GRAMMA

AÑO VIII · NÚMERO 24

FACULTAD DE HISTORIA Y LETRAS · UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

GRAMMA

AÑO VIII -NUMERO 24

REFLEXIONES

3- 40 Años.
Escr. Juan Carlos Lucero Schmidt. Decano de la Facultad de Historia y Letras.

LINGÜÍSTICA

4 - En búsqueda de los orígenes: Las L.I.A. (2da.parte)
Lic. Marcela Crespo

5- Sobre los cambios fonéticos
Julián Martínez Vázquez

INVESTIGACION

6 - El conflicto de la escritura en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia.
Lic. Marcela Crespo

9 - Una clase sobre el preciosismo y *Las preciosas ridículas.*
Prof. Dániel Alejandro Capano

13 - La mujer en la obra de Antón Chejov.
María Cristina del Solar 5to. año Letras

16 - La locura en la Edad Media
Alfredo Cremanti y Diego Krasñasky

NARRATIVA

21 - Laberinto Interactivo de Realidad Virtual "Scope 2015"
Christian Beratarrechea, 3er año Letras

22 - El Primogénito
Marta Pittaluga, 1er. año Corrector Literario

23 - Los nuestros
Alejandro Tloupakis

LÍRICA

25 - Mi muerte
Alejandra Versace, 1er. año Letras

26 - «Su sonrisa me sabe a hierba...»
Julieta Brizzi, 5to. año Letras

27 - La felicidad
Alejandra Versace, 1er. año Letras

28 - Laberinto personal
Christian Beratarrechea, 3er. año Letras

ANTOLOGÍA

29 - Roberto Juarroz
María Inés Narvaja, 5to. año Letras

ENTREVISTA

32 - El *Martín Fierro* en la India. Entrevista a Premlata Verma
Mariana Sández, Cecilia Vizcaíno, 4to. año Letras, y
Valeria Papadópulos, 5to. año Letras.

RESEÑAS

34 - *Forma oculta del mundo* y *Visiones*, de María Rosa Lojo

35 - Luminosa voz de la experiencia : *Tigre como pájaros*, de Pedro Mairal.
Lic. Flavia Belpoliti

CONCURSOS

37- 2do. Concurso Literario *Gramma*

38 - 1er. Concurso Literario para alumnos de Nivel Medio

COMENTARIOS

39 - II Jornadas de la Lengua
Prof. Silvia Vallejo

40 - AGENDA

42 - HUMOR

COORDINACIÓN: Prof. María Elena Cincunegi

COMPAGIACIÓN y DISEÑO: Lic. Flavia Belpoliti

AGRADECIMIENTOS: Prof. Daniel Capano, Prof. Alicia Sisca, Lic. Marcela Crespo, y a todas aquellas personas que con su colaboración permitieron la presente edición de Gramma.

Publicación interna de la Escuela de Letras para la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador. Buenos Aires - Argentina
DICIEMBRE, 1996

40 AÑOS

El 2 de mayo próximo pasado se cumplieron 40 años del nacimiento de la Universidad del Salvador.

Fundada por la Compañía de Jesús, heredera del espíritu que alentó la vida universitaria en nuestra tierra desde aquella primera Casa de estudios establecida por los mismos padres en Córdoba, en 1662, la nuestra fue la primera universidad privada y católica. Sus orígenes, como es sabido, se vinculan íntimamente con la lucha por la libertad de enseñanza.

Nacida, como se ha dicho con acierto, no para crear una empresa sino para institucionalizar una mística –la de San Ignacio–, los 40 años transcurridos dan testimonio de una historia hecha de trabajos y esfuerzos, de sacrificios y logros.

Entre aquellos siete Institutos que le dieron origen se contaba el de Historia y Letras, creado el 16 de abril de 1959, antecedente inmediato de nuestra Facultad. Se trataba de dar aliento una vez más al ideal ignaciano de formación integral, en el que las "buenas letras" son parte esencial. Se fundaba, además, con clara conciencia de las raíces profundas que en el tiempo y el espacio tenía la obra, y del carácter e identidad propios que aquellas mismas raíces marcaban.

Los estudios históricos nacieron en nuestra Casa inspirados en la convicción de que la venida de Cristo, centro y sentido a la historia, la sustraen de cualquier determinismo y de cualquier encierro inmanentista que impide ir más allá de lo meramente cuantitativo. Nacieron también con una clara y primordial preocupación por el estudio y la comprensión de los procesos históricos argentinos y americanos, a fin de promover un re-conocimiento y re-encuentro con lo propio que nos permita, desde allí, la apertura a lo universal.

También el estudio de las letras, como manifestación de la creatividad del hombre, surgió atento a estos principios y a una consideración detenida del legado helénico y latino recreado en el castellano que España legó como sello de unidad a nuestro continente.

A las Escuelas de Historia y Letras, se agregarían luego las de Lenguas Modernas, Geografía, Turismo y Ciencias Ambientales. Todas ellas configuran la actualidad de nuestra Facultad, cuyo crecimiento en la última década, notorio en el número de sus estudiantes, está lejos de limitarse a lo cuantitativo.

Ante esta fecunda realidad de hoy, el recuerdo agradecido se dirige a aquéllos que con auténtico coraje apostólico abrieron el camino hace ahora 40 años.

De modo particular evocamos a los pioneros de nuestra Facultad de Historia y Letras, entre los cuales no faltan quienes dejaron a través de su acción como académicos, de sus estudios y obras, de su desempeño público, una fecunda huella en la cultura argentina de esta segunda mitad de siglo. Es un recuerdo que también trae a la memoria un compromiso con aquellos propósitos fundacionales, con aquella mística puesta como fundamento en su origen, que la Carta de Principios "Historia y Cambio" expresa en síntesis perenne en cada uno de sus tres postulados.

Sin embargo, al celebrar nuestros cuarenta años de vida, nos alientan en la tarea cotidiana menos los logros obtenidos, por numerosos que sean, que las nuevas metas y objetivos que nos proponemos alcanzar. Ellas se renuevan constantemente pues si por una parte los principios inspiradores de nuestra acción son invariables, por otra, la sociedad a la que nos proponemos servir mediante la formación de dirigentes y profesionales, exige de ellos, junto a valores permanentes, aptitudes proporcionadas a las circunstancias y desafíos del presente.

A ellos procuran responder nuestros esfuerzos en los diversos campos que atienden nuestras Escuelas: en el Turismo, capacitando hombres y mujeres que conozcan y presenten nuestra cultura al creciente número de visitantes que recibe el país; en el estudio de las lenguas modernas, atendiendo a sus diversas especialidades que hoy adquieren particular significación a la luz de los procesos de integración que vive nuestro continente; en la afirmación y transmisión de nuestra cultura, su historia y sus letras, en el estudio ponderado de la obra de nuestros escritores, en el cultivo de las humanidades

La Universidad del Salvador –y con ella nuestra Facultad de Historia y Letras– cumple 40 años. Los celebramos con este doble sentimiento que nos anima: de gratitud, al contemplar los frutos de la generosa entrega de nuestros mayores, que Dios quiso bendecir; y de fidelidad al compromiso que nos desafía a seguir transformando a la Universidad, día a día, en uno de los artífices de la identidad y proyección cultural argentinas; en un eficiente instrumento de formación y renovación de cuadros dirigenciales; en un centro de investigación y análisis inspirado en aquellos principios que nos constituyen e identifican como universitarios.

Escr. Juan Carlos Lucero Schmidt
Decano de la Facultad deHistoria y Letras

En búsqueda de los orígenes: Las L.I.A. (Lenguas internacionales auxiliares) 2da. parte

Lic. Marcela Crespo

El *Volapük* fue quizá el primer sistema auxiliar que se convirtió en un caso internacional. Inventado por Johann Martin Schleyer (1831-1912) en 1879, tenía que llegar a ser, según las intenciones de su inventor, que era un obispo católico alemán, un instrumento para la unión y la fraternidad de los pueblos. Apenas se hizo público, el proyecto se extendió por el sur de Alemania y Francia y luego por todo el mundo, hasta tal punto que en 1889 existían 283 *clubes volapükistas*, desde Europa hasta América y Australia, con sus correspondientes cursos, diplomas y revistas.

El *Volapük* es un sistema mixto. Tiene algo de los sistemas a posteriori porque se propone tomar como modelo el inglés, ya que es la más difundida de todas las lenguas de los pueblos civilizados, aunque, sobre todo en cuanto se refiere al léxico, Schleyer ha efectuado préstamos bastante literales del alemán. Una de las ventajas de los léxicos a posteriori es que las palabras pueden recordar términos de otras lenguas.

Couturat y Leau observan que el *Volapük* no es realmente una lengua a priori porque toma prestadas las raíces de las lenguas naturales, pero tampoco es una lengua a posteriori, porque somete a estas raíces a deformaciones sistemáticas, decididas a priori, que las hacen ser irreconocibles. Por consiguiente, ya que tiende a no parecerse a ninguna lengua conocida, resulta difícil para los hablantes de todas.

