, aunque breve, se condensan las intuiciones filosóficas más caras al espíritu unamuniano por medio de una novedosa técnica literaria: realidad y ficción se funden inextricablemente al aparecer creador efectivo y criatura de ficción en un mismo plano: ficcionalización del autor y *reificación* del personaje. Y el pasaje capital donde tal técnica alcanza su punto álgido, allí

donde aflora en grado sumo el existencialismo del escritor español, es la discusión en la que Augusto Pérez, ante la negativa del autor a concederle el suicidio, se subvierte y se afirma en su ser volitivamente[3].

Por su parte, Gide no necesita, como Unamuno, afianzarse en su ser enfrentando a sus personajes; su intromisión en el capítulo VII de la segunda parte de *Los monederos falsos* responde a motivaciones muy diferentes. Tal como reza el título del apartado, el autor juzga a sus personajes, pero no abriga ninguna intención coercitiva ni directiva: el novelista ha dado a luz a múltiples seres, quienes van configurándose paulatinamente a través de sus acciones y sus diálogos, y avanzan al margen de su creador. Y Gide respeta esta posición: abriga esperanzas con algunas de sus creaciones, denuncia y se desengaña con el proceder de otras, reconoce sus errores, pero nunca los impele a accionar contrariamente a su propia naturaleza[4].

Los autores se hermanan, pero por vías opuestas: el francés no se enfrenta a sus creaciones ni los impele a la acción, ya que se manifiesta impotente para hacerlo; en sentido opuesto, el salamantino irrumpe violentamente en la trama e intenta erigirse el demiurgo-motor, pero su intención deviene, ostensiblemente, en fracaso: la muerte – ¿asesinato o suicidio? – de Augusto sume al Unamuno escritor/narrador/personaje en una profunda angustia de la que intentará reponerse afirmando, en el posprólogo que pretende refutar las declaraciones que, en el proemio, hiciera Víctor Goti, su preeminencia como creador omnipotente.

Pero, ¿en qué contexto es posible semejante actitud del narrador? Es evidente que en una novela que siguiera los cánones de la narrativa decimonónica la zambullida del autor en la ficción sería inadmisible. Sin embargo, como hemos mencionado, la búsqueda de la realidad por la senda

de la literatura subvirtió antiguos dogmas, abrió nuevos surcos y recreó los géneros. En particular, la novela dejó de ser un universo cerrado, acabado, que, a la manera de un sistema axiomático, establece las premisas de las que luego, por inferencia lógica, se extraen las conclusiones. Con Unamuno y Gide, entre otros, la novela es vista como una obra inacabada, en gestación continua. La narración se abre en un doble sentido: *hacia adentro*, en relación con los personajes; y *hacia afuera*, en relación con el lector.

Para el español, la novela, como la vida, es un proceso que se forja incesantemente[5]. Como queda dicho, en el capítulo XXXI de *Niebla*, la resolución de Unamuno de matar a Augusto Pérez, prohibiéndole a este que lo haga por sus propios medios, se ve trunca cuando el personaje se afirma volitivamente en su ser, se hace dueño de su propia existencia: el ser es un hacerse continuo, un constante *querer ser* o *no ser*. El caso del Unamuno escritor no es el de Dios, quien puede *despertar de su sueño* y *dejar de pensarnos*; la criatura, gracias a la intervención del lector[6], que actualiza constantemente el texto y a sus habitantes, se emancipa de su creador: la existencia mantiene su carácter dialógico[7], pero no es ya unilateral, del tipo escritor-personaje, sino que se expande y ramifica (Zabala, 1991: 78-87).

Nuevamente, nuestros autores se encuentran, aunque por vías opuestas. Gide, como su par hispano, ha creado personajes que parecen alejarse de su tutoría, que recorren sus propios derroteros; que, como en la vida, aparecen y desaparecen[8]. Ellos son los que, con sus acciones, arbitrarias, imprevistas, dan vida a la novela[9]. A este respecto es oportuno destacar el concepto de *acto gratuito* de Gide: un acto autónomo, desinteresado, absolutamente humano, el más patente ejemplo del ejercicio de la libertad. En este sentido, el *acto gratuito* en Gide parece ser el correlato de la re-

belión en Unamuno: mediante ellos, el personaje se humaniza e iguala a su creador.

¿Y cuál debe ser el marco de esta nueva realidad? ¿En qué tiempo y espacio debe el novelista emplazar la acción? Para responder esta inquietud, debemos atender al motor principal de la acción, al habitante de esta nueva y heteróclita coyuntura: el personaje. Con la extinción del narrador omnisciente desaparece también todo aquello que no haga al presente de los acontecimientos: los hechos pretéritos, así como el provenir, son desconocidos. El tiempo es un presente eterno, donde el pasado no condiciona la acción ni a los personajes que la suscitan, donde el futuro se evade en favor del *ahora* que, en última instancia, es el tiempo del ser.

Los contornos también se esfuminan con respecto al espacio. Son los personajes quienes, al igual que a la acción, lo configuran desde su propia subjetividad. Así, quedan abolidas las descripciones exhaustivas, rigurosas, en ocasiones gratuitas, que marcaron el hito distintivo del realismo. Ahora, ante una realidad de la que no se puede dar estricta cuenta, la descripción es una impostura, una jactancia disciplinaria.

Los personajes se emancipan, el tiempo se expande en un presente constante, el espacio de desdobla en múltiples perspectivas. Con todos estos factores, podría pensarse que la novela queda reducida a una amalgama informe de numerosas e inconexas peripecias, una creación vacía y sin asunto. Pero no es así: la realidad misma, en toda su complejidad y esquivez, es el *quid* de *Niebla* y *Los monederos falsos*. No sólo determina el *cómo* de las novelas, sino también el *qué* y el *por qué*. Dice Víctor Goti sobre la poética de su *nivola* en conversación con Augusto Pérez:

– Mi novela no tiene argumento o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo.

– ¿Y cómo es eso?

– Pues mira, un día de éstos no sabía bien qué hacer, pero sentía

ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajeo de la fantasía, me dije: «Voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá». Me senté, cojí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo.

– Sí, como el mío.

– No sé. Ello irá saliendo. Yo me dejo llevar.

– ¿Y hay psicología? ¿Descripciones?

– Lo que hay es diálogo; sobre todo, diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada (Unamuno, 2004: 174).

Y dice Eduardo a Sophroniska y Laura en el tercer capítulo de la segunda parte de *Los monederos falsos*:

– ¿Y... el asunto de esa novela?

– No lo tiene – replicó Eduardo bruscamente –; y eso es lo más asombroso quizá. Mi novela no tiene asunto [...] quisiera incluirlo todo en esta novela. Nada de tijeretazos para detener, aquí mejor que allá, su sustancia. Desde hace más de un año que trabajo en ella, no me acontece nada que no vierta y que no quisiera yo hacer entrar allí: lo que veo, lo que sé, todo cuanto me enseña la vida de los demás y la mía.

[...]

– ¿Y está hecho el plan de ese libro? – preguntó Sophroniska, intentando recobrar su seriedad.

– Claro que no.

– ¿Cómo que claro que no?

– Debía usted comprender que un plan, tratándose de un libro de ese género, es esencialmente inadmisible. Resultaría todo falseado si yo decidiese algo de antemano. Espero a que la realidad me lo dicte (Gide, 1985: 193-194).

Es evidente que no podemos igualar tajantemente las declaraciones de los personajes con el plan del autor; no obstante, algunos elementos de estas dos verdaderas piezas de poética de la novela, se condicen con las intuiciones artísticas de sus autores. Lo relevante de ellas es, a nuestro juicio, cómo, a través de la idea de la laxitud de la estructura de la narración, se pone en relieve la no normatividad

de la literatura. Podrían haber hecho uso del arte para codificar y dominar la realidad, pero, conscientes de que tal empresa redundaría en estrepitoso fracaso merced a la naturaleza de aquella, optaron por conciliar uno y otra. Y, para ello, la novela debe abrirse, absorber la vida y ser absorbida por ella, en una original comunión en la que las distinciones entre ficción y realidad se desvanezcan.

¿Y cómo acaba una novela que se gesta en un presente incesante? Esta es una curiosa pregunta a la que Unamuno y Gide responden con sus novelas de modo diverso, pero con resultados similares. El salamantino, en un gesto de clara provocación, sume toda su obra en una nebulosa ambigüedad. Augusto Pérez ha muerto, pero resulta imposible afirmar si se ha suicidado o si ha sido aniquilado por el autor, tal como él declara que había quedado escrito. Para oscurecerlo aún más, Unamuno abre su obra con un prólogo escrito por otro personaje de ficción, Víctor Goti, en el que éste último afirma que Augusto se ha dado muerte a sí mismo; seguido por un posprólogo, redactado por el mismísimo autor, quien reivindica para sí el deceso del desdichado Pérez. En cualquier caso, lo notable no es la identidad del verdugo del personaje, sino el efecto que Unamuno persigue con semejante confusión: en la novela, como en la realidad, no hay ya exactitudes, sólo insinuaciones y pasajes a nuevos presentes[10].

Gide no va tan lejos como su par español al momento de finalizar la narración de *Los monederos falsos*, no obstante lo cual, alcanza un producto afín. La novela se cierra con el diario de Eduardo, pero de ningún modo se acaba: una invitación a cenar con los Profitendieu y los Moliner para el día siguiente, y la declaración del deseo de conocer a Caloub. Es altamente significativo que la última intención que Eduardo vuelque en su diario sea la de reunirse con un personaje absolutamente secun-

dario. Juzgamos que Gide aspira, como Unamuno, a desestabilizar al lector, a sumirlo en la incertidumbre. Y si existe incertidumbre es porque el lector prevé que la acción continuará, que los hechos no están consumados aún. Y, por cierto, así es: ninguna de las numerosísimas líneas narrativas que Gide despliega a lo largo de su obra se cierra con ella.

Ya hemos observado y analizado las repercusiones que la nueva actitud de nuestros escritores con respecto al escenario de lo real desata *hacia adentro*, es decir, en lo que concierne al texto mismo. Ahora, debemos considerar los efectos *hacia afuera*, esto es, en relación con el lector.

Como vimos, en nuestros literatos, la narración se abre y trasciende sus propios límites; por ello, no intuyen ya un lector modelo pasivo, alejado de los hechos y personajes descritos, sino uno activo, que deba comprometerse con el discurso, actualizar el universo literario propuesto e interpretarlo. ¿Y por qué cargar al lector con estas responsabilidades? Nuevamente, la respuesta se halla en la realidad. El lector, como el autor, son partícipes de la coyuntura de su tiempo; son, a la vez, testigos y forjadores. ¿Y qué mejor medio de comunicación para que el escritor revele sus intuiciones ontológicas y artísticas que este tipo de novela, en la que unas y otras se religan, en la que la realidad no es artificialmente embutida, sino expuesta en su más cruda naturaleza, en toda su informidad e impredecibilidad?

La literatura no es autárquica ni huérfana; a través de su historia ha sido testimonio plausible de la realidad de su tiempo. Esto no significa que haya sido, o debido ser, una herramienta de denuncia, movilización o ciencia. Significa, simplemente, que el hecho literario nace y se gesta a partir de una actitud hacia lo real. Esto es lo que hemos pretendido exponer a través del presente estudio, mediante el análisis de algunos elementos

de *Niebla* y *Los monederos falsos*. Estas novelas, con sus audaces procedimientos, son clara muestra de las inquietudes, no sólo de sus autores, sino de su tiempo. Ellos dieron distintas respuestas a las interrogantes ontológicas que su coyuntura planteaba. Por surcos diversos y atendiendo a distintas convicciones, Unamuno y Gide se acercaron notablemente en el producto final. Sin embargo, esas soluciones no fueron definitivas ni pretendieron serlo. Más no es ello lo que importa, sino su actitud, que los hermana y los inmortaliza.

Bibliografía

FUENTES PRIMERAS

Gide, André (1985), *Los monederos falsos*, Bs. As., Hyspamérica.

Unamuno, Miguel de (2004), *Niebla*, Buenos Aires, Losada.

FUENTES SEGUNDAS

Beigbeder, Marc, (1956), *André Gide*, Bs. As., La Mandrágora.

Blanco Aguinaga, Carlos (1959), *El Unamuno contemplativo*, México, El Colegio de México.

Boisdefre, Pierre de (1969), «Gide se aleja» en *Metamorfosis de la literatura*, Madrid, Guadarrama, tomo I.

Carpio, Adolfo P. (1961), «Unamuno, filósofo de la subjetividad» en *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, año IX, nº 35-36, pp. 277-303.

Elizalde, Ignacio (1989), «La realidad volitiva en las últimas novelas de Unamuno» en *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, Universidad de Salamanca, pp. 447-452.

García de Nora, Eugenio (1958), «La novela agónica de Unamuno» en *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid, Gredos, tomo I.

Nicholas, Robert L. (1987), *Unamuno narrador*, Madrid, Castalia.

O'Brien, Justin (1967), «Gide's Fictional Technique» en *The French Literary Horizon*, New Jersey, RUP, pp. 91-102.

Parker, Alexander (1980), «En torno a la interpretación de *Niebla*» en Antonio Sánchez Barbudo [ed.], *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus.

Peltzer, Federico (2001), «André Gide a cincuenta años de su muerte» en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, tomo LXVI, nº 261, 262.

Rodríguez Monegal, Emir (1951), «Una conciencia literaria: André Gide (1869-1951)» en *Número*, nº 13, 14, pp. 124-149.

Unamuno, Miguel de (1915), «Una entrevista con Augusto Pérez» en *La Nación*, Bs. As., 21/11/1915.

Unamuno, Miguel de (1958), *Obras completas*, Madrid, Aparicio Aguado, tomo II.

Unamuno, Miguel de (1995), *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, II.

Vento, Arnold C. (1964), «Hacia una interpretación onírico-estructural de *Niebla*» en *Cuadernos de la «Cátedra Miguel de Unamuno»*, Universidad de Salamanca, nº 14,15, pp. 41-18.

Zavala, Iris M. (1991), *Unamuno y el pensamiento dialógico. Miguel de Unamuno y Majaíl Bajtín*, Madrid, Anthropos.

Notas

[1] [...] el hombre más real, *realis*, más *res*, más cosa, es decir, más causa – sólo existe lo que obra – es el que quiere ser o el que quiere no ser, el creador. Sólo este hombre que podríamos llamar, al modo kantiano, numénico, este hombre volitivo e ideal – de idea – voluntad o fuerza – tiene que vivir en un mundo fenoménico, apariencial, racional, en el mundo de los llamados realistas. Y tiene que soñar la vida que es sueño. Y de aquí, del choque de esos hombres reales, unos con otros, surgen la tragedia o la comedia y la novela y la *nivola*.

La realidad no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones (Unamuno, 1995: 195).

[2] «Un trozo de vida», decía la escuela naturalista. El gran defecto de esta escuela es el de cortar su trozo siempre en el mismo sentido; en el sentido del tiempo, a lo largo. ¿Por qué no a lo ancho?, ¿o a lo hondo? (Gide, 1985: 193).

[3] – ¿Conque no, eh? – me dijo –, ¿Conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere? ¿Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; a se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo! Se morirán todos, todos, todos. Os o digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco*lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima... (Unamuno, 2004: 302).

[4] Temo que al confiar el pequeño Boris a los Azaïs cometa Eduardo una

imprudencia. ¿Cómo impedirlo? Cada ser obra según su ley, y la de Eduardo lo lleva a hacer experimentos sin cesar. Tiene buen corazón, seguramente, pero muchas veces preferiría yo, para descanso del prójimo, verlo obrar por interés; porque la generosidad que lo arrastra no es con frecuencia más que la compañera de una curiosidad que podría llegar a ser cruel. Él conoce el pensionado Azaïz; sabe el aire apestado que allí se respira, so color de la moral y de la religión. Conoce a Boris, su ternura, su fragilidad. Debiera prever a qué roces lo expone (Gide, 1985: 225).

[5] [...] creía que una buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene de ordinario la vida. O debe tener dos o más, expuestos a dos o más columnas, y que el lector escoja entre ellos el que más le agrade (Unamuno, 1958: 777).

[6] «Supongamos que es verdad que ese hombre me ha fingido, me ha soñado, me ha producido en su imaginación; pero ¿no vivo ya en la de otros, en la de aquellos que lean el relato de mi vida? Y si vivo así en las fantasías de varios ¿no es acaso real lo que es de varios y no de uno solo? Y ¿por qué surgiendo de las páginas del libro en que se deposite el relato de mi ficticia vida, o más bien de las mentes de aquellos que la lean –de vosotros–, los que ahora leéis–, por qué no he de existir como un alma eterna y eternamente dolorosa?» (Unamuno, 2004: 306).

[7] «Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos» (Unamuno, 2004: 295).

[8] Si me vuelve a ocurrir alguna vez escribir una historia, no dejaré que intervengan en ella más que caracteres templados, a quienes la vida, en lugar de embotar, agudiza. Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs... ¿Qué hacer con toda esa gente? Yo no los buscaba (...). Peor para mí; de aquí en adelante, me debo a ellos (Gide, 1985: 228).

[9] « X. sostiene que el buen novelista debe, antes de empezar su libro, saber cómo acabará ese libro. Yo, que dejo que vaya el mío a la ventura, considero que la vida no nos propone nunca nada que, de igual modo que una conclusión, no pueda ser considerado como un nuevo punto de partida» (Gide, 1985: 339).

[10] [...] creía que una buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene de ordinario la vida. O debe tener dos o más, expuestos a dos o más columnas, y que el lector escoja entre ellos el que más le agrade (Unamuno, 1958: 777).

La risa de los dioses

por

Cristina García Oliver

A mi hijo José Hernán Clucellas García Oliver, i.m.

En *La República*, Platón expone, en un diálogo (¿ficticio?) con Adiamante, las razones por las cuales deben ser erradicadas las narraciones «ficticias» en la educación de niños y jóvenes. En el Libro X, Platón fundamenta tal rechazo en su propia teoría del conocimiento. En los Libros II y III, el ataque se dirige concretamente a las tragedias de Esquilo y a los poemas homéricos, en particular la *Ilíada* . El filósofo se muestra preocupado por el contenido poco edificante de muchas de las conductas que asumen los dioses y los héroes; y por el hecho, sin duda contradictorio, de que divinidades buenas incurran en arbitrariedades y otras debilidades más que humanas.

Sin desconocer que el rechazo al antropomorfismo homérico constituye, quizás, un progreso en el plano religioso e incluso moral, produce cierta zozobra pensar que, de haber triunfado las teorías platónicas en este aspecto, la *Ilíada* hubiera sido barrida del mapa, y también la *Odisea*, y todas las tragedias de Esquilo, excepto que, como no puede dejar de sospecharse, Platón hubiera conservado un ejemplar de cada una de ellas para su disfrute personal. Que es, naturalmente, –y a menudo– lo que hacen y han hecho siempre todos los censores que en el mundo han sido.

Pero en el caso de haber subsistido las obras de marras, con las correcciones y podas recomendadas –exigidas– por Platón, probablemente hoy no las leeríamos. En efecto, en la lista de temas, tópicos y escenas típicas que Platón pretende eliminar se encuentran:

–las descripciones del Hades como lugar triste, presentes en pasajes como el encuentro de Ulises con Aquiles (Homero, *Od. XI, 405-491)*, o las palabras de Aquiles cuando la sombra de Patroclo elude su abrazo *(Il. XXIII,103-104)*, ya que tales pinturas inducirían a la cobardía;

–también encuentra Platón bochornoso que el héroe Aquiles exprese tan libremente como lo hace su dolor por la muerte de Patroclo;

–el afán moralizante de Platón no se detiene ante hechos aparentemente tan inocentes como los banquetes: el hambre de los héroes le parece un mal modelo de templanza para los jóvenes;

–y se crispa aún más ante la descripción de Zeus dominado por la pasión amorosa en la maravillosa escena del Canto XIV de la *Ilíada;*

–tampoco está dispuesto a aceptar la risa de los dioses:

«E inextinguible nació entre los dioses la risa cuando vieron en la sala a Hefesto afanándose tanto» (Il., I, 509-600)[1].

Al respecto, dice Platón, terminante: *«No será admitida, por tanto, ninguna obra en que aparezcan personas de calidad dominadas por la risa, y menos todavía si son dioses»*[2].

En síntesis, hasta aquí, se pretende prohibir la representación del miedo, el dolor (excepto en mujeres, y éstas de la más vil condición), la risa y el amor.

Con respecto a los dioses en particular, Platón encuentra inaceptables su arbitrariedad; y el hecho de que induzcan a engaño a los mortales. Con lo cual se asestarían rudos golpes a la *Ilíada:* concretamente se cuestiona el célebre pasaje:

«... dos tinajas Zeus en el suelo fijadas tiene: repleta está la una de buenos destinos y la otra de males» (Il., XXIV, 527-532).

Debería evitarse presentar a Palas Atenea y Zeus instigando al troyano Pándaro a violar los juramentos y romper la tregua *(Il., II, 68 y ss.)*; el pasaje en el que Zeus envía el sueño a Agamenon *(Il., II, 1–34)*, y por supuesto todos aquellos episodios en los que los dioses aparecen tomando forma humana. En tal sentido, aunque Platón no lo cita específicamente, debería condenarse en particular aquél en el cual, con el expreso consentimiento de Zeus, Palas Atenea se le aparece a Héctor bajo el aspecto de su hermano Deífobo, y lo persuade de presentar combate a Aquiles. Tal hecho decide a Héctor, y constituye el principio del desenlace de todo el poema, siendo el momento en que Héctor advierte que ha sido engañado y que está solo y lejos de las murallas de Troya, uno de los momentos culminantes de la literatura universal.

De modo análogo, pretende Platón que no se represente la felicidad del malo y la desdicha del bueno, norma que, si hubiera de ser seguida por los poetas, terminaría con la poesía, ya que la esencia de ésta, como la de la vida, se halla fuertemente vinculada a la existencia de tales contrastes e injusticias.

Llegamos así al meollo de la cuestión: el filósofo también eliminaría la ira de Aquiles y su sed de venganza, pasiones ellas muy bajas para un héroe de su talla.

Cabe preguntar: ¿qué quedaría de la *Ilíada* sin la cólera de Aquiles? Como bien dice Kirk[3], una de las genialidades de Homero consistió en articular el poema en torno a un tema relativamente secundario: o sea, colocar en primer plano el conflicto individual entre dos personalidades: Agamenon y Aquiles, manteniendo el asunto más general de la guerra de Troya como una especie de telón de fondo. En otras palabras, habría que ver si la mera narración de las batallas masivas y los combates singulares, de los catálogos de naves y de jefes con sus respectivas genealogías, no resul-

taría un tanto monótono – pese a estar estupendamente lograda en términos de lenguaje, a través de las metáforas, los símiles, los epítetos, la vividez de las escenas siempre análogas y siempre distintas, como por ejemplo, las muertes de los guerreros.

En síntesis, todos los temas que provocan el escozor y el rechazo de Platón son los que hacen que los lectores de hoy y de todos los tiempos sigamos leyendo la *Ilíada* con renovada emoción, y si bien podemos resolver adoptar como lema para nuestra vida la frase:

«Calla ya, corazón, que otras cosas más duras sufriste...» (Od., XI, 15-20).

Seguiremos estremeciéndonos al leer las palabras de Aquiles a Apolo:

«Me engañaste, flechero, funesto entre todos los dioses, pero bien me vengara de ti si me fuera posible» (Il., XXII, 15-20).

En conclusión, la *Iliada*, la *Odisea*, las grandes tragedias, no sólo nos hacen gozar; no sólo hacen nuestra existencia más vivible, más grata, sino que la hacen grandiosa, porque grandiosos, portentosos son los hechos de los dioses y de los héroes: derrochadores, magnánimos en sus risas, en sus amores, en sus banquetes, como también en su dolor y en sus cóleras. Resulta secundario que se trate de imitaciones de primero, segundo, tercero o cuarto grado. Felizmente, quizás, los dioses logran aún hoy engañarnos. Felizmente también, la buena ficción, la ficción bella se ha impuesto y sigue imponiéndose, no únicamente al chato y razonable realismo de los mediocres sino – lo que es aún más extraordinario–, a los ocasionales, colosales errores de gigantes como Platón.

Notas

[1] Las citas de los pasajes de la *Ilíada* y la *Odisea* son reproducción textual de las de Platón en la edición de la *República indicada en la nota siguiente.*

[2] PLATÓN, *La República*, Barcelona, Altaya, 1993.

[3] KIRK, G.S., *Los poemas de Homero*, Barcelona, Paidós, 1985.

Cien años de soledad gitana

por

Jimena Esperón

Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez, es la novela insigne y más acabada del autor colombiano. Si bien constituye el *corpus* principal de nuestra investigación, el eje del trabajo será ahondar en el conocimiento del pueblo rom, cuyos integrantes fueron erróneamente llamados gitanos en la Península Ibérica, debido a la creencia de que provenían de Egipto. Estableceremos las distintas simetrías que subyacen entre esa cultura y la familia Buendía.

La aproximación a la cosmogonía romaní se hará a partir de las categorías tempo-espaciales, para luego pasar al concepto cultural de familia y así llegar a la esencia del nomadismo.

1. *El tiempo*

El tiempo se vincula con todo lo existente y, por ello, todo se encuentra sometido a su dinámica.

Como afirma Vargas Llosa, en Macondo el tiempo es circular: «cada minuto contiene a los otros y el final está en el principio y viceversa» (VLL, 1971: 274). *La hojarasca*[1] comienza en el velorio del doctor y termina en el mismo lugar, momentos antes de que se llevaran el cuerpo. En este caso, el tiempo parece no haber transcurrido más que algunos minutos. La historia se construye y reafirma mediante lo que Bergson llama *durée*, duración[2]. Bergson reacciona contra el tiempo físico y cronológico, planteando el con-

cepto de un tiempo no mensurable, un tiempo interior y psíquico al que denomina *durée*. De este modo, la historia sobre el médico y sus avatares, que comprende aproximadamente desde la fundación del pueblo hasta 1928, es recordada en el transcurso de unas cuantas horas por tres personajes: padre-hija-nieto. *La hojarasca* comienza y termina en la inmovilidad, y este quietismo es la visión esencialista que García Márquez tiene del hombre.

En cuanto a la cultura romaní, una de sus particularidades es su desinterés por los bienes materiales, lo cual lleva a sus miembros a ir atendiendo las necesidades del día a día. Para ellos, la vida es el hoy. El futuro no existe, del mismo modo que no existe el pasado. De hecho, en ninguna lengua gitana existen las palabras «historia», «pasado» o «futuro», aunque haya préstamos como en el caso de la lengua lúdar, donde encontramos: «historie, futuru y pasado» (MyT, 2005: 71). Para el pueblo gitano, el pasado es recuerdo y el futuro es ficción en la medida en que sólo existe en la imaginación. En este sentido, el pasado encarcela el tiempo, el futuro lo restringe y el presente lo vive.

Quizás sea por ello que, en García Márquez, cada acción y palabra que emiten los personajes sean una acción única e idéntica en sí misma. Úrsula descubrió un día «que cada miembro de la familia repetía todos los días, sin darse cuenta, los mismos recorridos, los mismos actos y las mismas palabras a la misma hora» (CAS, 1976: 216). La historia de los Buendía es un engranaje de repeticiones. La repetición, como dice Vargas Llosa, es un procedimiento *encantatorio*: «repetir ciertas palabras o frases según cierto método, ha sido desde siempre una manera de comunicarse con «lo oculto». La repetición está asociada a la idea de rito religioso» (VLL, 1971: 605). Es, a través de la repetición, que se deja de vivir en el tiempo cronológico, para pasar a vivir en

el tiempo mítico primordial, en el que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez. Cada instancia en que los distintos personajes ponen interés en los pergaminos de Melquíades no es más que la reactualización de una misma y única acción: el momento primigenio, en el cual José Arcadio se introdujo por primera vez en su traducción.

En cuanto a la problemática de la narración en la novela, en un comienzo nos encontramos ante dos planos temporales: el tiempo del relato y el del discurso. El primero se refiere al orden de los hechos de la historia. *Cien años de soledad* comienza con la fundación de Macondo y culmina con su destrucción; en este sentido, es lineal. Sin embargo, cada uno de los veinte capítulos que conforman la novela se encuentra estructurado en forma circular: «Al comienzo del episodio se menciona el hecho principal de la unidad narrativa, que por lo general es cronológicamente el último» (VLL, 1971: 549).

El tiempo del discurso, por el contrario, es aquel que se sitúa en el momento mismo del acto de narrar. El texto se aleja de la historia para acercarnos a la visión del narrador. En una primera instancia, el narrador se presenta como extradiegético-heterodiegético[3], es decir, como un ente externo a los hechos narrados. Sin embargo, hacia el final de la novela, los tiempos se fusionan, y descubrimos que el narrador es autodiegético y homodiegético, ya que quien narra es un personaje –Melquíades– que no sólo desempeña esa función, sino que participa de los hechos narrados. En este punto, el tiempo del discurso y el tiempo del relato coinciden en el momento en que Aureliano comienza a «descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía» (CAS, 1976: 360).

Los pergaminos estaban escritos en sánscrito, lengua íntimamente emparentada con la de los gitanos, el romanó, de raíces sánscritas. Si bien éstos estaban redactados por el gi-

tano Melquíades, es sabido que la cultura romaní es una cultura ágrafa: «La escritura obliga, retiene, encarcela y hace viva la presencia del pasado» (MyT, 2005: 69). En la sicodinamia[4] de la oralidad, «las palabras no pueden retenerse como en un escrito; el razonamiento sobre las mismas es hecho en el momento en que se escuchan y la verdad va cambiando en la medida en que se habla» (MyT, 2005: 69). Las palabras no pueden atraparse porque, desde el momento en que se dicen, su presencia se ha esfumado. Para el pueblo romaní, la escritura tiene como destino atrapar la libertad; por lo cual, Melquíades, en los pergaminos, no sólo ha restringido la libertad de los Buendía, sino que, por la estructura de lo narrado, los ha condenado a vivir en un eterno presente.

Si *Cien años de soledad* constituye en su totalidad las predicciones de este viejo gitano, Melquíades tuvo que situarse en un momento anterior a los acontecimientos narrados y haber adoptado el tiempo futuro para la historia de los Buendía; sin embargo, la narración se realiza en pretérito. Si, en consecuencia, consideramos la capacidad vidente de este personaje, podemos suponer que Melquíades sabía perfectamente qué miembro de los Buendía iba a descifrar sus palabras. El gitano, en su rol de narrador, se consustancia con el narratario –Aureliano Babilonia– en el momento mismo de su actividad lectora y adopta el tiempo presente para describir los acontecimientos que ocurren simultáneamente, relegando el pretérito para narrar la genealogía de la familia Buendía. De este modo, el narrador se hace visible a través del narratario, por eso, el tiempo presente, utilizado en el final, prolonga la angustia y eterniza la tragedia de Aureliano, pues al desaparecer el tiempo de lo narrado, desaparecerá también el tiempo del narratario.

2. *El espacio*

Para la física actual, sólo es posible separar las categorías espacio y tiempo a través de una abstracción formal, debido a su insoslayable unidad. Lo mismo sucede con el espacio ficcional.

2.1. Macondo

Macondo es el espacio por excelencia en la obra de García Márquez. De hecho, es escenario de tres de sus novelas y cuatro de sus cuentos. Si bien Macondo es un «árbol del trópico» (GM, 2002: 27), Jaime Mejía Duque afirma que Macondo: «es sinónimo de un lugar lejano y maligno de donde no se regresa. (...) es todas partes y ninguna» (MD, 1996: 28). Esta última significación semántica se asimila a una palabra en lengua romaní: *aduqué* que significa «dondequiera» o lo que es lo mismo «en cualquier lugar»[5]. En efecto, Macondo es cualquier lugar, es todas partes y ninguna. Macondo es un hombre, una familia, una nación, el mundo; pero también es un destino.

Macondo es el pueblo que fundan Úrsula Iguarán y José Arcadio Buendía tras varios años de travesía y cuyo nombre le fue revelado a él en un sueño.

Los gitanos, debido a su vida itinerante y acorde con su condición de cazadores y recolectores, se han asentado siempre cerca de los ríos; por este motivo, no es casual que, en el espacio ficcional, Macondo sea fundado junto a un río pedregoso, rodeado al oriente por la sierra impenetrable, limitado al sur por los pantanos y al este por la Ciénaga Grande. En consecuencia, podríamos decir que Macondo es un pueblo encerrado y bloqueado, que se eleva sobre una ciénaga, y la ciénaga[6], tradicionalmente, es el hogar donde viven los ogros y monstruos, devoradores de hombres. Por eso, al explorar la tierra circundante, los hombres sienten «los pulmones agobiados por el sofocante olor de sangre. No podían regresar porque la trocha que iban abriendo a su paso se volvía a cerrar en poco tiempo» (CAS, 1976: 17-18). Si bien, por un lado, la tierra es

la madre nutricia que nos permite vivir de su vegetación, por otro lado, reclama los muertos de los que ella misma se alimenta y es, en este sentido, destructiva. De esta manera, la tierra parece devorar a los hombres a medida que avanzan en su exploración, del mismo modo que lo hará, hacia el final de la novela, el fuerte viento que arrasará el poblado y se llevará al último de los Buendía.

2.2. La casa

Es otro de los espacios circunscriptos. Macondo se confunde con la casa, símbolo de centro y espacio sagrado[7]. La casa es la imagen del universo, por eso es construida cuando el pueblo es fundado y sufre los mismos avatares que la familia: se agranda cuando se ensancha el pueblo con la llegada de los mercaderes y es destruida del mismo modo que es arrasada la familia Buendía.

Si, como dice Bachelard, todo lo que se ve desde la casa pertenece a ella, todo lo que se oye también le pertenece. El pueblo se eleva sobre una ciénaga que termina devorándolo, del mismo modo que la casa devoró a la familia. Desde este punto de vista, la casa funciona como la ciénaga y ambas conforman una pareja especular que actúa sobre el binomio Macondo-familia, en su constitución de objeto devorado.

3. La familia

Uno de los valores fundamentales para los gitanos es la familia. Este es el eje alrededor del cual gira la vida y la organización social del pueblo rom. La familia romaní es patrilineal; los hijos pasan a formar parte del linaje del padre y las hijas se adscriben al linaje del marido. La familia está siempre por encima de cualquiera de sus miembros. Ella es la base sobre la cual se funda la estructura social en la que se da cumplimiento a un compendio de derechos y obligaciones con respecto al grupo.

Al igual que la estructura social del pueblo rom, los Bue-

ndía también son una familia patrilineal. La línea familiar se prolonga sólo por una rama de los varones: la de los José Arcadio. La rama de los Aurelianos, si bien tiene descendencia, siempre queda truncada. Esta forma de organización social nos remite al clan bíblico de Abraham, donde los hijos de las concubinas son adoptados como legítimos.

3.1. El hombre

En la sociedad romaní, los hombres cumplen fundamentalmente cuatro roles: el *patriarca*, el *vara*, el *bató* y el *tío*[8].

José Arcadio Buendía se constituye como «patriarca juvenil» (CAS, 1976:15), jefe reconocido y cabeza de una familia extensa, encargado de interpretar la ley tradicional y velar por ella. Es por eso que funda un pueblo, emprende la exploración del terreno, da instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales.

El *vara* es el muchacho joven con capacidad de luchar, como lo es el coronel Aureliano Buendía, quien emprende una guerra civil contra el gobierno, o bien Arcadio, quien somete a una estricta vigilancia a todo Macondo.

Por otro lado, el *bató* es el hombre casado y responsable de una familia, como lo es José Arcadio con Rebeca, o Aureliano Segundo con Fernanda.

El *tío*, en cambio, es el gitano de edad que por sus años, su poder y su comportamiento, conlleva el respeto de los demás. En *Cien años de soledad*, el *tío* podría estar representado por el viejo Melquíades, respetado por sus años, sus conocimientos y experiencia. Melquíades llega a ser en la novela esa figura ancestral que todos respetan y admiran; de allí que, cuando lo sepultan, sea el entierro «más concurrido que se vio en el pueblo» (CAS, 1976: 71).

La narración indica que el velorio de Melquíades duró nueve noches. El número nueve[9] hace referencia a la multiplicidad que retorna a la unidad. El nueve es el último de los números maestros para la alquimia, por lo tanto es el fin

del ciclo y el comienzo de otro plano.

Existe una leyenda gitana en la cual un vendedor de caballos, luego de haber sido enterrado, se le aparece a su esposa al noveno día y su espíritu la deja embarazada[10]. En este sentido, es sumamente significativo que el velorio de Melquíades haya durado nueve días, pues es a partir de aquí que se marca el fin de un ciclo para el clan Buendía y el comienzo de otro, sucedidos por tragedias y desgracias: la locura y muerte de José Arcadio Buendía, los tiempos de guerra emprendidos por el coronel Aureliano Buendía, el totalitarismo que impone Arcadio sobre Macondo, el suicidio de Pietro Crespi, la reprimenda de los obreros en la estación, el diluvio, el cautiverio de Aureliano Babilonia, el incesto y finalmente el huracán que arrasará con todo.

El espíritu de Melquíades, como ocurre en la leyenda gitana, se hará presente al cumplirse los nueve días de velorio y su presencia será constante a lo largo de toda la obra. Aureliano Segundo lo verá con «el mismo chaleco anacrónico y el sombrero de alas de cuervo» (CAS, 1976:164) y «lo reconoció de inmediato, porque aquel recuerdo hereditario se había transmitido de generación en generación» (CAS, 1976: 164).

3.2. La mujer

En la cultura gitana, el papel de la mujer es importante, aunque su persona esté relegada al hogar. Ella es la encargada del cuidado de la familia. Las niñas, desde muy temprana edad, ayudan a sus madres en las tareas de la casa y en el cuidado de los niños. En *Cien años de soledad*, vemos cómo Amaranta y Rebeca se dedican a bordar por las tardes y cuidar de los más pequeños; tal es el caso de Amaranta quien vela por su sobrino, Aureliano José.

Para la cultura gitana, es muy importante la virginidad de la mujer; de hecho, se hacen ritos para comprobarlo en el día de la boda. En este sentido, no es casual que todas las

mujeres Buendía se mantengan vírgenes hasta el matrimonio, a excepción de Meme, quien, de no haberse interpuesto su madre, se habría casado con Mauricio Babilonia. Sin embargo, puede interpretarse su reclutamiento en el convento como una muerte virginal. De hecho, la última mención que se hace de Meme es cuando Fernanda la llama: «Renata (vuelta a nacer)» (M, 1972: 145).

Asimismo, en la madurez, la mujer gitana puede llegar a ser *tía* –una mujer de respeto–, si ha demostrado a lo largo de su vida un apego y cumplimiento de la ley gitana, esto es: si se ha casado virgen, fue fiel a su marido toda la vida, cooperó con él económicamente y, cuando enviudó, quedó sola. Su consejo puede llegar a tener gran influencia en la familia. El rol de *tía* es el que Úrsula ocupa, pues no sólo se casó virgen con su primo y muchos meses después de la boda mantiene su virginidad por temor a concebir un monstruo, sino que también se ocupa de remodelar la casa y alimentar a todos los integrantes de la familia.

La mujer en la comunidad romaní no sólo es la encargada de mantener las tradiciones, sino que es además mediadora. Como principio femenino y superior, se constituye en esa otra parte necesaria para conformar la totalidad o perfección del hombre; es, pues, la encargada de restablecer la relación entre el hombre y el cielo: así como la Virgen María se constituye en intercesora de los hombres ante Dios, Úrsula restablece las misas (símbolo de unión con Dios), Amaranta intercede ante los muertos llevándoles cartas de los vivos, Remedios acerca a Aureliano al misticismo, y Amaranta Úrsula reúne en sí la imagen virginal de Remedios la Bella y la erótica de Pilar Ternera. La muerte de ella es lo que, en definitiva, lleva a Aureliano a la revelación de los manuscritos y, por ende, a la elevación espiritual.

4. *La cultura*

Nomadismo. Los gitanos tienen como característica el de ser nómades. El nomadismo designa una de las más antiguas formas de subsistencia y desarrollo humano, que consiste en no poseer un asentamiento fijo.

El pueblo Rom, a finales del siglo IX, emprende su primer gran éxodo desde oriente y, desde entonces, no han dejado de ambular por el mundo.

A finales del siglo XIII, inician una nueva migración (la primera documentada) a causa de las guerras entre los bizantinos, los tártaros y los turcos, tras la llegada de los ejércitos mongoles. Las rutas que tomaron fueron dos: la primera, en dirección al oeste, al interior de Europa, y la segunda, hacia el sur, a través de Siria y el norte de África. Esta diáspora se prolongó hasta el siglo XV, donde hay documentos que hacen referencia al pueblo romaní o, mejor dicho, a los gitanos.

Los romaníes tienen como patria el azul del cielo y el verde de los campos por suelo; por eso, en esta cultura, es más importante tener un buen medio de transporte que una buena vivienda, y es su costumbre viajar en grupos variables de ochenta a cien personas, lideradas, en general, por un hombre, como lo es José Arcadio Buendía en *Cien años de soledad*.

Sobre los orígenes del nomadismo del pueblo rom, hay diversas leyendas en su acervo imaginario, una de ellas los hace forjadores de los clavos de Cristo. Es por ello que los gitanos, durante gran parte de la Edad Media, fueron considerados descendientes de Caín y condenados a errar por el mundo. Este castigo que pesa sobre el pueblo romaní pareciera también cernirse sobre la familia Buendía. José Arcadio Buendía emprende un viaje hasta llegar al lugar donde se fundará Macondo. Sin embargo, ser nómada o sedentario es algo más que una clasificación antropológica, es un modo de concebir la vida y de practicar la existencia. El itinerante es aquel que no tie-

ne ataduras materiales, que puede desplazarse siempre que lo desee o cuando le es útil o necesario. Hay una gran diferencia entre la objetividad del viaje y su subjetividad: sentirse itinerante. Mientras que el sedentario lo sigue siendo, aunque se desplace, el itinerante –como el gitano– es nómada, aún cuando no viaje. En efecto, los Buendía, aunque se asienten en Macondo, siguen siendo itinerantes: el coronel Aureliano Buendía recorre diversos lugares por cuestiones de guerra; José Arcadio se fuga con los gitanos; Rebeca, tras una larga travesía, llega a Macondo transportando la cenizas de sus padres; Remedios la Bella se eleva a los cielos, y Aureliano Segundo atraviesa un largo camino hasta encontrar a Fernanda.

Todos los personajes de una u otra manera han emprendido, en algún momento de su vida, un largo viaje, cuya raíz esencial es la afirmación de la libertad. La libertad para el pueblo romaní es el valor primordial; sin embargo, lleva al hombre a un total desarraigo y falta de sujeción. En la libertad no hay ataduras materiales, como una casa o un suelo, pero tampoco hay ataduras sentimentales. Entendida así, la libertad es una forma de vida, pero también es la forma más absoluta de la soledad.

El primer personaje en sentir la soledad es Melquíades, quien «había estado en la muerte, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad» (CAS, 1976:50); le sigue José Arcadio Buendía cuando una noche llora por Prudencio Aguilar, por Melquíades, sus padres y todos aquellos que estaban solos en la muerte. Melquíades es, también, el primero en ser aislado de la sociedad y por eso decide refugiarse en Macondo. José Arcadio, el fundador, es apartado de la sociedad al ser atado junto al castaño; del mismo modo que será apartado y encerrado Aureliano Babilonia en el cuarto de Melquíades. Los personajes se sienten solos como corolario de la afirmación de su libertad.

El nomadismo es más un estado anímico que un estado de hecho. Su existencia y su importancia son más de orden psicológico que de orden geográfico. El itinerante que pierde la esperanza y la posibilidad de volver a partir pierde también toda razón de vivir. Excepto Amaranta Úrsula que siente un verdadero apego a la tierra y a Macondo, el resto de los personajes viven como extranjeros respecto a su tierra, pero, también, se constituyen como extranjeros de sí mismos. Viven porque hay que vivir; pero no viven, sino que sobreviven como si éste sobrevivir fuese un deber, un castigo o una condena.

Son individuos que no se relacionan sino a través del sexo, sin tener conciencia del ser, pero centrados en su propia individuación; por eso se los puede identificar y caracterizar en su particularidad. Cada uno de ellos, en definitiva, tiene como destino soportarse a sí mismo.

Los Buendía son individualistas, tienen conciencia de su soledad, pero no en sentido trágico. Parecería ser que toda la sucesión de hechos, a lo largo de las generaciones, han estado predeterminados sólo para llegar a la culminación única del final: el nacimiento y muerte del monstruo, el niño con cola de cerdo, en el que se encierra la epifanía de la conciencia trágica:

> Antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos (...) porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra (CAS, 1976: 360).

La muerte de su hijo posibilita al último miembro vivo de la estirpe tener conciencia trágica de la vida y, de este modo, llegar al punto crítico de lo apolíneo[11]. Aureliano Babilonia es un punto centrípeto en el que confluye toda la

historia de su familia, incluidos sus miembros, en el instante único de la revelación. Todos los miembros de la familia Buendía se ocuparon de la traducción de los pergaminos sólo con el propósito de encontrar en ellos «un sentido de vida».

Por lo tanto, el final de la novela nos revela que la era apolínea y la conciencia trágica llevan a la destrucción del sujeto, mientras que la era dionisíaca, en la que también viven los gitanos, se constituye en la esperanza.

Rom significa «hombre» e idealmente se conoce el país gitano como *Romanestán,* que puede traducirse como «la tierra de los hombres»; en definitiva, «la humanidad».

Los gitanos viven en comunidad, todos son uno y uno son todos. No tienen conciencia de la identidad individual sino de grupo. Un poema romaní dice:

> Dime, herrero, ¿dónde están nuestras tierras, nuestros montes, nuestros ríos, nuestros campos y huertas? ¿Dónde está nuestra patria? ¿Dónde, nuestras tumbas? Están en las palabras, en las palabras de nuestra lengua romaní[12].

Así como la lengua aúna la individualidad de todos los romaníes en una sola existencia y en una sola identidad y si esta identidad puede ser vista como la humanidad, la imagen final de las hormigas muestra que en ellas tampoco existe la individualidad ni la conciencia de su esencia. Viven su identidad en comunión con su especie, viven el absurdo y su cotidianeidad.

En conclusión, la concepción del hombre que tienen los romaníes, por un lado, es la de ser «extranjero»: la vida es ajena al ser, los hombres no pueden aprehenderla, entonces la vida se vuelve absurda y los gitanos viven en esa absurdidad que constituye lo cotidiano; pero, por otro lado, el hogar es el mundo en su totalidad. En este sentido, los Buendía, a pesar de residir en Macondo, son itinerantes porque son libres, pero esa libertad los hace afirmar la soledad. Todos

los miembros del clan Buendía son solitarios y esta soledad los vuelve extraños para los otros miembros de la familia. Ninguno de ellos se conoce en profundidad. Se intuye la esencia del «otro», pero no se tiene la certeza de «conocer a ese otro».

Los Buendía viven en lo apolíneo: son individuos, finitos y diferenciados. Sin embargo, la presencia de las hormigas evoca el ser-infinito, donde se acepta y se vive la vida sin tener conciencia de su esencia trágica. Los romaníes, al poner la libertad como valor supremo y al concebir la vida como un eterno presente, no tienen tampoco conciencia trágica.

Por lo antes expuesto, se infiere que la presencia gitana en los dos primeros capítulos de *Cien años de soledad* determina y condiciona, a modo de *fatum* (destino), el desarrollo de la trama. Si la escritura, para el pueblo Rom, encarcela, Melquíades, hombre gitano y mago, se constituye en co-creador del destino de los Buendía al escribir en los pergaminos su futuro.

Los romaníes son, pues, los protagonistas invisibles de esta novela. Ellos son los que digitan los hilos de la familia con sus conocimientos sobre alquimia, sus predicciones, su organización tribal, sus valores y su vida itinerante.

La aparición del pueblo Rom en el inicio y en el final de *Cien años de soledad* parecería plantear el absurdo y lo dionisíaco como forma de vida. En lo absurdo, no hay escapatoria porque no hay una finalidad. La vida es absurda: nacemos y morimos, y sin embargo, *vivir* es absurdidad. Por eso, Camus dice: «Vivir es hacer vivir lo absurdo» (C, 1998: 74), porque en ese «hacerlo vivir», el hombre se realiza y su existencia se vuelve epifanía.

Bibliografía

FUENTES PRIMERAS

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

___, *Vivir para contarla*, Buenos Aires, Debolsillo, 2002.

___, *La hojarasca*, Buenos Aires, Debolsillo, 2003b.

Fuentes segundas

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2006.

Bernal, Jorge, O Lolya Le Yonosko, *Le Paramícha le Trayóské (Los cuentos de la vida)*, en Moronese, Leticia y Tchileva, Mira [comp.] *Patrimonio cultural gitano*, Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005.

Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Altaya, Barcelona, 1998.

Chevalier, Jean [dir.], *Diccionario de los símbolos*, Herder, España, 2003.

Cortés Marató, Jordi y Martínez Riu, Antoni, *Diccionario de filosofía*, Herder, Barcelona, 1996.

Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.

Maturo, Graciela, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Fernando García Cambeiro, Bs. As. 1972.

Mejía Duque, Jaime, *Gabriel García Márquez: mito y realidad en América*, Buenos Aires, Almagesto, 1996, p. 28.

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Buenos Aires, 1995.

Vargas Llosa, Mario, *Historia de un deicidio*, Barcelona, 1971.

Fuentes web

Angulo Valdéz, Carlos, *Caribe Colombia fen Colombia Ciénaga Grande* [sic], Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Angel Arango del Banco de la República.

http://www.lablaa.org/blaavirtual/geografia/carcol/ciegra.htm [Consulta: 28 Mayo de 2009].

Bello, Xuan, «Poema de Eslam Drudak» en *Paniceiros*, Areté, Madrid, 2004, p. 106.

http://books.google.com.ar/ [Consulta: 12 de Junio de 2009]

Diccionario Calo-Castellano http://superpatanegra.com/diccionario_castellano_calo.php [Consulta: 10 de Junio de 2009]

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Vigésima segunda edición, 2001. http://www.rae.es [Consulta: 03 de Junio de 2009]

Unión Romaní: organismo reconocido por las NU. http://www.unionromani.org [Consulta: 06 de Junio de 2009]

Universidad de León, *Unidad didáctica sobre el pueblo gitano* http://www3.unileon.es/dp/ado/ENRIQUE/Diversid/Webquest/Unidad_DidacticaPuebloGitano.pdf [Consulta: 08 de Junio de 2009]

FUENTES ORALES

Nadiche, Graciela (31), mujer romaní, perteneciente al clan *boyash*,

kumpania de Buenos Aires, nos brindó una entrevista sobre la cultura del pueblo Rom.

Notas

[1] García Márquez, Gabriel, *La hojarasca*, Buenos Aires, Debolsillo, 2003.

[2] Los conceptos filosóficos que se esbozan en este trabajo están documentados por Jordi Cortés Marató y Antoni Martínez Riu en *Diccionario de filosofía*, Herder, Barcelona, 1996.

[3] Para la clasificación de los narradores se seguirán los conceptos esbozados por Gérar Genette en *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.

[4] Término usado para designar el trabajo de imágenes con símbolos.

[5] Dirección web del diccionario caló-español http://superpatanegra.com/diccionario_castellano_calo.php>

[6] Chevalier, Jean [dir.], *Diccionario de los símbolos*, Herder, España, 2003.

[7] Chevalier, Jean [dir.], *op. cit.*, 2003.

[8] Universidad de León, *Unidad didáctica sobre el pueblo gitano*. <http://www3.unileon.es/dp/ado/ENRIQUE/Diversid/Webquest/Unidad_DidacticaPuebloGitano.pdf>

[9] Chevalier, Jean[dir.], *op.cit.*, 2003.

[10] Bernal, Jorge, O Lolya La Yonosko, «La historia rusa de Chompi de los Bogeshtl» en *Le Paramícha le trayóske (Los cuentos de la vida)*, Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005.

[11] Se sigue a Nietzsche al abordar los conceptos «apolíneo» y «dionisíaco» desarrollados por él en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Bs. As., 1995.

Para el filósofo, Dionisos es la representación del ser-infinito, de la aniquilación, el hundimiento y la destrucción, representante de lo caótico y desmesurado, en contraposición con Apolo, símbolo del ser-finito (por lo tanto, del nacimiento y la decadencia), del ser diferenciado. Apolo diviniza el principio de individuación, construye la apariencia de la apariencia. En la visión dionisíaca, en cambio, los personajes aceptan y viven la vida, sin tomar conciencia de su esencia trágica.

[12] Bello, Xuan, «Poema de Eslam Drudak» en *Paniceiros*, Areté, Madrid, 2004, p. 106.

Jornadas de Literatura Argentina

Organizadas por la Escuela de Letras, tuvieron lugar las Primeras Jornadas de Literatura Argentina. El tema convocante, «Identidad Cultural y Memoria Histórica». De las numerosas conferencias, ponencias, foros de investigación y paneles, ofrecemos la siguiente muestra.

Esteban Echeverría
y la identidad nacional

por
Beatriz Curia

El título mismo de las jornadas que nos convocan —*Identidad Cultural y Memoria Histórica*— indica la persistencia en nuestro tiempo de la búsqueda de una imagen identitaria argentina, búsqueda que ha signado líneas diversas de pensamiento a lo largo del siglo XX y puede rastrearse con buenos resultados desde las primeras décadas del XIX.

Una línea predominante de la crítica contemporánea —en particular los denominados estudios «poscoloniales»— se propone develar la «auténtica identidad» de los países colonizados, desplazando el enfoque desde el centro a la periferia. Lo europeo es sustituido por lo aborigen, la cultura académica por la cultura popular, lo institucionalizado por lo espontáneo. Hace más de un siglo y medio había ya pensadores que, como Esteban Echeverría en el Río de la Plata, quisieron «aplicar al discernimiento de nuestras necesidades morales y políticas la luz de la propia reflexion; al pro-

greso de nuestra cultura intelectual su labor propio; á la consolidación de un órden político permanente, los *elementos de nuestra existencia como pueblo ó nación distinta de las demas*» (5: 325, las cursivas son mías)[1]. Lo hicieron con mayor o menor acierto según la presión contextual a que estuvieron sometidos o, para decirlo en términos de Lucien Goldman, según la *conciencia posible* de cada uno de ellos.

¿Buscaron esa imagen identitaria desde un pensamiento colonizado, con las características estructuras eurocéntricas, *modernas* y dominantes rechazada por el discurso crítico predominante en nuestros días? Es posible. A condición, claro está, de no olvidar que el actual pensamiento identitario descolonizador también se mueve con las estructuras propias de la lengua heredada, los paradigmas en ella implícitos y la tradición cultural de Occidente —que impregna tanto a la academia como a quienes infructuosamente tratan de sacudírsela de encima. Y a condición de no olvidar tampoco que el discurso independiente construido en los márgenes es necesariamente *dominante* con respecto a la cultura de *sus propios márgenes*, si intenta representarla. Al menos, debe *traducir al propio discurso* el discurso que se construye en tales márgenes. Mucho se escribe y se habla sobre estos temas y a menudo los investigadores caen entre las redes que ellos mismos, sin quererlo, han tejido.

Por mi parte, percibo la identidad cultural argentina como ya existente y ya formada, en la medida, claro está, en que la cultura puede estarlo. La cultura es procesual y, si aceptamos que abarca la totalidad de las actividades creadoras del hombre (Isaacson), la permanente creatividad a ella inherente y el decurso temporal van produciendo transformaciones más o menos graduales que pueden convertirse en mutaciones cuando alguna fuerza extrínseca actúa con violencia. Es el caso de la

irrupción de la cultura española sobre la cultura indígena americana.

Sucesivas oleadas inmigratorias que con el correr del tiempo fueron imprimiendo su sello a la identidad argentina, juntamente con los múltiples factores convergentes en el proceso histórico. Distintas etnias, distintas tradiciones, lenguas y costumbres se amalgamaron para configurar lo que hoy somos. Nuestra identidad es compleja. La enorme extensión territorial, el emplazamiento de los puertos —el de Buenos Aires, por antonomasia—, la heterogénea ubicación de las etnias, su permeabilidad relativa a los influjos externos y al mestizaje, la desigual distribución de la riqueza, los feudos de caudillos de toda laya, la marginalidad, han dado origen a un mosaico variado que es difícil aprehender como unidad. Pero no por ello la identidad argentina no existe. Existe así, con la variedad que le es inherente. No pretendamos pensar su ser como homogéneo ni intentemos avasallar la diversidad en aras de una entelequia. El ser no se construye por decreto.

Tampoco caigamos en el facilismo de detener el *hacer* mientras pensamos el *ser*. No podemos negar que tenemos una identidad. No somos ya *un país joven*, como suele decirse para excusar algunas inmadureces colectivas. Veo a nuestra Argentina más como a uno de esos hombres y mujeres que, en la tercera década de su vida —o en la cuarta—, siguen considerándose muchachos, no abandonan el nido paterno porque es cómodo y se conforman con preguntarse qué harán cuando sean adultos.

La identidad se construye mientras se vive. Como afirmó sagazmente Echeverría: «Los pueblos [...] no deben esperar á ser grandes y viejos para ser pueblos, porque jamás les llegará su dia y nunca saldran de pañales» (5: 317).

Desde otro ángulo —y dado que hay en la sala una numerosa concurrencia de jóvenes estudiantes— conviene precisar que la identidad personal

no existe sin memoria. Este aserto puede conducirnos por caminos escarpados si nos remitimos a la consideración filosófica de la noción de *identidad* y las diversas concepciones surgidas a lo largo de los siglos, desde Aristóteles hasta nuestros contemporáneos, pasando por hitos tales como Hume, Kant o los idealistas alemanes. Parece preferible ceñirse a la más elemental experiencia cotidiana. Cuando decimos «yo» no nos referimos solamente a un organismo anatómica y fisiológicamente específico; sabemos que estamos constituidos, además, por todos y cada uno de nuestros actos, pensamientos, sentimientos y sensaciones, por todo lo experimentado a lo largo de nuestra vida. Esto sea dicho sin la mínima pretensión de determinar cuál sea el factor aglutinante de todos ellos. Sin pasado, sin una experiencia reconocible, no somos nosotros mismos sino pura potencialidad. Baste pensar en lo que sucede a quien padece de una amnesia total.

Algo semejante ocurre con la identidad de una nación. Sólo la memoria, el reconocimiento de un pasado en común, de tradiciones y experiencias compartidas que se proyectan sobre el presente y lo tornan inteligible, permite forjar el futuro, es decir, otro presente distinto del que es y de los que han sido.

Un breve examen de la literatura argentina anterior a 1830 permite advertir que los fundantes versos de Luis de Miranda, enraizados en la tierra rioplatense con sangre, fuego y traiciones (*Romance elegíaco*, ca. 1570), son ya americanos y argentinos por fuerza contextual, pero asumen formas propias del romancero español (Curia 1987). El arcediano Centenera, también impregnado por el influjo de la realidad americana, inscribe el mundo histórico mítico y maravilloso de su *Argentina* (1602) en vetustos moldes coloniales. Otro tanto cabe afirmar del primer poeta nacido en estas tierras —hasta que los investigadores no descu-

bran otro— del que se tenga memoria, el cordobés Luis Josef de Tejeda y Guzmán (1604-1680). Sentado a orillas del Suquía, desgrana los versos del romance sobre su vida, se mueve en la sociedad de la nueva Babilonia, enhebra las perlas de su rosario mariano, memora a la santa de Lima, pero siempre lo acompañan, además del hispano romance, su Góngora y un algo de Quevedo.

En la *Oda* de Lavardén (1801) Marcelino Menéndez y Pelayo reconoce «una tentativa de poesía descriptiva americana con toque de color local, agradable siempre, y novísimos en la escuela a que el autor pertenecía». Sin embargo —además de la alabanza a los reyes de España— el molde neoclásico y barroco, las alegóricas imágenes y el utilitarismo propio del pensamiento imperante revelan una inconfundible impronta hispánica.

También en moldes coloniales, hay en Esteban de Luca y en Vicente López y Planes, impregnados de fisiocracia, exhortaciones a trabajar el suelo argentino y un virgilianismo de cuño clásico. Los hermanos Varela no se despojan todavía de los cepos provistos por la preceptiva española. Mientras Florencio fue un purista y defensor explícito de las formas clásicas, Juan Cruz, en la misma línea, traductor de los poetas latinos, proporciona a nuestra historia literaria un poema singular, «En el regreso de la expedición contra los indios bárbaros, mandada por el coronel don Federico Rauch» (251-257), que por su color local debe ser tenido en cuenta como importante antecedente de *La Cautiva*. «Capaz de sacudir como ciudadano el yugo político, [Varela] no era capaz de sacudir el yugo literario. No es que no lo pudiera, es que no lo sabía. Sólo a la generación siguiente le sería dado denunciar esta y más honda subordinación colonial», afirma Ricardo Rojas en su historia de la literatura argentina.

Si bien las consideraciones precedentes resultan válidas para la denominada «poesía culta» o «poesía letrada», la poesía popular, nutrida por los poemas anónimos transmitidos oralmente, era un vívido testimonio de nuestra tierra, de sus pobladores, de sus costumbres y había alcanzado formas consustanciadas con el decir del hombre rioplatense.

En este escenario aparece Esteban Echeverría, pensador y poeta, para formular una propuesta de construcción identitaria y contribuir a ella con su obra. La lectura de un fragmento de su ensayo «Clasicismo y Romanticismo» puede resultar un orientador punto de partida para un acercamiento a su visión de la identidad argentina:

> El espíritu del siglo lleva hoy á todas las naciones á emanciparse, á gozar la Independencia, no solo política sino filosófica y literaria: á vincular su gloria no solo en libertad, en riqueza y en poder, sino en el libre y espontáneo ejercicio de sus facultades morales y de consiguiente en la originalidad de sus artistas [...]. Sin embargo debemos antes de poner manos á la obra, saber á qué atenernos en materia de doctrinas literarias y profesar aquellas que sean más conformes á nuestra condicion y esten á la altura de la ilustracion del siglo y nos trillen *el camino de una literatura fecunda y original, pues, en suma, como dice Hugo, el Romanticismo no es más que el Liberalismo en literatura* [...]. (5: 99-100, las cursivas son mías).

Este párrafo es una suerte de proclama y toda su obra se orienta a cumplir con el propósito aquí enunciado.

Echeverría marca un hito en el desarrollo de las ideas políticas, sociales y estéticas argentinas. Introductor del Romanticismo en el Río de la Plata, trató de romper todo vínculo con las tradiciones del Antiguo Régimen, particularmente en las costumbres y en la legislación, para lograr una verdadera «sociabilidad americana». El paso de una a otra era el paso de la dependencia a la libertad, de los dogmas a la razón crítica, de la desigualdad de clases a los principios

de igualdad democrática (4: 158-164). Política, ciencia, religión, arte, industria, todo debía «encaminarse á la democrácia, ofrecerle su apoyo, y cooperar activamente á robustecerla y cimentarla» (4: 170).

España había impuesto, junto con su dominio, la religión, la economía, las leyes, la lengua y su literatura. Toda la obra de Echeverría se encuentra teñida por su voluntad de crear una literatura propia y original, en una lengua castellana enriquecida por el uso americano, con temas provenientes de la realidad del país y con el fin de contribuir, trascendiendo lo estético, al trazado de un perfil argentino.

En su primera lectura en el *Salón Literario*, postula la imperiosa necesidad de constituir un *sistema filosófico* basado en la realidad argentina —no prestado por la lectura de autores europeos—, *una literatura original* que sea expresión de la vida social del país y una *doctrina política* «conforme con nuestras costumbres y condiciones que sirva de fundamento al Estado» (5: 329). En la undécima palabra simbólica del *Dogma Socialista* —»Emancipación del espíritu americano» (4: 165)— proclama: «Somos independientes, pero no libres».

Identidad política

Denuncia Echeverría en el *Dogma Socialista* que la Revolución de Mayo, fruto del espíritu moderno, se encuentra todavía obstaculizada por el Antiguo Régimen, por las costumbres y la legislación coloniales. Los dogmas deben reemplazarse por el ejercicio permanente de las facultades del hombre y los privilegios han de eliminarse para dar paso a la igualdad de todos los ciudadanos (4: 160-162).

El maestro de la generación del 37 propone en su primera lectura en el Salón Literario que, tomando como base «los tesoros intelectuales que nos brinda el mundo civilizado, por medio del tenaz y robusto ejercicio de nuestras facultades, estampemos en ellos *el sello indeleble de nuestra in-*

dividualidad nacional» (5: 335, las cursivas son mías).

Transcurridas ya casi tres décadas desde la Revolución de Mayo, denuncia Echeverría desde las páginas irónicas de «Historia de un matambre de toro», innegablemente argentinas, que todavía existen quienes creen «que las leyes españolas atesoran toda la humana sabiduria, como pensaba del Alcoran, Omar, el turco incendiario de la biblioteca de Alejandria; y aferrados en esta creencia se queman las pestañas leyéndolas y buscando en sus maravillosos periodos los elementos de una legislacion argentina» (5: 379). Claro está que se refiere a la *restauración de las leyes* españolas coloniales, como preconizaba Rosas.

En la segunda lectura preparada para el Salón Literario[2], Echeverría rechaza una aplicación mecánica de doctrinas económicas inadecuadas a la realidad del país. Reconoce la importancia de la industria para el progreso de las naciones, pero subraya que sólo las necesidades llevan a los miembros de una sociedad a ser industriosos con el objeto de poder satisfacerlas. En esos tiempos que vivía el país, se generaron nuevas necesidades en sus habitantes, similares a las existentes en las naciones progresistas e industrializadas de Europa, pero sin tener los recursos indispensables para satisfacerlas. Faltaban capitales y brazos y Echeverría reclama la colaboración de los gobiernos para lograrlos.

Entretanto, propone, sería necesario ir aumentando el valor agregado a los productos agrícola ganaderos. Hasta el momento, la política económica se había ido fundando en los postulados de economistas europeos, sin indagar a fondo las condiciones del país, su industria, sus medios de producción.

Contra lo que suele ser un clisé aplicadamente repetido por gran parte de los escoliastas de su obra, Echeverría es-

taba muy lejos de ser un «afrancesado» que deseaba aplicar al país pautas ajenas a su idiosincrasia:

> «Ser grande en política —afirma en la «Ojeada Retrospectiva...»—, no es estar á la altura de la civilizacion del mundo, sino á la altura de las necesidades de su pais» (4: 34-35)

Y

> [p]ediremos luces a la inteligencia Europea, pero con ciertas condiciones. // El mundo de nuestra vida intelectual será á la vez nacional y humanitario: tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones, y el otro en las entrañas de nuestra sociedad. (4: 193-194).

La Europa romántica

Echeverría estuvo en Francia desde el 27 de febrero de 1826 hasta mayo de 1830. A la par de otros jóvenes de aproximadamente su misma edad, como Víctor Hugo, vivió un período de agudas modificaciones culturales y, como ellos, experimentó no solo el clima de época sino el influjo de los románticos alemanes e ingleses, y, además, de franceses anteriores o contemporáneos. Su pensamiento, sin embargo, no es una mera respuesta a estos influjos. Se desarrolló de manera personal, estrechamente vinculado con su tierra y la situación sociohistórica y cultural de la Argentina (Curia, «Esteban Echeverría y Víctor Hugo...»). Incluso desde el mundo globalizado de hoy no resulta difícil comprender el carácter modélico que asumía la cultura europea para los países americanos. Europa, sinónimo de progreso, de civilización, era meta de las peregrinaciones de argentinos y otros latinoamericanos ávidos de conocer las novedades que conducirían a su tierra por la senda del progreso[3]. A la falta de acuerdo y de unidad entre los conciudadanos que denuncia reiteradamente Echeverría —cada uno se ocupa en «labrar para sí su pequeño mundo ideal ó su glorificacion» (4: 336), como sigue ocurriendo en nuestro siglo XXI—, se agregaba lo que hoy denominaríamos un *colonialismo*

mental, cuya inveterada vigencia sigue haciéndonos devotos de cuanto «ismo» nace en lejanas tierras. Esto conducía, entonces igual que ahora, a tomar como propias las ideas europeas «sin pensar —apunta Echeverría—que no nos pertenecen, y que el labor lójico y normal de la inteligencia en Europa, es muy diferente del nuestro, de organizacion y emancipacion progresiva» (4: 335).

En su carta a Alcalá Galiano, de 1847, Echeverría se diferencia claramente de Hugo cuando rechaza la teoría de *l'art pour l'art*, presente «hasta cierto punto en Víctor Hugo» (en su prólogo a *Les Orientales*) y la admite sólo en la medida en que se dé en países solidariamente constituidos, donde el ingenio busque lo nuevo por la esfera ilimitada de la especulación. Por el contrario, «nada progresiva» le parece esa teoría por parte de un poeta de la España revolucionaria que aspira exacerbadamente a su regeneración. De donde se desprende, elidiendo el silogismo, que para la Argentina revolucionaria que busca su regeneración es inoperante la teoría del arte por el arte.

Echeverría advierte —y lo explicita en el capítulo VII del *Dogma*— que la Revolución de Mayo, fruto del espíritu moderno, se encuentra todavía obstaculizada por el antiguo régimen, por las costumbres y la legislación coloniales. Los dogmas han de reemplazarse por el ejercicio permanente de las facultades del hombre y los privilegios deben eliminarse para dar paso a la igualdad de todos los ciudadanos: «Como antes de Mayo no teníamos Patria, para saber lo que es la Patria era preciso retroceder a la tradición de Mayo, y tomarla como punto de partida».

Diagnostica un vicio en la sociedad argentina «que ha esterilizado los trabajos de la inteligencia entre nosotros» (4: 335) A la falta de acuerdo y de unidad —cada uno se ocupa en «labrar para sí su pequeño

mundo ideal o su glorificación»— se agrega lo que hoy denominaríamos el *coloniaje mental* que conduce a tomar como propias las ideas europeas «sin pensar que no nos pertenecen, y que la labor lógica y normal de la inteligencia en Europa, es muy diferente de la nuestra, de organización y emancipación progresiva».