En 1893 aparece un *Antivolapük*, que no es más que la negación de una LIA, porque proporciona una gramática esencial universal que hay que completar con ítems léxicos tomados de la lengua del hablante.

El mismo carácter contradictorio tiene el *Tutonish* (1902), lengua internacional comprensible solamente para los hablantes del área alemana y, en todo caso, para los del habla inglesa.

Perfectamente construido, en su gramática elemental, era el *Latino sine flexione* de Giuseppe Peano (1903). Este científico no pretendía crear una lengua nueva, sino solamente recomendar un latín simplificado, para usar por lo menos en las relaciones científicas internacionales, y solamente en forma escrita. Así, proponía el léxico de una lengua natural conocidísima y una gramática prácticamente nula.

El esperanto

Fue propuesto al mundo por primera vez en 1887, cuando el Dr. Lejzer Ludwik Zamenhof publicó en ruso un libro con el título *Lengua internacional. Prólogo y manual completo (para rusos)*, Varsovia, Tipografía Kelter. El nombre de esperanto fue adoptado universalmente puesto que el autor había firmado su libro con el seudónimo de Doktoro Esperanto (doctor esperanzado).

Muchos fueron los defensores del esperanto, desde lingüistas como Baudoin de Courtenay y Otto Jespersen, a científicos como Peano o filósofos como Russell. Entre los testimonios más convincentes se encuentra el de Carnap: "lengua viva... que conjugaba una sorprendente flexibilidad de medios de expresión con una gran simplicidad de estructura" (en Schilpp, 1963, p. 70)

Como testimonio del éxito del esperanto existe en la actualidad una *Universala Esperanto-Asocio* con delegados en las principales ciudades del mundo. La prensa esperantista cuenta con más de un centenar de periódicos, y se han traducido al esperanto las principales obras de todas las literaturas, desde la Biblia hasta los cuentos de Andersen, al mismo tiempo que existe una producción literaria original.

* Este informe está basado en las investigaciones de Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica, La construcción de Europa, 1994.

Sobre los cambios fonéticos

Paul Lloyd comienza su obra *"Del Latín al Español"* destacando lo que considera el mayor logro de la lingüística histórica del siglo XIX: la demostración de la regularidad del cambio fonético. Por ejemplo, observemos la siguiente lista de palabras: *vita* vida, *pratum* prado, *rotam* rueda, *patrem* padre, *statum* estado. Parece posible enunciar como ley que, entre dos estadios distintos en la evolución de la lengua, se produce el cambio de la consonante **t** por otra consonante: la **d.** La lista de palabras que muestran esta modificación puede ampliarse considerablemente, por cierto.

Pero cuando consideramos otras palabras latinas con **t** que no se ven afectadas por esta regla de sustitución, como *tres* tres, *tabula* tabla, *forte* fuerte, *septe* siete, *nocte* noche, encontramos necesario hacer más específica nuestra fórmula. Es en determinado contexto donde se produce la sonorización: entre vocales y ciertos diptongos, entre vocal y /r/.

Sin embargo, tenemos por otra parte *citare* citar, *visitare* visitar, *explicitum* explícito, lista en la cual no se verifica el cambio aludido. Es así que los sonidos circundantes no bastan para explicar por qué subsiste el sonido /t/ en estas palabras. Lloyd recurre al *Diccionario Etimológico* de Corominas para comprobar que la primera documentación de estos términos es posterior al siglo XII, mientras que la mayor parte de las palabras que en español han mudado la **t** en **d** se registran desde los orígenes del idioma, y corresponden generalmente al vocabulario corriente. En cuanto a *visitar, explícito y citar*, se trata de formas ocultas.

Además, es necesario tener en cuenta que este principio no se puede considerar regular fuera de la Península Ibérica. En italiano, por ejemplo, encontramos *padre*, pero también *vita, prato, ruota*. Podemos hablar de regularidad de cierto cambio ateniéndonos a determinada área geográfica.

Otro factor que puede producir la permanencia de la **t** es el siguiente: en el caso de *retinere* retener, la **t** se conserva porque los hablantes asocian el verbo con prefijo con el verbo simple **tener**.

Dentro de estos factores incidentales propone Lloyd incluir las consideraciones semánticas y las interferencias dialectales.

Entonces, para concluir, se puede hablar de cambio fonético regular en un grupo de palabras considerando:

- morfemas o fonemas que cambian regularmente
- en las mismas condiciones fonéticas
- en un mismo periodo de tiempo
- en una misma comunidad de lengua
- sin factores adicionales actuantes (como en retener)

Se criticó a la lingüística histórica utilizar el término "ley" para el cambio fonético por la asociación con las llamadas leyes naturales. Ferdinand de Saussure afirma que los comparatistas (Franz Bopp, Jacob Grimm, Max Müller, etc.) "consideraban el desarrollo de dos lenguas como un naturalista haría con el crecimiento de dos vegetales". Lloyd se limita a observar que las leyes de la naturaleza actúan en todo tiempo y lugar (por ejemplo, la ley de la gravedad), mientras que los principios fonéticos son acontecimientos históricos espacialmente determinados.

El principio de regularidad del cambio fonético, entonces, es adoptado por Lloyd. Que aparezca una excepción a determinada fórmula implica lo siguiente: que no han sido aún correctamente delimitados todos los elementos que pudieran influir en la evolución del sonido respectivo

Julián Martínez Vázquez

El conflicto de la escritura en *Respiracion Artificial* de Ricardo Piglia .

Lic. Marcela Crespo

La novela *Respiración artificial* de Ricardo Piglia puede presentarse como representante de un tipo de literatura que funciona como reacción y alejamiento de los modos de la novela clásica y que puede ser abordada a partir del grado de transformación interna y formal del relato, teniendo en cuenta que tales cambios se corresponden con las nuevas condiciones sociales e históricas surgidas aproximadamente desde la Primera Guerra Mundial.

1. El papel del lector y del escritor

Ha venido surgiendo en la literatura latinoamericana toda una serie de textos narrativos que, de diversos modos y formas, inscriben un cuestionamiento radical de la representación histórica y ficcional. Estos textos indagan, en el propio decurso del relato, la actividad de la escritura en relación con los problemas de la génesis, del recorte y de la fijación de un referente real; del estatuto y la categoría de la verdad del discurso, y de la lectura o "interpretación" como proceso activo, modelizante, es decir, como trabajo que excede el concepto de una "recepción" de algo (obra, texto) siempre ya primario e inalterable en su unidad, su estructura, su verdad y su sentido.

Escribir y leer se agencian como formas de reelaborar una alteridad: una realidad, una tradición, un lenguaje, una costumbre. En sentido irrestricto, entonces "escribir" conlleva una acción de "lectura" (interpretación) y "leer" conforma una práctica constitutiva asimilable a la acción de la escritura.

En el texto de Piglia, todos leen y escriben.

Esto lleva al siguiente cuestionamiento: ¿Hay un texto o se construye artificialmente un artefacto en la medida que se ejerce la acción de leer algo no acabado en sí mismo? Esto último sería una posible explicación del título de la novela: producir un efecto artificial de la totalidad en el objeto-texto (obra).

En consecuencia, si lo damos por válido, no podemos hablar de un "opus", una entidad unitaria plena de sentido, que recoge en un orden todos los fragmentos atomizados.

Por último, también cabría preguntar si hay una fábula o hay varios fragmentos de fábulas en múltiples planos del discurso novelesco.

Todo esto implica una gran participación por parte del lector, promoviendo por otra parte, la lectura no-lineal, sino selectiva, lo cual involucra una constante necesidad de decisiones de la función lectora en el texto y del texto.

En este sentido, la novela puede encararse como "modelo segmental para armar". Se perfila así la necesidad de que la actividad interpretante asuma activamente la tarea de repensar y dar sentido al texto, trabajando -como Maggi respecto de Ossorio y Renzi respecto de Maggi- a partir de secuencias parciales, de retazos textuales y de rastros discontinuos, fragmentarios y dislocados.

La declaración de Maggi: "Haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos, su cronología y su verdad particular" intercepta las posibles intenciones de Renzi en el sentido de tratar éste de fijar o aprehender (es decir, codificar) la identidad de su tío "apoderándose" de sus cartas y notas (como lo hace Arocena); y también apunta oblicuamente a condicionar la actividad lectora, sugiriéndose así encarar el texto novelesco según sus efectos locales de sentido, superando toda interpretación centrada en los conceptos trascendentales de la suprema unidad de la obra y la totalidad cerrada del libro.

Todos los textos en cuestión constituyen un gran archivo que debe ser analizado, comparado e interpretado por el lector.

Pero este lector al que se dirige se encuentra, de algún modo ya prefigurado en la obra misma. A través de un sistema de señales y referencias -históricas, filosóficas, literarias, etc-, de sugerencias e indicios, el texto evoca obras precedentes, se incluye en una determinada tradición e introduce innovaciones respecto de ella. La plena asimilación de la obra dependerá del reconocimiento de este código por parte del lector.