Echeverría creyó sinceramente que el futuro no debía depender de un trasplante cultural.

La identidad en Apología del matambre

Toda la obra de Esteban Echeverría se encuentra teñida por su voluntad de crear una literatura propia y original, en una lengua castellana enriquecida por el uso americano, con temas provenientes de la realidad del país y con la finalidad de contribuir, trascendiendo lo estético y, como ya dijimos, a labrar el perfil de nuestra patria.

Publicada por primera vez en Buenos Aires por *El Recopilador de Buenos Aires*, el 7 de mayo de 1836, y reproducida el 30 del mismo mes en *El Republicano* de Montevideo (Verdevoye 2002, 181), la «Apología del matambre» es recogida por Gutiérrez en su edición de las obras de Echeverría (5: 200-208), con el subtítulo «Cuadro de costumbres argentinas». Quizá sea ésta una de las páginas más peculiares de Esteban Echeverría. Y la afirmación no obedece a razones adjetivas sino a una sustantividad reveladora de su espíritu multifacético[4].

En el matambre, manjar de neto origen argentino (piénsese que todavía hoy, aunque sigue siendo un manjar predilecto en las mesas locales, no se incluye entre las carnes de exportación), condensa Echeverría varios rasgos de lo que podría llamarse *nuestra identidad*.

El título, con sus términos contradictorios, delata la clave irónica del texto. 'Apología' remite a un registro de habla culta y letrada, a la par que

asigna al discurso una altura que parece inapropiada para referirse a la prosaica nutrición.

Propone de entrada dos ideas relevantes. La primera, la identidad lingüística. La segunda, el carácter distintivo de los tipos humanos característicos de su país:

> Un estrangero que ignorando absolutamente el castellano oyese por primera vez pronunciar, con el énfasis que inspira el hambre, á un gaucho que va ayuno y de camino, la palabra *matambre*, diria para sí muy satisfecho de haber acertado: este será el nombre de alguna persona ilustre, ó cuando menos el de algun rico hacendado (200).

La generación del 37 creyó imperioso lograr una independencia literaria y lingüística acorde con la independencia política nacida en Mayo de 1810 y proclamada en 1816. La empresa fue asumida de modo diverso por cada uno de sus integrantes. Así lo demuestran, para mencionar dos casos extremos, la incorporación de Juan Bautista Alberdi a la Real Academia Española y el rechazo del diploma de miembro de la misma entidad por parte de Juan María Gutiérrez[5].

Echeverría supo apreciar la hermosa lengua que heredó América de España, «la lengua meridional mas sonora y variada en inflecciones silábicas» («Estilo, lenguaje, ritmo, método expositivo», 5: 115-121, 120), e indujo a aplicarla «al cultivo de todo linaje de conocimientos; á trabajarla y enriquecerla con su propio fondo, pero sin adulterar con postizas y exóticas formas su índole y esencia, ni despojarla de los atavíos que le son característicos» (118). En la primera edición de sus *Rimas* la siguiente aclaración trasunta un programa estético que abarca, desde la concepción de la obra hasta su recepción, el conjunto del hecho literario. Resulta claro el papel fundamental desempeñado por el léxico: Se ha creido necesaria la explicacion de algunas voces provinciales, por si llega este libro á manos de algun ex-

trangero poco familiarizado con nuestras cosas. Se omite la de otras, cuya inteligencia es obvia, que el autor ha utilizado intencionalmente para colorir con mas propiedad sus cuadros, como, *caballo parejero*, por caballo de carrera; *beberaje* por borrachera; *bañado* por campo anegado; *parar la oreja* el caballo, por moverla erguida en señal de sobresalto &c. &c.

Como el mismo Echeverría ha apuntado en su «Advertencia», «De intento usa á menudo de locuciones vulgares y nombra a las cosas por su nombre» (*ibid.*, v)[6].

El cuidado con que usa y adapta la lengua castellana para no alterar su fondo se advierte en la «Apología del matambre» cuando subraya el término '*extrangis*'. Se trata de un vocablo no incorporado al Diccionario académico hasta 1889, en la locución familiar 'de extranjis'. Echeverría lo resalta como si quisiera destacar el carácter poco ortodoxo de la palabra, su uso exclusivamente familiar, no adecuado a la lengua escrita española.

En cambio 'matambre', voz argentina, no se subraya, como si de este modo estuviera legitimando su inclusión Me permito recordar que 'matambre' se define hoy en el *Diccionario de la Lengua Española* como sigue: «De *matar* y *hambre*. // 1. m. *Argent.* Capa de carne y grasa que se saca de entre el cuero y el costillar de los animales vacunos. // 2. [m.] *Argent.* Fiambre hecho por lo común con esa capa de carne, rellena y adobada». Parece una verdad de perogrullo. Sin embargo, 'matambre' no aparece en el Diccionario académico con esta acepción hasta 1959. Con la grafía 'matahambre' puede encontrárselo no antes de la edición de 1936 (p. 826, col. 1). Esto revela cuán alejado del universo lingüístico español peninsular se encontraba nuestro matambre.

La conciencia de la peculiaridad de los habitantes del país se manifiesta en la elección del *gaucho* como persona-

je intransferiblemente argentino, capaz —especialmente si está hambriento— de valorar en todas sus connotaciones el argentino vocablo 'matambre' con que se nombra el argentino y predilecto manjar. Sirva como indicio de la particularidad rioplatense del gaucho el hecho de que el diccionario de la Academia no haya registrado el vocablo 'gaucho' —con el sentido de habitante de nuestros campo— hasta su edición de 1852 (p. 346, col. 2). Estos excursos lingüísticos me parecen indispensables en la medida en que resulta fácil, pasadas casi dos centurias, perder la perspectiva.

Al *extranjero* contrapone un *nosotros* que abarca a todos los nativos de estas tierras, «acostumbrados desde niños á verlo andar de boca en boca, á chuparlo cuando de teta, á saborearlo cuando mas grandes, a desmenuzarlo y tragarlo cuando adultos», que saben «quien es, cuales son sus nutritivas virtudes y el brillante papel que en nuestras mesas representa». A través de estas frases da noción de la textura del matambre, implícita en el modo en que cada uno, según su edad, puede comerlo.

En la «Apología del matambre» advertimos, más que un mero *cuadro de costumbres argentinas*—subtítulo agregado por Juan María Gutiérrez—, un estilo que le permite a Echeverría sugerir mucho más de lo que dice. Se descubre la profundidad de sus intenciones gracias a la transparencia de su discurso.

Por empezar, el contrapunto entre *argentino* y *extranjero*, cuyas diferencias son sólo metáforas de distintos sistemas de valores (Cf. Hamon 115) establecidas desde la seguridad de un sistema axiológico compartido con el público, constituye la pista para descubrir que el texto está escrito en clave irónica. La «nombradía» del matambre es grande, sostiene el yo discursivo, pero «no tan ruidosa» como la de aquellos que «haciendo gemir la huma[n]idad, se estiende[n] con el estrépito de

las armas, o se propaga[n] por medio de la prensa ó de las mil bocas de la opinion» (201). Por el contrario, el teatro de sus proezas «son los estómagos anchos y fuertes [...] y cada diente sincero apologista de su blandura y generoso carácter». El circunloquio no obsta para que en realidad lance por elevación sus púas contra todas las formas de opresión y, concretamente, si se tiene en cuenta el contexto, contra el rosismo y sus propagandistas. Tiene en la mira especialmente al napolitano Pedro de Ángelis, *voz* periodística de Rosas.

Con ironía, declara ser incapaz de enfrentar más *arduas y graves tareas* y prefiere *ser el órgano de modestas apologías* a escribir la biografía de *varones ilustres*. Como tal, «trasmitir si es posible á la mas remota posteridad, los histórico-verídicos encomios que sin cesar hace cada quijada masticando, cada diente crugiendo, cada paladar saboreando, el jugoso é ilustrísimo matambre» (*id.*). Se advierte que el humor de Echeverría disfruta con el contraste de tonos, surgido de palabras distinguidas en contexto vulgar. La pretendida diferenciación de géneros prestigiosos y su «modesto» texto recuerda párrafos como el que encabeza «El Matadero»: «A pesar de que la mía es historia, no la empezaré [...] como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos» («El Matadero» 5: 208-242, 208).

Personificando al *matambre*, proclama con zumbona arrogancia la superioridad del criollo manjar sobre los platos preferidos por los «de extranjis»:

> porteño en todo, ante todo y por todo, quisiera ver conocidas y mentadas nuestras cosas allende los mares, y que no nos vengan los de *extrangis* echando en cara nuestro poco gusto en el arte culinario, y ensalzando á vista y paciencia nuestra los indigestos y empalagosos manjares que brinda sin cesar la gastronomia á su estragado apetito: y esta ráfaga tambien de espíri-

tu nacional, me mueve á ocurrir á la comadrona intelectual, á la prensa, para que me ayude á parir si es posible sin el auxilio del *forceps*, este mas que discurso apologético.

Griten en buenhora cuanto quieran los taciturnos Ingleses, *roast-beef, plum pud[d]ding*; chillen los Italianos, *maccaroni*, y váyanse quedando tan delgados como una I ó la aguja de una torre gótica. Voceen los franceses *omelette souflée, omelette au sucre*, omelette au diable; digan los españoles con sorna, *chorizos, olla podrida*, y mas podrida y rancia que su ilustracion secular. Griten en buena hora todos juntos, que nosotros, apretándonos los flancos soltaremos zumbando el palabron, *matambre*, y taparemos de cabo á rabo su descomedida boca.

Tras lo que ofrece una lectura recta, puede aprehenderse oblicuamente una valoración de la cultura nacional, un deseo de que trascienda las fronteras y sea reconocida, un repudio a la aplicación sin más en el país de lo que no ha surgido genuinamente de nuestra realidad. Subyace en toda la escritura de Echeverría, como se ha visto, la necesidad de crear una sociedad democrática que continúe el pensamiento anticolonial de la Revolución de Mayo. Incluso lo que socarronamente denomina su deseo de ser *el órgano de modestas apologías*, da lugar a un texto cuya lectura nos va revelando su designio de contribuir al nacimiento de una cultura nacional. De ahí que sea capaz de agregar al menú internacional el muy criollo *matambre*.

El estereotipo se sitúa con frecuencia en el campo del epíteto, de la adjetivación (Pageaux 108), y evidentemente modela el comentario que Echeverría agrega con referencia a cada pueblo y su cocina típica, pero interesa más que nada advertir cómo, situando al argentino frente a un *otro*, en esa alteridad lo define. Los adjetivos aplicados a la comida española subrayan la voluntad de independizarse de todo colonialismo y su oposición al Antiguo Régimen, pero no indican un rechazo en bloque de lo español y menos de su literatura. De su admiración por muchas obras de la

literatura ibérica y de la frecuentación que de esos textos hacía dan testimonio numerosos escritos del autor de *la Cautiva*. No resulta menos evidente en ellos su entusiasmo por la España revolucionaria.

El texto es rico y coloquial, con matices orales bien señalados por Knowlton y por Verdevoye. «¿Qué diccionario, qué léxico —se pregunta este último— registraba entonces ese tipo de palabras? Ninguno. ¿No podríamos, pues, argüir que, al usarlas, Echeverría fue uno de los que introdujeron voces del vocabulario campesino (oral) en la literatura culta?» (Verdevoye 1997, 7).

A medida que el lector va recorriendo estas páginas descubre que, a pesar de su personalidad poliédrica, se trata siempre de nuestro Esteban Echeverría. El mismo que fue autor de textos fundacionales de nuestra cultura, como el *Dogma Socialista*, *La Cautiva*, *El Matadero*, aunque muchos otros no tan difundidos, como esta *Apología del matambre*, podrían reclamar para sí el calificativo y ampliamente justifican su carácter de precursor.

Con matambre, afirma, se nutrieron «los pechos varoniles» de quienes «escalaron los Andes, y allá en sus nevadas cumbres entre el ruido de los torrentes y el rugido de las tempestades, con hierro ensangrentado escribieron: *independencia, libertad*» (203). Este párrafo resulta clave para confirmar que la «Apología del matambre» dista de ser una *modesta apología* y, por el contrario, responde a los objetivos estéticos y sociales del autor. Como apunta Paul Verdevoye, la *Apología*... «ilustra una de las intenciones esenciales de Echeverría que aconsejaba la creación de una literatura inspirada en temas locales» (Verdevoye 2001, 181).

Pero también torna manifiesta, cabe agregar, la voluntad de enraizar su presente en la memoria.

Esteban Echeverría está lejos de proclamar un aislamiento suicida y menos un nacionalismo xenófobo. Dicho con sus propias palabras:

«El mundo de nuestra vida intelectual será á la vez nacional y humanitario: tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones, y el otro en las entrañas de nuestra sociedad» (*Dogma Socialista* 4: 1-204, 194-195).

Y en la «Advertencia» a las *Rimas*:

«El Desierto es nuestro, es nuestro mas pingüe patrimonio y debemos poner conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional» («Advertencia» 5: 143-149, 144).

Nada fue igual en estas tierras después de Echeverría, quien ya en 1844 reivindicaba para sí con toda justicia el mérito de haber introducido nuevas ideas políticas y estéticas, de haber fundado la Asociación de Mayo, de ser portaestandarte de la democracia, organizador y renovador social:

¿De qué cabeza salieron casi todas las ideas nuevas de iniciativa, tanto en literatura como en política, que han fermentado en las jóvenes inteligencias argentinas desde el año treinta y uno en adelante? [...] ¿Quién a mediados del treinta y ocho promovió una asociación de las jóvenes capacidades argentinas y levantó primero en el Plata la bandera revolucionaria de la democracia, explicando y desentrañando su espíritu? ¿Quién antes que yo rehabilitó y proclamó las olvidadas tradiciones de la revolución de Mayo? ¿Quién trabajó el único programa de organización y renovación social que se haya concebido entre nosotros? (Carta datada en Montevideo, el 6 de abril de 1844, y dirigida Melchor Pacheco y Obes. Fue incluida en el *Epistolario del siglo XIX*. 103-108.)

Bibliografía

Arrieta, Rafael A., *La literatura argentina y sus vínculos con España*. Bs. As, Librería y Edit. Uruguay, 1980.

Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire: Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette, 1996.

Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema. 1994.

Curia, Beatriz, «Contribuciones de Esteban Echeverría a la lexicografía argentina. Homenaje en el sesquicentenario de su muerte

(1851-2001)». En *Palabra y Persona*, núm. 8, *El lenguaje de los argentinos*. Buenos Aires, Centro Argentino del P.E.N. Internacional, 2001. Pp. 122-133.

_____. *Múdenos tan triste suerte. Sobre el «Romance» de Luis de Miranda*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, U.N.C./CADEI, 1987.

_____.«*Nosotros* y los *de extranjis*. La identidad como programa. Homenaje a Esteban Echeverría en el bicentenario de su nacimiento (1805-2005)». En *Revista de Literaturas Modernas* 36. En prensa.

Diccionario *de la lengua española*. Madrid, Real Academia Española, 1992. También versiones *online* de los demás diccionarios editados por la Academia, desde el siglo XVIII en adelante.

Diccionario del Habla de los Argentinos. Editado por la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires, Espasa, 2003.

Echeverría, Esteban, *Obras completas de D. [...]*. [Edición de Juan María Gutiérrez]. Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1870-1874. 5 v.

Echeverría, Esteban, *Rimas de [...]*.Buenos-Aires, Imprenta Argentina, 1837.

Isaacson, José, *Antropología literaria*. Bs. As., Marymar, 1982.

Katra, William M., *La generación de 1837. Los hombres que hicieron el país*. Trad. de María Teresa La Valle. Bs. As., Emecé, 2000.

Knowlton,Edgar C. (Jr.), *Echeverría*. Bryn Mawr, Pennsylvania, Dorrance & Company, Inc., c. 1986.

Pageaux, Daniel-Henri, «De la imaginería cultural al imaginario». En Brunel, Pierre, y Chevrel, Yves [dir.].

Compendio de literatura comparada. México, Siglo XXI, 1994. pp. 101-130.

Palcos, Alberto, Nota introductoria en: Esteban Echeverría, *Páginas literarias, Una estética romántica*. Prólogo de Arturo Capdevila y apéndice de Juan María Gutiérrez. Bs. As, Imprenta Mercatali, s.f. Pp. II-III. (Colección Grandes Escritores Argentinos).

Pupo-Walker, Enrique, «Originalidad y composición de un texto romántico: *El Matadero*, de Esteban Echeverría». En *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Dirección y prólogo de Enrique Pupo-Walker. Madrid, Castalia, 1973. Pp. 37-49.

Epistolario del siglo XIX, preparado por Adolfo de Obieta, Fermín Estrella Gutiérrez y Adela Grondona. Buenos Aires, SADE, 1967.

Varela, Juan Cruz, *Poesías*. Estudio preliminar de Manuel Mujica Láinez. Bs. As., Estrada, 1943.

Verdevoye, Paul, *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994.

_____. *Literatura argentina e idiosincrasia*. Edición y prólogo de José Isaacson y Beatriz Curia. Buenos Aires, Corregidor, 2002.

_____. «Oralidad e historia en la literatura: dos preocupaciones de Echeverría y Mitre». En *Palabra y Persona*, año I, n.° 2. Bs. As., Centro Argentino del P.E.N. Internacional, octubre de 1997. Pp. 5-13.

Aunque existía ya en la sociedad rioplatense un terreno propicio, abonado por diversos aportes de las generaciones anteriores y por inmigrantes de distintas nacionalidades —en especial bonapartistas franceses exiliados—, Echeverría fue la cabeza de la generación del 37, renovó profundamente nuestra literatura y sentó los principios sobre los cuales Alberdi escribiría sus *Bases*, se construiría el sólido edificio de la Constitución Nacional de 1853, se emprendería la educación popular, se generarían los emprendimientos transformadores de los hombres del 80 y sería posible una exultante celebración del Centenario.

La falta de cohesión entre los argentinos y el desprecio de la memoria colectiva llevaron luego a una centuria signada por fracasos y enfrentamientos, por el individualismo, por el desprecio a la Constitución, por la destrucción del sistema educativo, por el debilitamiento de las instituciones, por la masificación globalizadora.

Ojalá podamos enderezar el rumbo y llegar al bicentenario de la Revolución de Mayo integrados al mundo y sin perder la conciencia de la propia identidad. Para ello será preciso, sin lugar a dudas, no dejar de lado la memoria.

Dicho con palabras de Echeverría:

[...] es indispensable, para que [las nuevas generaciones] puedan marchar con paso firme y resuelto á la conquista de los grandes destinos de la revolucion [de Mayo], enseñarles —*de dónde vienen, dónde están, y hácia que punto deben encaminarse* (336, las cursivas son mías. *Manual de enseñanza moral*. Montevideo, octubre de 1844).

Notas

[1] Respeto la grafía de los originales en la transcripción de los textos.

[2] No hay certeza de que haya pronunciado esta disertación, aunque se conserva el texto redactado con tal objeto.

[3] Refiriéndose a Miguel Cané (p.), relata Magariños Cervantes en su *Biblioteca Americana* que «Ese viage

[a Francia, iniciado en agosto de 1847] fue para Cané la realizacion de sus intuiciones de civilizacion , y le sirvió para educar sus sentidos en el arte estéticamente y para ensanchar su inteligencia (Magariños 20).

[4] Para el desarrollo de este punto tomo como base mi artículo «Nosotros y los *de extranjis*».

[5] Cf., entre la bibliografía que aborda focal o colateralmente el tema, Arrieta, Weinberg.

[6] Me he ocupado *in extenso* de este punto en Curia 2001, Félix Weinberg. *El Salón Literario de 1837*. Con escritos de M. Sastre - J. B. Alberdi - J. M. Gutiérrez - E. Echeverría, 2 e., Buenos Aires, Hachette, 1977.

Huellas de autores ingleses en la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla

por
Claudia Teresa Pelossi
y
María Laura Pérez Gras

La novela histórica *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla (1860), recrea el mito protonacional que relata la llegada a América de la joven española que le da el nombre a la obra, junto con la expedición al mando de Sebastián Caboto en 1526.

Hoy se conoce que ninguna mujer formó parte de aquella empresa, porque el emperador Carlos V lo había prohibido expresamente y los registros lo confirman. Sin embargo, Eduarda Mansilla relata estos acontecimientos como históricos, al igual que muchos de sus contemporáneos, por desconocer su origen ficcional. En rigor, la escritora Rosa Guerra publicó una novela sobre este mito, con el mismo título y en el mismo año que Mansilla.

La edición prologada y anotada de la novela *Lucía Miranda,* que María Rosa Lojo dirigió y elaboró con la colaboración de nuestro grupo de investigadoras, compuesto por Hebe Molina, Marina Guidotti, Silvia Vallejo, Claudia Pelossi y María Laura Pérez Gras, presenta un seguimiento exhaustivo del mito en la literatura desde su primera aparición en La Argentina manuscrita de Ruy Díaz de Guzmán en 1612, hasta la novela homónima de Hugo Wast en

1929. Esta edición se realizó en el marco de un convenio entre la Universidad del Salvador y la Universidad Católica de Eichstätt, Alemania, y será publicada en la colección T.e.c.i. (Textos y estudios coloniales y de la independencia) Editorial Iberoamericana-Vervuert.

Nuestro propósito en esta ocasión es dejar constancia de la magnitud y difusión de este mito al trasladarnos a las letras inglesas y hallarlo, en huellas y ecos, en dos obras anteriores a la novela de Mansilla: la comedia *La Tempestad,* de William Shakespeare (1611), y la tragedia *Mangora, King of Timbusians, or The Faithful Couple,* de Sir Thomas Moore (1718); y plantear la intertextualidad entre estas dos obras inglesas y la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla.

No podemos demostrar cómo Shakespeare llegó a conocer el mito de Lucía Miranda, debido a que la composición de Ruy Díaz fue terminada hacia 1612 y la de Shakespeare en 1611. Incluso, el mito no aparece en imprenta hasta 1673, en que es recogido por la Historia jesuítica de Nicolás Del Techo, titulada *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús,* publicada originalmente en latín. Sin embargo, es probable que Shakespeare haya oído esta historia, debido a que los acontecimientos originarios se remontan a la expedición de Sebastián Caboto de 1526. En cuanto a Eduarda Mansilla, es muy factible que haya leído *La Tempestad,* porque conocía la obra de Shakespeare, ya que utilizó versos de *Hamlet* y *Macbeth* en dos epígrafes de su novela. Además, sabemos que era ávida lectora y dominaba la lengua inglesa.

Más allá de dichas especulaciones, los estudiosos no han dejado de observar posibles relaciones intertextuales entre *La tempestad* y la novela *Lucía Miranda,* ya que existen numerosos puntos de contacto.

En primer lugar, el nombre de la protagonista de la come-

dia, Miranda, coincide con el patronímico de Lucía. En su prólogo a las Obras completas de Shakespeare, el crítico español Astrana Marín (1974) plantea la hipótesis de que el nombre de Miranda en *La tempestad* provenga de la lectura de las *Relaciones sobre la conquista y colonización de América*. Como prueba de esto afirma que ese nombre se conocía hasta ese momento como apellido y que, por lo tanto, la elección del autor inglés podría basarse en el conocimiento de la protagonista del mito. En general, la crítica shakespeariana sostiene, por el contrario, que salvo la eventual aparición de alguna evidencia concreta, debe desestimarse la influencia del texto de Ruy Díaz sobre *La tempestad*. Agrega que el nombre puede tratarse simplemente de una resonancia etimológica latina: Miranda, «la que debe o merece ser admirada» (de mirari) y que por ello no existe necesidad de ningún «préstamo» de Ruy Díaz de Guzmán.

En cuanto a la personalidad y a la educación de las protagonistas de dichas obras de Shakespeare y de Mansilla, existen rasgos comunes. Ambas han sido educadas por un preceptor. Miranda ha recibido directamente de su padre una educación superior a la de las mujeres de su época. Lucía, a su vez, recibe la suya de Fray Pablo, quien la acompaña hasta su viaje a América y la ayuda a convertirse en una mujer virtuosa. Ambas se nos presentan como figuras idealizadas y angelicales, depositarias de las máximas virtudes femeninas de su tiempo, como honradez, pureza, sinceridad, sumisión, y se convierten en compañeras incondicionales del hombre amado.

Por otro lado, las dos poseen la llave del lenguaje y realizan una labor educativa con los «salvajes» privados de los bienes de la civilización; Lucía, con los timbués, de quien es su primera intérprete, y Miranda, con Calibán.

Cabe destacar el papel fundamental que juega el amor en

ambas figuras femeninas. Se trata para ellas de un sentimiento casto y puro, y que, necesariamente, culmina en el matrimonio, previa salvaguarda de la virginidad. Ambos amantes, Fernando y Sebastián, se entregan a sus amadas en cuerpo y alma, son protectores, tiernos y respetuosos, y parecen manejarse con los típicos códigos del amor cortés. Además, ambas jóvenes son objeto de las miradas lascivas de los nativos, Calibán y Siripo, quienes intentarán ejercer la violencia sexual sobre sus cuerpos, dotados de extraordinaria belleza y encanto. El hijo de la bruja Sycorax está menos prendado de la virtud de Miranda que los hermanos timbúes de las cualidades de Lucía: él quiere ante todo «poblar la isla de Calibanes» (vid. Shakespeare 1997, Acto I, escena II) para recuperar su territorio. Es por ello que a este personaje se lo asocia con el principio de la tierra, mientras que a Ariel, su enemigo invisible, se lo asocia con el aire. Ariel significa en hebreo, «león de Dios»: «Estamos guardando vuestro sueño cuando ha resonado un sordo rugido como de toros, o más bien de leones», asevera Sebastián, cuando escucha extrañado su voz (vid. Shakespeare 1997, Acto II, Escena I).

En el plano argumental, aparecen en ambas obras la rivalidad entre hermanos. En *La tempestad,* Antonio ha usurpado a su hermano Próspero el ducado de Milán y lo ha obligado a exiliarse en una isla desierta, junto con su pequeña hija de apenas tres años. La envidia y la ambición desmedida –tal como se da en Siripo– han constituido el móvil de los actos de Antonio. Sin embargo, a pesar de la traición, el ex duque perdona a su hermano, demostrando magnanimidad y deseo de conciliación. En *Lucía Miranda,* la situación es similar, con la diferencia de que la rivalidad entre Siripo y Marangoré va acrecentándose a lo largo de la obra, mientras que en la comedia, es anterior a los hechos planteados. En *Lucía Miran-*

da, los gemelos aparecen como personajes antagónicos. Siripo se muestra diestro en el manejo de las armas, como su hermano, pero a diferencia de éste no posee el mismo atractivo: mientras uno es franco y hábil en el hablar, el otro es esquivo y reservado; físicamente Marangoré lo supera en belleza de formas, mientras que Siripo es «contrahecho y desairado», poco dotado por la naturaleza, como Calibán. La temática del cainismo va abriéndose paso: la envidia y el resentimiento del menos dotado lo llevará a elaborar un plan para eliminar al que todos consideran superior. Próspero no logra matar a su hermano, puesto que éste goza de gran reputación, por lo que se conforma con su alejamiento; en cambio Siripo llega al fratricidio. El indio timbú da muestras de su bajeza moral en reiteradas oportunidades; por ejemplo, es el único que no demuestra piedad hacia la india cautiva del bando contrario, mientras que los otros están dispuestos a perdonarle la vida. Y así, se van perfilando sus verdaderos rasgos: es frío, pérfido, astuto, y finge no conocer el español para tomar distancia del grupo y manejarse sin trabas. Sigilosamente, termina convirtiéndose en la serpiente tentadora que, para arrojar a Marangoré a la perdición, lo va convenciendo con palabras fuertemente persuasivas de la necesidad de adueñarse de Lucía. Una vez muerto el heredero en la refriega, Siripo se apropia del doble botín usurpado: el poder político de la tribu y el poder sexual ejercido sobre el cuerpo femenino deseado por ambos.

El contexto del viaje constituye un punto de contacto importante entre el mito original y la obra de Shakespeare: se relatan la tempestad y el encuentro entre europeos y nativos en un territorio desconocido y exótico. María Rosa Lojo sostiene en la Introducción a la novela que seguramente Shakespeare conoció estos periplos a través de las crónicas de viajes de la época,

sobre todo de la de Antonio de Pigafetta, cronista del viaje de Magallanes, que fue traducido al inglés en *The History of Travayle in the West and East Indies* (1577). Esto se puede demostrar por la utilización de varios nombres españoles para los personajes de *La Tempestad* y, sobre todo, por la mención de «Setebos», demonio de los indios patagones que es nombrado en la crónica de Pigaffeta. Calibán, a su vez, aclara que Setebos es el dios de su madre (vid. Shakespeare Acto I, Escena II). Hay secuencias escénicas que evocan anécdotas habituales de exploración, como la recepción de extranjeros como dioses y su ofrecimiento de licor a los nativos (vid. Shakespeare, Acto II, Escena II), donde Calibán se ofrece para servir a Trínculo y a Esteban, después de haber probado el vino que le dieron. Por otra parte, el naufragio ocurrido en 1609 durante un viaje a las Bermudas, que se relata en una carta de William Strachey y que se difundió como: «A True Reportory of the Wreck and Redemption of Sir Thomas Gates, Knight» (1610), fue de gran influencia para la última obra de Shakespeare, entre otros relatos de su tipo, y encuentra su eco en la tormenta que deben sobrellevar las naves al mando de Caboto antes de alcanzar tierra firme en la novela de Mansilla.

Más allá de la intertextualidad de *La Tempestad* con el capítulo cuarto de *Noches de invierno* del escritor navarro Antonio de Eslava (1609) denominado «Do se cuenta la soberbia del rey Nicéforo, y incendio de sus naves y la arte mágica del rey Dárdano», que pasa sobre todo por lo argumental y el empleo de lo maravilloso, hay en esta obra de Shakespeare una preocupación original e irrefutable por el tema de la conquista de América.

Esta problemática es contemporánea de Shakespeare y su última pieza literaria puede ser leída como un estudio antropológico y filosófico acerca del encuentro entre el Vie-

jo y el Nuevo Mundo. El dilema metafísico que causó el descubrimiento de otra forma de existencia está planteado desde el comienzo de la obra: Próspero es el conquistador que ha llegado a la isla y se ha proclamado dueño de todo, porque se considera más sabio y virtuoso, y ontológicamente superior a Calibán, quien ha habitado la isla desde su nacimiento y ha sido su único heredero. Próspero lo insulta y lo degrada, dirigiéndose a él con apelativos como «ponzoñoso esclavo», «engendro del demonio», «infame», «esclavo archiembustero», «basura», y le enseña su lengua para luego poder someterlo a través de ella. El personaje de Calibán es profundamente complejo, ya que por un lado, podríamos ver en él al amerindio colonizado y esclavizado, a quien privan de sus tierras y le imponen una lengua extraña. Pero, por el otro, también refleja la visión negativa del indígena como salvaje y primitivo (su nombre deriva de caníbal). Ante los ojos atónitos del conquistador, lo otro, lo diferente se presenta como monstruoso. En palabras tomadas de Todorov, los otros se presentan como aquellos «desconocidos, extranjeros que, en el caso límite, dudo en reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie» (Todorov 2003,13).

Calibán encarna, entonces, la figura del «salvaje malo», mientras que la visión positiva, la de la utopía del «hombre natural», la del «salvaje bueno» se ve reflejada, en La tempestad, en el discurso de Gonzalo, portavoz del humanismo renacentista. (vid. Shakespeare 1997, Acto II, escena I). En dicha escena, ante la desesperación de Alonso por la presunta muerte de su hijo, el generoso consejero trata de entretenerlo, describiendo su concepción de una república ideal, verdadero «reino al revés». El discurso está tomado literalmente del capítulo «De los caníbales» de los Ensayos de Montaigne. En ambas obras, se plantea la posibilidad de una nación aleja-

da de los cánones de la civilización, exenta de desigualdades sociales y económicas, puesto que no existirían ricos ni pobres, ni jerarquías basadas en vasallos y señores. Tampoco habría herencias y los seres humanos vivirían ociosos, porque la madre naturaleza ofrecería todo lo necesario sin esfuerzo alguno. Por consiguiente, las actividades económicas como el comercio o las tareas agrícolas para producir trigo o vino quedarían desterradas, y todo metal o moneda carecería de sentido. Tampoco sería necesaria la presencia de jueces para dirimir pleitos, ya que para Montaigne, vocablos como «mentira», «traición», «envidia», «avaricia» serían inauditos. Por otra parte, el conocimiento de las letras o de los números, o de cualquier otro estudio, no tendría ningún asidero. Es decir que lo que se plantea es la antigua oposición entre naturaleza y civilización, desde una perspectiva utópica.

Esta dicotomía «salvaje bueno - salvaje malo», atraviesa también la novela *Lucía Miranda,* y se da no sólo en el plano individual, como ya vimos en la antítesis Siripo- Marangoré, sino también en el plano social. Los timbúes son los buenos salvajes que, si bien portan armas, no parecen dispuestos a hostilidad alguna, reciben a los españoles con suma cordialidad y se muestran moderados en sus costumbres. Frente a estos, los charrúas, en cambio, son feroces y belicosos, y los timbúes se sirven de los españoles para poder exterminarlos y mantener así la paz y el orden. Sin embargo, si observamos detenidamente, en la novela de Mansilla, los buenos salvajes de los timbúes distan bastante del ideal de Montaigne. Ellos no viven a su antojo por la pampa, sino que aparecen sometidos a pautas bastante rígidas. Eduarda Mansilla se detiene muy especialmente en el relato de las costumbres de estos indígenas. Se observa en ellos una estricta jerarquía social y política basada en la figura del cacique Carripilum,

quien posee un poder omnímodo y un heredero, su hijo Marangoré. La naturaleza, si bien se muestra pródiga, exige una estricta organización para obtener sus frutos, de ahí la actividad reglada de las cacerías y de la pesca, a la que se le suma el riesgo de morir exterminado en cualquier momento por una tribu enemiga.

Shakespeare pone en escena el enfrentamiento de estos puntos de vista como una disputa de poder entre dominantes y dominados, traidores y traicionados, que termina en una «mágica» restauración del orden, en la que el poderoso recupera su lugar y el sometido sigue obedeciendo. En la novela *Lucía Miranda,* esa restauración del orden no es posible. Eduarda Mansilla sabe que la conquista se ha llevado a cabo de una manera sangrienta: hubo matanzas, malones, cautiverios y exterminios. El debate está más vigente que nunca en el momento en que escribe la novela, exactamente veinte años antes de lo que se recordaría en la historia como la Campaña al Desierto de 1880. En este sentido, afirma Lojo en la Introducción (2006) que la posición de los hermanos Mansilla resulta excéntrica para el pensamiento hegemónico de la clase dirigente de su tiempo, ya que cuestionan las excelencias de un proyecto civilizador que implicaría hacer «tabla rasa» de las viejas formas culturales hispanocriollas, y relegar a favor del inmigrante a la población nativa (aborigen, afroargentina, mestiza).

Otra obra de las letras inglesas que presenta relaciones intertextuales con la novela de Mansilla es la tragedia *Mangora, King of the Timbusians, or The Faithful Couple,* de Sir Thomas Moore (1718). Es, en rigor, otra versión del mito de Lucía Miranda anterior a la novela que nos ocupa. Creemos que Moore conoció la obra por la crónica de Nicolás Del Techo, que para ese entonces ya estaba publicada en latín, aunque los textos presenten ciertas diferencias.

Es necesario remarcar que Sir Thomas Moore no debe confundirse con el autor de *The Loves of the Angels,* poema que Mansilla cita en varios epígrafes de distintos capítulos de su novela. Este Thomas Moore, autor de *Los amores de los ángeles* nació en Dublin en 1779 y fue amigo personal y biógrafo de Lord Byron. En cambio, el Thomas Moore que nos atañe nació en Surrey en 1663 y fue nombrado caballero por el rey Jorge I. Su tragedia *Mangora, king of the Timbusians* fue muy criticada después de su representación en el Lincoln´s Inn Fields Theatre el 14 de diciembre de 1717.

La obra de Moore tiene algunas coincidencias con la de Eduarda Mansilla. Sin embargo, no alcanza su calidad estética y se aleja de lo histórico a través de ciertas incoherencias y anacronismos propios de los autores que escriben sobre aquello que desconocen. Para dar algunos ejemplos de estos desaciertos podemos mencionar la descripción de la corte de los timbúes como lujosa, deslumbrante, llena de riquezas de oro y plata, cuando, en realidad, Eduarda Mansilla y la mayoría de los cronistas anteriores y posteriores a ella hablan de una pampa austera, desértica y de gente nómada y despojada. En cuanto a las riquezas, no dejan de mencionarse en la novela y las crónicas los rumores que nunca fueron probados acerca de los tesoros de la ciudad de los Césares. Más bien, los conquistados encontraron pobreza, hambre y desamparo en las inhóspitas tierras pampeanas. Por otra parte, los timbués en la tragedia de Moore son descriptos como pomposos aborígenes africanos, de tez negra en lugar de cobriza, en completo contraste con los de Mansilla, que apenas adornaban sus cuerpos con plumas y cuentas de vidrios de colores.

Los puntos de contacto entre la tragedia inglesa y la novela se centran en el desdoblamiento de los hermanos: Mangoré y Siripo pasan a ser Mangora y Siripus en la obra de

Moore. Se mantiene la dicotomía del indio noble frente al salvaje brutal. También se repite la maquinación secreta de Siripus contra su hermano, que lo lleva a la traición y el fratricidio. Lo que varía en la tragedia es que el desdoblamiento se extiende y abarca a todos los personajes principales. La heroína, Lucy, encuentra un doble especular en su hermana Isabella, que la secunda en virtuosidad y belleza. Los enamorados también aparecen de a pares: el joven Hurtado tiene un amigo, Mosquera, quien ganará el corazón de Isabella, por encima de la voluntad de don Nuño de Lara, su fiel pretendiente. Otra diferencia sustancial es que el primero de los hermanos en prendarse de las cualidades de Lucía es Siripus y no Mangora. Un detalle interesante es que lo que más cautiva a Siripus es la voz de Lucy. Esta característica de la heroína de ser quien domina las lenguas y despliega habilidades innatas para la docencia y la persuasión se repite tanto en la Lucía de Mansilla como en la de Rosa Guerra y la acerca a la figura de Santa Lucía con la que se la ha asociado en repetidas oportunidades.

Tanto en la tragedia inglesa como en la novela, encontramos un sacerdote cristiano, un hechicero indígena y un dios aborigen relacionado con lo demoníaco. Sin embargo, el tratamiento de estos personajes es muy diferente en cada obra. En la novela, Fray Pablo es un ser culto, virtuoso, noble y valiente que no responde ciegamente a las estructuras y jerarquías eclesiásticas, sino que está dispuesto a romper con ellas a favor de la evangelización a través de la caridad. Pero, sobre todo, es la figura paternal que eleva a la joven y huérfana Lucía de los injustos condicionamientos que sufrían las mujeres de su época hasta hacer de ella una mujer excepcional. Los valores religiosos de la cultura española son destacados en la novela y la misión evangelizadora de la Conquista es clara en la figura de Lucía, como por-

tadora de la palabra sagrada al Nuevo Mundo. En claro contraste con esta imagen, el Fraile Jacques, en la pieza teatral de Moore, es una parodia burlesca que encierra una degradación de la imagen del clero cristiano de la pluma de un autor protestante. El nombre Jacques remite al de Santiago que es el santo emblemático de las peregrinaciones españolas y de la lucha contra la herejía. En esta figura, Moore destrona lo sagrado español y expresa su visión de la Conquista, movida por intereses más bajos que los planteados por Mansilla, ya que el fraile representa la lujuria y la codicia.

Por el contrario, el personaje ridiculizado en la novela de Mansilla termina por ser el hechicero indígena, que por un ardid de Lucía queda en evidencia como un farsante ante todos sus fieles. De esta manera, Eduarda presenta al cristianismo en indiscutible superioridad religiosa, muy por encima de las supersticiones aborígenes, fundadas en el miedo a un dios/demonio que, una vez más, nos recuerda al Setebos mencionado por Calibán en *La Tempestad*. En cambio, en la obra de Moore, el hechicero invoca realmente un espíritu que se encarga de expiar las culpas de Fraile Jacques a través de una penosa humillación que lo expone frente a los demás.

El desenlace, tanto en la novela como en la pieza teatral, lleva a la fatalidad: la muerte de los fieles esposos a manos de Siripo. Sin embargo, Moore plantea una restauración del orden realizada por Caboto que vuelve a dar venganza como una especie de Deus ex Machina de las tragedias griegas. Una vez torturado y muerto Siripus, el joven soldado español Mosquera se casa con Isabella, la hermana de Lucía. Esta unión entre españoles, se contrapone a la unión planteada por Eduarda entre la joven india, Anté, y Alejo, su enamorado español. Sólo en la novela de Mansilla se vislumbra la posibilidad de una integración pacífica y ar-

mónica entre las dos culturas. Ni en Shakespeare, ni en Moore, esto parece posible.

La visión de la Conquista que cada autor expresa se manifiesta a través de su concepción de la misión española y de su mirada sobre el mundo aborigen. Shakespeare es el más imparcial de los tres, plantea la problemática de la Conquista y deja que ambas partes se expresen. Lo más llamativo es el modo en que Próspero insulta a Calibán, con un lenguaje degradante tan poco apropiado para la altura moral que parece emanar el personaje en el resto de la comedia. Por otra parte, Calibán argumenta su posesión de la isla de una manera clara y convincente, tanto es así que deja pensando al lector acerca de la legitimidad de su reclamo cuando él insiste en que ha vivido en esa isla desde su nacimiento, mucho antes de que Próspero llegase. En Moore, la crítica a los españoles es clara. Se cuestionan los móviles de la Conquista como meramente materialistas. Sin embargo, los españoles son menos degradados que los indios, que la mayoría de las veces se muestran brutales y monstruosos; al punto de auto-descalificarse cuando comparan su propia imagen con la belleza de los españoles. Eduarda Mansilla intenta presentar una visión más equilibrada y objetiva de la Conquista. De hecho, su expresa intención es componer una novela histórica, una recreación ficcional de lo que realmente ocurrió. Aunque hoy sabemos que en ciertos aspectos de la novela esto no se logró –ya que toma el viaje de Lucía Miranda como histórico e idealiza la figura de Caboto, lo que parece suceder en casi todas las versiones del mito–, sí logra admirable objetividad en la recreación del contexto histórico-geográfico y en el tratamiento del mundo indiano. En este sentido, la novela plantea un contraste rotundo frente a la atemporalidad y la ubicación ageográfica de la isla en *La Tempestad,* por un lado, y frente al espacio de la tragedia de Moore, que remi-

te al mito de la Edad de Oro o del Paraíso perdido, por el otro. En la desolada isla de *La tempestad* sopla un aire sutil y la hierba es frondosa, lozana y verde. Afirma Gonzalo: «Aquí hay de todo para vivir» (vid. Shakespeare, Acto I, escena II). A su vez, en las tierras americanas de la pieza teatral de Moore, se describe una corte timbú desbordante de exuberancia barroca, oro y plata. En cambio, en la novela de Eduarda, están constantemente presentes las necesidades que pasan tanto los indios como los españoles y las largas expediciones que realizan los cazadores para proveer de los medios de vida básicos a la gente de los asentamientos. Además, Mansilla no deja de destacar los valores de la cultura aborigen, sus virtudes y su capacidad de aprendizaje y asimilación de lo español. Hay extensas descripciones de las enseñanzas de Lucía y de cómo estas repercuten en la comunidad de los timbués. El máximo exponente de esta transformación cultural está personificado en la joven india Anté, quien admira a Lucía y decide convertirse al cristianismo como su ahijada.

Hacia el final de la novela, el español Alejo, con Anté entre sus brazos, se interna en la inmensidad de la Pampa que los cobija maternalmente. Su amor bendecido por el rito cristiano del matrimonio corona ese ideal de unión entre el Nuevo y el Viejo Mundo, pues ellos serán la pareja fundante de una nueva raza y de un nuevo pueblo.

Para finalizar, queremos recordar la comparación de Ana María Rossi de Borghini, que sostiene que la relación entre estas obras es como un quiasmo: los autores americanos miran hacia Europa y los del Viejo Continente escriben sobre el Nuevo. Lo relevante desde nuestro punto de vista es que, por primera vez, una mujer argentina se detiene a observar su propia tierra y escribe sobre ella para dar testimonio de la historia de sus antepasados y tomar parte en el debate de sus contemporá-

neos, tanto de los Europeos como de los nativos, y nos hace partícipes de la otra Historia, la Historia no oficial, la de las narraciones orales, los mitos, las leyendas, los saberes populares. Este es legado que Eduarda Mansilla nos deja en su novela *Lucía Miranda*.

Bibliografía

Aínsa, Fernando, 1999, *La reconstrucción de la utopía*. Bs. As., Ediciones del Sol.

———, 1992 *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*, Madrid, Quinto Centenario.

Astrana Marín, Luis, 1974, «Introducción al mundo de habla hispana». En William Shakespeare: *Obras Completas*. Madrid, Aguilar. Vol. I: 13-123

Díaz de Guzmán, Ruy, 1969, *Historia argentina del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata, escrita por Ruy Díaz de Guzmán en el año 1612*. (1ª ed.1836). En Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata ilustrados con notas y disertaciones por Pedro de Angelis. Pedro de Angelis ed. Con prólogos y notas de Andrés M. Carretero, Bs. As., Plus Ultra. T. I. 45-488.

Díaz de Guzmán, Ruy, 1974, *La Argentina*, Prólogo y Notas de Enrique de Gandía. Bs. As., Huemul.

Eslava, Antonio de, 2003, *Noches de invierno*. (1ª ed. 1609), Edición de Carlos Mata Induráin, Pamplona, Fundación Diario de Navarra.

Fernández Retamar, Roberto. 1973, *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, Bs. As, La Pléyade.

Guerra, Rosa, 1956, *Lucía Miranda*. (1.ª ed. 1860), Prólogo de José María Monner Sans, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Gutiérrez, Juan María, 1865, «D. Juan Manuel de Lavardén». En *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*. Bs. As, Imprenta del Siglo. T. I, 35-128.

———, 1972. «La vida y la obra de Esteban Echeverría». En *Obras Completas* de Esteban Echeverría. Compilación y biografía por Juan María Gutiérrez, 2.ª ed. Buenos Aires, Antonio Zamora, 9-52.

Lojo, María Rosa, 2006, *Lucía Miranda*, Edición prologada y anotada de la novela *Lucía Miranda* (1860), de Eduarda Mansilla, dirigida por María Rosa Lojo con la participación de las investigadoras adjuntas Hebe Molina, Marina Gui-

dotti, Claudia Pelossi, Silvia Vallejo y María Laura Pérez Gras. Iberoamericana-Vervuert. (En prensa)

Mansilla, Eduarda,1882, *Lucía Miranda,* Novela histórica, (1.ª ed. Diario *La Tribuna* 1860), Buenos Aires, Imprenta Alsina.

Molina, Hebe, 1993, «Los españoles en las *Lucía Miranda* (1860)», Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas. Bs.As.,Facultad de Filosofía y Letras. 80-100.

Montaigne, Michel de, 1994. «De los caníbales». En *Ensayos.* Barcelona: Altaya, T.I, 263-278.

Moore, Thomas, 1718, *Mangora, King of the Timbusians. Or the Faithful Couple. A Tragedy.* London, Printed for W. Harvey at the Receipt of General Post Letters within Temple-bar, and E. Nutt at the Middle Temple Gate in Fleet-Street.

Moore, Thomas, 1823, *The Loves of the Angels, a poem.* London, A. & R. Spottiswoode.

Oxford Dictionary of National Biography, 2004, OUP.

Rossi de Borghini, Ana María, 1996, «Montaigne y Ruy Díaz de Guzmán en *La Tempestad*». En Jorge Dubatti ed. *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina*. Testimonios y lecturas de teatro comparado. Bs. As, Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, 119-123.

Shakespeare, William. 1997. *The Tempest.* Madrid,Cátedra.

Shakespeare, W. *The Complete Works,* London & Glasgow, Collins, 1975.

Techo, Nicolás del, *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús,* (1ª ed. 1673). Versión del texto latino por Manuel Serrano y Sanz, con prólogo de Blas Garay. Madrid, Librería y Casa Editorial de Uribe y Cía. T. I., 1897.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro.* Bs. As., Siglo XXI, 2005.

Claudio Mamerto Cuenca:
Un programa trunco en la primera generación romántica

por
Javier Moscarola

Introducción: la construcción del porvenir

> *Tres generaciones después de una defunción, el recuerdo del muerto desaparece por completo.*

La frase es de Miguel Bahamonde[1], abre su novela *Buenos Aires novelesco*, y la hemos elegido para comenzar este trabajo por considerarla sintomática. Cincuenta años separan a Bahamonde de Cuenca, pero la cita se justifica porque muestra uno de los principales terrenos sobre los cuales querremos reflexionar. Y es la idea de que, en el siglo XIX, la valía de una obra se piensa no tanto desde el presente sino desde la construcción de una posteridad utópica. Veremos, si somos claros en el análisis, cómo esa idea de posteridad se transforma a lo largo del tiempo y de los agentes que la enuncian como posible.

Es decir: prestaremos atención al *acontecimiento*[2] literario que constituye Cuenca, no únicamente a su producción y presentación sino, fundamentalmente, a su recepción. Las premisas desde las cuales partiremos son las siguientes: 1) escribir es, al decir de Roland Barthes[3], una solidaridad histórica; 2) el concepto de «posteridad» y de «gloria futura» es relativo a un contexto determinado y se construye desde un presente relativo; y 3) la crítica –en tanto juicio de valor, pronunciamiento– también forma parte de esa «cadena formadora de historia» de la que hablaba Jauss.

Ediciones

La primera y única edición completa de las obras de Cuenca estuvo a cargo del poeta Heraclio Fajardo, que, como veremos, consideró su trabajo como una misión. Fueron tres tomos impresos en 1862 por la imprenta argentina El Nacional. Tanto la segunda (*Obras poéticas* escogidas, París, Garnier, 1889, con perfil biográfico a cargo de Toro y Gómez) como la tercera (Buenos Aires, Juan Alsina, 1892) dejan de lado su producción teatral.

En 1926, el Instituto de Literatura Argentina dirigido por Ricardo Rojas editó en su sección «documentos» los dramas *Don Tadeo* y *Muza*, con un interés más bibliográfico que literario.

Una figura pintoresca

Claudio Cuenca nació en Buenos Aires el 30 de octubre de 1812, y en sus cuarenta años de vida nunca abandonó la ciudad. Pertenece a la primera generación romántica[4] (la de los nacidos entre 1805 y 1821). La historia médica de nuestro país lo recuerda como un eminente cirujano (hacía disecciones cerebrales y tenía a su cargo la cátedra de Fisiología en la Universidad de Buenos Aires; pero es su curioso y desgraciado papel en la historia política argentina lo que motiva, muy esporádicamente, breves comentarios en la bibliografía nacional. Poco tiempo después de terminar sus estudios en la Facultad de Medicina fue convocado por Juan Manuel de Rosas para ocupar el cargo de médico de la Gobernación de Buenos Aires. Cuenca, contrario al régimen rosista, acepta el ofrecimiento. En 1851, es designado Cirujano Mayor del ejército. Muere un año más tarde en la batalla de Caseros, a manos de las tropas de Urquiza, sin poder revelar su disconformidad con el régimen al cual servía.

Dos composiciones suyas son significativas en cuanto a este punto. La primera, el soneto *Mi cara*, no está fechada. El acertado tratamiento del asunto (el fingimiento cons-

tante del yo lírico frente a los otros, y el sufrimiento que se desprende de esa impostura) coincide con el armonioso manejo de los recursos formales, que son la clave del poema:

> Esta cara impasible, yerta, umbría, / Hasta ¡ay de mí! para la que amo helada, / Sin fuego, sin pasión, sin luz, sin nada, / No creas que es, ¡ah, no! la cara mía. / Porque esta, amigo, indiferente y fría / que traigo casi siempre, es estudiada... / es cara artificial, enmascarada, / y aquí, para los dos, ¡la hipocresía! / Y teniendo que ser todo apariencia / disimulo, mentira, fingimiento, / y un astuto artificio en mi existencia, / por no poder obrar conforme siento / y me lo mandan Dios y mi conciencia, / tengo, pues, que mentir, amigo, –y miento![5].

Ninguna reserva o disimulo, en cambio, presenta *A Rosas*, composición que el poeta guardaba en el bolsillo interior de su saco en el momento de su muerte. Allí el caudillo federal aparece en toda la dimensión psicológica que pretendían atribuirle sus más acérrimos opositores, y tanto su carácter inconcluso (el poema termina súbitamente en la mitad de la estrofa número ocho) como su soporte físico (un pequeño grupo de papeles escritos a lápiz) hacen pensar en una escritura intermitente, apresurada, en los intersticios de su actividad como médico de guerra. El lugar de enunciación (un presente fugaz, como de hora fatal) expresa desde el primer verso la evidente mordacidad de su contenido: «y esto no es ni más ni menos lo que ahora / te está, perverso Rosas, sucediendo; estás en tu expiación, y ya la hora / de purgar tu maldad está corriendo»[6].

Estas dos composiciones son las únicas escrituras que revelan su disidencia de manera ineludible. Tanto la forma velada del primer caso como la virulencia explícita del segundo pueden sugerir, *a priori*, una obra tan rica en matices como en fuerza poética.

De la euforia al desdén

El primero en llamar la atención sobre la obra de Claudio Cuenca fue también su difusor más entusiasta. Heraclio Fajardo fue un poeta uruguayo, que costeó la edición completa de las obras entre 1860 y 1862. No duda en utilizar, a lo largo de todo el prólogo, la primera persona del plural. En ella se ve incluido el lector contemporáneo y futuro: «nos toca a nosotros, sus fervorosos tributarios, ofrecerle el incienso de nuestra alma, nuestro diezmo de admiración». Cargado de llamativas hipérboles, el «prospecto» inicial considera a Cuenca «uno de los más fecundos y poéticos ingenios de la República Argentina» y no duda en denominarlo («en el fervor de nuestro culto») el Víctor Hugo del Plata.

Es interesante observar cómo, a través de este panegírico, se construye no sólo un espacio para Cuenca, sino también para él mismo, su «salvador» : a la sombra de los laureles de este genio, iluminados por el sol de la posteridad, salvaremos nuestro nombre del naufragio». Y lo que se construye no es sólo un espacio poético e histórico, sino social y económico. Desde el enfado y el fastidio, Fajardo señala los «meses de contracción asídua» y los «verdaderos sacrificios» que realizó para costear la edición. Los gastos relativos a ésta «representarían una bagatela si se tratara de un Anchorena, por ejemplo».

En el Prefacio, que sigue al Prospecto, el entusiasmo de Fajardo alcanza niveles asombrosos: «ese genio deslumbrante, ese astro y no ese meteoro, es el genio de un poeta, es el astro de su gloria que se encumbra hoy al cénit»[7].

Once años después de la batalla de Monte Caseros y de la muerte del poeta, el venezolano Torres Caicedo publicó *Ensayos biográficos y de crítica literaria* con personalísimos juicios acerca de los autores que consideraba fundamentales en Latinoamérica. Las últimas páginas del pri-

mer tomo (p. 453 y ss.) las dedica a Claudio Cuenca. Se trata éste de «un poeta de la mejor escuela», «que tributaba el más ardiente culto a las Musas» y su difusor inicial, «otro distinguido bardo[8]». Pero si Fajardo hablaba del Víctor Hugo del Plata, Caicedo –que consideraba a Echeverría un poeta mediocre– lo compara con Tasso y con Larra.

Una escritura que, como la de Cuenca, no se instale en el centro de la escena revolucionaria, que no fustigue a un poder hegemónico cargada de teatralidad tendrá como característica principal (en oposición a las escrituras que sí apuestan a ese juego) la atenuación. La densidad de *El matadero* o el primer párrafo del *Facundo* desplazan, mediante procedimientos lingüísticos concretos, una serie de textos grises, murmurados, que constituyen la breve serie de composiciones que Cuenca escribe en contra del régimen rosista. Tanto Fajardo como Caicedo buscarán devolverle esa espesura, esa «inflación». Sus textos patrióticos, para Caicedo, están «llenos de fuego»[9] y nacen «del amor más puro a la libertad y la justicia»[10].

El breve tiempo transcurrido, sin embargo, produce en este último crítico cierta distancia entre juico crítico y objeto. La euforia se templa y, al dispersarse la pasión, se advierten las primeras imperfecciones. Que para Torres Caicedo se concentran en dos: el desleimiento de las ideas y la monotonía de la métrica y la rima. ¿Qué es lo que rescata, entonces? Composiciones que difícilmente puedan atravesar el juicio del tiempo con dignidad: las quintillas de *«la mariposa»*, un poema edulcorado y desparejo.

Con la vuelta del siglo, el interés exclusivamente literario por la obra de nuestro autor mengua notablemente. Según Ventura Pessolano, encargado de la reedición de sus obras de teatro en el marco de la colección *Documentos*, los personajes de Cuenca son deleznables como abstracciones,

se mueven en una psicología rudimentaria y su verso «carece de ritmo interior»[11]. «Pero cualquiera que sea su mérito artístico –se apresura a señalar– este fragmento teatral debía ocupar un sitio en la serie que publica el Instituto de Literatura Argentina»[12].

Fue justamente el director de este Instituto, Ricardo Rojas, quien revisó su obra con distancia crítica. Para Rojas, el lugar de enunciación del discurso es relevante: se trata del único poeta que no emigró durante la dictadura de Rosas, que «soportó» la tiranía y «no manchó su pluma en la servidumbre literaria»[13].

Esta advertencia preliminar, que supone un juicio positivo, se desvanece rápidamente cuando lo compara con Echeverría, quien habló de permanecer en el país para combatir la dictadura y no «para transigir con ella en largo silencio como Cuenca transigió»[14]. Unos párrafos más adelante, vuelve a acusar al poeta de no resolver su escritura con el arrojo de sus compañeros de generación, llamándolo, sin mayores reservas, *timorato*[15]. Esta ruptura isotópica no es infrecuente en la *Historia* de Rojas, en donde muchas veces el tono estilístico se quiebra gracias a la inclusión de un comentario fruto más de la pasión que de la meditación reflexiva. Y todavía no se ha dicho lo peor. Rojas conjetura, en una nota al pie, que una de las razones que explicarían el olvido de su obra se le debe achacar a su segundo nombre, tan poco eufónico: «El nombre de Mamerto ha conspirado contra la fama de este poeta.» Es que Cuenca había nacido con el nombre de Claudio José del corazón de Jesús y, cito ahora a Rojas, «no sé por qué capricho sustituyó este nombre por el de Mamerto»[16].

La recuperación que Ricardo Rojas hace del corpus de Cuenca es funcional al propósito del tomo IV de su *Literatura Argentina*, a saber, trazar un mapa que revise las obras de aquellos que «en tierra extraña escribieron sus mejores

libros; en el destierro se formó su ideario». Y en ese propósito la figura de Cuenca queda descentrada. Como una nota de color, adyacente (sino contraria) al lugar de enunciación de Rojas, quien se siente identificado con los escritores exiliados. La proscripción romántica simboliza para él no sólo una época, sino la ingrata tarea de la vocación por las letras.

Posteriormente, la obra de Claudio Cuenca no tuvo prácticamente lecturas significativas. En Arrieta tenemos un análisis que rescata su falta de obsecuencia, pero que señala, también, «la evagación caudalosa e insustancial de escapes líricos»[17].

Es decir que lo que tenemos aquí es una línea que va de la euforia de sentirse artífices de un capítulo fundamental a las letras Americanas (Fajardo) a la omisión, pasando por un interés que podríamos llamar histórico-bibliográfico (Rojas, Pessolano, Rohde). Si realizamos otros cortes en este trayecto (Toro y Gómez, Torres Caicedo, Arrieta), podemos observar un debilitamiento, una atenuación casi sistemática. Hacia 1920, la posteridad imaginada por sus allegados luego de su muerte en Caseros se ha desvanecido.

La cuestión de los modelos

¿Cuál es el romanticismo de Cuenca? ¿Cómo podría definirse? Como el trasvase de un trasvase. Sus modelos son los románticos españoles; no pudo, como Esteban Echeverría y tantos otros, tener su experiencia europea. Mientras, en 1843, Alberdi y Juan María Gutiérrez escriben juntos un byroniano poema a bordo de un buque que cruza el Atlántico, Cuenca disecciona cadáveres en la sala de anatomía de la facultad. No se respira, en sus composiciones, lo que pretende Rohde para un poeta romántico: «... una atmósfera imprecisa, universal, que viste fantasmagóricamente los pinos en los bosques de Alemania, irisa las corrientes del Sena, del Arno y el Tajo, resplandece en las colinas de Es-

cocia... «[18] Las fuentes en donde abreva son Espronceda, Zorrilla y sus pares americanos.

Es sabido que el divorcio completo y absoluto de las formas hispánicas fue un punto central en el programa de la primera generación romántica. Imitar a los españoles o deleitarse en sus versos era persistir en la sumisión e impedir el desarrollo de una civilización y una cultura propias. Con diferentes modulaciones, estas ideas fueron expresadas frecuentemente en proclamas y discursos, pero Juan María Gutierrez, en las palabras que pronuncia en la inauguración del salón literario, eleva ese sentimiento a la categoría de axioma: «la literatura es un árbol que cuando se transplanta degenera». Por lo tanto, y en una operación no exenta de contradicciones, propone un retorno al genio de la poesía, aunque apresurándose a señalar «que este nombre no traiga a vuestra memoria la insulsa cáfila de versificadores que plagan el parnaso de nuestra lengua». Los elegidos son otros: Byron, Hugo, Lamartine, Schiller. Con esta nueva filiación, la obra de nuestro autor queda absolutamente desplazada.

Pero la ubicación dentro de un sistema literario no está dada exclusivamente por decisiones externas. En 1844, los talleres de Arzac imprimeron, por entregas, tres volúmenes que conformaban una antología de líricos castellanos contemporáneos. Esta «Lira Española», con clara alusión a la compilación de Ramón Díaz, pretendió colaborar con la conformación de un campo intelectual afín a España, a quien anónimos prologuistas llamaron la «joven Reina». El proyecto no llegó a concluirse; de la lista de suscriptores, sólo dos eran poetas: uno era Vicente López; el otro, Claudio Cuenca.

En esta puja por los modelos, Cuenca parece tomar parte. Se suscribe a «La lira Española», desarrolla sus argumentos en tierras Ibéricas (Burgos, Castilla), no publica sus obras ni intenta distribuir

sus dramas con el fin de verlos representados.

Podemos pensar, sin embargo, que su teatro pudo haber tenido una buena recepción en el público de la ciudad, donde las tradiciones españoles estaban, muy a pesar de la *elite* romántica, bastante arraigadas. Los cimientos del Coliseo, en 1803, y el Teatro Argentino frente a la Iglesia de la Merced manifiestan tempranamente el interés de los ciudadanos por contar con un teatro público. Dedicación sistemática, diremos, más que interés, porque en 1818 se crea la «Sociedad del buen gusto del teatro» en cuyos estatutos, redactados por Juan Ramón Rojas, se destacaba la necesidad de fundar «la gloria intelectual de la patria» reaccionando contra los «absurdos góticos» (esto es Calderón, Lope, Montalbán y otros).

El teatro de Cuenca sufrió una recepción crítica similar a la de su lírica, es decir, el interés fue menguando con el correr del tiempo hasta convertirse en mera curiosidad bibliográfica. Escribió una leyenda española –*La expiación recíproca*–, una comedia –*Don Tadeo*–, y un drama histórico que dejó inconcluso –*Muza*–. Este último está ambientado en la España previa a la reconquista. Fajardo, aquí, encima su nombre en la figura del poeta, intenta colarse en el templo que ha construido para su gloria: no duda en terminar de escribir la obra, «con el solo fin de poder verla representada algún día».

Salvo la opinión de Pessolano y Juan E. Corbella[19], ganador de un certamen biográfico organizado por la Asociación Médica en 1947, las críticas fueron destructoras. Según Caicedo, *Muza* puede tolerarse únicamente como ensayo, el personaje del jefe árabe es «lamentable» y los monólogos son demasiado extensos.

La mala poesía

Cuenca manifiesta su estética romántica en *El pampero*, composición de factura harto irregular. Félix Weinberg lo incluye en su antología *La épo-*

ca de Rosas[20]. Tiene versos muy malogrados, como estos: «Cada páramo un ambiente, / cada florcilla un olor, / cada atmósfera un primor / cada ave un trino de amor.» en donde la rima es tan obvia y forzada que anula toda la construcción, y hasta contamina la siguiente estrofa, mucho más decente.

En otra de las pocas antologías líricas que recogen composiciones de nuestro autor, *Evolución del soneto en la Argentina,* Roberto Ledesma afirma que fueron creadas «sino con el amplio vuelo propio de la escuela, al menos sí con las vocacionales tintas de las alas del cuervo»[21]. Jorge Max Rohde, en una nota al pie, señala la tarea del poeta, que dedica a la musa «el flaco fruto de su ingenio romántico»[22]. El juicio de Fajardo, para él, nace de una «imaginación calenturienta».

Pero frente a todas estas observaciones críticas tenemos la apreciación del mismo poeta, que nunca (aunque podríamos equivocarnos por ignorancia) fue estudiada detenidamente en este punto. Cuenca conocía sus limitaciones, reconocía sus debilidades y la fragilidad de su musa. Creó numerosas bromas sobre sus errores y se adjudicaba con frecuencia motes descalificadores. En uno de sus epigramas, titulado «El presumido», satiriza la extrema dificultad del proceso compositivo. El enunciador decide participar en un concurso literario, quiere escribir, «como al descuido, por lucir», un poema. El resultado es pobrísimo, y la cuarteta final termina con el proyecto abandonado: «Pienso, escribo, no me agrada, / borro, enmiendo, quito, añado, / rabio, voto, al fin me enfado / rasgo el pliego y no hago nada.» Equivalente frustración expresa «Un soneto», poema que tematiza la infructuosa búsqueda de la forma y la irritación ante la imposibilidad de escritura. Los catorce versos conforman un *increscendo* de malhumor que culminan con el furor del último terceto: «¡También una consonante, un

epíteto / mal aplicados –¡oh!– ya esto es suplicio! / ¡Llévese el diablo, pues, pluma y soneto!».

En un «Salve» dedicado al Dr. Guillermo Rawson, solicita desde la primera estrofa eliminar aquellos versos que no puedan reflejar una imagen justa de su referente. Versos que, por la sucesión de adjetivos enumerados, debemos suponer pródigos: «al raquítico, al pigmeo, al insulso, al tibio, al feo...»[23].

Lo que en otro poeta funciona como tópico de falsa modestia, en Cuenca, se transforma en insistente aclaración. Y si mientras en algunas composiciones ese recato continúa el característico tono engolado de la época, en otras irrumpe con una frescura que merece ser señalada. Tal es el caso de «Al señor Vicente Gil», una larga serie de quintetas en honor a su amigo, en donde dedica las primeras diez estrofas a destacar su pésimo arte. Sobre el final, a partir de la estrofa número veinticinco, divide las culpas de una manera curiosa: «pues es claro y justo a fe / que en esto de versos malos / que se hacen para regalos/ el que escribe y el que lee / merecen los mismos palos».

¿Cómo entender esta retórica del fracaso? Acaso escuchando una voz discordante frente al entusiasmo de los primeros críticos, siempre laudatorios: la constituida por el doctor Eugenio Pérez, encargado de pronunciar el discurso en el entierro de Cuenca, el diez de septiembre de 1852. Tempranamente, Gómez (sólo interesado en evocar al destacado profesional y al amigo honrado) advierte sobre la precariedad de sus poesías, evaluando que ellas «eran simples desahogos de un alma entusiasta»[24].

¿Qué impidió que el poema *A Rosas* se transformara en himno, como pedían sus escasos pero fervientes difusores? Sin duda, las razones que ya se han expuesto: Cuenca mantuvo en secreto su disidencia al régimen; no tuvo, para las lecturas contemporáneas a la edición de su obra, un *corpus*

relevante; y tomó como padres literarios a progenitores incorrectos. Pero tampoco tuvo receptores homogéneos: poco después de Caseros, la polaridad de las posiciones se diluyó y las desaveniencias entre los opositores al restaurador se tornaron infranqueables (recordemos a Alberdi: «Facundo es Rosas con otro nombre»).

Restaría considerar la factura intrínseca de este *corpus*. La valoración es compleja, porque Cuenca dejó mayormente borradores, y no sabemos qué textos consideraba acabados. Por otra parte, los múltiples ripios que posee su obra difícilmente hubieran podido ser subsanados en una corrección final.

Dos interrogantes se nos presentan, según un viejo ensayo de Chesterton[25], ante la mala poesía. El primero es por qué razón las personas que no son poetas dedican sus esfuerzos a escribir poesía. El segundo interrogante, aún más misterioso, es por qué *los poetas* fallan al escribir poesía. Cuál de las dos preguntas debe responderse en el caso de Claudio Mamerto Cuenca ha sido, según hemos visto, objeto de discusión.

Este trabajo encuentra su fundamento en la idea de que, como afirma Jauss en *Literatura como provocación*, la crítica es el tercer vértice de un acontecimiento literario, y que sus respuestas se transforman en historia y resultan insuficientes si no se actualizan. No pretendimos trasladar la obra del médico de Caseros hacia un lugar central, o denunciar cierta injusticia que supondría la periferia de su ubicación. Nuestro propósito –y esto sí es una consideración última y personal– fue observar cómo no sólo textos capitales (las mentadas *puntas de iceberg*) pueden ser la manifestación de un conjunto subyacente, sino que también pequeñas salientes poco visibles de esa estructura, ejemplos mínimos y laterales pueden dar cuenta de todo un proceso, una época y hasta un sistema literario.