2. Historia, verdad y ficción en la palabra escrita y oral

La literatura influida por el "Proceso" ha sido básicamente de dos clases: la acusatoria, publicada fuera de la Argentina durante los años de la dictadura militar, y de otra clase, más difícil de clasificar y de leer, publicada en la Argentina durante los años del "Proceso", pero que escapó, gracias a las técnicas empleadas por sus autores, a la atención de los censores.

Esta persecución da lugar a un tipo peculiar de literatura en la cual la verdad es presentada entre líneas.

Las técnicas mencionadas incluyen oscuridad del plan, contradicciones y omisión de nexos importantes del argumento, que tendrían un significado particular para un lector alerta y disidente del tiempo y el lugar en cuestión.

Renzi, Maggi y Tardewski comparten el don de la improvisación oral y una incapacidad para desarrollar plenamente sus ideas en forma impresa; por lo tanto, el libro está hecho de sus intentos orales por expresar la verdad, pero nunca la verdad enteramente revelada.

La historia en *Respiración artificial* va circulando a través, no sólo de cartas, sino también de escritos: Marcelo escribe sobre Enrique Ossorio y Emilio escribe sobre Marcelo. Asimismo, el narrador entra en el juego de escritura y escribe sobre Emilio.

A través de la escritura cada personaje intenta revivir el momento histórico que se desprende de la vida particular de otro personaje que toma como referente.

Pero la palabra escrita ya no se siente como portadora de verdades, se cuestiona en todo momento: "Los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas".

Tal vez por ello les cuesta tanto escribir a los personajes. Temen no poder expresar sus ideas, que las palabras ya no les sean útiles, que los hechos superen el discurso.

La escritura, las cartas, se convierten en la obsesión de los personajes, hasta convertirse en algunos casos, como el de Arocena, en un trabajo paranoico (al leer cartas dirigidas a un hombre que murió en Chile en 1852). Siempre se mantiene la idea de dualidad comunicación-incomunicación: "Las palabras se pierden cada vez con mayor facilidad (...) Ya habremos de encontrar el modo de encontrarnos".

Piglia y sus personajes consideran su tarea como la de soportar un doloroso testimonio que contradice la gloriosa versión convencional de la historia argentina.

La mejor manera de decir la verdad sobre los hechos reales no es necesariamente la más directa. Piglia propone una versión mediatizada de la verdad histórica, insuflando vida a los muertos y a los agonizantes de la Argentina: dar voz a los desaparecidos (de allí, otro sentido para *Respiración artificial*).

La pasión de Maggi por la historia política rioplatense y por el sentido creador del compromiso encuentra su doble en la figura de Enrique Ossorio, de lo cual se desprende una homología tácita entre el periodo del terror rosista y el de la violenta dictadura militar en el presente narrativo; el propio Luciano señala su condición de paralítico confinado como metáfora y símbolo que corporizan una cifra de la actual condición de la Nación Argentina; y Tardewski encuentra y recrea una duplicación de su escepticismo crítico en el pensamiento de los filósofos y en la labor de los escritores a quienes admira y repite.

En la sección III de la novela aparece la figura del sujeto de control hermenéutico tradicional, junto con la función del ojo de poder que vigila y del guardián del orden vigente; pero todo esto es también posible metáfora de cierta crítica todavía hoy en uso y de sus operaciones características de interpretación.

3. La cuestión literaria

En la segunda parte, en las conversaciones de Concordia, se hace una revisión de la literatura argentina desde la independencia.

La discusión acerca de la hegemonía del pensamiento europeo en la Argentina expresada en la dicotomía sarmentina de civilización y barbarie es llevada por Marconi y Renzi al campo literario. Sarmiento sirve de exponente de la tendencia europeísta, así como, sin ser aludida abiertamente, la literatura de la generación del ochenta.

Por otro lado, existe una línea opuesta, la populista, con base en la gauchesca y con el modelo de "Martín Fierro". Es una literatura que tiene como tema lo autóctono y que se expresa mediante el habla popular.

Según Renzi, Borges une estas dos tendencias en sus relatos: por un lado los cuentos orilleros y por otro, los relatos eruditos.

Roberto Arlt, por el contrario, es el autor que inaugura una nueva literatura. En lugar de una escritura ortodoxa hace una literatura en la que destruye la noción de estilo impuesto por los escritores anteriores contra el impacto social de los inmigrantes. Su literatura es subversiva no sólo en cuanto al lenguaje, sino también en cuanto a las normas sociales.

A través del elogio de Arlt, Piglia explica su propio modo de hacer literatura: sigue a aquél al combinar en su novela temas políticos, literarios y filosóficos con el relato policíaco; abarca tanto lo real como lo imaginario y emplea todos los registros del lenguaje.

Piglia pertenece a los autores que conscientemente enriquecen su escritura con reflexiones y discusiones metaliterarias, método que está en auge desde hace al menos veinte años. No se debe olvidar que ya Macedonio Fernández hizo metaficción en su *Museo de la novela de la eterna*; fue uno de los primeros en rechazar la novela tradicional por su pretensión de imitar y repetir la realidad.

La literatura elabora los materiales ideológicos y políticos de un modo casi onírico, los transforma, los disfraza, los pone siempre en otro lugar.

El relato, por último, está ligado a la noción de utopía: "la forma es la utopía".

El escritor se encuentra en un espacio suspendido en el tiempo y en el espacio. Entre el pasado y el futuro, por una parte, y por otra, en el exilio. No hay un tiempo, o si lo hay es un tiempo muerto, un tiempo de proyección (hacia el pasado o el futuro), así como no hay un lugar perfecto, sino una tierra incógnita. Esto es la utopía.

Por ello, la forma del relato utópico es la epistolar. Ésta es la forma perfecta porque la correspondencia anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo.

4. Fragmentarismo y discontinuidad. El tiempo.

La novela expresa la posibilidad de una nueva coherencia cuyo soporte no está exclusivamente fundado en términos de causalidad o de progresión lineal y continua de los acontecimientos que configuran la historia. La segmentación argumental, es decir, la historia que evoluciona a partir de aproximaciones parciales a los hechos o a los personajes, impone un nuevo tipo de organización del relato; el desenvolvimiento de lo narrado se vuelve complejo, cobra una nueva dinamicidad y, en la medida que propone diversas lecturas posibles, se hace intensamente ambiguo.

La novela, en su carácter fragmentario, no nos deja la impresión de sistemática concatenación de hechos; por el contrario, supone un esfuerzo del lector por reconstruir la historia, por encontrar un sentido.

Así concebido, el relato no aspira a ser el reflejo inmediato de un mundo representable de acuerdo con una lógica transparente, sino que, reclama para sí, e igualmente para el lector un mayor grado de libertad.

Dentro de la configuración temporal existe, de todos modos, un tiempo singular o específico aunque no sea el que le da mayor dinamismo y agilidad a la novela. En él están narrados, sobre todo, los sucesos que hacen progresar la historia, los tránsitos, las mudanzas episódicas. Pero tam-

bién es posible encontrar un tiempo circular en las escenas que no exhiben una acción específica, sino una actividad serial, reincidente.

La historia se mueve, pero no avanza. Es el tiempo de la reflexión, el de los estados de ánimo. El lector no tiene una certeza de que alguna vez haya ocurrido una escena idéntica, pero comprende que muchas veces ha habido escenas aproximadas. El narrador consigue así sugerir la idea de permanencia en movimiento, de movimiento estático (disquisiciones literarias, filosóficas, históricas, etc. de los personajes).

Y por último, hay un plano en la novela compuesto de personajes, cosas y sitios cuyo reino no es histórico, sino imaginario. Existen en la fantasía de los personajes: "pensar que era un suicida que camina (...) por la ciudad de madrugada".

Asimismo, por una parte, hay un tiempo encarnado en la figura de Luciano Ossorio: es el tiempo del recuerdo, de la historia, de un viejo que cuenta historias a un joven inexperto en un lugar apartado de la casa familiar, lo que recuerda al tío de Alejandra Vidal Olmos (*Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato) cuando le cuenta a Martín sobre Lavalle.

Por otra parte, existe un constante escapar del pasado en Luciano, que necesita olvidar los hechos que le provocan remordimiento, y en Enrique, que se evade a través de la escritura.

Ambos parecen estar "congelados" en un tiempo neutro que es el de la proyección hacia otro tiempo. Necesitan estar en movimiento, como si esto les posibilitara tal proyección (ambos pasean por su cuarto), pero sienten constantemente que están clavados (Luciano a una silla metálica y Enrique con una sensación permanente de tener clavado un metal entre los huesos de su cráneo). Luciano, en definitiva, se convierte en una actualización de las teorías de Enrique. Éste concibe una novela epistolar, donde recibe cartas del porvenir no dirigidas a él; Luciano dice recibir cartas no dirigidas a él.

En contrapartida a ellos, Marcelo y Emilio tratan de reconstruir ese pasado que los anteriores desean olvidar. Ellos son el futuro al cual se proyectan los Ossorio.

Para Emilio, viajar hacia Marcelo es viajar hacia el pasado, algo que el profesor había previsto desde siempre.

Así, el pasado busca al futuro y éste vuelve al primero, trazando, desde el presente, el tiempo de la utopía, un círculo recurrente.

5. Las voces de la novela

El relato, a la vez que destruye el orden argumental, alterando la disposición cronológica y causal, incorpora una multiplicidad de voces que lo atraviesan.

Tomando una perspectiva sociológica de la literatura, Piglia considera a ésta como una forma ideológica y a las ideologías como discursos. La novela toma sus materiales del conjunto de los discursos ideológicos de una sociedaden un determinado momento histórico (Argentina en la época del "Proceso").

La novela se presenta entonces como un sistema de fusión de voces literariamente organizado, que tiene la capacidad de poner en situación de diálogo este conjunto de discursos.

Lo que verdaderamente interesa al presentar al personajes desde su lenguaje, es mostrar su densidad, la complejidad del sujeto, no un simple registro de su habla. No importa tanto que se manifiesten en la novela polifónica, sino sobre qué ángulo dialógico estos enunciados son constrastados o confrontados en la obra.

Así, la figura de Emilio Renzi convoca las múltiples voces del relato, haciéndolas disponibles para la lectura. Esas voces se nuclean en tres perspectivas marcadas por diversas formas de exilio: Maggi, exiliado de la familia en la provincia; Luciano Ossorio, exiliado de sus herederos en su silla de ruedas; Tardewski, exiliado de Polonia en la Argentina por causa del nazismo.

No faltan tampoco las voces anónimas (que son precisamente las que quiere Piglia hacer surgir de la opresión de la censura) de los ignorados y marginados: "¿En este pueblo de mierda, quién se escuende? Los cazaron a todos como si fueran rabiosos".

De esta forma, se encuentran estas voces ocultas en notoria contraposición con las voces de la censura (representadas en este caso por Arocena y por los discursos indirectos que rememoran los personajes a través de la ironía política).

6. Conclusión

La novela clásica del siglo XIX, construida alrededor de personajes, recortados a partir de una exploración de la psicología individual y de la intriga como núcleo del desarrollo lógico de la acción, se encuentra ante la reacción de otro tipo de literatura que, al descomponer la lógica temporal y el ordenamiento causal de los hechos, desenmascara el sentido estrictamente ficticio de la historia y, a la vez, abre un espacio apropiado para la reflexión crítica en torno de la novela misma.

La despreocupación por presentar lo narrado como creíble y verosímil, crea un ámbito ambiguo de cuestionamiento del texto, una escenificación del conflicto de la escritura.

7. Bibliografía

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, L*iteratura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

BAJTIN, Mijail, "El enunciado en la novela", Bogota, *Revista Eco* Nro. 209.

BALDERSTON, Daniel, "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de Junio* de Luis Guzmán"; en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.*

BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, Méjico, Siglo XXI, 1973.BLOCK de BEHAR, Lisa, *Una retórica del silencio; funciones del lector y procedimientos de la escritura literaria*, Méjico, Siglo XXI, 1984.

GUTZMANN, Rita, "Historia y metaficción en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia" en *Revista interamericana de bibliografía.* Washin.

JAUSS, Hans R., *Por una estética de la recepción*, París, Gallimard, 1978.

PIGLIA, Ricardo, *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Siglo XX, 1993.

————————, *Respiración Artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

POUILLON, Jean, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970.

UNA CLASE SOBRE EL PRECIOSISMO Y *LAS PRECIOSAS RIDICULAS*

Por Daniel Alejandro Capano

Le Grange, uno de los personajes de *Las Preciosas Ridículas*, se escandaliza del comportamiento extravagante de dos jóvenes provincianas de su tiempo y acusa al preciosismo de haber infectado con sus ideas a las mujeres, no solo de París sino también de las provincias, y haberlas convertido en absurdas y ridículas. Pero el preciosismo, tan vilipendiado por Molière, además de ser una moda social y literaria, que por momentos puede resultar signo de decadencia y de inopia mental, produjo el movimiento feminista más importante de su época, ya que sus adeptas intentaron igualar los derechos de la mujer a los del hombre y reivindicar su independencia.

Se trata de una actitud, puesta de moda en el siglo XVII, que se caracteriza por evitar la grosería y por la búsqueda de la distinción a través de la sutileza de los pensamientos, del buen gusto en las costumbres y el correcto uso del lenguaje, principios que se concretan con la creación de un código lingüístico y de modales refinados, propios de las preciosas.

Antoine B. Somaize, quien se ocupó del tema en la época, predica: "Es necesario que una preciosa hable de muy otra manera que el pueblo, a fin de que sus pensamientos no sean comprendidos sino por aquéllos que poseen luces por encima del vulgo".

Claro que a fuerza de practicar estas enseñanzas se cayó en la afectación y el ridículo y la literatura produjo textos alambicados y poco convincentes.

El preciosismo no es un fenómeno auténticamente francés, sino que se observa en varios países europeos con diversos nombres: gongorismo o culteranismo en España, marinismo en Italia y eufuismo en Inglaterra; pero lo cierto es que esta tendencia es una constante del espíritu de Francia y una característica de su literatura, pues aparece ya en composiciones cortesanas en la Edad Media, en las alegorías del *Roman de la Rose*, en los *Amores* de Ronsard y llega hasta el simbolismo y Mallarmé.

Si bien la palabra preciosa, empleada como sinónimo de mujer extravagante, está documentada ya en 1654 en un texto del abat D'Aubignac: *Historia del tiempo o relación del reino de la coquetería* y es retomada por el abat de Pure en su novela *La Preciosa*, en 1656, no existe acuerdo entre los críticos en precisar los anos que abarca el movimiento. Desde el siglo XVI las damas de la corte y de la clase culta comenzaron a rodearse de intelectuales y a realizar reuniones en los salones de los castillos donde se discutían temas literarios y científicos. Las tertulias realizadas por Margarita de Valois para elevar el nivel intelectual y el refinamiento de la corte de su marido Enrique IV parecen haber sido el origen del preciosismo que se desarrollo durante el siglo siguiente y que alcanzo su esplendor en los Salones de Mme. de Rambouillet y Mlle. de Scudery.

Catherine de Vivonne, noble italiana, contrajo matrimonio con Charles d'Angennes, futuro marqués de Rambouillet. Débil de salud, no pudo soportar en Francia las fatigas de la vida cortesana, por eso intentó crear en su propio palacio un lugar que reuniera la magnificencia de la corte que había conocido en Italia. Hacia 1604 construye en Saint Thomas du Louvre un salón que alcanzara celebridad con el nombre de *Chambre bleue*. Poseedora de un gusto refinado, Mme. de Rambouillet decoró la estancia con adornos de plata y oro y cubrió sus paredes con terciopelo azul. El lugar preanuncia el esplendor que tendrá Versalles bajo el reino de Luis XIV. Catherine de Vivonne hizo de su salón el centro del buen gusto y del decoro parisino. Por el *Chambre bleue* desfilaron las más celebres personalidades de la época: La Rochefoucauld, la condesa de Lafayette, el cardenal Richelieu, Malherbe, quien dictó rígidos preceptos para embellecer la lengua francesa y llamó a su creadora Arthenice, anagrama de Catherine. Se dice que Corneille leyó allí su *Polyeucte* y todos los años Mlle. Scudery publicaba uno o varios tomos de sus novelas ríos: *El gran Ciro* (diez volúmenes) y *Clelia* (diez volúmenes). En esta última se desarrolla el tema del amor bajo la figura literaria de un viaje. En el relato se incluye el "Mapa de la Ternura", especie de itinerario que los enamorados deben transitar para tener éxito en el amor.

La literatura que practica Mlle. Scudery es una literatura en clave en la que los personajes aparecen ocultos bajo pseudónimos o anagramas, pero fácilmente reconocibles por sus opiniones. Los temas que trata siempre reproducen las conversaciones galantes de su salón literario en el que se diserta sobre el hombre honesto, sobre el amor y la dignidad de la mujer.

A mediados del siglo los salones proliferaron, y lo que

comenzó siendo el centro de una clase culta y refinada, se transformó en equivalente de chabacano, ridículo y de mal gusto, de ahí que la palabra preciosa adquiera un valor peyorativo ; hacia este tipo social van dirigidas las críticas de Molière.

Cuadros y espejos decoraban los cuartos de las preciosas quienes recibían a sus invitados recostadas sobre el lecho, al pie del cual se encontraba una balaustrada. En una parte del recinto se hallaban las doncellas de servicio, atentas a los deseos de su ama, y en otra, frente a la balaustrada, se ubicaban las amigas sentadas por orden de importancia en butacas, sillas o taburetes. El lugar se mantenía con poca iluminación para favorecer la belleza de las damas e invitar a la concentración del espíritu.