Bibliografía

Arrieta, Rafael, *Historia de la literatura argentina*, s.d.

Corbella, Juan E., *El mártir de Caseros*, Bs. As., Agamenón, 1957.

Cutolo, Vicente, *Nuevo diccionario biográfico argentino*, Bs. As., Editorial Elche, 1971. pp. 415-416.

Ledesma, Roberto, *Evolución del soneto en la Argentina*, ECA, Bs. As.,1962.

Rojas, Ricardo, *La Literatura Argentina*, Bs. As., Facultad de Historia y Letras, 1926, t. III.

Rohde, Jorge Max, *La evolución de las ideas estéticas en la literatura argentina*, Bs. As., Coni, 1922.

Sarobe, José María, *Urquiza*, Bs. As., Guillermo Kraft, 1941.

Torres Caicedo, J. M, *Ensayos biográficos y de crítica literaria*, París, Guillaumin y Cia., 1863. t. I, pp. 453-463.

Cuenca, Claudio Mamerto, *Obras poéticas*, Bs. As., Imprenta Argentina «El Nacional», 1860-1862.

——, *Obras poéticas escogidas*, París, Garnier Hermanos, 1889.

——, *Obras poéticas*, Bs. As., Juan Alsina, 1892.

——, *Muza*, Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, 1926.

Notas

[1] Bahamonde, Manuel, *Buenos Aires novelesco*, Bs. As, s/d, 1889. p. 3.

[2] Jauss, *La literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península, 2000, p. 133 y ss.

[3] Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Bs. As., Siglo XXI, 2003.

[4] Ver Fernández Moreno, César, *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967.

[5] Cuenca, Claudio, *Obras poéticas*, Bs. As.,Juan Alsina, 1892, p. 251.

[6] Ibíd., p. 340.

[7] Cuenca, Claudio, *Obras completas*, Bs As., *El Nacional*, 1862, t. I, p. XIII.

[8] Torres Caicedo, J. M., *Ensayos biográficos y de crítica literaria*, París, Guillemin y Cía., 1863, t. I, p. 454.

[9] Ibíd., p. 462.

[10] Ibíd., p. 462.

[11] Cuenca, Claudio, *Muza*, Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, 1926, p. 684.

[12] Ibíd., p. 684.

[13] Rojas, Ricardo, *La literatura Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, 1926, y. III, p. 449.

[14] Ibíd., p. 451.

[15] Ibíd., p. 452.

[16] Ibíd., p. 448.

[17] Arrieta, Rafael, *Historia de la literatura Argentina*, Bs. As., Peuser, 186?, t. II, p. 29.

[18] Rohde, Jorge Max, *La evolución de las ideas estéticas en la República Argentina*, Bs. As., Coni, 1922, t. IV, p.81.

[19] Corbella, Juan E., *El Mártir de Caseros*, Bs. As., Argamenón, 1957.

[20] Weinberg, Félix [sel.], *La época de rosas*, Bs. As., Centro Editor, 1992, p. 45 y ss.

[21] Ledesma, Roberto [pról.], *Evolución del soneto en la argentina*, Bs. As., ECA, 1962, p. 14.

[22] Rohde, Jorge Max,

La evolución de las ideas estéticas en la literatura argentina, Bs. As., Coni, 1922, t. II p. 248.

[23] Cuenca, Claudio, *op. cit.*, p. 201.

[24] Cuenca, Claudio, *op. cit*, 1862, p. XLVI.

[25] Chesterton, Gilbert Keith, *All I survey*, London, Methuen & Co., 1933.

LÍRICA

PALABRA VIDA

Te atrapo en un conjuro,
de palabras azules sin forma.
De palabras mariposas
sueltas, como vistas sin foco.
Te acelero hacia mí, con el
amanecer volviendo de su
rutina; te despierto, insinuándote
sueños dibujados en arenas...
El silencio envuelve con sus telas,
blanca araña disipando mis anhelos.
Te atrapo en un conjuro,
de palabras gotas que se niegan
a soltar paredes blandas,
palabras paredes que se doblan, se
disuelven.
Acampamos, detenemos, nuestros
cuerpos des-armados en la noche
de palabras sentadas, de palabras
seda buscando piel y aromas.
Me atrapa tu conjuro de niñas
palabras deshojando espinas
pasadas; niñas palabras disolviendo
Ojitos fríos.
No hay lógica de tiempo, ni distancia
imposible; no hay yo, no hay vos.
Hay conjuros que se mueven
en palabras olas, en silencios breves.
El instante nos encierra.

En el hueco
de mis brazos tu silueta hace estrellas,
y mi pecho te guarda la noche,

Te guarda,

Te vibra...

Rainbows

Una vez más
incienso masacrado a palabras
al otro lado, a ningún lado
del iris arco,
la miseria espera.
Una vez más
música de rabia viaja en tormentas
abismos que te escapan,
tan abismada, tan destilando belleza.
Llega, suena y hiere. No hay refugio
de vos en el recuerdo.
Llega, suena y hiere
Una vez más
tu palabra sedienta de brazos:
Déjame ver las marcas de tus ojos, dicen entre soplos, un
viejo capricho azar
nos lleva al pequeño cuarto; lo inundamos de miradas
febriles, esos dulces discursos
del silencio; las manos vuelan en caricias, los cuerpos
duermen el único instante de milagro. Andan sin penas los
pies, en los músculos de la noche te guardo;
aves de arena son tus besos, aves de niebla tus miedos.

Resiste pequeña mía luna,
resiste que el espejo negro
siempre muere con el sol;
en nuestra fusión,
tu luz mata mi noche.
No pregunto dónde estabas
no te busco;
te encierro en esa noche de sol, de azares y magnolias.
Te sonrío, bendigo tu medicina de abrazos
espontáneos,
sin disolver,
sin agua.

Arco iris de miel
tu mirar de azúcar
reduce al monstruo,
lo hace flor.

Fernando Fontán

Pesadilla o estrellas turbias

La humanidad
es el conjunto de suicidas
espurios
que buscan
con celulares fucsias
cómo incomunicar
las entrañas del espejo

Los labios desamparados

simulan
retorcidos simulacros
mientras frotan
el lápiz bilabial dorado
para ignorar
la utopía del tiempo

Y la billetera inútil
observa
exangüe
al cepillo erizado
que alisa la inconsistencia
de una pregunta que se hace carne:
¿Cómo perdura el dolor
con el latido de una pesadilla amarillenta
en mi cuaderno de notas?

El espanto
se presenta a veces
sin prevenirnos
Sale de paraguas celeste
porque la lluvia ácida
agujerea hasta el cráneo

Todo es tan irreal y ficticio
que cabe en un bolso de mano
Pero siempre explota y pulula
crepitando
como la caja de Pandora.

Diana Rosés

Poemario

I

Gritos intermedios que acribillan los espacios
Con su melodía despiadada
provocan el cimbronazo de la tierra
Voces huecas,
llenas de sentimiento,
sobrepasan las fronteras de lo intolerable.

No son hombres ni mujeres concretos
Son sustentos de surrealidad perdida
Abrigan ausencias
Ellos
Mensajeros de la carencia
Esperpentos de verdades intangibles pero tan reales.

Y se suceden los alaridos pequeños
de los diminutos perseguidores de sueños,
con ojos como burbujas plenas de melancolía
por un destino obsoleto ya en el inicio de la vida.

Relámpagos letales sobre el aire oscuro
Presencias inaudibles para el sentido
¡El miedo!
El insolente puño sobre tu frágil esperanza.

Gritos intermedios desde todo punto del planeta
Aullidos animales en las chozas de la miseria
Muros del oro negro
como cascotes que se derrumban sobre la inocencia.

Rifles habladores, desenfrenados oradores,
con balas que arremeten contra toda semántica
Muñecos ensordecidos, como marionetas estúpidas del odio,
reproducen el nuevo lenguaje de las masas.

Ansiedad extrema por decir,
pero no quedan palabras
Nada sale
Ruido, estruendo
Sólo las balas hablan.

II

Memoria altiva en calma de cementerio
Todo lo que hacemos como preguntas arrojadas al mar

Cada hombre, una perspectiva del mundo

Silbidos a lo lejos, persianas condenadas
Ojos turbios esperando

Nada más difícil que la soledad
Y hasta, a veces, la compañía

Desde todos los frentes
Brazos se estiran lastimosamente
En una absurda pretensión de encuentro

Aves muertas sobrevuelan las esquinas de tu llanto
La oscuridad de la tierra gravita entre los pasos

Alguien pregunta con estrépito
¿Pero a quién? ¿Dónde te escuchan?

Sosiego de ultratumba
Movimientos ausentes de las partes sin su centro

Arboledas desnudas, sus copas como venas que miran al cielo,
que esconden sus miserias de ratos de bohemia.

I

Me saco el corsé, me pongo la piel y salgo a bailar.
Los ritmos se arrinconan libres en mi mirada.
Tengo sed, quiero seducir.

Afuera hay ruido, la ciudad es un semillero de estridencia.
Ya no sé qué es el silencio, no escucho su nombre.
Hoy quiero despojarme de la melancolía
o hacerla mi más fiel compañera.
Fumo. No es suficiente. Nada me saca de mí.
Hay pensamientos que me amordazan,
estrujan mi discurso, coartan mis palabras.
Escribo para liberarme.
Para encontrar mis poros lexicales y desenterrar semánticas
/difusas.
¿Cuál es el trazo de la amargura?

Trago literatura.
Devoro poesía: soy una estrofa.
Busco el mientras o el entre del cómo estás.
Deseo tu boca como se anhela lo imposible.

Repito lo de siempre: nada me satisface. Pero bailo, transpiro
en esos movimientos eróticos del qué me importa.

La música acuchilla los puntos de mi yin and yan.
Resucito cada vez que me acerco a ese origen.
Cada vez que toco mi mandala y despierto guiado por su fuerza.

Todo artista es un ser andrógino.
El huevo del verbo se rompe entre sus dedos
Y el crac lastima sutilmente la estepa del papel.
Mojo mi sangre con esa metáfora y excarcelo al deseo.
Lejos de mí la anquilosada estructura de lo correcto.

Se muere pronto. Me muero con él.
Ahora, nada. Volver.
Disimulo las huellas de mis ojos.
Clausuro los pestañeos de mis pies.
Y me disfrazo con el overol de la nostalgia.
Ya es de día.
Me ajusto de nuevo el corsé.

II

Tengo una lágrima que nunca muere,
que tiene el color de la impotencia y la contextura de la soledad.
Tengo unos ojos pequeños que no caben en su mar,
que quieren contener su firmamento pero resbalan sin cesar.

Esa humedad me acaricia y como hormiga recorre las sendas calientes de mis poros.
Tengo sed.
Pero el agua ocular no es aljibe, sino cantera de la sequedad.

Duele despacio, acá adentro, pero profundo.
No se detiene.

Es un reloj intermitente que señala las horas del vacío.
Somos pozos de búsquedas.
Trajes pomposos de escalofríos.
¿Cuántas pieles hay que atravesar para llegar al centro de un
/par de ojos?

María Bazán Lazcano

Ficciones

Sólo el viento

por

Lisandro Ciampagna

¡Corazón! Calma un instante y aclaremos el misterio...
–Es el viento – ¡y nada más!
Edgar Allan Poe

Cuando era chico mi hermano era mi héroe. Tenía varias razones para serlo.

En primer lugar era cinco años mayor que yo, alrededor de mil años en tiempo infantil. En segundo lugar, me trataba bien. Era casi casi tan grande como mis padres y nunca abusó de su poder.

Hay reglas fraternales que todo el mundo conoce. La principal dice: "El mayor manda, el menor puede intentar rebelarse". Siendo cinco años más grande tenía el derecho socialmente sancionado de decirme plomo, meterse en mi cuarto, quitarme la comida del plato o tiranizar el control remoto. Sin embargo, no lo hacía.

No era un santo. Su cuarto era territorio sagrado y si intentaba meterme terminaba en el piso con un par de moretones. Se reservaba la cocina para estar con los amigos del colegio y tenía prioridad en los juegos de la computadora. Pero, en general, me trataba bien.

Si se lo pedían mis padres, me ayudaba con la tarea. Me cubría cuando me mandaba alguna macana y me convidaba algo de sus golosinas.

Además, y esto es importante, era valiente. A mi hermano no le daba miedo nada.

Fue él, quien me convenció de que no había que tenerle miedo a la oscuridad, quedándose a dormir una noche en mi cuarto, con una bolsa de dormir roja que le habían comprado para un campamento.

Esa fue, creo, una de sus mayores hazañas. Enseñarle a un pibe de siete que la oscuridad no da miedo, no es fácil. Pero él era todavía chico y por ese motivo entendía la clave.

Lo que los adultos no entienden es que la mayoría de los chicos ya sabemos que no existen los monstruos. Uno sabe que los fantasmas no pueden salir de ningún lado cuando se apagan las luces. Ni del placard abierto, ni del rincón más oscuro debajo de la cama, ni de ningún lado. Porque uno sabe que no existen.

Vos lo sabés, pero tus ojos no. Los ojos insisten en mostrártelos en las sombras de la habitación, por el rabillo del ojo, en el reflejo del reloj sobre la mesa y, sobre todo, en la oscuridad detrás de los párpados.

Mi hermano entendía esta realidad e hizo lo más inteligente. Me demostró que los fantasmas no pueden lastimar, sólo te asustan. Lo hizo quedándose toda la noche a dormir, con la luz apagada, en mi cuarto. A la mañana siguiente ya no tenía miedo a la oscuridad y él pudo recordarme que, en última instancia, los fantasmas no existen.

Lo que pasó con los fantasmas y la oscuridad, pasó con todo. Me enseñó a subirme hasta la punta de la escalera, me acompañó a mis primeras inyecciones y gritó poco cuando lo inyectaron a él, y me enseñó a ver películas de miedo.

Él se ocupó de todo, porque mis padres trabajaban hasta tarde todos los días porque ambos eran médicos.

Por supuesto, mi hermano no era perfecto. A veces me metía en su cuarto y entonces nos peleábamos. En esas luchas yo siempre terminaba en el piso y él acababa sentado encima de mi espalda para que no me olvidara de quién era el hermano mayor. A veces me decía enano o me mandaba a mi cuarto cuando venían los amigos a tomar la leche y yo tenía que hacerle caso porque era el enano menor.

Pero igualmente estaba bien. Porque mi hermano era mi héroe, que no le tenía mie-

do a nada... excepto a la baulera.

El edificio donde vivimos tiene una baulera común para todos los departamentos en el subsuelo. La escalera es vieja y está mal iluminada. La poca luz que hay, la dan unas cuantas bombillas que cuelgan de cables en el techo y que se mueven con las corrientes de viento en invierno. Nadie sabe de dónde vienen las corrientes porque no hay ventanas. En cambio, hay muchos tubos de gas que dan un calor infernal y que parecen arterias sobre el concreto y las paredes.

La puerta de la baulera es de metal y siempre está cerrada con llave. Mis padres me decían que era para que nadie de fuera de la casa se robara nada, pero yo no lo creía.

Adentro estaba llena de jaulas o "cubículos" como les decía mi papá. Eran grandes jaulas de metal y alambre enrejado cerradas con candados pesados en las cuales se amontonaban los objetos más inverosímiles. Cajas de adornos de Navidad, cajas de zapatos que no tenían nada o que tenían juguetes, libros abandonados en viejas ollas de cocina, bicicletas y triciclos rotos y muñecos que te veían por el agujero que había dejado la pérdida de un ojo plástico. Todo amontonado hasta el cielo raso, casi tan alto como el cielo de verdad, y cubierto de una gruesa capa de polvo.

Mis padres daban a las jaulas y los candados la misma explicación que a la puerta metálica siempre cerrada: "Es para que no entren ladrones, cielo" o "Si no, viene cualquiera y desaparece todo".

Yo no lo creía. Me parecía que la idea era que las cosas no salieran de la baulera.

Una vez, le expliqué mi teoría a mi hermano y él me dijo que me equivocaba:

"A mí me lo explicó Armando (nuestro portero). Las cosas ahí adentro se pierden. Una vez me contó un caso raro. Un año, una familia del sexto puso los adornos de Navidad en la punta de su pila de cajas. Cuando fueron a buscarlos el siguiente diciembre, no la

podían encontrar. La familia completa, los padres y los chicos, se pusieron a revolver y no pudieron encontrarla. Tuvieron que llamar a Armando y dar vuelta toda la pila. Al final, encontraron la caja en el fondo de todo.

Lo mismo pasa con todo lo que entra ahí. Las cosas empiezan a dar vueltas en sus jaulas y, si estuvieran sueltas, terminarían haciendo un revoltijo bárbaro y nadie encontraría nada".

Eso me lo explicó cuando teníamos 7 y 12 años respectivamente. Fue la única vez que lo vi asustado en serio, porque me lo contó en voz baja un día que mis padres no estaban. Me lo contó con la cara pálida y las manos temblorosas. Y lo que me dijo después me asustó más. Porque él había agregado algo a la historia.

Pero nuestros padres negaban su teoría tanto como la mía. Las cosas se revolvían porque la gente revolvía y para que los ladrones no revolvieran debían tener las jaulas y la puerta cerradas. Era solamente eso y no había ningún motivo para tener miedo.

Pero igualmente nos decían que no bajáramos solos.

–Hay muchas cosas ahí abajo, mirá si encontrás algo filoso y te cortás.

–Fíjate que los cables son viejos y si se corta la luz te morís de susto.

–Hay muchas cosas pesadas y ustedes son muy chiquitos para traerlas.

–Porque lo digo yo y San-se-acabó.

Y con esas razones, siempre bajábamos con papá o mamá o con los dos. Pero eso último no pasaba mucho porque todavía le teníamos miedo.

Sin embargo, yo era curioso y quería averiguar si la historia de mi hermano era cierta. No quería arriesgarme a bajar para confirmarla, así que decidí hablar con Armando.

Era verano y yo tenía nueve años, por lo que podía salir de día a comprar caramelos o hasta el video club de la esquina o a hacer algún mandadito acá cerca.

Una tarde de sábado aproveché una de esas bajadas y me enfrenté a Armando.

El portero de nuestro edificio es alto y delgado. Es calvo y tiene una enorme y arrugada frente del color del cuero curtido al sol. Sus arrugas son curtidas y duras, como las venas que se remarcan en sus manos huesudas pero fuertes. Siempre que lo veo tengo la impresión de enfrentarme ante un viejo ídolo indio o una momia azteca.

Sin embargo, Armando no es malo. Abre la puerta de calle a todos los vecinos y nunca deja pasar a los extraños. Lava la vereda con la manguera y tiene tratos con los cartoneros para que no rompan las bolsas que tira todas las noches sin hacer ruido. Vive solo y viudo en un departamento en el último piso. No hace ruido ni molesta a los que van a tomar el sol a la terraza.

No se escucha la televisión en su casa y nunca habla con nadie a menos que uno le pregunte algo. Eso fue lo que hice aquella tarde cuando tenía nueve años y hablé por primera vez con el encargado.

–La baulera es muy vieja, pibe –me dijo cuando le pregunté por la historia de mi hermano–. Es más vieja que vos, que tu hermano, que tus padres y el edificio. Acá había un palacete de familia española. Uno de esos palacetes de tres o cuatro pisos, muy grande y elegante.

Cuando construyeron el edificio, lo barrieron completo. Las habitaciones, los baños, los cuartos, las paredes, las columnas. Todo se fue a la mierda. Lo único que dejaron más o menos intacto fue el agujero del sótano que se convirtió en la baulera. Le agregaron cimientos más grandes para hacer un edificio más alto. Tuvieron que cavar mucho y luego agregaron estos caños que te dan un calor insufrible. Pero sigue siendo el mismo sótano viejo en esencia. Todo lo de arriba cambió, el sótano no.

Yo creía que debía haber algo mágico en aquel sótano. Alguna muerte misteriosa, algún ritual.

–No hacen falta muertos extraños, pibe. El lugar ya vio su buena cuota de muertos naturales igual que yo.

Lo que importa es que es un lugar viejo. Las cosas viejas empiezan a tener historias, empiezan a tener ideas... y no siempre son buenas.

No quise saber más. No le conté a nadie acerca de mi charla con Armando. Mis papás no hubieran entendido, y mi hermano no necesitaba saber nada de ella. Él sabía lo que hacía falta saber, igual que yo. Ambos teníamos miedo.

Pero cuando cumplí diez años y, más tarde, cuando él cumplió quince... a mi hermano le dejó de dar miedo. O por lo menos eso me decía, porque insistía en que no tenía que asustarme.

–No pasa nada, che. Son cosas viejas y hay algo de polvo, pero no hay nada más.

Ya no era tan convincente como antes. Ya no demostraba. Trataba de explicar.

Y cada vez que teníamos que bajar por alguna cosa como "el ventilador Turbo chiquito", "las macetas blancas", "esa bolsa de tierra para las macetas", "la vieja reposera anaranjada del verano"... él me tenía que tirar del brazo para que yo lo acompañara.

Y cuando nos parábamos frente a la escalera, él me repetía todas las explicaciones maternales, luego, las paternales y, al final, invocaba a San-se-acabó para que lo acompañara hasta abajo. Sólo cuando invocaba al Santo aceptaba hacerle caso.

Pero un día pasó algo distinto. Era invierno y no teníamos que buscar nada. Mamá nos había encargado que bajáramos el viejo Turbo y unas reposeras. Era tarde y era miércoles, y ni papá ni mamá querían esperar hasta el fin de semana.

Estábamos abajo, frente a las escaleras, y yo no quería bajar. Tenía diez años y estaba oscuro. Soplaba un viento loco y hacía un ruido raro a través de las escaleras, y hacía un calor de morirse ahí abajo.

Mi hermano utilizó las fórmulas adultas y estuvo a pun-

to de invocar a San-se-acabó. Pero se acordó de que era mi hermano y de las tácticas más eficientes de la hermandad.

–Ma sí. Vos, quedate acá, enano, que vas a ver que no pasa nada. Yo bajo solo y en un minutito salgo y te convencés.

Entonces, se cargó la silla al hombro y bajó hasta el fondo. Subió para buscar el Turbo y volvió a bajar. Yo me quedé esperándolo.

No oí ningún grito, ni ruidos extraños. Sólo el viento que aullaba con más fuerza al atravesar la puerta abierta. Creo que me quedé esperando una hora, mientras los vecinos pasaban a mi lado al salir o al entrar al edificio.

Mi hermano era el que tenía las llaves de la casa así que me quedé ahí esperando hasta que llegase alguien. Mi mamá fue la primera en hacerlo y fue la primera en bajar asustada.

Luego bajó mucha gente, incluyendo un par de policías que alguien llamó y una buena tanda de vecinos. Todos salieron preocupados.

Mis padres, extrañamente nunca me dijeron nada. Mamá empezó a llorar todo el tiempo y papá empezó a llegar tarde y con olor a alcohol. Yo me tuve que ir a pasar unas semanas con mis abuelos por un tiempo, pero al final volvimos a vivir todos en el departamento. No como antes, pero estuvo bien.

Excepto cuando había que bajar a buscar o a guardar algo.

Siempre hemos bajado en grupos desde entonces y nunca ha pasado nada. No hay nada abajo. Todos lo sabemos, incluso yo que ya tengo quince años. Pero a veces veo algo en el agujero de alguna muñeca, en la sombra que da una lámpara vieja o en el movimiento que noto detrás de una montaña de cajas. Un algo que asusta y que tal vez pueda hacer algo más.

Antes, cada vez que sentía a mi hermano, no tenía miedo. Ahora, sí que lo tengo.

Relatos mínimos

por

Eduardo Dayan

Desanimados por la capacitación que ofrecen las Autoridades Educativas a cambio de acrecentar el puntaje, los docentes ensayan diversos artilugios para sobrevivir a la vaciedad de los cursos: elongaciones, ejercicios rotatorios de cabeza en el sentido de las agujas del reloj y viceversa, estiramiento de los dedos de la mano, posiciones de Flor de Loto, flexiones, buceos interiores, puesta en punto muerto de las emociones. Lentamente se va abriendo en los grupos la idea de un concurso de inteligencia entre los asistentes. La ganadora sería *La Chica Que Más Promete*. El responsable del área educativa, sensible ante las inquietudes de los cursantes, fogoneados por algunos gremios, se compromete a gestionar ante quien corresponda la acreditación de un adicional de algunos centésimos para las tres primeras ganadoras. Para la primera, multiplicado por 3,1416. Para todas, título y medalla en acto público y un equivalente en libros del costo en surtidor de 20 litros de nafta común. Las astucias de los competentes consejeros de la Educación logran en tiempo récord su objetivo y más. Un *memo* que corre a la velocidad de la luz hace saber a la comunidad educativa que durante el año de reinado, la triunfadora cobrará un adicional equivalente al sueldo de un maestro de grado de jornada simple. La elección es dura, incluso hay balotaje. Los medios hablan de aprietes, com-

pra de votos, fraude, conspiración, mafias, triquiñuelas. La Justicia va hasta las últimas consecuencias y avala el resultado. La ganadora se muestra satisfecha, afirma que su mayor defecto es la sinceridad, que sus expectativas de logro han sido superadas por un resultado que muestra a las claras una tarea de equipo, que los chicos no leen. Esta última afirmación desata variadas controversias que incluyen referencias a Gutenberg e Internet y la catequización a los rectores de los medios de incomunicación. El comicio se institucionaliza y se vuelve bienal. Al poco tiempo, la primera ganadora dirige la Escuela de Capacitación Docente. En esencia, muchos cambios no promueve, salvo la obligatoriedad del uso explícito de los infinitivos en los verbos que se refieran a los objetivos, la difusión masiva de mapas conceptuales en cuatro cuentos de Jorge Luis Borges, de difusión gratuita para los internos de hospicios, cárceles y geriátricos. Los cursos se ven ahora atiborrados de participantes y se habla de multiplicarlos, de gestionar una pensión graciable para las finalistas. Los profesores varones se han agremiado y ya hablan de discriminación de género, sexismo, clase y grupo social, inclusive de la antropometría del crecimiento somático. La polémica está instalada en la sociedad y los opinólogos frecuentan cartas de lectores, radios, bares y confiterías, Salas de profesores, Salas de Espera de Damas en las cabeceras de los ferrocarriles.

*

Betty tiene muy buena memoria y recuerda. Yo, de vicio, quiero recuperar el relato, llevar adentro de mí algo de su interior. Cuenta que se fue de Entre Ríos, apañada por una inglesa que le vio dotes para el servicio doméstico. En Buenos Aires, con quince y de mandil en Plaza Italia, fue presa codiciada de soldados y de solitarios con hambre atrasada. De esa época guarda todavía fotos en las que ella está con

alguien. Al fondo, siempre galopa la estatua de Garibaldi. Era vivaracha y pudo hacer cursos de peluquería e incluso los de Bruno Boval. Ahora vive y trabaja clandestinamente en un pueblo de las sierras de Córdoba. Montó una peluquería y recibe en el garaje de su casa a turistas en busca de color local, a los intendentes sucesivos, municipales varios, policías, chicos, *travas* de Huerta Grande, *homos* de La Higuerita, agentes fiscales de recaudación nacional y provincial, mujeres de todo pelaje. Nadie como ella para el recorte del bigote, se le reconoce. En el fondo de la casa tiene un corral. Se desvela por las gallinas y su cría. Desprecia algunas convenciones nativas que cuando las ven cluecas las bañan durante algunos días para sacarles la temperatura y dejen de empollar. Todo para que vuelvan a seguir siendo ponedoras, como si estuvieran enfermas de la fiebre de las aves en celo. Le pertenece y cumple como corresponde con su actual marido. Además, le corta el pelo, lo tiñe, lo peina. Dobla en edad a la Evita que fue y a la que nunca llegó a conocer. Aunque no lo sepa el tiempo del país fluye en ella y seguirá después engañador con las modas del peinado. Y la memoria se le mantiene fiel: las tardes de sol en Entre Ríos, la inglesa, los milicos, los bigotes del intendente, las gallinas calentonas, su marido, las tertulias con amigas en Palermo, la foto del soldado que aquella noche la llevó a bailar, la hizo feliz, la olvidó para siempre.

*

Cuando la clandestinidad del fuego de los encuentros los detiene en el tiempo de la primavera y los vuelve los novios juveniles que fueron, acrecientan hasta el exceso encuentros, cafés y aledaños, confesiones. Todo muy civilizado y moderno. Ella aporta inexcusablemente la mitad del costo del tiempo temporario en el que juntos se vuelven uno, apartados del mundo. Viven con gusto las variaciones infi-

nitas de la pena rutinaria de sus vidas emparejadas, cada una por su lado. Se alumbran en palabras e invenciones que asoman con fuerza. Hay un momento en el que tienen que definir ese brote de una relación apasionada y sin disciplina, crecida en intensidades. Se ovillan, se urden, se inventan un infinito nuevo en medio del aislamiento de la sierras cordobesas, a orillas del río, los guijarros y las cascadas. Sin necesidades económicas, se vacían en el otro, sin advertir que los retoños de los días se van secando al sol de los días repetidos, alejándolos de los centros del deseo. Ahora, rotos los puentes con el pasado, siguen juntos por inercia, y se lo ocultan. Se saben bastante deshabitados, como siempre. Los tics, la costumbre, el vaciadero de la novedad, las palabras en espejo, los van gastando. Delante de ellos está el invierno y apunta como muy frío.

•

Cuando comprobó que era vana la espera, después de muchos rodeos, decidió que volvería en busca del tiempo perdido al *bingo*, el comienzo de su mejor relación. Pero los cartones le eran esquivos y lo consideró razonable. Entonces eligió frecuentar grupos de autoayuda: de nostálgicos, de infelices, de memoriosos. Escuchó voces apagadas por la pena, pero ninguna que perfumara a yuyo del suburbio como la de ella, su Malena.

•

Mientras la ve alejarse de su vida en palabras que se le notan largamente preparadas, a él le crece la congoja en la mirada. Ahora anda por la vida con los ojos cargados, lo que le modifica la visión acerca de las relaciones humanas, colma de dudas su visión de la geometría euclidiana, satura de recelos sus certezas sobre las especificaciones de la construcción de aeropuertos y la situación patrimonial de Argentino Juniors. Ella, en las horas de soledad, no ha pasa-

do día sin que deje de corporizar su ausencia: cuando prepara la ensalada para la noche, se baña, toma un té solitario, come un bombón, organiza la cena, escribe en la computadora, se acuesta en la pena distanciada de su cama camera.

•

Lee: *Tengo que endulzar la herida que mis observaciones sobre tu escritura te deben haber provocado.* Lee: *Estuve mucho tiempo midiendo y pesando cada palabra.* Lee: *Qué suerte que nos vemos hoy.* La espera entre demoradas nubes de humo y jazmines inútiles. Ella nunca llega, nunca responde a llamados, nunca más se deja ver. Él encauza la pena, aprovecha las críticas, mejora sensiblemente su escritura. Además, deja de fumar.

•

Había dejado de leer a Miguel Hernández. Primero fueron los sonetos. Después la *Elegía* a la muerte de Ramón Sijé, bastante antes de que sucediera lo que a veces se intuye cuando pasa. Lo cierto fue que ella se enteró. Entonces programó la hora de llegada, justo el momento en el que los preparativos de la salida le permitieran arrinconarse y mirar sin que la vieran. Sin embargo, una mujer joven la reconoció enseguida. Se desprendió de un grupo, como quien no quiere la cosa. Sos vos, le dijo. Sí, soy yo, tenía curiosidad por verte el aleteo de los ojos, no era para tanto, se desilusionó. Puso la sonrisa en automático. No quiso explicarle que sólo él lo veía, que su mirada volaba únicamente cuando él la miraba. Después se volvió a cuidar su castillo de naipes, resguardado de vientos. Se fue rumiando que se le cerraba un mundo, que había elegido el silencio, que ya no tendría nunca con quien hablar, que ni despedirse pudo, que ahora sí le escribiría día a día todo cuanto no se había animado. Para mantenerle abierta la cuenta de *yahoo*, pensó, para terminar de vaciarse la pena, se dijo.

Le pasa siempre, pero no con todos, y eso es lo malo. Lo sabe: ella lo desordena y le provoca choques con la realidad, que además le es esquiva. Cuando no contrastan cara a cara, puede armarla y desarmarla a gusto, crear diálogos, remachar escenas, alterar sucedidos. Los riesgos son copiosos y no los desconoce, al contrario. Se fuerza entonces a confrontarla. Acuerdan en verse. Frente a frente, café de por medio, ella es la zarza ardiendo. Lo atrapa con su mirada, lo inflama con su andar, fulgura, ilumina, luce, relativamente ajena a los resultados que provoca. Y sin embargo, como si nada, hablan y se cuentan. A él le quedan siempre ganas de más, y aunque disimula la pena que le provoca separarse, se va. Ahora tiene escenarios nuevos donde recordarla, idearla. Sobrehila palabras, cose pliegues, zurce huecos. Demora deseos, difiere caricias. *Efectos retardados*, piensa mientras la escribe.

*

A los dieciséis paseó perros por el parque Centenario. Simpática, agrupaba una jauría mansa que manejaba a silbidos, ataba las correas a las rejas y dejaba fluir eternamente el tiempo. Quién sabe qué le habrían metido en la cabeza en el secundario. *Así no voy a hacer la revolución*, se decía. La plata siempre le fue escasa y ya más grande empezó a ventilar viejos por el mismo parque con la misma técnica de amarre y chiflido que empleaba para la perrada. Había empezado a estudiar Psicología, que después terminó, y podía mantener conversaciones cómplices con la gente que le encomendaba a sus seres queridos. Juntaba cuatro o cinco, los encorreaba a las rejas y se sentaba en algún cantero a pensar. *Así no voy a hacer la revolución*, suspiraba, estaba segura. En simultáneo y no se sabe cómo, se recibió de Socióloga. Ahora tiene algunos pocos pacientes, trabaja *free lance* haciendo encuestas para una consultora que averigua usos y costumbres de compras de

jabón de lavar de las amas de casa, se maridó con un desgraciado al que le es moderadamente infiel, se prometió leer a Andrés Rivera. Por ahora, permanece apegada a *Página /12*.

*

A la mujer la mente le *se le escurre* en la obediencia de las horas. Tropieza con las palabras, repite una y otra vez historias que cambia en detalles. Las hermanas se la intercambian para padecerla menos y respiran cuando no la tienen. El tiempo lo miden también en fechas de espera, en las listas que se confeccionan y en las que en primer lugar figura la pena del geriátrico, ese desierto de soledad, la previa de la muerte. Una de las dos hermanas, la mayor, reta a la madre, trata de encarrilarla por la lógica de las ideas, se enoja por la inutilidad del esfuerzo. La otra la deja hablar y hablar. Escucha salpicado, asiente con una sonrisa mecánica y nada la conmueve demasiado. Su padre ha muerto hace un par de años, ya muy grande. Y sin embargo la madre lo mató joven, a los cuarenta y dos, en la época en la que se le fue el amor por él, el tiempo de la vida. Cuando está lúcida, hunde su memoria en el mapa de su deseo, pero no canta. Marcada por la piel, busca en el baldío del hoy senderos de arena, verano, lunas llenas. Acaricia la soledad en sus dientes. La más chica nació después del amor muerto, ajena a él y hay que ver cómo la quiso.