Alrededor del año 1660 las mujeres adoptaron una moda ridícula y totalmente extravagante. Gastaban peinados muy altos, en puntas semejantes a los que usaban las campesinas, adornados con moños y plumas, abusaban de las cintas y los volados en la confección de sus vestidos, empleaban abundantes afeites, perfumes y pintaban lunares en sus mejillas. Los hombres usaban pelucas muy largas y empolvadas, sombreros amplios adornados con plumas, camisas con profusos volados en sus mangas y enfundaban sus piernas con cañones de hasta tres pisos. Todo ello les daba un aire burlón y artificial.

Pero esta afectación no se da sólo en el modo de vestir, sino que también se observa en las maneras, en la forma de conducirse en sociedad, a tal punto que el abat de Pure proyecta escribir un diccionario de reglas para orientación de las preciosas, en este sentido.

Molière en *La crítica de la escuela de las mujeres*, al hacer el retrato de Climene, dice que parece que todo su cuerpo se desarma y que los movimientos de sus caderas, de su espalda y de su cabeza son manejados por resortes ; que afecta siempre un tono de voz bajo, lánguido e ingenuo para mostrar una boca pequeña y da vuelta los ojos para que parezcan más grandes.

Es evidente que Molière exagera la nota, pero lo cierto es que las mujeres llegaron a una excesiva afectación en su forma de vestir, en sus modales y sobre todo en el lenguaje que emplearon.

Las preciosas crean neologismos e imponen el uso de ciertos adjetivos como "último" (*le dernier*), con valor superlativo, "furioso", "honorable", "admirable" y algunos adverbios terminados en "-mente".

Desechan palabras que consideran desagradables como vaca, cerdo, pecho, y en fonética evitan pronunciar las voces que empiezan con "k".

Inventan una serie de metáforas que vuelven el lenguaje oscuro y alambicado. Así la vela es "el suplemento del sol" ; los dientes, "el moblaje de la boca" ; la luna, "la llamarada de la noche" ; los peces, "los habitantes del reino de Neptuno". Frases como :"Inútil ! quita lo superfluo de lo ardiente" dirigida al sirviente para que despabile la vela ; "ser de la pequeña porción", por tener pocos bienes, y "me incineráis y encapucháis el corazón", por me testimoniáis un gran afecto, eran frecuentes.

El lenguaje se tornaba mucho más críptico, y también más ridículo y absurdo, cuando se acumulaban varias expresiones de este tipo, como por ejemplo :"Llevad los espejos del alma al consejero de las gracias", que puede traducirse por "Mírate en el espejo", entendiéndose que "los espejos del alma" son los ojos y "el consejero de las gracias" es el espejo.

Hoy este código lingüístico nos resulta totalmente decadente, pero hay que reconocer en su uso una intención por purificar la lengua y pulir las costumbres, a la vez que un gran ingenio en la creación de metáforas, muchas de las cuales son usadas en la actualidad sin que tengamos conciencia de ello ("Poner una cuestión sobre el tapete", "hacer una buena figura", "dejar morir una conversación").

Entre los temas que trató la literatura preciosista, el principal es el amor, a la manera platónica y petrarquista, el amor idealizado que se aparta de lo vulgar y de la pasión malsana. Y aquí es donde se manifiestan las preciosas como verdaderas feministas al ponerse en contra del matrimonio porque piensan que conduce a la servidumbre de la mujer y altera la pureza del amor.

En este sentido el argumento más contundente parece estar en *La escuela de las mujeres*. En ella Molière, utilizando el recurso de la ironía para lograr un efecto humorístico, hace leer a Inés una serie de máximas relacionadas con el matrimonio y los deberes de la mujer casada. "Inés : –(...) Máxima segunda. Tan sólo debe adornarse hasta donde lo desee su marido : a él le corresponde únicamente el cuidado de su belleza, y no debe preocuparla que los demás hombres la encuentren fea. Máxima tercera. Evitará las miradas que se dedican a estudiar esas aguas, ésos blancos, esas pomadas, los mil ingredientes que mejoran el cutis : son generalmente drogas funestas para el honor.(...) Máxima sexta. Debe abstenerse de aceptar regalos masculinos pues en el siglo que vivimos, no se da nada por nada. Máxima séptima. Entre sus muebles, aunque en principio se enoje, no necesita escritorio, tinta, papel, ni plumas ; el marido debe, conforme a las buenas costumbres, escribir todo cuanto en su casa se escriba. Máxima octava. Esas sociedades revueltas a las que llaman reuniones elegantes, corrompen a diario las almas femeninas ; deben prohibirse, pues en ellas se conspira contra los pobres maridos".

Y así continúa hasta la máxima oncena.

Intentan igualmente justificar cuestiones tan arduas para la época como el divorcio y la idea de la venganza que Bossuet pronunció su primera oración fúnebre. Se trata, en suma, de un círculo en el que se ofrece diversión de tipo intelectual y social, donde se conversa, se lee poesía,

se proponen juegos de ingenio, se canta y se realizan bailes de máscaras en los que las jóvenes se disfrazan de ninfas y danzan al son de violines ocultos entre los macizos de flores.

El salón alcanzó su apogeo entre los anos 1630 y 1650 y concluyó sus actividades con la muerte de su creadora en 1665. Su merecimiento estriba en haber despertado el buen gusto y creado un público culto, que favoreció el desenvolvimiento de la literatura clásica.

Hacia 1652, otra mujer con inquietudes intelectuales, Madeleine Scudery, realiza reuniones todos los sábados en su salón de Marais. El salón de Marais, a diferencia del de Mme. de Rambouillet, se destacó más por sus características literarias que por las aristocráticas. Todos puede ejercer una mujer que ha sido casada, por un deseo paterno, contra su voluntad. El tema es constante en la obra de Molière.

Las preciosas también analizan el amor desde el punto de vista psicológico. Cuestiones como si es necesaria la belleza para hacer nacer el amor, o si el matrimonio es compatible con el amor, así como también problemas de casuística amorosa, como cuál es el efecto de la ausencia del amor, se discuten en las reuniones.

En su afán por tratar de igualar los derechos de un sexo con relación al otro, proponen una ortografía simplificada para que las mujeres pudiesen escribir con la misma seguridad y corrección que los hombres. Así Filamita en *Las mujeres sabias* dice :

"Queremos demostrar a ciertos hombres, cuyo encumbrado saber nos trata con desprecio, que las mujeres están dotadas como ellos ; que como ellos pueden celebrar doctas reuniones, llegadas a ellas con los mejores propósitos ; que quieren mezclar el habla bella con la ciencia pura, descubrir la naturaleza por medio de mil experiencias, y sobre las cuestiones que puedan presentarse, admitir todas las sectas sin adherirse a ninguna."

Los temas de la *belle matineuse*, la doncella que al despertarse por la mañana hace palidecer con su belleza a la aurora, y el del poeta "que agoniza" de amor al padecer los desdenes de su amada, aparecen en varias composiciones poéticas.

En los salones se practican los juegos de preguntas y respuestas en verso, motivo que es tradicional en las cortes de amor medievales, los enigmas y las adivinanzas rimados, el juego de las flores, en los que la rosa, el narciso, el lirio y la violeta alaban los encantos de la mujer amada.

Se cultivan casi todos los tipos de discurso literario, entre ellos el soneto galante, el rondó medieval, el madrigal, el epigrama, la máxima y la epístola.

Molière tomó el preciosismo como materia de varias de sus comedias, pero la que alcanzó mayor éxito, la que marca un hito en la historia del teatro francés, es, sin lugar a dudas, *Las preciosas ridículas*.

Estrenada en 1659, fue su primer gran suceso. En ella ya se presenta como un gran conocedor de su oficio. Se trata de una verdadera farsa que marca un nuevo rumbo en la comedia. A través de numerosos recursos humorísticos se pintan las costumbres y se caricaturiza a un tipo social de la época : la preciosa.

La noche del estreno estuvieron presentes Mme. de Rambouillet y varias personalidades que frecuentaban su círculo, quienes, una vez concluida la representación, aprobaron la pieza con un aplauso general. La actitud de la distinguida dama y sus amigos se explica porque evidentemente entendieron que la crítica que hace el autor va dirigida a la preciosa de provincia, menos auténtica, coqueta, enamorada de la elegancia y los melindres y por lo tanto más ridículas que las jóvenes concurrentes a su salón.

La intriga de la obra es sencilla : dos señores de París, Le Grange y Du Croisy, se sienten ofendidos por haber sido rechazados por dos jóvenes provincianas, Madelón y su prima Cathos. Heridos en su orgullo traman vengarse utilizando los mismos argumentos con los que fueron ofendidos.

El criado de Le Grange, llamado Mascarilla, hábil en cuestiones de refinamiento y cuanta extravagancia dicta la moda, se hace pasar por marqués, y Jodelete, criado de Du Croisy, por vizconde. Ambos, a distintos tiempos, se introducen en la casa de las jóvenes y las deslumbran con sus títulos, su hablar pretendidamente elegante, sus modales afectados y su vestimenta. Madelón y Cathos se muestran encantadas con ellos y aprueban todas sus excentricidades hasta que Le Grange y Du Croisy ponen fin a la broma dejándolas en ridículo.