*

Nosotros somos seis hermanos y todos grandes. Se murió uno, el mayor. A partir del hecho, hacemos cálculos, nos la pasamos buscando un patrón que nos justifique un orden de partida. La fácil es creer que el orden es decreciente, pero nada lo asegura. ¿El orden será impar en principio, 3, 5? ¿Par, 2, 4, 6, quebrado 3, 4, 6, lineal, 2,3,4,5,6? ¿O el azar será el que nos obligue a reajustes permanentes de las conjeturas? ¿Nos afirmaremos en las seguridades personales,

o nos la pasaremos tratando de escapar de las supuestas seguridades? Buscamos estadísticas, curvas matemáticas, huellas azarosas, preeminencias de lo alternativo o lo variado, vigilamos los estados de salud, las visitas, las caídas de amigos o conocidos abatidos como bolos, estudiamos los contagios, indagamos en señales, signos, consultamos religiosos de iglesias varias, universales o cósmicas, pastores mediáticos, repetimos frases hechas, lugares comunes, el zodíaco y nada. Todo el tiempo cuerpeándole la vida a la muerte. Y ahora esto, por qué.

*

Hay cosas peores, explica en voz alta la camarera mientras atiende en la confitería a dos mujeres de edad que celebran la hora del té y lamentan la caída de una de las tazas. Las tres buscan en su interioridad las *cosas peores* que les pudieran haber sucedido: una señora, piensa en las caricias perdidas: la otra, en el desvío de un camino que no se atrevió a recorrer. La muchacha no puede evitar separar en sílabas las palabras de la frase que acaba de pronunciar. Lo hace con todo lo que oye, los pedidos, la letra de una canción. Es la manera que tiene de sostener su vida. Ahora las cuenta. Le da seis. Si fuera impar, lo sabe, *bingo*. Es par y ahora una maldición caerá sobre ella. Piensa en la advertencia que ya conoce y se preocupa. Se ve en la pena de la taza, con el *mango* partido como ella, que todavía sirve.

*

Tiene ochenta y cuatro años y una pena. En el salón, fuma un puro, revisa papeles, analiza gráficos, presta el oído atento a tres arquitectos que se buscan en palabras que todavía no les pertenecen. Lo reconoce: por las noches, habla solo. Su mujer ha muerto, ya no lo escucha y él no acepta comentarios constructivos.

Amor niño

por

Jéssica Sessarego

Miguelín era lo que se dice un chiquito menudo. De tez color arcilla seca, de ojos como ojales de un saco gigantesco y con los dientes que amarilleaban pero tenían una contextura perfecta, llamaba al abrazo el Miguelín. Se sentaba en las veredas a mirar pasar los caballos y bebía a sorbitos el aire de su tierra guardado en una bolsa. Marta se estaba de pie.

Tocándose un hombro magullado, Miguelín dijo:

—Hace mucho que no me pegás.

Cediendo, como siempre, por cansancio, Marta le dio un ligero puntapié. Algunos corceles verdes le cosquillearon la nuca con las crines de arco iris. Hubo un resplandor, a lo lejos.

—Sabés, Miguel... esto se está tornando complicado.

—¿Por qué?

—Me vino a ver mi viejo, ayer.

—¿Otra vez?

—Sí.

Silencio negro del que induce el miedo. Ambos sabían el significado de las palabras. Sabían el misterio de las cosas oculto en locuciones falaces. Ambos temían la verdad, que era demasiado inmensa.

—¿Y ellos qué le dijeron?

—Que ahora estaban seguros. Que estoy sana.

—Muy complicado se está tornando.

—Sí.

—Pegame otra vez. Así cuando vea el moretón, te recuerdo.

—Tarado. Cómo te vas a olvidar de mí.

Y entró a remorderle a Marta el pie que no golpeaba. Complicado, muy complicado se había tornado. Ya no tendría al Miguelín ahí, la almohada niño. Ya no habría corceles. Una lástima.

Dio el puntapié.

El mundo adulto era tan absurdo como para que no hubiera niños en él; ni corceles, por supuesto. No quería irse de allí. Pero por muchos pisotoncitos que diera en el suelo, la puerta se le abría.

—Vas a estar sola.

—Sí.

—¿Querés que te acompañe? Sabés que puedo. Yo fui siempre el mismo y, en la época en que quise fingir, me tenían entre ellos sin inconveniente. Puedo repetir la experiencia.

—Migue, no digas tonteras. Sé realista: la felicidad está de este lado... no soy egoísta. Mirá, me lo tenés que prometer. Prometeme que te vas a quedar acá y vas a ser feliz.

—Te lo prometo, Martita. Pero visitas, visitas sí, ¿no?

—Eso sí. Voy a venir.

—Este hombrito va a estar esperándote.

Marta rió con la risa lúcida de los que guardan esperanza. Estaba llegando el padre con los médicos. La tomaron del brazo como a una adulta: no hubo presión ni forcejeos. Los ojos de Miguelín, como dos sonrisas, fue lo último que vio en el hospital psiquiátrico.

El bolígrafo

por

Rodolfo Modern

Soy uno de tantos, y como tal ha caído sobre mí el destino de tantos. Recién salido de la fábrica donde se produce y reproducen a millones de mis congéneres (ningún padre o madre podría lógicamente hacerse cargo de los innumerables bolígrafos que somos), fui acomodado con una docena de mis semejantes en una caja de cartón, donde pasé un tiempo en pláticas amables con los demás bolígrafos. Nuestras necesidades materiales eran ínfimas, y la recorrida por los anaqueles de la librería que nos había acogido se realizó en condiciones satisfactorias. Charlábamos acerca del clima, algo sofocante en el interior de la caja, de los plásticos de que estábamos hechos, de las manos humanas que nos trasladaban de un sitio a otro, de nuestra añoranza por una familia que jamás tendríamos, de cosas variadas y de relativa importancia. También, de las tintas de diferentes colores que circulaban por nuestros tubos, azul, negra, verde o roja. A mí me tocó la roja. En los ratos de ocio, que no fueron muchos porque nuestra marca era muy solicitada debido a su bajo precio, pensábamos. Quizás en el ser y en el tiempo, quizás en la existencia que termina por hermanar las cosas con los hombres, mujeres y niños. Y todos ansiábamos, pues para eso estábamos destinados, ser útiles a las distintas comunidades de escribientes que, tarde o temprano, solicitarían nuestros servicios. Servir, y del mejor modo posible, era nuestra divisa. Y en cada uno de nosotros surgía, a pesar de la fabricación en serie, algún ras-

go individual. A mí me tocó el de observador.

En pocos días, se fue agotando el contenido de la caja. Y yo, el último que quedaba, fui adquirido por unos pocos centavos por el contador Edelmiro Fagúndez. El contador Fagúndez, parlanchín y desprolijo en su atuendo, no carecía de facundia. A su escritorio concurrían personajes pintorescos y seres aparentemente normales, según pude ir apreciando con el correr de las horas de oficina, y la tensión de las distintas visitas acrecentaba mi interés por las actividades que se desarrollaban ante mi vista y oídos. Pero las variadas citas tenían una sola finalidad, cómo proceder para abonar la menor cantidad posible de los impuestos reclamados que, según testimonios más o menos veraces, un gobierno voraz imponía a la mayor parte de los ciudadanos del país, gobierno al cual los presentes mencionaban siempre con circunloquios, y esquivaban así su identidad verdadera, reemplazada por giros como «estos ladrones» o «estos chupasangre»; y a estar a sus dichos, si los pagaban rectamente este hecho los dejaría en la más abjecta miseria. En este sentido, las opiniones eran unánimes. Para compensar, las tretas, artilugios, chicanas y maniobras al borde del código penal, a cargo del contador Fagúndez, alcanzaban los límites de lo sublime.

Vaya para el caso, a modo de ejemplo, el del doctor Gervasio Protasio Barroso, un abogado de nota acostumbrado a sustraer de los brazos de la justicia a pillos de cuello duro (muy relacionados, eso sí) y habituado a gambetear con eficacia a los poderosos de turno, que cambiaban de nombre pero siempre eran los mismos. Fagúndez escuchaba con una paciencia infinita a sus interlocutores, me tomaba sin delicadeza alguna entre sus dedos cortos, toscos y velludos y luego escribía frases y hacía números a una velocidad impresionante. A continuación, ofrecía al cliente el resumen de sus arterias, que este, agra-

decido, guardaba en el interior de su saco. Y se retiraba hecho unas pascuas, muy contento por cierto.

Un día, el mismo Barroso, que había estado leyendo un auto de procesamiento que le atañía y perjudicaba sus intereses, en un exceso de cólera, dado su conducta exterior de caballero, mientras Fagúndez hacía sus cálculos ilegítimos, me apresó y me arrojó con furia contra la pared. Caí en un rincón y el peón de limpieza del turno noche, creyendo que yo estaba ya desahuciado me tiró al canasto de los papeles. Vaciado luego el recipiente en una bolsa enorme que contenía los restos inútiles de todo el edificio, fui recogido esa misma noche por una familia de cartoneros, que me depositó con cierto cuidado en otra bolsa destinada a llevar objetos especiales. por más que yo no me considerara especial en ningún sentido, el gesto me llenó de orgullo, más cuando un chico de siete años, integrante del grupo gritó: «Este es mío, me lo quedo», y me guardó en su bolsillo.

Esta familia, me di cuenta enseguida, se sostenía precariamente. Tras un viaje agotador en tren y la mísera venta de lo que traían, me llevaron a su casa, una construcción hecha de chapas y cartones, donde en un espacio único se hacinaban padre, madre y dos criaturas. Inmediatamente, esa misma noche, quien se había apropiado de mí tomó una hoja sucia de papel, muy arrugada, trazó algunos garabatos y dijo: «Mirá papá, sirve», suponiendo que aludía a mi persona y no al papel. El chico apenas si sabía trazar algunas letras, pero tenía habilidad para el dibujo, según me pareció. Y valiéndose de mi tinta roja hacía unas figuras que, además de reconocibles, no carecían de significación. Luego cayó dormido, se levantó más bien tarde, se vistió con los harapos de todos los días y estuvo dibujando el resto de la jornada, hasta que la tardecita lo llamó al trabajo. Ignoro el tiempo que permanecí en ese

sitio, donde sólo se comían fideos y se tomaba mate, pero un día el chico, que se llamaba Manuel y me trataba bien, puesto que yo era su único juguete, me extravió en uno de sus viajes al centro, y yo no pude entonces reunirme más con él y formar parte de sus dibujos, lo que lamenté.

Anduve unas jornadas tirado por la calle, desesperado por no poder ser útil a nadie, pero al cabo un hombre de mediana edad, que miraba al suelo, advirtió mi presencia y me recogió. Sentí entonces algo así como una oleada de gratitud que circulaba entre mis extremos porque al fin podría seguir viviendo. Y grande fue mi sorpresa cuando subió conmigo a un colectivo, me encerró en una caja y, tras acomodarse, fue ofreciendo con voz estentórea al público sentado, que en su mayoría miraba por la ventanilla, y por un monto ridículo a mi entender, una linterna con pilas, un encendedor, una lupa, y un bolígrafo, que era justamente yo, que ya había sido extraído de la caja. Cuando pasó a cobrar, muy pocos de los ocupantes del vehículo se dignaron a adquirir esas gangas. Pero apareció una mujer joven, bien vestida, y en pocos segundos la linterna con pilas, el encendedor, la lupa y el bolígrafo cambiaron de poseedor. Yo estaba legítimamente emocionado, y también algo preocupado. ¿Qué sería de mí ahora?, me preguntaba. Cuadras más adelante descendieron el vendedor y la dama en un barrio residencial y arbolado. Y luego la señora tocó el timbre de una casa de dos plantas y salió a recibirla una mucama con cofia. Ambas ingresaron a una sala espaciosa, lujosamente alfombrada, y la señora se dirigió a quien parecía su marido, un hombre de edad mediana, en una silla de ruedas, víctima, seguramente, de un ataque apopléjico o de una caída, eso nunca lo supe con certeza. Se trataba, me enteré por ciertas conversaciones, de un escritor renombrado que sólo podía mover los brazos y que, para resistir el ocio impuesto

por las circunstancias, estaba escribiendo una nueva novela, lo que le impedía a ratos pensar en el estado de inmovilidad al que estaba condenado sin remedio. Tras un saludo afectuoso, la señora abrió la caja con los objetos recién comprados. La linterna y el encendedor no funcionaron, lo que era de prever, pero el bolígrafo, que era yo, sí. El señor, que según me enteré respondía al nombre de Olindo del Corro y era descendiente, según unos retratos que colgaban de las paredes, de militares, me tomó cariño, no obstante ser poseedor de varias y costosas plumas fuente. Mi tinta roja lo tenía embelesado y creía que de ese modo escribiría con nitidez y elegancia, al parecer sus ideales literarios. No estoy en situación de juzgar si pudieron cumplirse, dada mi escasa educación, pero cuando la tuvo terminada y se publicó en una edición de lujo, la novela se convirtió en un éxito.

Críticos y periodistas de la televisión lo asediaron, pero él contestaba inveteradamente que el suceso, si es que lo había, se debía en lo principal al uso de su bolígrafo de tinta roja al que atribuyó un carácter mágico. También yo, sentí un orgullo renovado por haberlo servido con tanta fidelidad, pero ese orgullo me fue fatal porque desbordé y el resto de tinta fue a parar a una mesita taraceada que se arruinó sin más. Tampoco a mí pudieron arreglarme, y fui abandonando en un cajón lleno de cosas inútiles. Entonces el escritor, mi amo, dejó de escribir y se preparó para abandonar este mundo de pronóstico incierto.

En cuanto a mí, mientras un polvillo casi invisible va penetrando en el cajón y terminando de arruinar lo que allí alberga, no dejo de pensar que durante mi ciclo vital serví con todo empeño y lealtad a mis sucesivos señores y que, en consecuencia, cuando llegue mi hora, que no tardará, mi último pensamiento será de una profunda satisfacción ante el deber cumplido.

Conversaciones

John Banville y la palabra que revela

Entrevista
por
Juan José Delaney

Cuando en 2005 John Banville recibió el prestigioso Man Booker Prize por su novela *The Sea (El mar)*, hacía ya treinta y cinco años que había iniciado una lenta y prolija producción literaria iniciada con un volumen de cuentos –*Long Lankin*– que continuó con una serie de novelas –recordemos *Birchwood* (1973), *Dr Copernicus* (1976), *Kepler* (1981), *The Newton Setter: An Interlude* (1982), *Mefisto* (1986), *The Book of Evidence* (1989), *The Untouchable* (1997), *Eclipse* (2000) y en 2006, bajo seudónimo, el policial *Christine Falls*– que mereció numerosos premios y por la que la crítica lo juzga uno de los mayores estilistas en lengua inglesa. Tal es lo que afirmó alguna vez George Steiner. Pero ratificando aquello de Jorge Luis Borges según lo cual los mejores escritores ingleses son irlandeses, Banville nació en Wexford, en 1945, y desde hace años escribe en la hoy ecuménica Dublín.

Pese al premio Booker, no es él un escritor popular ni aspira a serlo; en la tradición de Joyce y de Beckett, su compromiso es con la palabra y sus posibilidades expresivas más allá del mercado. Su compatriota Colm Tóibín –traducido también a nuestra lengua– escribió que el autor de *Birchwood* "representa un punto de inflexión dentro de la escritura irlandesa contemporánea (...)" y que "(...) una sensación de perplejidad

ante la naturaleza del universo llena sus páginas". Por sobre su condición de irlandés –identidad que le provee temas y constituye la columna vertebral de su narrativa– la crítica ha destacado "el barniz de un cerebral experimentalismo europeo" y lo ha juzgado un novelista filosófico preocupado por la naturaleza de las percepciones, el conflicto entre lo imaginario y lo real y la soledad existencial del individuo.

Llegué a John Banville por un amigo común de University College Cork, Dermot Keogh, con quien se inició en el periodismo, allá por la década del setenta, en *The Irish Press*. Después, entre 1988 y 1999, Banville fue editor literario del *Irish Times*. Nos encontramos en la capital irlandesa donde el escritor vive con su mujer y dos hijos. La cita fue en *Dunne & Crescenzi*, un restorán italiano situado a un paso del efervescente Trinity College, cuyos nombres simbolizan la conjunción de gentes en que, de a poco, se está convirtiendo la sociedad irlandesa, otrora importante foco de emigración hacia latitudes varias, Argentina incluida. En cuanto a la literatura de nuestro país, previsiblemente John Banville sólo conoce a Borges.

Usted fue educado por los Christian Brothers. Supongo que esa formación debe de haber pesado en su escritura.

Sí, fue educado por los Hermanos Cristianos y también por curas diocesanos en St. Peter's College. La educación religiosa es importante para un escritor porque lo llena a uno de mucha culpa y el sentido de culpa es bueno para un narrador de ficciones. Me dieron una educación, un sentido del deber, un mandato categórico sobre el trabajo bien hecho: insistir hasta lograrlo. Fue una buena influencia. Y por supuesto que también nos pegaban y maltrataban, pero como no conocíamos otra cosa eso no nos importaba, estaba aceptado, era lo normal, ni siquiera les contábamos a nuestros padres porque la respuesta hubiera sido: "¿Por qué te quejas? Seguramente hiciste algo malo". Todo

eso dio lugar a abusos. Para los irlandeses católicos la religión es muy maniquea: las cosas son blancas o negras. Si te castigaron fue por algo. Si te maltrataban, seguramente lo merecías. Era lo lógico.

¿Hasta qué punto se siente usted un escritor irlandés?

Bueno, ésta es una cuestión muy sutil. Los escritores nacen en ciertos lugares y escriben de acuerdo con la lengua de esos lugares. Lo que resulta particular en mi caso, y en el de otros escritores irlandeses, es que escribimos en inglés de un modo singular, escribimos en Hiberno-Inglés que es enormemente rico y distinto del Inglés-Inglés o del Inglés-Americano.

Pero usted no adapta su inglés para una audiencia británica o americana...

Cuando escribo, no. Pero es gracioso: cuando voy a Inglaterra o a los Estados Unidos hablo un inglés básico que no es el que escribo. El asunto no tiene que ver con el vocabulario sino con la actitud ante el lenguaje. La lengua irlandesa es oblicua: uno no se expresa de un modo directo. Creo que la lengua irlandesa es más una forma de evasión que de comunicación. Y si bien hemos perdido nuestra lengua, se puede afirmar que hay una gramática profunda en nuestro cerebro: hablamos y escribimos inglés sobre la base del hablante gaélico.

Ya que la menciona, ¿cuál es la situación de la lengua irlandesa o gaélica en la Irlanda actual?

Yo creo que el *Gaelic*, el *Irish* es una lengua moribunda, pese a que hay muy buena poesía escrita en *Irish*. Pero como forma de comunicación diaria, como *lingua franca*, me temo que está muerta y eso es una gran tragedia porque perder la lengua es perder cierta sensibilidad, y es también perder identidad.

¿Han traducido sus libros al irlandés?

¡No! Nadie lo haría. Yo estoy sindicado aquí como un *West Brit*, expresión peyorativa que alude a un irlandés cuya sensibilidad es, en realidad, inglesa. Y ciertamente creo que lo soy. Esto significa que yo no sería popular entre los hablantes de lengua irlandesa. No me disculpo por escribir en inglés o en hiberno-inglés: esa lengua ha sido un gran presente que los ingleses nos dejaron y que nosotros tomamos y transformamos.

Aquí Banville se detiene y me pregunta sobre las relaciones y diferencias entre el castellano de los españoles y el idioma de los argentinos. Agrega después: "Los ingleses leen mis libros y los encuentran ligeramente extraños, pero los entienden perfectamente, y con ocasionales excepciones no se encuentran con palabras incomprensibles... la cuestión tiene que ver, quizá, con el ritmo... Alguna vez alguien sugirió que el estilo de un escritor debía ser como un cristal a través del cual se ve lo que la escritura es; para los escritores irlandeses el estilo no es un panel de cristal sino una lente que distorsiona, y si, además, esa lente está suficientemente pulida, se esperará que el lector no sólo admire lo que se dice sino la belleza de la lente misma".

¿De qué otro modo, distinto del lingüístico, expresan sus ficciones lo irlandés?

No lo sé. No estoy en condiciones de decirlo, ya que yo no puedo leer mis propios libros. Soy la única persona que no puede hacerlo. Otros sí. Es la función del crítico, creo.

Long Lankin, *su primer libro, es una colección de cuentos. ¿Abandonó el género?*

En aquellos días todos empezábamos escribiendo relatos breves con la ambición de que fueran publicados en pequeñas

revistas literarias. Era una manera de empezar, aunque los escritores jóvenes sabíamos que los editores no querían cuentos porque según decían no podrían venderlos. Nosotros igualmente los escribíamos produciendo libros de relatos, y por supuesto que el gran modelo era *Dubliners,* de James Joyce. Todos habíamos leído esa obra. Finalmente abandoné el cuento porque esa forma no me interesaba, lo que me atraía era la novela. Aunque en realidad tampoco me interesan las novelas, no me gustan y, de hecho, no me considero un novelista. Me doy cuenta de que, a medida que envejezco, soy un poeta que escribe en prosa. Esto, por supuesto, aleja a muchos lectores porque la poesía, según se dijo, es la única obra de arte que uno toma o deja, a diferencia de lo que puede ocurrir al observar un cuadro o escuchar una sinfonía pasivamente al tiempo que se piensa en otra cosa. Yo trato de escribir prosa en ese sentido; los lectores no pueden relajarse mientras la leen , y a muchos eso no les gusta, no quieren esa literatura.

Sin embargo, su obra es conocida y The Sea *llegó a ser una especie de best-seller...*

Eso se debió al premio otorgado a ese libro relativamente simple. El anterior, *Shroud,* es un texto oscuro y difícil, y en la práctica nadie lo leyó... Probablemente sea mi mejor obra.

Qué lo llevó a ocuparse de Copérnico, Kepler y Newton? ¿Qué relaciones encuentra entre la ciencia y la literatura?

Cuando a principios de 1970 escribí mi segunda novela, *Birchwood,* que trata sobre Irlanda desde la época de la Gran Hambruna hasta el presente, me dije: "Bueno, éste es mi libro irlandés. ¿Qué voy a escribir ahora?". Pensé que tenía que alejarme de Irlanda y también recordé haber leído a Arthur Koestler durante mi adolescencia. Volví a él y a los argumentos que creó a partir de Copernicus y Kepler. Y eso fue una inspiración.

Aunque yo también quería escribir sobre la creación, sobre el proceso creativo, que me fascinaba. Y supongo que también estaba interesado en la ciencia y en las ideas. Copernicus y Kepler creían en un orden secreto que rige el mundo y eso es lo que los artistas buscan constantemente.

¿Es posible afirmar que la trilogía integrada por The Book of Evidence, Ghosts *y* Athena *lo acercó al género policial?*

No las concebí como novelas policiales aunque, en un sentido, todas las novelas lo son por cuanto buscan descubrir algo, resolver una cuestión, y rondan un enigma: el de la condición humana, el del comportamiento humano... Si pensamos en Samuel Beckett... él era un gran lector de literatura *noir*...

¿Chandler, Hammett?

No, no. Me refiero a las novelas policiales baratas que se adquirían en las estaciones ferroviarias francesas, los *pulps*. El caso es que si uno analiza las novelas de Beckett, advierte que tienen la formalidad de un *thriller*; por ejemplo Molloy quien de alguna manera es un detective que finalmente no encuentra lo que busca. Y hay también una sorpresa final en la página última de la novela homónima cuando leemos que Moran volvió a la casa y escribió: "Es medianoche. La lluvia golpea las ventanas. Pero no era medianoche ni estaba lloviendo". Todo se derrumba como un castillo de naipes. Al término de *Company*, tras largas peripecias, el narrador termina diciendo: "Y tú, como siempre, solo". Siempre hay un remate inesperado como en los relatos policiales. Por eso es que Beckett me entusiasma tanto: al leerlo uno no sabe hacia dónde va.

¿Y en cuanto a su propia producción?

Y sí, *The Book of Evidence* trata de un crimen, pero este aspecto es el que menos importa. Hace algunos años necesité

tomar otra dirección y pensé en probarme como autor de novelas policiales. Ocurría, además, que había empezado a leer a Georges Simenon. No tanto las historias protagonizadas por Maigret, que casi nunca pude terminar porque me resultaban previsibles, sino el tipo de narración que él denominaba *roman dur,* las novelas *hard.*

¿El gato, *por ejemplo?*

Sí, y una media docena de narraciones que está entre lo mejor que se escribió en el siglo XX, dentro del existencialismo, como el que Camus y Sastre practicaron: *El hombre que miraba pasar los trenes, La nieve estaba sucia, Luna tropical, Monsieur Monde desaparece*...Hay en Simenon estilo, vocabulario... y una economía que pensé que yo nunca podría lograr y que le permitía a él concebir escenas de gran efecto mediante recursos mínimos. Otro narrador de temas criminales que me interesó fue James M. Cain con *El cartero siempre llama dos veces,* que es magnífica y que escribió durante un fin de semana: una historia carente de sentimentalismo, oblicua, veraz y sombría. Tiene otra novela titulada *Serenade* que trata de un americano, cantante de ópera, que es asaltado en Mexico y que se involucra con una prostituta con quien se dirige en auto a Acapulco. En el camino, cerca de una iglesia, los sorprende una tormenta y el personaje atraviesa con su automóvil la entrada del templo, estaciona en medio de la nave, cierra las puertas y junto con la mujer vive dentro del automóvil por tres días. ¡Es increíble! Una situación auténticamente crítica. Imaginemos lo que puede hacer el cine con eso... ¡*Serenade* es un libro maravilloso! También, Richard Stark que escribió una serie con un personaje llamado Parker, criminal sobre el que se hicieron varios *films;* la gente aún recuerda *Point Blank,* dirigida por John Boorman en 1967, sobre la novela *The Hunter.* Es una película asombrosa, sombría y económica en sus recursos. Los

argumentos de los libros de Stark son como partidas de ajedrez... Leí mucho a Cornell Woolrich.

Volviendo a su propio trabajo, ¿por qué Christine Falls, *policial ambientado en el Dublín de los años cincuenta, aparece firmado con el seudónimo de Benjamin Black?*

Mediante ese recurso procuro que mis lectores sepan que se trata de otra clase de literatura y que no es, por ejemplo, una posmoderna broma literaria. Por supuesto que no pretendo esconder que soy el autor de la obra (de hecho, en la contratapa se me identifica: sólo busco indicar que se trata de algo diferente.

Por sus intereses y por su preocupación estilística alguna vez se ha vinculado su obra con la de Paul Auster. ¿Está de acuerdo con eso?

¡No!

Esta contundente respuesta se extiende a la cuestión acerca de la literatura contemporánea sobre la que, en general, y por lo menos al principio, prefiere no opinar, exceptuando las menciones a Beckett, Nabokov y Borges. Aún así no se priva de evocar la cita de Nabokov sobre el argentino: "Cuando leí a Borges por primera vez pensé que había descubierto una catedral, pero en realidad era sólo un zaguán". Sigue Banville: "Cuando sus historias comenzaron a ser traducidas –*Labyrinths, Fictions*–quedamos tan sorprendidos... y no sé, ahora me parecen carentes de sangre, de sensibilidad... porque la ficción necesita, creo yo, la confusión y el caos de lo cotidiano, y no encuentro eso en Borges. Su escritura es hermosa y placentera, pero ya no leo a Borges. Quizá deba volver a hacerlo".

¿Y los otros escritores latinoamericanos?

Últimamente me ha interesado la obra de Roberto Bolaño, leí tres o cuatro de sus libros y es auténtico. Desprecia la moda del realismo mágico; él es realista aunque con una mirada distinta, su obra tiene un giro extraño. García Márquez fue la causa de que la literatura latinoamericana de algún modo se estancara. T.S. Eliot dijo sobre *Finnegans Wake* que un solo libro como ése era suficiente. Lo mismo puede decirse, creo, sobre *Cien años de soledad*... el realismo mágico, que por otra parte es una receta muy fácil, ha sido incesantemente repetido. Por otra parte, la gente cree que García Márquez fue el primero y se olvida de Alejo Carpentier que treinta años antes impulsó la novelística latinoamericana.

¿Qué está ocurriendo en la literatura irlandesa actual?

En los últimos años, he leído muy poco. No estoy muy al tanto. Y en cuanto a ficción, escribo mucho más de lo que leo. La poesía irlandesa siempre fue muy fuerte y veo que lo sigue siendo. Tenemos excelentes poetas: Seamus Heaney, Derek Mahon, Paul Muldoon... estos y muchos otros siguen trabajando. Los narradores de algún modo han dejado de lado la voluntad estilística, la cuestión del lenguaje... es como si dijeran: "tuvimos ya a los estilistas, tuvimos a los wildes, a los joyces, a los becketts, a los mcgaherns, a los banvilles...vamos a comprometernos con el presente, con la vida real". La actual generación está mucho más interesada en cuestiones sociales, políticas y religiosas que lo que estábamos nosotros. Y eso es bueno si logran hacer una literatura permanente, cosa que se sabrá en veinticinco, treinta años, porque a la literatura de ficción le lleva mucho tiempo establecerse.

Detrás de su formidable trabajo con las palabras debe de haber, ciertamente, una filosofía del lenguaje...

En la década del sesenta el debate sobre las palabras, sobre sus posibilidades estaba muy de moda. Estuve junto a ciertos

filósofos clásicos pero ahora soy como un americano pragmático y estoy con Emerson, Thoreau, esa gente. En este momento, estoy leyendo a James. Y estoy infectado con la idea según la cual pensar no es negocio para un artista, y trato de no pensar demasiado. Tengo, por cierto, mis recelos en cuanto al lenguaje, aunque no lo desprecio. Cualquiera que se sienta a escribir una carta, a su asesor financiero o a su novia, por ejemplo, sabe exactamente lo que siempre ocurre: al finalizar, la lee y piensa "yo no quise decir esto". Es que imaginamos que este instrumento de uso diario, el lenguaje, es simple y directo y que no tiene voluntad propia. Pero la tiene. No soy tan escéptico como para afirmar que las palabras son meros símbolos detrás de las cuales nada hay. Creo, sí, que el lenguaje expresa su significado y encuentra su expresión tanto mediante el vocabulario como a través del ritmo y de las inflexiones.

Esto se relaciona con su propia escritura.

Sí, porque me interesa muy poco lo que estoy diciendo. Lo que me importa es cómo lo digo. Curiosamente me doy cuenta de que si me concentro lo suficiente en mi manera de escribir encontraré la expresión, que no será necesariamente lo que yo buscaba transmitir. Quiero decir que el acontecimiento expresivo ocurrirá. Este fenómeno tiene que ver con la concentración: la cosa, lo que terminará siendo expresión, empieza a resplandecer, empieza a florecer. Esto es lo que la a los Estados que verdaderamente lo eran y entonces comprendíamos cuan privados de libertad habíamos estado siempre. Cuando, antes de 1989, visité los países situados detrás de la Cortina de Hierro, pensé: "¡Pero si esto es Irlanda!". De manera que yo no quiero volver a eso. Nadie lo querría. Ahora tenemos problemas con la droga, con la violencia... Y yo no culpo totalmente por esto al control de la Iglesia y a su posterior falta de control y colapso, yo hago responsable al IRA que destruyó en gran

medida la trama moral de este país al predicar que por la causa de la libertad se podía hacer cualquier cosa. La del Norte de Irlanda fue una guerra tribal, y los miembros del IRA estaban luchando por lo suyo, por sus exclusivos intereses. De hecho, ahora, en la nueva etapa, vemos que muchos de sus integrantes se pasan al mundo del crimen. Entonces yo culpo al IRA de ser en gran parte responsable de la actual desazón moral del país. Nadie nunca los menciona pero yo creo que ésta es la absoluta verdad. No los culpo de todo: la Iglesia tiene una terrible responsabilidad, y los políticos que no hicieron su trabajo, que tomaron dineros públicos y fueron perezosos, también la tienen. Esa guerra destruyó en Irlanda algo que nunca recuperaremos. ¡No los perdono y aún hoy me enfurezco! Y cuando ahora miro hacia el Norte de Irlanda y veo que el segundo hombre del gobierno es un terrorista, me digo: "¡Dios mío! ¿Esto fue lo que conseguimos?".

¿Sufrió la presión de la Iglesia o de la censura cuando empezó a publicar en 1970?

Oh, no. Llegué tarde para eso, lo cual fue desalentador para mí porque de haber sido censurado me hubiera hecho famoso enseguida. En realidad, perdimos porque el peor obsequio que nos pueden dar es la libertad. Si hay algo que no queremos es libertad. Gritamos, marchamos y nos matamos por ella y cuando la obtenemos no sabemos qué hacer. La libertad es algo que aterroriza. ¿Qué voy a hacer ahora que soy libre? ¿Quién me va a decir qué debo hacer? Los seres humanos no han nacido para ser libres. Por eso muchas veces pienso: "¡Traigan de vuelta a la Iglesia, traigan de vuelta a los obispos, devuélvanles el poder! ¡Dejen que nos vuelvan a atemorizar!". Por supuesto que ocurrieron cosas graves, pero había respeto, había decencia. Hasta hace diez, quince años, la gente aquí se comportaba de un modo cortés, pero ahora los irlandeses se están convirtien-

do en salvajes. Hasta las jóvenes escupen en la calle. Es verdad que se trata de una ofensa menor pero ¿eso es libertad?

Pese a la fría noche, y acaso porque es viernes, la ventana muestra el creciente ajetreo en las calles que James Joyce retrató para siempre. John Banville alza su copa de vino tinto italiano y, a punto de brindar, exhumo una de las pocas palabras gaélicas en mi haber: "Sláinte!" (¡Salud!). La reacción del novelista es inmediata: "¡Ni siquiera esa expresión ha quedado de la Vieja Irlanda!".

Opinión

La poesía y el lector: un diálogo interrumpido

por

Antonio Requeni

La cultura no es un conjunto de obras selectas que escritores, artistas y científicos producen para que los especialistas estudien en recintos secretos, como aquellos monjes medievales descritos por Humberto Eco en *El nombre de la rosa*. La función esencial de la cultura es crear valores que enriquezcan y eleven espiritualmente al hombre. Esa función, a mi criterio, no se cumple con plenitud en la sociedad actual, no sólo por fallas educativas o como consecuencia de ineficaces o distorsionados mecanismos de difusión –que los hay– sino por la naturaleza misma de la producción cultural contemporánea, cuyas expresiones literarias y artísticas tienden, a la manera de la ciencia, a ser una materia prácticamente reservada a los especialistas.

En un artículo publicado en la revista norteamericana *Facetas*, el novelista John Barth recordó que sobre el escritorio de Bertolt Brecha descansaba la figura en cerámica de un burro con un cartel que decía: "También yo tengo que entender". El narrador y profesor universitario norteamericano agregaba: "Los máximos exponenentes de la actual narrativa podrían colocar sobre sus escritorios la figura de un profesor de letras con cartel que dijera: "Ni siquiera yo lo entiendo." Según Barth, la literatura de ficción, en la que llamaba "era de Joyce", fue

enrareciéndose, haciéndose cada vez menos comprensible y, por lo tanto, más elitista. Por oponerse al realismo, al realismo socialista, al naturalismo y aún a la novela psicológica, los narradores fueron cortando amarras con los simples lectores. Y estos, como lógica consecuencia, cayeron en manos de los fabricantes de "best-sellers."

Barth deploraba en su artículo que fueran pocos los autores que intentaban escribir para todos sin renunciar a la calidad. Si eso ocurría en la "era de Joyce", dentro del orbe narrativo, qué diremos respecto del género poético en lo que podríamos denominar la "era de Pound". El carácter hermético, críptico o excesivamente intelectualizado de un gran sector de la poesía contemporánea ha provocado el alejamiento del lector normalmente culto y sensible, y aún exquisito, que como el profesor de John Barth podría colgarse el cartel con la inscripción: "Ni siquiera yo lo entiendo."

Quiero seguir con el tema de la relación entre el escritor y el lector en el ámbito de la poesía porque ese es mi campo de actividad. Que yo sepa, nadie hasta ahora se propuso investigar por qué, entre los argentinos, la socarronería popular ha dado en utilizar el vocablo "verso" como sinónimo de cháchara, de macaneo. Me parece evidente que ello se debe a que las pocas poesías que se leen en alguna revista o suplemento literario –única forma de contacto con este género, ya que nadie compra libros de poemas– suelen ser para la mayoría de los lectores verdaderos galimatías. Entonces surge la reacción humorística, el despectivo rótulo de "verso" aplicado a lo que no se comprende.

Aclaro que no pretendo cuestionar la calidad de composiciones poéticas que pueden llegar a ser notables. Anoto simplemente el carácter inaccesible que esa poesía tiene para el lector común, no especializado. Y aquí creo pertinente otra aclaración: no todos pueden sentirse atraídos por

la poesía como no todos poseen sensibilidad para la música o la pintura, pero hace sesenta o setenta años la poesía tenía lectores. Entre nosotros, Borges, Marechal, González Tuñón, Bernárdez y muchos otros representantes de la generación que renovó entonces nuestra poesía eran poetas de vanguardia a quienes cualquier persona normalmente culta y sensible –como señalé antes– podía entender. La revista literaria *Martín Fierro,* en una época en que teníamos la mitad de la población y superior índice de analfabetismo, tiraba 20.000 ejemplares que se agotaban. Hoy no podría ocurrir lo mismo. La poesía y el arte en general se han ido intelectualizando, abstractizando, restringiendo considerablemente su poder comunicativo. La pintura y la música contemporánea son un ejemplo típico. Pero la música y la pintura se realizan con elementos abstractos. El color rojo o amarillo, el do, el re o el fa no tienen un significado preciso, sugieren pero no representan. En estos casos se podría intentar una explicación. En cambio la palabra, al margen de su poder sugestivo, representa algo concreto, tiene un significado en el Diccionario. Si digo "mesa" o "lámpara" todos sabemos a qué me estoy refiriendo. La literatura, por el hecho de estar compuesta de palabras que expresan conceptos, no puede ser abstracta.

Por otra parte, la poesía, a lo largo de los siglos, ha sido fundamentalmente expresión de sentimientos, característica que parece haber interrumpido la tendencia contemporánea a la intelectualización, así como la opinión de que el sentimiento es una debilidad, una blandura del espíritu. Más aún: la poesía fue siempre expresión de experiencias unánimes: el júbilo o la tristeza del amor, la perplejidad ante lo desconocido, la intuición de la muerte, la nostalgia de la infancia, el sentimiento de la Naturaleza y otros temas con los que el lector podía identificarse y experimentar esa de-

licada y misteriosa sensación de acercamiento a lo esencial que la poesía provoca. Hoy el poeta se pone fuera de la medida y los sentimientos del hombre, habla de cosas tan sutiles y de una manera tan poco inteligible que su obra parece un producto de laboratorio. Se dirige más al intelecto que a la sensibilidad. Carece de resonancia emotiva. Para la mayoría de los poetas lo más importante de un poema no es la belleza y emoción sino su sesgo novedoso, la experimentación y la ruptura, a despecho de la comunicación. Este cambio de fondo y de forma que se operó en la poesía de las últimas décadas la ha ido alejando de la comprensión y el interés de sus eventuales lectores. Borges, con su proverbial ironía, comentó: "Antes los poemas se escribían para ser leídos, ahora se escriben para ser escritos."

Gabriel García Márquez, por otra parte, dijo durante un reportaje que los escritores, al margen de sus concepciones políticas e ideológicas, deberían intentar la más importante revolución de nuestro tiempo. O sea: que sin sacrificar nada del valor literario de sus obras, las hicieran comprensibles para la mayoría de los hombres. Esta aspiración, que algunos tildarán de utópica y otros de demagógica, procura en realidad rescatar el carácter tradicionalmente humanista y humanizador de la cultura, trata de restituir el vasto e íntimo diálogo de los lectores con la verdad y la belleza de la obra literaria.

IRISH STUDIES PROGRAM

La narrativa policial irlandesa

por

Juan José Delaney

El pasado 12 de agosto, en nuestra Facultad de Filosofía y Letras, y auspiciada por la Embajada de Irlanda, tuvo lugar una conferencia sobre literatura policial irlandesa, la que estuvo a cargo de Juan José Delaney, profesor de la Escuela de Letras de la Institución. El acto fue presidido por el doctor Héctor Valencia, Vice-decano de la Facultad y director de la Escuela de Lenguas Modernas, y contó con la presencia del cónsul de la República de Irlanda en la Argentina, señor Derek Lambe. Tras la presentación del orador por parte de la doctora Alicia Lidia Sisca, directora de la Escuela de Letras, Delaney se dirigió a la numerosa audiencia con el texto que sigue.

Pese a que los límites del género o subgénero policial no pocas veces parecen difusos, en general se acepta que ciertas condiciones son necesarias para que una obra literaria se inscriba dentro de lo detectivesco o para usar un término más generoso, dentro de la literatura de misterio.

La cuestión primera consiste en que una historia policial gira alrededor de un hecho criminal. Se coincide en que quien dio forma y entidad literaria al relato detectivesco fue el norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) con la publicación, en 1841, del cuento titulado «Los crímenes de la calle Morgue», al que siguieron «El misterio de Marie Roget» (1842) y «La carta robada» (1845). Por el interés que despertaron los temas y asuntos que abordaba, por el misterio que supuso desde el inicio y por haberse desarrollado mediante la forma del folletín en medios gráficos de grandes tiradas, la narrativa policial fue popular desde sus inicios, y como señala Fermín Fevre «ha quedado así definida como una lectura de masas capaz de recoger la mitología popular moderna.»[1] Un crimen,

una investigación y el esclarecimiento del misterio están en la esencia del relato policial.

Quien tomó y expandió la propuesta de Poe fue William Wilkie Collins, con dos poderosas novelas: *The Woman in White* (1860), a la que siguió *The Moonstone* (1868) que T. S. Eliot juzgó «la primera, la más extensa y la mejor de las modernas novelas inglesas detectivescas». En ellas el narrador angloirlandés, amigo de Charles Dickens –quien lo emuló en el género con *The Mystery of Edwin Drood* que la muerte le impidió completar–, introduce distintos puntos de vista para un mismo y enigmático hecho. La ola iniciada por Poe continuó así expandiéndose con Arthur Conan Doyle creador de Sherlock Holmes, símbolo de la razón triunfante, escoltado siempre por el mediocre Dr. Watson. A la creación de este irlandés nacido en Edinburgh le siguió una legión de escritores como Agatha Christie cuya más famosa novela –*The Murder of Roger Ackroyd* (1926)– *T*infringe el acuerdo tácito de los cultores según el cual el investigador no puede ser el asesino, Gilbert Keith Chesterton que consagró al Padre Brown, pesquisa que inevitablemente combina el misterio de las culpas humanas con el de la teología, John Dickson Carr, Ellery Queen, Earl Stanley Gardner, creador de Perry Mason... y tantos otros, entre los que abundaron mercenarios de la escritura que contribuyeron con sus producciones al injusto desprestigio académico de esta literatura.

Hacia 1930, en conjunción con la crisis económica internacional, cambia este modelo originario dando espacio a una narrativa más realista y verosímil muy lejos del juego ingenioso entonces imperante y muy cerca de la violencia: la verbal y la física. El interés se desplaza del individuo a la sociedad y el detective puede ser una conjunción de virtudes y miserias, remoto respecto de la figura del investigador impoluto concebido por los pioneros. Más cerca de la vida llamada real, atrás quedará el maniqueísmo de los buenos contra los malos. Esta modalidad se integrará también a la cultura de masas y su vehículo primero serán los *pulps*: revistas de consumo masivo de tiradas descomunales. Los nombres más impor-

tantes de esta nueva forma son Dashiell Hammett (1894-1961), creador de Sam Spade y autor de novelas como *El halcón maltés* y *Cosecha roja;* Raymond Chandler, padre del detective Philip Marlowe y autor de *El largo adiós* y *El sueño eterno;* James Cain, que escribió *El cartero siempre llama dos veces* y, finalmente, *Cornell Woolrich*, el de *La ventana indiscreta,* entre numerosas y efectivas narraciones de *suspense*. Los norteamericanos denominaron *hard-boiled* a esta clase de literatura, y los franceses la llaman *noir*. Estas dos –la clásica o inglesa, y la *hard-boiled* o *noir*– resultan, entonces, las principales vertientes de esa forma literaria que se originó a mediados del siglo XIX y en las primeras décadas del XX respectivamente, y que no cesa de renovarse y reinventarse.

Pese a que a Poe se le reconoce la paternidad del género, en 1827, catorce años antes de «Los crímenes de la calle Morgue» Gerald Griffin (1803 - 1840), un escritor irlandés a sueldo, publicó «The Hand and the Word» que presenta los componentes propios de un relato policial: un testigo sagaz, en efecto, descubre una clave que permite identificar al asesino. Otro pionero acaso involuntario fue Samuel Lover (1797-1868) con su relato titulado «The Curse of Kishogue»; la historia vale por sí misma y porque da cuenta de la imperfecta organización legal de la Vieja Irlanda; por lo demás, los dichos de sus personajes la convierten en un valioso documento lingüístico. En esta primera época quien aportó una novedad significativa fue Richard Dowling (1846 - 1898) ya que la suya –»Negative Evidence»– fue la primera historia que hizo uso de material fotográfico para esclarecer la desaparición de una persona. Dowling escribió varias novelas de misterio durante el tramo último de la oscura época victoriana: *The Mystery of Killard, A Dark Intruder* y *When London Sleeps*. El antólogo Peter Haining se sorprende de que la crítica, como mucho, le asigne apenas un par de líneas a este escritor. Es que hasta hace muy poco también en Irlanda la narrativa policial era considerada por la Academia subliteratura, popular y por lo tanto deleznable. Y aunque alguna vez James Joyce escribió que hay menos crimen en Irlanda que en

cualquier otra parte de Europa, que no existe allí un submundo organizado y que cuando algo efectivamente ocurre toda la nación se sacude por ello,[2] el interés por las historias de crimen y misterio atraviesa toda la moderna literatura de Irlanda. En ese camino una voz insoslayable es la de Lord Dunsany (Edward John Moreton Drax Plunkett) quien vivió entre 1878 y 1957 y participó del levantamiento revolucionario antibritánico de Pascua, en 1916; fue un personaje múltiple a quien la sociedad no lo privó de ser considerado «el hombre peor vestido de Irlanda». Creó al detective John Ripley y, entre muchas otras, urdió una historia que Ellery Queen juzgó una de las mejores que se han escrito: «Two Bottles of Relish» en la que el factor sorpresa es su mayor mérito.

Un componente típico de la literatura irlandesa, de la cual la narrativa de misterio no está exenta, es el humor. Revelador de una visión de la vida que, paradójicamente, incluye a la inevitable muerte, el humor, frecuentemente sardónico, aporta a la historia (y a la vida misma) una irracional sabiduría ante la incomprensible experiencia de la muerte, y un siempre necesario efecto catártico. La obra de George Birmingham (1865-1950) es una buena muestra de esto. Es autor de *Spanish Gold* y *A Lunatic at Large* y se ha dicho que él mismo era un personaje sorprendente que estuvo al servicio de la Iglesia Protestante, fue Rector de Westport en el condado de Mayo y canónigo de la Catedral de San Patricio, en Dublín. De su obra corresponde señalar el hecho no tan infrecuente de que miembros de la Iglesia se inclinen a la escritura de relatos policiales (lo cual no debería sorprender ya que no pocas veces las historias de misterio conllevan o suponen una reflexión sobre el problema del mal) y la circunstancia de que el autor logra que lo cómico resulte funcional al drama. «A Lunatic at Large», su relato más conocido, termina así: «Los ingleses son gente rara, cuanto uno más hace por ellos más se disgustan. Es un hecho indiscutible que no es fácil tratar con ellos».

Acaso porque, según hemos señalado, durante muchísimos años la literatura policial fue considerada menor, también en Ir-

landa más de un escritor optó por esconderse detrás de un pseudónimo. Tal fue el caso de Rearden Connor (1907) a quien le preocupó el problema de la Irlanda dividida, lo cual no le impidió encontrar tiempo para escribir una serie de *thrillers* que firmó con el nombre de Peter Malin. Escribió una novela titulada *Shake Hands with the Devil* que en 1960 fue llevada al cine con James Cagney en el papel protagónico. Es, además, un efectivo cuentista como lo prueba el relato titulado «Rats», de reminiscencias poenianas y en el que la condición humana se equipara con los roedores que dan título al texto. Respecto del carácter supuestamente inferior de esta literatura, llama la atención la opinión de uno de sus más populares cultores en Irlanda, Matthias McDonnell Bodkin (1850-1933), cuya fama estuvo a la altura de la de Conan Doyle y que, siendo juez, consideró que su aporte literario era insignificante por lo que nada hizo para promoverlo. Igualmente popular, aunque consciente de sus méritos, fue Freeman Wills Crofts (1879 – 1957) quien a diferencia de casi todos sus colegas que se sirvieron de investigadores privados o *amateurs*, creó un personaje que era investigador y policía: Inspector French. El éxito de sus novelas fue tal que Wills Crofts se convirtió en un escritor profesional, figura rara para las décadas del veinte y del treinta del siglo XX.

En 1925 Liam O'Flaherty (1896-1984) publicó una novela titulada *The informer (El delator)*. O'Flaherty era entonces un autor recientemente establecido que, tras una vida errática (en la que pasó del Seminario a las Armas, y de la Derecha a la Izquierda), había escrito varias historias breves y dos narraciones extensas inscriptas dentro del realismo al que lo indujeron sus lecturas de los grandes narradores rusos del siglo XIX, y aún le quedaba presentar la novela que muchos juzgan su obra máxima: *Famine* de 1937, dedicada a su primo, el realizador cinematográfico John Ford (1895-1973), experto en *westerns* como *My Darling Clementine* (1946) y *Stagecoach* (1939), pero también responsable de *How Green Was My Valley* (1941) y *The Quiet Man* (1952), y cuyo padre había emigrado de Irlanda a América debido, precisamente, a

la crisis originada por la Gran Hambruna que causó estragos entre 1845 y 1852.

Las cuestiones irlandesas, muy especialmente las relacionadas con las luchas por la liberación del yugo británico, ocuparon no pocas páginas de la obra de O'Flaherty. En el caso de *El delator* lo que se cuenta es, previsiblemente, la historia de una infame delación. Gypo Nolan, un bruto expulsado del ejército rebelde que aún mantiene contactos con sus miembros, despreciado por la novia debido a su pobreza, sueña con irse con ella a América. Para obtener el dinero necesario denuncia ante la policía inglesa al revolucionario irlandés Frankie McPhillip. Descubierto, los conspiradores lo someten a un tribunal secreto frente al cual confiesa. La historia finaliza con la condena a muerte, la que es precedida por una íntima y muy irlandesa redención.

Más allá del libro, nos queda la versión cinematográfica de John Ford estrenada en 1935 con Victor McLaglen, Heather Angel y Preston Foster en los protagónicos y que mereció tres estatuillas Oscar de la Academia de Hollywood.[3]

Conocida en Buenos Aires el mismo año de su estreno, la producción fue comentada por Jorge Luis Borges en la revista *Sur*[4]. El autor de *Historia universal de la infamia* empieza su crónica afirmando que no ha leído la novela que dio origen a la película: «Ignoro la frecuentada novela de la que fue extraído este film», dice. Inmediatamente se apresura a considerar a *El delator* como uno de los mejores *films* del año, y agrega: «lo juzgo demasiado memorable para no estimular una discusión y para no merecer un reproche». La consecuencia final de este encuentro indirecto de nuestro gran escritor con la formidable novela de O'Flaherty fue la escritura de los cuentos «La forma de la espada» y «Tema del traidor y del héroe» en el que, tras la huella del irlandés, Borges retoma el problema de la culpa y la expiación. Estos relatos fueron primero publicados en el diario *La Nación* y la revista *Sur* respectivamente y luego reunidos en el volumen titulado *Ficciones*.

No fue el único encuentro de Borges con la narrativa policial irlandesa. En 1945, junto a Adolfo Bioy Casares creó para Emecé

editores la colección de relatos policiales conocida como *El Séptimo Círculo,* título que remite a la *Divina Comedia,* a la literatura elevada, y que paradójicamente se proponía difundir las mejores muestras de una de las más populares formas de la cultura. Los maestros dirigieron la colección hasta el número cien, y quien después la continuó fue el profesor Carlos Frías. La obra que Borges y Bioy eligieron para iniciar la ahora legendaria colección fue *La bestia debe morir* (1938), de Nicholas Blake, seudónimo del poeta irlandés Cecil Day Lewis (1904-1972), hijo de un pastor protestante, descendiente de Oliver Goldsmith y emparentado con William Yeats y que en 1935, con el fin de incrementar sus ingresos, incursionó en la novela de misterio: *Malice in Wonderland* y *The Smiler with the Knife,* fueron algunas de sus creaciones. *La bestia debe morir* es, sin embargo, su obra maestra y uno de los clásicos del género. De él se ha dicho que «es de los pocos escritores que concilian la excelencia literaria con el arte de urdir misterios perfectos» (Howard Haycraft). Lenta y cerebral, la historia da cuenta de un autor de novelas policiales que maquina la venganza por la muerte de su hijo, asesinado por un desconocido. «Voy a matar a un hombre. No sé cómo se llama, no sé dónde vive, no tengo idea de su aspecto. Pero voy a encontrarlo y lo mataré...», afirma el narrador. Nicholas Blake entendía que la novela policial del siglo XX constituye un escape inofensivo para la crueldad que anida en cada uno de nosotros. Comulgaba, así, con André Gide, que supuso que la novela policial es la tragedia griega de nuestro tiempo.

El número 28 de la misma colección corresponde a la novela titulada *En acecho, (The Stoat),* firmada por Lynn Brock cuyo nombre, en realidad, era Alister Mc Allister, nacido en Irlanda en 1877 y muerto en 1943. Mientras trabajaba como empleado principal en la National University of Ireland servía simultáneamente al servicio de inteligencia británico, precisamente en la época de los levantamientos irlandeses en contra del invasor: 1916-1921. Escribió más de diez novelas que tuvieron como protagonista principal al detective Warwick Gore. En la contratapa de la primera

edición del libro que mencionamos aparece la siguiente incomprensible afirmación: «Este libro de Lynn Brock es un excelente ejemplo de un nuevo tipo de novelas policiales. A un problema complejo y a una solución magistral añade los ambiguos encantos de un ambiente perverso y de caracteres tortuosos». Termina el texto con una leyenda más incomprensible aún, a menos de que se trate de un reconocimiento por los servicios brindados. Dice así: «La crítica británica, al saludar la aparición de este libro, evocó los nombres de Edgar Allan Poe y de William Faulkner». Muy lejos de Poe y acaso más cerca de Faulkner por la confusión que impera en el tramo final, *En acecho* no es más que una novela policial convencional cuya clave reside en una de las afirmaciones finales del texto: «Considérelo y recuerde esto: nosotros los anglosajones, somos generosos y de gran corazón; estamos por encima de la bajeza de la venganza. Los irlandeses son tan buenos como nosotros para olvidar las bondades, pero un irlandés nunca, créame lo que le digo, nunca jamás olvida ni perdona un agravio» (p. 234). Alister Mc Allister, que firmaba Lynn Brock, era claramente un *Brit*.

Tal como ocurre en otros países (el nuestro, por ejemplo) lo frecuente en Irlanda es la figura del escritor de variados registros que ocasionalmente incursiona en el género. Tal el caso del hoy postergado cuentista Frank O'Connor (1903-1966) o el de Flann O'Brien (1911-1966) que probó suerte con el relato policial con el sólo fin de obtener dinero, o el de Sean O'Faolain, seudónimo de John Francis Whelan (1900 - 1991), hijo de un policía y combatiente en la guerra civil, e incluso el del enorme cuentista William Trevor (1928). Trevor, según propia confesión, llegó a la literatura a través de Agatha Christie. De entre sus varios relatos de misterio, «The Events at Drimghleen» es una buena muestra de su fino talento. Se trata de un poderoso relato en el que, más allá de la intriga, los personajes revelan aspectos del alma irlandesa. Sin privarse de criticar a la Iglesia, actitud que irá ganando terreno entre los narradores jóvenes y que será central en la novelística de hoy, el narrador logra un extraordinario relato de final imprevisto en

la mejor tradición de Poe. Es que hay un contrapunto entre la investigación oficial y la del periodismo de lo que surge que se ha ocultado la verdad porque a veces es mejor no saber o porque, como especifica el texto, «simples irlandeses granjeros muy frecuentemente prefieren encerrarse en sí mismos». En este contexto, seguramente llamará la atención la presencia del dramaturgo Brendan Behan (1923-1964) célebre por *The Hostage* y *Borstal Boy),* como O'Flaherty hombre de acción que muy bien conocía el lenguaje de la calle; ese extraordinario manejo del diálogo es el que advertimos en «The Informers» que también publicó bajo seudónimo (Emmet Street) en el *Irish Times* para una serie dedicada al submundo dublinés. Otra es la cuerda de Edmund Crispin (1921), consecuente con el género aunque denostado por la crítica por limitarse a «entretener». Crispin sitúa sus intrigas indistintamente en Dublín o en Londres.

Aunque la cultura católica es una presencia constante en la literatura irlandesa no pocas veces lo religioso en un sentido no institucional campea consciente o inconscientemente en las ficciones de quienes cultivan la literatura de misterio. Aunque los ejemplos son muchos vale la pena recordar a Benedict Kiely, nacido en 1919 y fallecido en 2007, que fue seminarista durante muchos años para finalmente optar por la literatura en University College, Dublín y que imaginó conmovedoras historias plasmadas mediante una escritura cuidada y vivaz, reveladora de un gran conocimiento del ser irlandés como las que pueden encontrarse en la colección titulada *The State of Ireland.* Igualmente importante es el aporte de Meter Tremayne (seudónimo de Peter Beresford Ellis, nacido en 1943) quien crea la figura de una investigadora perteneciente a la Iglesia católica; se trata de una monja, la pelirroja Sister Fidelma descripta por el autor como una «Perry Mason» del siglo VII. Las intrigas se desarrollan durante la época de oro de la cultura celta, en la que abundaban los santos, los sabios y los poetas. La contribución de este autor es valiosa por sus notables conocimientos de esa cultura. Algunos títulos son *Absolution by Murder* y *Shroud For The Archbishop.*

En un universo narrativo en el que priman hombres, cabe mencionar a Gemma O'Connor, nacida en Dublín en 1940. En 1995 publicó su primera novela que fue un éxito inmediato: *Sins of omission;* otros trabajos son: *Farewell to the Flesh, Time to remember* y *Walking on water*. Es significativa la connotación religiosa de estos títulos.

Importa también la obra de Ruth Dudley Edwards (1944), nacida y educada en Dublín e hija del prestigioso historiador Robert Dudley Edwards. Aunque alguna vez afirmó que, en principio, no estaba en contra de la unificación irlandesa nunca disimuló su simpatía por los unionistas del Norte de Irlanda, afirmación que le atrajo enemigos que no la consideran irlandesa. Algunas de las novelas que escribió dentro del género que nos ocupa y en las que el problema de la homosexualidad es recurrente son: *Corridors of Death, The Saint Valentine's Day Murders, The English School of Murder, Matricide at St. Martha's, Murder in a Cathedrals, Anglo-Irish Murders* y *Murdering Americans.*

Aunque imita a Conan Doyle, Dorotea Conyers (1873-1949), suma, sin embargo, la curiosidad (para la época) de que también los detectives tienen su zona oscura. Es lo que advertimos en su formidable cuento titulado «Justice Evaded» cuya seducción reside en la ambigüedad sabiamente dosificada.

En otro sentido –el de la dualidad lingüística irlandesa– hay que mencionar a Rex Carlo, el más conocido detective proveniente de la lengua gaélica, creado por Cathal Ó Sándair (1922) en un *thriller* titulado *Return of the Dead*. Hijo de madre irlandesa y padre inglés, su obra ha tenido especial recepción por parte de los jóvenes. En los años cincuenta llegó a vender unos 100.000 ejemplares lo cual para la industria editorial en lengua *gaelic* es una cifra desmesurada.

De los contemporáneos, el más famoso entre nosotros es, seguramente, John Banville, nacido en Wexford en 1945 y ganador del Man Booker Prize en 2005 por su novela *El mar*. Reconocido como gran estilista de la lengua inglesa, ha tentado el género en tres oportunidades con el pseudónimo de Benjamin

Black. En mayo de 2008 lo entrevisté en Dublín para ADN Cultura, del diario porteño *La Nación,* y en esa oportunidad habló de su formación y de su relación con el género. A propósito de su educación formal por parte de los Christian Brothers, afirmó que *«la educación religiosa es importante para un escritor porque lo llena a uno de mucha culpa y el sentido de culpa es bueno para un narrador de ficciones.»* Como se ve esta idea de culpa, pecado y redención sigue vigente entre los narradores actuales. En cuanto a su aproximación al policial, afirmó que todas las novelas, en un sentido, son policiales, por cuanto buscan descubrir algo, resolver una cuestión, y porque rondan un enigma: el de la condición humana. Reveló ahí mismo el sorprendente dato de que Samuel Beckett era un gran lector de literatura *noir*: pero no de los grandes nombres que prestigiaron el género (Chandler, Hammett) sino de las novelitas baratas que se adquieren en los kioscos de las estaciones de ferrocarril. Y especificó: «El caso es que si uno analiza las novelas de Beckett, advierte que tienen la forma de un *thriller*; por ejemplo *Molloy,* cuyo protagonista de alguna manera es un detective que finalmente no encuentra lo que busca. Siempre hay en Beckett un remate inesperado. En cuanto a su propia producción Banville, quien ya se había asomado al género con *The Book of Evidence,* en 1989, novela que fue definida como una conjunción de policial, farsa y tragedia, a menudo cómica, explica: «Hace algunos años necesité tomar otra dirección y pensé en probarme como autor de novelas policiales. Ocurría, además, que había empezado a leer a Georges Simenon. Banville valora en el autor belga las características que, precisamente, la crítica le reconoce a él: estilo, vocabulario, economía... Otro modelo para Banville fue James Cain, muy especialmente su obra titulada *El cartero siempre llama dos veces,* escrita durante un fin de semana, que el irlandés estima por su falta de sentimentalismo y por ser una historia oblicua, veraz y sombría. John Banville firma sus obras detectivescas con el pseudónimo de Benjamín Black no porque se avergüence de practicar un género popular; de hecho, en las contratapas de sus libros se iden-

tifica al autor. Él lo explica así: «Mediante el recurso del pseudónimo procuro que mis lectores sepan que se trata de otra clase de literatura, y que no es, por ejemplo, una posmoderna broma literaria. Eso hice con *Christine Falls* y *El otro nombre de Laura*, situadas ambas en el Dublín de los años cincuenta y que tienen al patólogo Quirke como investigador quien también tiene su pasado problemático. Los secretos que descubre son oscuros, desagradables y complejos. En *Christine Falls*, el escritor da cuenta de las visibles conexiones entre Irlanda y los Irish-Americans pero también (y es lo que en realidad importa) sutilmente revela los lazos invisibles de los irlandeses de uno y otro lado del océano. Impresionante, la historia tiene que ver con el tráfico de bebés y con una misteriosa maquinaria tendiente a originar sacerdotes y monjas. Leemos en el capítulo 4 de la parte III: «Los entregamos a los buenos hogares católicos, gente en la que podemos confiar, los respetables pobres. Después, cuando los chicos son lo suficientemente grandes, se los recupera para internarlos en seminarios y conventos... quieran o no. Es una máquina para fabricar curas, para fabricar monjas. ¿Entiende?».[5] En esta peripecia campean los conceptos de pecado y redención, pese a que uno de los personajes cuestiona la simplicidad de ese esquema. La voluntad de Banville por situar sus obras lejos en el tiempo responde al empeño por concentrarse en la escritura misma, en el estilo, en las posibilidades de la palabra más allá de todo compromiso con la realidad inmediata. Recientemente hemos conocido la última entrega de Benjamin Black, *El lémur*, situada no en Dublín sino en la inquietante y siempre peligrosa Nueva York contemporánea. Otra novedad es que el alcohólico médico forense Quirk es reemplazado en la investigación por John Glass (apellido no exento de simbolismo), un ex periodista irlandés, y por un tal Dylan Riley, experto en informática, contratado por aquél. Publicada por entregas en *The New York Times Magazine*, la crítica ha señalado que es «un texto que cumple con todos los requisitos de la novela negra, pero su clima, a pesar de los artificios, no alcanza las altas temperaturas que exigen los

policiales más atrapantes»[6]. Lo indiscutible es que la incursión de Banville en la narrativa policial tiene un *plus* que la distingue de similares intentos destinados al mercado: son las ideas y reflexiones siempre hondas que contribuyen a que esta forma popular de literatura sea, también, una interpretación de la realidad.

De entre las últimas promociones resulta inevitable mencionar a John Connolly (1968) que se ha ganado un lugar entre los lectores norteamericanos (para quienes evidentemente escribe) y aun entre los de habla española. Es claramente un escritor que ha puesto al servicio de las demandas del mercado su indiscutible talento. Sus novelas transcurren en Estados Unidos donde vive durante la mitad del año, pero, como también somos lo que escribimos, su escritura es claramente irlandesa. El humor, el ritmo, los ámbitos monásticos y cierta piadosa visión de la realidad responden a ese origen. Este escritor, como Ken Bruen, proviene de la Universidad, no obstante lo cual se ha consagrado a esta forma literaria. Nacido en Dublín en 1968, en efecto, estudió filología inglesa en el Trinity College de Dublín y fue luego periodista *free lance* del *Irish Times*. Ha creado a un personaje llamado Charlie Parker, también conocido como *Bird*. Su primera novela publicada en 1999 –*Todo lo que muere*– obtuvo el Shamus Award, y *El camino blanco* mereció el Barry Award en 2001 por «mejor novela criminal británica». Sus concesiones a las demandas del público, sin embargo, no lo convierten necesariamente en un escritor superficial. La novela titulada *El ángel negro* se abre con un acápite de Orígenes que dice así: «Nadie puede conocer el origen del mal si no ha comprendido la verdad sobre el llamado Demonio y sus ángeles.» Y en el Prólogo reitera la idea de que el infierno no es otra cosa que la ausencia eterna de Dios. John Connolly se nutre de la novela negra o *hard-boiled*; como en O'Flaherty y en otros compatriotas pervive en él la cuestión tan irlandesa de la culpa y la redención.

También Dublinés, el periodista Gene Kerrigan ha sorprendido con dos novelas: *Little Criminals* y *The Midnight Choir*. La primera fue saludada por Roddy

Doyle como una novela brillante que revela a un gran escritor que mide las palabras y cuyas oraciones son siempre instrumentales al avance de la historia en la que están los buenos, los malos, y frecuentemente los que anidan en sí el bien y el mal aunque son siempre muy humanos. Situada en Dublín y próxima a la novela negra, *Little Criminals* da cuenta de la decisión de progresar aunque por la vía del delito, y es también una muestra de la fragilidad de ciertos valores tales como la amistad, el amor y aun la compasión. En *The Midgnight Choir*, ambientada en Dublín y Galway, asistimos, tal como veremos luego en Ken Bruen, a la ciudad enriquecida cuya prosperidad acarrea, sin embargo, una especie de maldición. En algún momento el narrador declara que aunque ese período próspero esté pasando (o haya terminado ya), ha sido una experiencia irreversible. Como Banville, Kerrigan combina una cuidada prosa con una historia seductora. El diario *Independent* lo comparó con Joyce por su capacidad de evocar con efectivas palabras a una Dublín efervescente y misteriosa. Exagerada, la comparación es también incompleta: la capital irlandesa que presenta Kerrigan está en las antípodas de la del autor de *Dubliners*. Se trata de una Dublín violenta que tiene su correlato lingüístico en la violencia verbal de sus actores. En otro sentido, la delación no parece tener la gravedad que siempre tuvo entre los irlandeses. El problema con las dos novelas de Kerrigan es que a lo largo de la lectura se respira una atmósfera carente de autenticidad: los ecos del *hard-boiled* norteamericano son muy fuertes y no siempre debidamente asimilados. Además, la condición de periodista del autor se evidencia en el carácter fragmentario de su escritura, en el ritmo y hasta en cierta inevitable superficialidad que no lo impide, sin embargo, percibir que, inevitablemente, también la Justicia está en crisis. Pero, claramente, Kerrigan escribe para el mercado. El transplante de la fórmula americana al espacio dublinés resulta ortopédico y en consecuencia no convence, más allá de efectivos aciertos como el que lanza uno de los personajes al afirmar: «Cualquiera sea la tarea, la nueva Irlanda presenta a su mejor

gente. Vean a Bono, sacudiendo la conciencia del globo.» Y también: «Estos últimos años, hemos tenido los Premios Broker, los Premios Nobel, los Olympic de oro, el equipo de rugby pateándoles el trasero a todos, los deportes nuestros más fuertes que nunca... Los futbolistas... bueno, volveremos a levantarnos».[7]

Toda la novela *The Midnight Choir*, que es larga y mecánica, conduce a dos relevantes oraciones finales referidas a Dublín: «No se podía negar que había, en estos días, un murmullo en la capital. Algo en el aire excitante y peligroso, como si en cualquier momento pudiera haber una erupción de júbilo o salvajismo».[8]

Pero en esta generación la que indudablemente se destaca y es fuente de reflexión sobre el ingreso de Irlanda a la modernidad es la obra de Ken Bruen, nacido en Galway en 1951. Se trata de un escritor que tras haber obtenido un doctorado en Metafísica, haber viajado por dispares puntos del mundo y haber ejercido la docencia, finalmente se dedicó a la escritura de novelas que se inscriben en lo que se denomina la literatura *noir*. El *establishment* literario irlandés lo ignoró por mucho tiempo pero su talento terminó imponiéndose. Creó al detective Jack Taylor y vive ahora en Galway con su mujer que lucha contra un cáncer y con una hija con síndrome de Down.