El preciosismo ha afectado a tal punto a estas jóvenes que viven una vida totalmente artificiosa y frívola. Se preocupan por su apariencia exterior y aceptan o rechazan a sus pretendientes teniendo en cuenta su forma de vestir. Cathos, por ejemplo, dice que no tolera a los hombres que concurren a una cita con el sombrero desprovisto de plumas y sin cintas en sus ropas y agrega que no admite a quienes no conocen "El Mapa de la Ternura" ni las esquelas elegantes.

Pero lo más deplorable son los pasos que debe seguir una dama antes de casarse, que señala Madelón, como si el sentimiento de amor fuera algo mecánico que puede estar sujeto a una programación previa.

Madelón :–(...) Al matrimonio se debe llegar después de muchas aventuras.

Es preciso que un amante, para ser agradable, exprese bien los bellos sentimientos, manifieste lo tierno, lo delicado y lo ardiente, poniendo cuidado en las formas. Primero debe ver en la iglesia o en el paseo a la persona de que está enamorado o, sino, procurar presentarse en su casa por un pariente o amigo (...) Debe esconder

por un tiempo su pasión, haciéndole varias visitas a la amada, sin dejar de poner sobre el tapete un tema galante del gusto de las personas reunidas. Llegado el día de la declaración, ésta debe hacerse generalmente en la avenida de algún jardín (...) Declaración que debe de ir seguida del correspondiente enojo por nuestro rubor (...)"

A Molière esta actitud tan poco espontánea, que atenta contra la naturaleza de los sentimientos, debía resultarle insultante, por eso la ridiculiza.

Otro aspecto que se critica, y que a nuestro gusto constituye el verdadero acierto de la pieza, es el lenguaje preciosista. En una escena maestra, Marotte, la criada de Madelón, anuncia la llegada de Mascarilla y su lacayo y lo hace de este modo :

"Marotte :– Un lacayo pregunta si estáis en casa. Dice que su amo desea veros.

Madelón :–Aprende, necia, a expresarte de manera menos vulgar... "

Y anuncia la visita diciendo :

"Ahí está un imprescindible que pregunta si estáis lo suficientemente dispuesta para haceros visible.

Marotte :–¡Señora! Yo no sé latín y no he aprendido como vos la filosofía en *El gran Ciro.*"

Y más adelante :

"Madelón :–(...) ¡Pronto! Traednos aquí inmediatamente el consejero de las gracias.

Marotte :–Bien mirado, no sé de qué animal se trata...Habladme en cristiano si queréis que os entienda."

Molière trató de acumular en esta escena muchas de las excentricidades del lenguaje preciosista, como lo hará también en *Las mujeres sabias,* en la escena en que Filamita pide al notario que cambie el estilo forense y que feche los documentos utilizando las palabras latinas idus y calendas.

La psicología del preciosismo además de estar captada a través de los personajes femeninos, lo está en Mascarilla.

Cathos y Madelón haciendo gala de un "esnobismo" flagrante, festejan y aplauden todos los disparates de Mascarilla. El falso marqués se jacta de llevar ropa a la última moda, de perfumar sus guantes, de usar peluca empolvada y plumas en su sombrero. Conquista con adulación a las jóvenes al decirles que quiere fundar en su casa una academia de gente refinada como sus dueñas. Les dice que compuso gran cantidad de sonetos, de madrigales y de enigmas y que está escribiendo toda la historia romana en madrigales; es más, les recita una composición totalmente insustancial y sin ningún valor estético que a las jóvenes les parece excelente.

Cada ocurrencia de Mascarilla es aprobada por las preciosas en forma acalorada; a tal punto llega el absurdo que Madelón dice:

"¡Con qué naturalidad dice todo! Expresa las cosas del modo más agradable del mundo".

El disparate continúa hasta que Le Grange y Du Croisy deciden ponerle punto final, pero lo gracioso es que Mascarilla, al ser descubierto ante las damas, se queja así :

"Mascarilla :–¡Tratar así a un marqués! Este es el mundo: la menor desgracia hace que nos desprecien aquellos que nos querían (...)Está visto que aquí no se ama más que la falsa apariencia y que no se considera demasiado la virtud totalmente desnuda."

Esto en boca de quien no es un virtuoso precisamente. El tema de la farsa medieval del burlador que es burlado, está aquí presente. La moraleja final con la que se cierra la pieza está a cargo del padre de Madelón.

"Gorgibus :–(...) Serviremos de mofa a todo el mundo, como consecuencia de vuestras extravagancias. (...) A vosotras, causantes de su locura, necios desatinos, perniciosas diversiones de los espíritus ociosos, sonetos y cascabeles ¡que os lleven todos los diablos !"

Si Molière atacó al preciosismo es porque no vio que en sus comienzos los salones combatieron la pedantería, mejoraron las costumbres, favorecieron el decoro y contribuyeron a crear el ideal del hombre honesto. El gusto por el análisis minucioso del amor orientó al público y a los escritores hacia una literatura esencialmente psicológica. La perfección formal que perseguía contribuyó al desarrollo de la lengua clásica, la que le debe, en parte, su precisión y pureza.

Bibliografía

Existe abundante bibliografía, en lengua francesa, sobre el tema en manuales y textos específicos.

También se puede encontrar información sobre el preciosismo en:

ESCARPIT, R.G. *Historia de la literatura francesa.* México, F .C. E., 1977.

SAULNIER, V.L. *La literatura francesa del siglo clásico.* Buenos Aires, Eudeba, 1968.

THOORENS, L. "Francia. Del medioevo a la segunda guerra mundial". *Historia Universal de la literatura.* Barcelona, Daimón, 1977.

Sobre la obra de Molière existen traducciones en las editoriales Aguilar, Fondo de Cultura Económica, E.D.A.F., El Ateneo, Iberia y Kapelusz.

La mujer en la obra de Antón Chéjov

María Cristina del Solar, 5to. año Letras

El tema de la mujer y sus características en Antón Chéjov es interesante para analizar. Para ello, se han elegido las dos obras de teatro vistas en clase: *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos* y los siguientes relatos: *El padre de familia, Vaňka, Una bromita, Muchachos, Una criatura indefensa, La mujer del boticario, La dama de perrito, La corista* y *El hombre enfundado.*

En *El padre de familia* el protagonista, Stepan Stepanich Jilin, se ve rodeado de mujeres: su esposa, la institutriz del hijo de ambos Fedia, Varvara Vasilievna, y la 'abuelita' Anfisa. Ésta no habla, no participa, no es personaje; sin embargo se la menciona y está presente. Según el punto de vista de este personaje, la mujer es un ser prácticamente inútil y, si no lo es, sirve solamente al marido y al hogar. Es un ente que soporta el mal carácter, los cambios de humor y las exigencias de su marido. "Deberías estar ocupada en algo en lugar de estar ahí sentada, mano sobre mano, y buscando discusiones. ¡Juro por mi honor que no comprendo a estas mujeres! ¿Cómo podrán pasarse los días enteros sin hacer nada? El marido trabajando como un buey, como un animal, y la mujer, la compañera de su vida repantigada como una princesa, sin hacer nada.(...) ¡Es hora, querida, de que dejes esos aires de colegiala! ¡Ya no eres una colegiala, ni una señorita! ¡Eres una madre de familia! ¡Una esposa!".1

La institutriz es tímida ante los arranques de su patrón y teme contrariarlo. La esposa le ruega que se calme, en una actitud bien femenina. Se destaca la 'virtud' de chismosa de la anciana Anfisa. "La vieja lo está oyendo todo y por ella se enterará toda la ciudad."2

En estos relatos, la vejez está relacionada con lo desagradable. En el caso de Anfisa. En el cuento *Una criatura indefensa*, donde Schukina insiste sufridamente por sus *kopeks* en el lugar que no le corresponde, molestando y enloqueciendo a los empleados del Banco es una anciana verborrágica, enferma, que apenas come, bebe y duerme. No vive, sino para servirse de los demás ganando por agotamiento.

La mujer cumple con sus tareas correspondientes y se encuentra siempre metida en su propio mundo del cual le es muy difícil, imposible, salir, escapar, evitar lo que le acontece. La mujer en los relatos tiene la particularidad de presentar un drama menos categórico que en teatro; sin embargo, no deja de ser drama. Esta mujer es infeliz, desde el principio. Es desdichada. Si es joven o bella, casada o soltera, siempre va a ser infeliz, y ante la oportunidad de cambiar, de encontrar la felicidad, algo trunca ese deseo. Porque la oportunidad que se le presenta es aparente.