Bruen ha publicado más de quince novelas que en conjunto brindan un fresco de la Irlanda actual. Algunas de ellas son: *Funeral, London Boulevard, The Dramatist, Cross* y *Priest*. Cierta crítica ha señalado que esta última condensa el talento del autor y su visión de la Irlanda que vivió el despertar del Tigre Celta. Y efectivamente, más allá de la intriga, quien aborde el texto se encontrará con una Irlanda sorprendida por su nuevo bienestar y por las realidades que durante muchísimos años permanecieron ocultas y que una nueva situación sacó a luz.

En *Priest* se cuenta el caso de un sacerdote que apareció decapitado en el confesionario y el trabajo del investigador independiente Jack Taylor por esclarecer el asunto. Uno de los muchos méritos de esta obra es la de haber sintetizado las dos vertientes del género policial: la clásica inglesa y la norteamericana. Por-

que más allá del enigma que se procura esclarecer (quién asesinó al cura y por qué) lo que campea en la obra es una sociedad en cambio, los factores de poder desnudados y una visión de la vida distinta de aquella por la cual la vieja Irlanda durante siglos fue identificada. Ya en las primeras páginas encontramos afirmaciones que revelan a un país y a su gente: «Irlanda es una tierra de preguntas y pocas, muy pocas respuestas. Somos conocidos por contestar a una pregunta directa con otra pregunta» (p. 30). La acción se inicia con la figura de un sacerdote que se dirige a Jack Taylor pidiéndole investigue la decapitación del amigo cura. A partir de entonces, el narrador se anima con el tema de los abusos por parte de miembros de la Iglesia, asunto que incesantemente ocupa páginas de los diarios del mundo. El narrador cita un texto de la Iglesia católica que contribuye a ilustrar el lento despojamiento de poder que empezó a sufrir la Iglesia en Irlanda: «Sería extremadamente tonto negar que muchos sacerdotes, quizás la mayoría, jóvenes y viejos, se sienten perturbados respecto de su posición en la Iglesia. El sacerdote siente que ya no conduce. Su otrora preeminencia social entre su feligresía ha perdido no poca parte de su esplendor.» El texto, en una muestra que lo enriquece, no se priva de reflexionar sobre los irlandeses y el lenguaje e incluso de interpolar expresiones gaélicas: es que los cambios bruscos que fue sufriendo Irlanda tienen su correlato lingüístico. De una mujer se afirma que «su acento era el puro acento de Galway que raramente se escucha», un acento que al investigador lo lleva a evocar su propia infancia que también se ha ido irreparablemente. Lo que parece permanecer incólume es el humor; alguien le pregunta al investigador sobre su madre que, en realidad, ha muerto: «Ah, que en paz descanse. Era una santa», escucha. Y reflexiona el narrador que el título de santa se adjudica cuando uno no tiene la menor idea de quién es la persona muerta. Continúa escuchando que la muerte fue lo mejor para ella porque la ciudad –en la que aún los cuarentones que viven con sus madres constituyen una parte importante de la postal– se ha ido al demonio. Llama la atención que un país que

durante tanto tiempo fue emigrante, encuentre la causa del cambio y la decadencia en los extranjeros. En el centro de la historia está el caso del cura decapitado, hecho que al investigador lleva a reflexionar que, en la Irlanda que evoca, un crimen era una rareza, y de ocurrir ocupaba los titulares de los diarios por semanas enteras; en cambio ahora no dan abasto. Tal es, para los habitantes de esta novela la Irlanda actual: «Esta es la nueva Irlanda –leemos–, nadie cree en el Gobierno ni en el Clero, y en cuanto a los bancos, olvídalos: nos roban abiertamente y, además, lo admiten. Lo único en lo que la gente confía es el dinero: la codicia es la nueva espiritualidad. Hay un desdén por los norteamericanos a quienes los irlandeses están pareciéndose: «Hablamos casi como americanos, nos comemos y bebemos todo y abusamos de nuestros chicos...». (162) Este desdén se traslada a los compatriotas; el narrador se pregunta por qué habrían de tratar bien a los extranjeros cuando los mismos irlandeses se maltratan entre sí: leemos que al tiempo que Irlanda era juzgada una de las cuatro naciones más ricas del mundo, los pacientes yacían en los hospitales esperando ser atendidos. Una vez más, el paralelo lingüístico: de la abundancia del corazón habla la boca, como se afirma en los libros sagrados. Esta necesidad es recurrente y llega a su punto máximo cuando Jack Taylor escucha al Padre Malachy profiriendo obscenidades. La figura devaluada del cura llega a un punto ciertamente conmovedor cuando el protagonista se encuentra con un sacerdote que ha abandonado los hábitos; no sorprende que el encuentro tenga lugar en un *pub*. Allí el ex religioso le plantea una cuestión que está en la médula del género: el problema del mal. Pregunta Gerald: ¿Usted cree en el mal? El otro responde que sí, que lo vio muy de cerca... A lo que Gerald replica que él asistió a un exorcismo. La conversación avanza y el narrador piensa que conversaciones como ésas sólo pueden tener lugar en un *pub*, un manicomio o en un templo. Finalmente revela que la única solución para el problema del mal es simple y complicada a un mismo tiempo, esa solución es, previsiblemente, el amor.

En cierta entrevista Ken Bruen se jactó de tener amigos sacerdotes o monjas que lo animan a que revele sus secretos a través de la escritura: *tal es la única manera de mejorar,* dice.

Para cierta crítica irlandesa el éxito de Bruen consiste en haber importado la brutal novela americana de crimen al Oeste de Irlanda[9]. Pero su poética es, ciertamente, mucho más que ese mero implante de formas. Para los que concebimos la literatura también como una interpretación de la realidad sus realizaciones constituyen una muestra de las posibilidades del arte más allá de su intención estética. Las ficciones de Ken Bruen, en efecto, logran devolverle al género el prestigioso origen que tuvo y, lo que es más relevante, contribuyen a iluminar el camino, acaso la misión central de la palabra.

Surge de este panorama de las letras de misterio irlandesas que existe, desde los inicios formales del género (y aún antes), una narrativa policial de logros importantes que expresa las contradicciones y la variedad de una cultura. Pero pese a la riqueza de sus letras, lo real es que Irlanda no posee un *corpus* de narrativa policial sistemático, más allá de circunstanciales prácticas.

En cuanto al policial clásico, la causa quizá resida en que no encaja en la visión que el «ser irlandés» tiene de la existencia, y para la cual la lógica es insuficiente cuando se trata de justificar acciones humanas. Esto lo distancia del género convencional no pocas veces maniqueo, y explica, en cierto sentido, esa desconfianza, esa práctica casi diletante. La literatura fantástica aparece, así, como canal más propicio para esa visión en la que lo religioso constituye un componente decisivo. Desde otro punto de vista, el culto del narrador irlandés por el relato breve haya, probablemente, desalentado su ingreso a una zona donde la novela está entre las preferencias.

Distinta es la situación de la novela negra o dura. La Irlanda de los últimos decenios, erosionada por cambios traumáticos cuyo resorte es el factor económico, provee componentes esenciales exigidos por este tipo de narrativa que, desde lo social, quiere iluminar una realidad y los comportamientos de quienes la originan y padecen.

Más allá de estos supuestos, el relato policial irlandés tiene componentes característicos que le son propios y que son reveladores de su identidad: el humor, lo religioso y su especial sentimiento y actitud respecto de la muerte son los más notorios. Aún los modelos importados se tiñen de esta particular visión en la que el sentido de la culpa y la expiación es tema recurrente, y la redención se corporiza dentro de la formalidad católica. Frecuente es, también, el asunto de la delación, acaso la infamia peor.

El alcohol, siempre presente en la novela negra, en su expresión irlandesa parece cumplir tres funciones: como posibilidad de evasión, como incentivo para la reflexión y como estímulo para la revelación: «in vino veritas» parecen recordarnos los personajes de estas ficciones. A modo de correlato, el *pub* es el ámbito recurrente para el encuentro, el *templo* para el diálogo y la visión; también, para el cultivo de la soledad.

Lo cierto es que la narrativa policial irlandesa, hasta hace unos años insular y circunstancial, tiende a conformar ahora un *corpus* novelístico *noir* altamente funcional para el examen de los profundos cambios que la sociedad ha sufrido en los últimos tiempos, los que impactan críticamente en su identidad y en el sentido de su historia y misión.

Notas

[1] Fevre, Fermín: Estudio Preliminar, *Cuentos policiales argentinos*, Bs. As., Kapelusz, 1974, p. 9.

[2] Cfr.: «The Hanging of Myles Joyce», por James Joyce.

[3] Hubo, en 1929, una versión muda con Lars Hanson en el papel de Gypo; más tarde sonorizada, tanto la crítica irlandesa como la británica se burlaron de su acento shakespeareano. Cfr. Gray, Michael: *Stills, Reels and Rushes*, Ashfield Press, Dublin, 1999, p. 59.

[4] Borges, Jorge Luis: «El delator», en *Sur*, N° 11, Bs. As., agosto de 1935, pp. 90-91.

[5] Black, Benjamin, *Christine Falls*, Londres, Picador, 2006, pp. 324-325.

[6] Cfr.: «Espectros negros y esquivos», por Jorge Consiglio, *ADNLa Nación*, 27 de junio de 2009.

[7] Kerrigan, Gene, *The Midnight Choir*, Londres, 2007, p. 222.

[8] *Ibídem* p. 342.

[9] Ver: *Books Ireland*, marzo de 2010, p. 59.

EVOCACIÓN

FEDERICO PELTZER
(1924 - 2009)

POR
ANA BENDA

Federico Peltzer nació en Buenos Aires el 13 de abril de 1924 y murió el pasado 3 de agosto. Abogado en 1948, fue profesor de derecho Civil en la UCA y de materias vinculadas a la literatura en las universidades de La Plata, Lomas de Zamora y del Salvador.

Jurado de premios nacionales y extranjeros, dictó cursos en casi todas las universidades del país y en España, colaboró con revistas y diarios y fue Miembro de la Academia Argentina de Letras y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española.

Recibió múltiples premios por su narrativa -novelas y cuentos-, libros de poemas y ensayos, los tres géneros a los que se dedicó.

Escribió treinta libros entre 1955 y el 2004 y, en este momento, Gladys Marín, su mujer y lectora primordial, la que en los últimos años ordenaba cuentos y poemas para la publicación ("lo hace mucho mejor que yo", afirmaba él) tiene en imprenta el poemario que quedara corregido e inédito, *Mareas.*

Peltzer trabajaba de escritor. Escribía en su *Remington* o en letra manuscrita e ilegible muchas horas por día, y corregía incansablemente, al punto de reescribir varias veces una novela. Es el caso de *Carrera de Postas,* que dejó inédita. Me pregunto si nos quedan escritores de este temple, si no muere con él el oficio de escribir, artesanal y sen-

cillo, como él lo vivía. Nada de grandilocuencias, puro trabajo, pura dedicación.

Dice él: "El escritor ha de servir a su vocación, este doloroso oficio de decir, como una necesidad, la palabra o el silencio de cada uno".

Su mesa de trabajo en el despacho de la Academia vivió atiborrada de libros pendientes. Su biblioteca, de aproximadamente diez mil volúmenes, habla elocuentemente de su pasión y explica aquel asombro de nuestra adolescencia ante el Juez que sabía tanto de literatura.

Recordaremos al profesor de las clases magistrales, preparadas hasta el detalle, íntegramente escritas, repletas de citas de autores que no habíamos oído nombrar, porque los rusos convivían con los franceses, los ingleses, los españoles e italianos, y sobreabundaba el amor por el sueco desconocido, Pär Lagerkvist.

Era paciente para enseñar, pausado para exponer, cálido y, a la vez, algo distante tras el humo de su pipa; siempre puntual, generoso con su tiempo; siempre solícito para las preguntas fuera de hora.

Perteneció al grupo de escritores argentinos que tuvo el privilegio de conocer y tratar a los grandes maestros de nuestra literatura -Borges y Mallea, por nombrar solo a dos-, pero también padeció esa suerte de cono de sombra que produce ser contemporáneo de los titanes.

Su territorio es el de los grandes temas: Dios, la muerte, el amor, el misterio del corazón humano, la justicia. No claudicó de esta temática: este es su honor.

De la estirpe de los que honran la palabra, estudió y enseñó, infatigable, a los clásicos: San Juan de la Cruz, Cervantes, Quevedo, Dante; y a los contemporáneos, los de sus libros oraculares: Unamuno, Mauriac, Lagerkvist, Greene, Kafka, Bernanós, Kazantzakis, Dostoievsky, Gide, Durrell, Bassani, Salinas, Camus, Juárroz.

Leer sus estudios enseña que comentar la obra de un

escritor no puede tener más propósito que crear el deseo de leerlo. Cultiva el arte de quedar por debajo y por detrás de la palabra que analiza. Hay un admirable pudor en su palabra crítica.

Si un tema ocupó sus páginas y sus desvelos, fue el tema de Dios.

Me animo a decir que pocos nombres en nuestra literatura han hecho, como él, de Dios, su tema. Y si algo supo decir de Dios, fue su silencio. *El silencio* se titula su mejor libro de cuentos; también "El silencio", el cuento que relata la historia trágica de Abel y Caín. De silencio están repletos "Las Arcas" y "El Filisteo" (*Fronteras*).

Este hombre austero y entrañable, reservado para los sentimientos, vivió peleando con dios y contra Dios. Con el de las prohibiciones y supercherías: "Para hacer a Dios hay que matar primero a mil dioses plurales heredados". Y contra un silencio y una ausencia de Dios que no podía ni aceptar ni olvidar. Creo que algunas veces él mismo ignoraba qué batalla peleaba. Los reproches al Dios silencioso ("Inquisidor de mí, no me responde") y los versos de amor se alternan agónicamente ("Yo no supe a Dios sino a su rayo / e imaginé un infierno donde estaba / la gloria de su amor trazando soles / y su blandura cincelando pétalos").

Lo medular, a mi juicio, de su personalidad literaria, es su experiencia religiosa. En primer lugar, la sinceridad de sus dudas y sus rechazos, la libertad y franqueza con que se dice y dice lo que cree y lo que no puede creer. Muy pocas veces he leído dudar con tanta hondura y coherencia y desear creer con tan desesperado afán, vivir esta congoja y poder expresarla con tanta modestia y honestidad en primera persona. No he conocido a nadie que en este clima religioso atormentado pueda escribir versos como: Tan silencioso Tú, mi bienhablante, / tanto decir desde tu voz callada".

En segundo lugar, su tribulación tiene dos sagrarios: el del silencio de Dios y el de su ausencia. Estos, unas veces, son pregunta: "¿Es verdad que en la ausencia estás conmigo?", otras, queja cargada de espanto: "Con el amor pregunto y no hay respuesta. / La voz tanto calló que está olvidada: / Es un recuerdo apenas y me muerde".

Esta poesía, que de pronto toca lo místico y recupera la marca de San Juan de la Cruz, a quien Peltzer enseñaba con intuición incomparable, salta a aullar lo incomprensible: "Maldecir a Dios es una forma de reconocerlo, de seguir encadenado a Él, como decía la Sibila" o estalla en deseo de amor:"¡Ay, poderte querer, cuánto quisiera!" [...] "A la fuente se llega de rodillas».

Este homenaje desea rezar con sus versos: "Para acercarse a Dios hay que afinarse, / tajar la copa, ser apenas flecha, / rozar el aire hasta que asome el rostro / y mecerse no más, eternamente".

Tributo

Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador a su maestro, Prof. Dr. Arturo Berenguer Carisomo, parroquiano ilustre del Gran Café Tortoni

26 de Octubre de 2008, Día de los Cafés de Buenos Aires

Palabras pronunciadas por el Lic. Miguel Ángel Núñez Cortés, en representación de los graduados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador, el lunes 27 de octubre de 2008 en el acto académico que se realizó en el Salón "Alfonsina Storni" del Gran Café "Tortoni".

Con motivo de celebrarse el 26 de octubre el Día de los Cafés de Buenos Aires (de acuerdo con la Ley CABA. N.° 511/2000), las Autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras de la USAL descubrieron una placa en homenaje a su Maestro. La cerámica que quedó fijada en la fachada del "Tortoni", Av. de Mayo 829, dice:

El querido Tortoni, que tantas veces dio hospedaje a grandes artistas, a mí -tan modesto- refugio para escribir en sus mesas de oro.
Arturo Berenguer Carisomo

Autoridades, señoras, señores:

Vengo en representación de los graduados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador, de aquellos que cursaron sus estudios cada noche en las aulas del centenario Colegio del Salvador, amparados por la majestuosidad de las palmeras, vivificados por el simbolismo

del *Ichthus* –acróstico liminar del cristianismo– de su fuente del primer patio, aquellos jóvenes, decíamos, que vivieron en fraterna convivencia universitaria iluminados por las enseñanzas de los hijos de Ignacio, los Padres de la Sociedad de Jesús.

Hace cincuenta años, directivos, profesores y alumnos de la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador rindieron homenaje al Gran Café Tortoni en sus cien años de vida, dejando en una placa, cual hito, unos versos de Baldomero Fernández Moreno.

En nombre de aquellos y de nosotros, hijos todos de la Universidad del Salvador y de su Facultad de Historia y Letras –hoy de Filosofía y Letras– nos convocamos para celebrar los 150 años de este signo distintivo de Buenos Aires, recordando a Don Arturo Berenguer Carisomo, en su doble pero inseparable papel de insigne maestro, distinguido profesor, ilustre hombre de letras y también de habitual parroquiano de estas mesas de oro.

Tenemos la certeza de que se trata de un verdadero "... acto humano, por estar realizado consciente y libremente", pues así nos lo puntualiza el inolvidable Padre Ismael Quiles desde las páginas de su libro *Cómo ser sí mismo*.

Decía a sus jesuitas Ignacio de Loyola en 1539, luego de pasar por octava vez su examen de ortodoxia: "Nunca andaremos inquietos mientras se nos llame indoctos, rudos, ignorantes del buen decir, y lo mismo si nos tachan de malos, de engañadores, de inestables; pero nos causaría dolor si no considerasen sana la doctrina que predicamos o malo el camino que seguimos". Doctrina y camino. Y agrega Ignacio: "Ninguno de los dos es nuestro, sino de Cristo y de su Iglesia".

Por intentar siempre tener sana la doctrina y bueno el camino nos volvemos a reunir –como sucedió antes– para rendirle homenaje a esta Casa que supo cobijar la delicadeza del

pensamiento, la intuición de la poesía, pero también la posturas encontradas, los pensamientos opuestos, la tensión entre las ideas. Y es el hombre mismo, el que más allá del músculo y del esfuerzo se ha presentado aquí con el poder de su inteligencia, de su sensibilidad y también de sus discrepancias.

Insertados en el mundo, como quería Ignacio, venimos a ratificar el sentido en acto de lo que hicieron nuestros predecesores hace cincuenta años.

Don Berenguer Carisomo estuvo aquí y si sus colegas, alumnos y amigos vuelven a estar hoy, es indudable que –como decía Ignacio de Loyola– la doctrina ha seguido siendo sana y bueno el camino. Continuidad en el sendero de la vida.

Permítaseme algún comentario sobre Berenguer Carisomo a partir de su entrañable afecto a la enseñanza y a su profesión de maestro, manifestado en su explícita dedicación a sus jóvenes estudiantes.

Tomo de su *Antología Argentina Contemporánea* dos aspectos imperdibles. Nos dice con toda sencillez en la "Introducción": "... dado su primordial destino escolar, no pretende alcanzar esta Antología el rango de erudita, sino que queremos ponerla simplemente al alcance de los jóvenes". Vaya humildad, viniendo de quien venía.

Y más adelante nos anuncia con el convencimiento de un hombre de fe –y con fe en el hombre– que: "Es legítimo pensar que el avance brutal de la técnica conspire contra la obra pura del espíritu, pero como este es inmarcesible retornará de nuevo cuando esta técnica deje de ser mecánica para transformarse, como fatalmente ocurrirá, en la conquista de un ideal nuevo y superior de belleza y bondad".

Imposible negar la unión entre este pensamiento y los pensamientos, esperanzas y nuevos amaneceres soñados por los que se reunían en este Gran Café Tortoni de quien Baldomero dijera alguna vez:

> A pesar de la lluvia yo he salido a tomar un café. Estoy sentado bajo el toldo tirante y empapado de este viejo Tortoni conocido.

Y aquí estamos, en el mismo lugar de Baldomero Fernández, de Arturo Berenguer y de otros tantos centenares que pasaron por sus mesas y su estaño.

Nos queda una pregunta: ¿dónde están los herederos de esos hombres que hicieron brillar una parte de las Letras de nuestro país? Yo creo, es más, estoy convencido de que siguen aquí adentro, ya no reunidos, pues han cambiado las formas, las maneras sociales, pero sí escribiendo quizás en soledad, pensando, imaginando, en pos de "... la conquista de un ideal nuevo y superior de belleza y bondad", al decir de Berenguer Carisomo.

Desde la mirada propia de nuestra Universidad del Salvador, con sus claustros empapados por la vida, las enseñanzas y el testimonio de vida de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, podemos decir: "Señor, no habéis odiado nada de los que habéis hecho". ¿Cómo no amar entonces al Tortoni, a Buenos Aires, a esta Avenida, a su gente? "Si el brazo de Dios no está encogido es por que el nuestro lo prolonga", nos agregaría a modo de comentario un ilustre jesuita ya fallecido.

Y en eso estamos precisamente aquí, a cincuenta años de aquella otra celebración y a diez años del fallecimiento de Berenguer, "... pues sana ha sido la doctrina y bueno el camino elegido".

Concluimos estas líneas reconociendo, anhelando y comprometiéndonos:

Reconociendo a Don Arturo Berenguer Carisomo, como maestro inolvidable, humanista puro y sencillo, profesor profundo.

Anhelando que el Gran Café Tortoni siga arropando sueños, creando esperanzas, dando frutos en sus mesas de oro.

Comprometiéndonos a volver –pero ya en otros– dentro de cincuenta años.

LIBROS

Cuerdas rotas, por Alejandro Tloupakis. Fundación Médica Lomas de Zamora (BA), 2009, 62 pp.

El libro es un compendio de historias de temática cotidiana, escritas en lenguaje coloquial. Los cuentos son similares en su construcción, metódicos sin llegar a ser esquemáticos, pero dueños de una intención aleccionadora, visible en una segunda lectura.

Arraiga en algunos clásicos del siglo XX y como estos toma el tema de la sociedad que le es próxima y la fiscaliza en forma perturbadora. Lo expresa partiendo de su visión personal y en forma leve, pero primero controlándonos mediante el relato lineal de lo ingenuo, presente en la vida del hombre común. Nos conquista de a poco, apegándonos al hilo sutil de la trivial monotonía suburbana que conforma inevitablemente la vida del ochenta por ciento. Sin quererlo ni saberlo, bajamos la guardia y leemos, despojados de temores o preconceptos. Pero en ese instante nos vemos desbarrancados en una especie de torbellino conformado por las rutinas del ciudadano, hasta hacernos anclar, como en aquella serie *El túnel del tiempo*, de forma imprevista y casi alucinada, en el umbral del infierno.

¿Fuiste, Pablo, a la fiestita de Emilse?

La pregunta más difícil que le habían hecho en su vida.

Simple e inexorable, nos obliga a deducir este averno, a encontrarlo, no en esa monótona cotidianeidad, sino en el universo espiritual, en el alma de los protagonistas. Y tal vez dentro de nosotros mismos ¿Por qué era ésta la pregunta más difícil?

Las construcciones de Tloupakis son un deliberado, minucioso y pertinaz golpeteo en el seso, como aquel pajarraco televisivo en la cabeza de la protagonista. Él no quiere decirnos lo que ve, ya que sería trasplantarnos su sabiduría y su ojo moral. Deja entrever sus visiones y agudezas. Es un autor muy irónico y en este juego, resulta ser sumamente sintético:

Quién la disparó no se sabe. Tampoco a qué tipo de arma pertenece. (Se sabrá en mi autopsia). Pudo ser un policía.

Al comienzo de cada estructura entremezcla lo evidente y lo sugerido, recordándome a Arlt, seguro antecedente de este escritor. Lo real desde lo social, como en el autor de

El juguete rabioso, se vislumbra escondido, muy velado. Está siempre allí, como impronta definitoria del estilo de este joven cuentista. ¿Tal vez una obsesión? ¿O más bien y casi seguro, una cáustica denuncia? *¡De nada! –Grito cuando me suben al patrullero a empellones ¡De nada!*

Manuel Mujica Láinez también ha tenido la costumbre de colocar al lector en un carrousel de círculos concéntricos, alrededor de pequeños y nimios detalles, como por ejemplo una estatua al costado de una escalera, para terminar, al final, manchando todo este detalle inicialmente inocente, con la sangre de algún pobre tipo.

La frase siguiente es como un lema, un resumen emblemático, que es la quintaesencia del estilo de Tloupakis, según mi visión: *De tan linda, la mañana de ese domingo le pareció insultante.*

Hay muchas puntas de iceberg en este libro, que sugieren montañas listas para ser escaladas. Por ejemplo, en la inseguridad de una mujer sobre la fidelidad del esposo toca el punzante tema de la falta de compromiso en las relaciones humanas de esta época tan materialista.

Ella piensa por un segundo que todo lo que vivió ese fin de semana fue un mal sueño, y que el saludo tan natural de Miguel acababa de disolverlo, restaurando el curso normal de sus vidas.

Es a su vez, un espejo donde se refleja la sociedad en sus facetas más terribles, de una forma gélida y descarnada, fantasmagórica y deliberada, aunque a la vez terroríficamente *naïve*, como un payaso con la pintura corrida...

Salió del baño, ya sin el disfraz...

Si analizamos cada unidad del libro *Cuerdas rotas* vemos que en el punto final nos obliga a dar vuelta como un guante lo que pensamos al inicio, siguiendo los estatutos primordiales del género, pero sin sacudirnos con terribles sucesos de los que se suele abusarse bastante hasta puntos descabelladamente forzados. Nada es así en el mundo de Tloupakis, donde todo fluye natural, sutil, rítmico, hasta el precipicio de lo ingrato, de lo amargo, de lo terriblemente cierto.

El libro es un disparador reflexivo, desde el cual puede debatirse, en base a cada cuento, la aparente, rutinaria y consensuada cordura de nuestra sociedad que se evidencia como infernal locura en cada final. ¿Final?

Cuerdas rotas, de Alejandro Tloupakis, recibió el Primer Premio del VI Concurso Nacional Macedonio Fernández de Narrativa.

María Cristina Azcona

La loca de San Telmo, por Alfredo Bernardi. Buenos Aires, Editorial Dunken, 84 pp.

Autor de dos poemarios –*Sonetos, romances y libertades* (2002) y *Fresas escondidas* (2004)– que la crítica saludó y en los que dio cuenta de un sincero lirismo, Alfredo Bernardi da a conocer ahora una serie de cuentos que reunió bajo el título de *La loca de San Telmo*.

A diferencia de los libros mencionados, en el que nos ocupa es posible identificar inmediatamente las influencias de su prosa narrativa: Borges en el relato titulado «Brehom», Unamuno en «El ángel rebelde» y Sabato en el que da título al libro que resulta, por otra parte, el más eficaz de los que lo integran. Se trata, sin embargo, de influencias sabiamente asimiladas que contribuyen a dar forma al florilegio de registros que ostenta el breve volumen. En efecto, conviven aquí relatos simbólicos, históricos, testimoniales, críticos, fantásticos y aun góticos.

Como ocurre con todo libro de cuentos, algunos textos interesan más que otros; en todos, sin embargo, campea una voluntad de estilo y el conocimiento y dominio de la materia narrativa; también, la eficacia en la descripción.

Once son los relatos que conforman el libro. De entre ellos se destacan «Conciertos del mediodía», ingenioso y significativo, ya desde el título; «Amor equino», donde lo histórico y lo campero se integran perfectamente; «Del mismo vientre», evocación de los años de plomo que conmueve por el muy logrado final, y «La loca de San Telmo», donde el acierto reside en la creación de una atmósfera verosímil que, insensiblemente, promueve una historia en la que conviven lo gótico y lo fantástico, dando lugar a esa sensación de ambigüedad a la que se refirió Todorov en su famoso estudio.

Menos logrados por la evidente intención de impresionar mediante ambientes siniestros o marginales resultan «Carne» y «El violador»; tampoco resulta funcional el contrapunto narrativo urdido para «El alucinado».

La publicación de *La loca de San Telmo* importa por el ingreso a la narrativa de un poeta que ha probado su vocación por la palabra y cuya voz siempre despierta interés.

J. Coughlan

Volver a Galicia (Cuentos y poemas con gallegos argentinos), por María González Rouco. Buenos Aires, Edi-

torial El Escriba, Colección Colectividades Argentinas, 2009, 118 págs.

Se trata de un libro que intenta reconstruir una pieza del rompecabezas que llamamos «crisol de razas». Lo hace brindándonos una imagen desde el amor y desde la raíz. No analiza un sector social o histórico sino que se erige en su vocero, con un inusual sentido de pertenencia que ancla, profunda y definitivamente, en los valores antiquísimos que la ayudaron a ser quien es hoy.

Primero está su biografía, su imagen sonriente y una enumeración de tantas cosas que ha hecho y hace por despertar la conciencia del agradecimiento y la valoración hacia el inmigrante que nos dio a luz como Nación.

Hay después una entrevista que le realizara Margarita Ferrer de Carrau, donde vamos ya pergeñando la imagen de la autora de este libro.

Luego del prólogo de Carlos Penelas, la sección «Gallegos en la Argentina» provee relatos, transcripciones de noticias de la época y testimonios de descendientes como el de la periodista Silvia Puente: «Para cuando mi hermana y yo estábamos bañadas y bien vestidas, ya se había armado la ronda de hombres presidida por mis abuelos, en el patio, bajo la sombra del naranjo.» o el de la investigadora y escritora Gladys Anega: «Ésta fue una gran tensión que se me produjo a mí con el lenguaje».

María Marta González Rouco ha podido retratar el verdadero espíritu de esta comunidad española. Lo hace desde dentro, desde la asunción de un rol que implica varios más. Ella lo ha escrito desde la intuición que brota no sólo del corazón, sino también de la víscera.

En la sección «Volver» analiza testimonios de gallegos o descendientes de estos, que regresaron a su patria: «Algunos inmigrantes que vivieron aquí durante décadas, no quieren volver a su tierra natal, ni siquiera por un tiempo –nos dijeron– porque se sienten abandonados por ella, o porque creen que ya no encontrarán a nadie conocido allí.» «El viaje permite, en algunas oportunidades, vivir cerca de la dura vida que se llevaba antes de emigrar».

La autora quiere que amemos a su pueblo y adopta un rol nada sencillo ni lineal: ella es descendiente directa de gallegos inmigrantes por ambos lados. Es testigo de la profunda melancolía que aquejaba a los gallegos que no podían retornar a su país. Se erige en representante de esa profunda amalgama de sen-

timientos alegres y tristes, enraizados en Galicia y en Argentina y por último, es embajadora de un sentimiento gallego argentino. Desde cada uno de esos roles, y ahora siguiendo el hilo conductor que nos impone para la lectura, se expresa en dos vertientes de estilos diferentes.

El primero informativo, aunque teñido de emoción y casado directamente con su autobiografía. El segundo estilo es narrativo y se adueña allí de la metáfora, de la imagen cenestésica y del dorado y plateado color de la añoranza.

El libro nos proporciona una fuerte sensación de melancolía, al hacernos identificar con esos gallegos que nunca pudieron regresar y que de haberlo hecho, hubieran cambiado los destinos de nuestro país. Seguramente esa tristeza, esa añoranza, tiene que ver con la admiración que sentimos por la Madre Patria y esa sensación de niños eternos que aún tenemos, como adolescentes rebeldes incapaces de madurar y tener identidad.

En los poemas leemos:

que te quedes hijo ¡aquí, yo te pido! / Muy lejos están / los que ya han partido

La poeta logra descifrar el enigma rompiendo un tabú que tenemos sobre el tema de la inmigración. De eso no se habla. ¿Seremos europeos? ¿Seremos todos doctores? ¿Habremos nacido vestidos de blanco? De dónde sacamos nuestra tradicional melancolía? Lo hace desde un ensayo seguido por muchas imágenes de sus antepasados. Por último, nos zambulle de cabeza en sus cuentos y poemas. Este avance en la lectura y ese cambio de estilo no hace más que aumentar nuestra ansiedad. La lectura nos trasmite angustia, tristeza y dolor. Nos adueña de la terrible y brutal experiencia de los gallegos argentinos, que están en nuestra sangre y en nuestro derredor. No nos lleva a ningún paraíso, salvo el de los sueños. Tal vez después de leer este libro podamos sentirnos un poco más sabios acerca de nuestra identidad. Tal vez podamos saber por qué esos gallegos querían regresar. Tal vez podamos entender por qué nosotros nos queremos ir detrás de ellos siempre con el sueño europeo en la cabeza, siempre añorando algo mejor pero sin proveer los medios.

Tal vez este libro sea tremendamente sincero, y su sinceridad nos incomode porque es capaz de criticar con una sutileza despojada, descarnada y fina, desde un cuadro color sepia.

María Cristina Azcona

UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
BUENOS AIRES, REPÚBLICA ARGENTINA

AUTORIDADES

RECTOR
DR. JUAN ALEJANDRO TOBIAS

VICERRECTOR ACADÉMICO
LIC. JAVIER ALONSO HIDALGO

VICERRECTOR ECONÓMICO
DR. ENRIQUE BETTA

VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO
DR. FERNANDO LUCERO SCHMIDT

VICERRECTORADO DE FORMACIÓN
A/C SR. RECTOR

SECRETARIO GENERAL
DR. PABLO GABRIEL VARELA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DECANA
DRA. ANA ZAGARI

VICEDECANO
DR. HÉCTOR VALENCIA

SECRETARIA ACADÉMICA
LIC. MARÍA HAYDEE BADANO

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE FILOSOFÍA
A/C SRA. DECANA

DIRECTOR DE LA ESCUELA DE LENGUAS MODERNAS
A/C SR. VICEDECANO

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS
DRA. ALICIA LIDIA SISCA

COORDINADORA GENERAL
LIC. SILVIA PAREDES

PROSECRETARIOS ACADÉMICOS
LIC. MARIANA CHENDO Y PROF. DANIEL RODRÍGUEZ

SECRETARIA DE POSTGRADO E INVESTIGACIÓN
MAG. ALEJANDRA GONZÁLEZ

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS
Y LINGÜÍSTICAS (IDILL)
A/C DE LA DRA. ALICIA LIDIA SISCA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS (IIFIL)
A/C DE LA DRA. ANA ZAGARI

Señora Secretaria de Desarrollo

Lic. Paula Ortiz

USAL
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Año XX, Número 46, octubre de 2009
Gramma es una publicación interna de la Escuela de Letras
para la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador
Tucumán 1699, C1020ADN, Ciudad Autonóma de Buenos Aires, Arge
Web: http//www.salvador.edu.ar/ual1-7-gramma.htm
E-mail: alsisca@salvador.edu.ar