Chéjov muestra la miseria espiritual de la mujer, el sufrimiento de que es víctima. En estos relatos es interesante ver que las mujeres felices, madres preocupadas, activas, afligidas, dichosas, apenas figuran en la narración. La verdadera mujer, bien casada, que ama a sus hijos, prácticamente no existe. Una ejemplo de ello es la madre de Volodichka en *Muchachos*. No se dedica a ella, sino que inclina la balanza hacia el personaje masculino que ha de llevar las riendas del relato. La verdadera mujer para Chéjov es aquélla que, al igual que el hombre ruso, sufre.

Se trata de personajes truncos, porque nunca llegan a realizarse; se quedan a medio camino, amando o siendo amadas, solas o acompañadas, pero siempre en soledad, en una soledad interior que las marca a fuego. Porque una persona puede estar acompañada o rodeada y sin embargo sentirse en la más vacía de las soledades. No pueden ser sí mismas porque esto requiere un cambio que sería igual a volver a nacer; están selladas, marcadas por un determinismo imposible de superar.

En *Vaňka* aparece la imagen –vaga– de la mujer madre, tierna y 'rusa'. Pero es una madre muerta, inexistente. El pequeño Vaňka, que ha vivido como siervo en la casa de los señores, siente un cariño especial por Olga Ignatievna; ésta había prestado servicios como doncella de los señores también. Su sensibilidad se demostraba en la actitud maternal de darle caramelos, y no conforme con eso, de enseñarle a leer y escribir, a contar hasta cien y a bailar.

Ante la posibilidad de encontrar el amor, ésta se esfuma. Se trate de una mujer infelizmente casada o de una soltera ilusionada, nada se concretará. Lo que tendría que haber sucedido no sucedió y es menos posible que suceda aún. El arrepentimiento, aunque verídico y auténtico, sincero, no es suficiente, no alcanza; no es nada. La 'malcasada' sólo tiene una salida: soportar.

Como vemos en *Una bromita* tiene lugar la mujer ilusionada. Las palabras de amor al viento la perturban; no está segura de que haya sido él o su compañero en el trineo. La incertidumbre es lo que carcome su interior. Sólo es dichosa y encuentra sosiego cuando el viento, llevando las palabras del muchacho oculto detrás de una cerca, pronuncia nuevamente esas palabras. El tácito aunque ficticio romance amenaza con producirse en invierno; pero el romance en invierno no tiene lugar, no es verdadero. Nadia es una mujer temerosa, pero decidida, quiere saber conocer, salir de la incertidumbre. Tampoco ama, sólo desea saber la razón de esas palabras de amor. Es un personaje subjetivo debido a que el cuento se narra en primera persona y es visto a través de los ojos del narrador. Según éste, aquel hecho fue el más feliz de la vida de la joven, de lo que se deduce que, aunque casada y con hijos, como él mismo cuenta, la magia y la dicha de entonces ya se han ido. La ingenuidad se ha marchado.

En *El hombre enfundado* el personaje es un maniático

de las fundas y los cobertores, con una gran fobia a mostrarse. La mujer con la cual tiene posibilidades, aunque remotas, de casarse es LA MUJER, con mayúsculas. Pero es demasiado para él. Aunque no muy joven y ya en edad de casarse con urgencia, es hermosa, desenvuelta, estrepitosa, extrovertida y ucraniana. Canta y baila, hechizando a quienes la rodean. Es radiante. Y feliz. Y este último punto impide que se concrete como esposa y madre. El episodio de la discusión entre el enamorado Belikov y el hermano de la muchacha, Mihail Kovalenko, sirve de excusa perfecta. Pero estaba marcado de antemano. Nunca podría ella casarse con un hombre tan enfermo como Belikov. El toque final lo da ella con una sonora e hiriente carcajada al ver a este hombre caerse de las escaleras. El mismo Chéjov dice de este aparente futuro matrimonio: "Y con toda probabilidad se habría declarado al cabo y habría hecho uno de esos matrimonios inútiles y estúpidos – de los que hay millares entre nosotros por puro a-burrimiento y holgazanería– de no haber sido por el *kolossalischer Skandal.*"3 Varenka es superior, inalcanzable, tal vez del tipo de Anastasia Filipovna. Lejos de ser sometida es libre, segura de sí misma, pero no dispuesta a dejarse atar. Es un personaje complejo y sin paralelo en los otros relatos.

La desdicha por la perdición, o la desdicha por no lograr evadirse por el único medio de escape que es la misma perdición, es otro de los puntos importantes en los relatos de Chéjov. En *La dama del perrito* Ana Sergeyevna es infeliz en su matrimonio. Siendo joven, bella, de gran ternura y sensibilidad y de una extraordinaria dulzura comienza a vivir en el engaño porque no tiene otra salida. Lo intentó en el viaje a Yalta. Y lo encontró en los brazos de Gurov. Es una mujer de principios, de moral, de religión y de buenas costumbres. Pero la soledad y la incomprensión, más que el pecado, la empujan a buscar la salida que significa el adulterio. Éste, por la propia formación de Ana Segeyevna, la atormenta, se siente culpable, pecadora y sucia; es ella misma la que por curiosidad y por vivir se casó con von Dideritz, aceptó su propia condena y su infelicidad, y eso mismo la hizo 'arrastrarse'. Esto es lo que constituye la tortura espiritual de *La dama del perrito.* No es casualidad que la obra que se estrena en S (lugar donde vive Ana Segregaban) se llame *La guisa,* con todo el simbolismo y el sentido que el nombre contiene.

Sin embargo, no todo es dicha al lado de Gurov, porque en su sensibilidad sabe que él no le tiene paciencia, no la respeta y la cree una perdida. Es que para ese entonces, la mujer para él es una raza inferior. Similar a Jilin, Gurov siente desprecio por las mujeres debido a su mala experiencia con su esposa. Aquí la mujer aparece desvirtuada, no solamente por los ojos de Gurov. De ella sabemos que es amarga, aparenta mayor edad que él, es fría y tiesa, de cejas oscuras, altanera; para él era una necia, angosta de espíritu y desaliñada.

La figura de Ana Segregaban es regeneradora y activadora del cambio en el personaje principal. Hace que ame y necesite por primera vez. La respeta. Chéjov plantea ahora la posibilidad concreta de ser feliz; pero la pone en las manos de sus personajes. Siendo ambos casados, ¿cómo podrán serlo, qué podrán hacer? Eso es lo que ellos se preguntan. Nos queda la duda. Porque después de idas y venidas, ante la única posibilidad de dejar el mundo y ser ella misma, Ana tiene que decidir, porque allí es donde empieza el verdadero problema. En este personaje se plantean dos cosas: la desdicha y, ante la posibilidad de cambiar, cómo lograr y llevar a cabo el cambio.

Una situación similar es la que viven las mujeres de *Las tres hermanas, El jardín de los cerezos* y *La mujer del boticario.* La boticaria se siente aburrida, sola, detesta a su marido. Es hermosa, es joven, quiere vivir y siente deseos. La única posibilidad que se le presenta, como María Prorosova, se ve truncada por el marido que le mata la ilusión de evadirse, de escapar. Es pretendida nada menos que por dos hombres, como mínimo, y uno de ellos está dispuesto a concretar la cita. Ella comienza a sonreír, a sonrojarse, a no tener ya ganas de llorar porque sí ante los galanteos. Pero nada se concreta. Algo importantísimo está a punto de pasar, algo decisivo, y un simple detalle, una nimiedad, da por tierra con los sueños. Es que hasta los sueños han muerto. No por casualidad la mujer del boticario, dice Chéjov, "está despierta. Tres veces se ha echado sobre la cama; pero, sin saber por qué, el sueño huye tercamente de ella."4 Ya no hay ilusión posible.

Y el sueño en Olga, Masha e Irina también queda trunco. Alguna vez hubo un sueño, pero ya es tarde, lo que se demuestra al principio de la obra. Si bien son, o intentan, ser independientes en lo económico, no lo son en los afectos. Olga sigue sola, antes y después; Masha detesta cada vez más a su marido, y la posibilidad de encarar una nueva relación con Vernishin se evade, porque tampoco tiene demasiado sentido.

Irina es la única que tal vez tenga la chance de salir de ese ámbito enfermizo, pero no ama. Lo único que aman es el pasado y el recuerdo del padre y de Moscú.

Natasha devora. Destroza, aniquila, carcome, destruye lo ajeno para asimilarlo a ella misma. Engaña, ocupa, manda,

Del mismo modo que el exilio constituía una escisión en la realidad física, bajo la forma del destierro, la Iglesia tenía el poder de marginar a los indeseados de la comunidad cristiana, a través de la excomunión. Este tipo de sanción tenía una dimensión dramática, ya que implicaba la imposibilidad de entrar en las iglesias y en los lugares sagrados, al mismo tiempo que el repudio social.

Por otro lado, la enfermedad tiene sus efectos marginadores. La aversión, el miedo al contagio y el desprecio hacia los tullidos, es mayor que la caridad. Con la epidemia de la lepra, la Iglesia y las instituciones públicas actuaron de común acuerdo, a fin de separar a los leprosos del resto de la sociedad. Las leproserías deben estar fuera de los centros habitados. Los leprosos no pueden tocar nada de lo que tocan las personas sanas; su paso debe ser anunciado por el sonido de una *carraca* (instrumento de percusión). La opinión pública los mira con temor. En este conjunto de fuerzas que accionan la segregación, la moral no es ajena: a los leprosos se les atribuye desenfreno sexual. Sin embargo, la exclusión del leproso depende de la posición social del enfermo. Si la familia es rica, permanece con ella. Pero en las personas pobres se instaura una ambivalencia propia de la época hacia los mendigos y la pobreza en general, entre la condena de un modo de vida y el elogio de las virtudes de la renuncia.

Al final de la Eda Media la lepra desaparece del mundo occidental, no debido a las obscuras prácticas de los médicos, sino como consecuencia de la segregación y de la ruptura de los lazos de Europa con Oriente, donde se hallaban los focos de infección. Es en esta exclusión que se da una exaltación inversa: por una parte el leproso es el estigma de la cólera divina, por otra, marca de *Su* bondad. En el ritual de la diócesis de Viena, impreso por orden del arzobispo Gui de Pouissieu, hacia 1478, aparece: "Amigo mío, le place a Nuestro Señor que hayas sido infectado por esta enfermedad, y te hace Nuestro Señor una gran gracia, al quererte castigar por los males que has hecho en este mundo." Y en otra parte se agrega: " Y aunque seas separado de la Iglesia y de la compañía de los Santos, sin embargo, no estás separado de la gracia de Dios."(4) Expulsados de la Iglesia, su salvación se logra a través de esta misma exclu-sión, y gracias a ella, son salvados por la mano que no les es tendida. El pecador que no los ayuda, los acerca a la salvación. "Por que tengas paciencia en tu enfermedad; pues Nuestro Señor no te desprecia por tu enfermedad, ni te aparta de su compañía; pues si tienes paciencia te salvarás, como el ladrón que murió delante de la casa del nuevo rico y que fue llevado derecho al paraíso."(5). Esta particular perspectiva que hace de la exclusión una forma distinta de comunión, permanecerá desaparecida la lepra, durante dos siglos más.

Stultifera Navis: la exclusión liminar

En el imaginario de principios del Renacimiento aparece una nueva figura, inspirada en el viejo ciclo de Los Argonautas. La moda literaria compone estas "naves" con héroes ficticios, que a modo de modelos éticos se embarcan en un gran viaje simbólico, cuyo fin será la forma de su destino o de su verdad. Pero de todas estas embarcaciones novelescas, el *Narrenschiff* es el único que ha tenido existencia real: transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos. Los locos eran por aquel entonces expulsados de las ciudades, y se les confiaba a un grupo de mercaderes para que se los llevasen en sus barcos. Esta práctica era sobre todo frecuente en Alemania. Sin embargo, no debe reducirse la situación de los locos a la mera perspectiva de una medida expulsatoria. En la mayor parte de las ciudades de Europa durante toda la Edad Media y el Renacimiento, existió un lugar de detención reservado para ellos, y en ocasiones, en algunos hospitales son recibidos para ser curados. Por otra parte, existían peregrinaciones organizadas y subvencionadas, a veces, por los hospitales o las ciudades. Puede ser que estas

peregrinaciones tuvieran el valor simbólico de conducir a los locos en busca de la razón.

El acceso a las iglesias estaba prohibido a los locos, aunque no le eran vedados los sacramentos. En ocasiones, algunos locos eran azotados públicamente, y como en un juego, los ciudadanos los perseguían simulando una carrera, expulsándolos de la ciudad con golpes de varas. Marcas, todas estas, de exilios rituales.

La navegación de los locos poseía una eficacia doble: aseguraba el alejamiento del loco y la purificación de su alma. El agua aporta sus conexiones subterráneas con la vida, con la purificación, con la locura y la muerte. El loco se embarca en un viaje que al fin y al cabo, lo lleva a la incertidumbre de su suerte; en cierto sentido es un viaje a la muerte, en tanto puede ser el último. Por otro lado, al regresar es de este otro mundo de donde el loco desembarca. En tanto ámbito real y a la vez imaginario, el loco se establece en una situación liminar respecto del pensamiento del hombre medieval. Su exclusión debe recluirlo. Su prisión no es otra que los lugares de tránsito. En la más amplia libertad de rutas se haya encadenado a la encrucijada infinita: es prisionero del viaje.

A fines de la Edad Media la locura y el loco son personajes importantes por su ambigüedad. En las farsas, el personaje del loco, del necio y del bobo, ocupa el centro de atención. Figura a un mismo tiempo ridícula, pero se la representa poseyendo la verdad. Así como la comedia de cada personaje engaña a los otros y se engaña a sí mismo, el loco en una inversión dice la verdad con su lenguaje de necio, transformando en crítica social y moral lo que hubo en ellos de parodia religiosa espontánea. El loco tiene su verdad y es esto lo que inquieta. En El Caballero Inexistente de Italo Calvino, un loco asignado escudero por el rey Carlomagno se halla prisionero en una marmita invertida, desde allí golpeando con una cuchara grita constantemente "¡todo es sopa!". He aquí el pensamiento del hombre cuerdo que observa la situación: "A Rambaldo esta visión lo turbó de tal manera que la cabeza se le iba; pero no era tanto asco, como una duda: que aquel hombre que daba vueltas allí delante, cegado, tuviese razón y que el mundo no fuera sino un inmenso potaje sin forma en el que todo se disolvía y teñía de sí a todo lo demás." En otra instancia, la locura actúa en el centro mismo de la razón y la verdad en la literatura culta. En los discursos académicos se la reivindica como más cercana a la felicidad y a la verdad que la razón, más cercana a la razón que la razón misma. A lo largo del siglo XV el concepto de locura tiene una evolución diferente en el lenguaje pictórico, y en el lenguaje literario. Foucault rastrea estas divergencias.

De la vivencia trágica del mundo al confinamiento

En el lenguaje pictórico las cosas sobrecargadas de atributos y connotaciones, terminan por perder su propia faz, ya no son comprendidas en su percepción inmediata. Este sentido multiplicado de las formas deriva en tantas significaciones diversas, que ofrece al espectador un rostro enigmático. La pintura ya no enseña, sino que fascina. En esa red de significados el deseo se desliza subrepticiamente; la locura es convertida en tentación. En el Renacimiento, dice Foucault, " la animalidad ha escapado de la domesticación de los valores y símbolos humanos; es ahora ella la que fascina al hombre por su desorden, su furor, su riqueza en mosntruosas imposibilidades, es ella la que revela la rabia obscura, la locura infecunda que existe en el corazón de los hombres."(6) El loco en su zoncera, posee este conocimiento inaccesible. Relacionado con el saber vedado del árbol prohibido en el paraíso, el saber del loco predice el fin del mundo y el reino de Satán. En la nave de los locos el hombre viaja por un paisaje delicioso, no conoce ya el sufrimiento ni la necesidad, sin embargo, no ha recobrado la inocencia. Es este ilusorio Paraíso triunfo diabólico del mal, su falsa felicidad muestra el Fin próximo ya. De esta locura experimentada en el acaecer del mundo, se deduce el advenimiento del Apocalipsis. En el espacio de la pura visión, la locura despliega sus poderes como fuerza primitiva de revelación: lo onírico es real. Las apariencias del sueño y la verdad oculta del loco destacan el sentido secreto del orbe. En esta trama de apariencias y de enigmas se despliega en la pintura del siglo XV, *la trágica*

locura del mundo.

En el lenguaje literario, la Edad Media había colocado a la locura en la jerarquía de los vicios. Así como se establece una antinomia entre la esperanza y la desesperación, la castidad y la lujuria, la paciencia y la cólera, del mismo modo se opone la locura a la prudencia. Sin embargo, en el Renacimiento la locura deja este modesto lugar hasta adquirir una importancia capital. Dice Foucault: "es un privilegio absoluto de la locura el reinar sobre todo aquello que hay de malo en el hombre. Y por lo tanto, reina también sobre todo el bien que puede hacer: sobre la ambición, que hace a los políticos hábiles; sobre la avaricia que aumenta las riquezas; sobre la indiscreta curiosidad que anima a filósofos y sabios."(7) Por ende la locura, lejos de ubicarse en el espacio trágico del mundo, se entrega a las intimidades del universo moral. El mal no es visto como premonición del fin de los tiempos, sino como falta y defecto. La locura no se relaciona tanto con la verdad y con el mundo, como con el hombre y la verdad de sí mismo, que él sabe percibir. En los discursos filosóficos y literarios del siglo XV, la experiencia de la locura toma el tinte de una sátira moral. Se establece una experiencia crítica de esta misma locura, mediante la distancia de la ironía. Frente a la mirada del sabio, la locura mostrará su mediocre verdad: se convertirá en objeto, y de la peor manera, pues será el objeto de su risa. El discurso por el cual la locura se justifica, proviene de una *conciencia crítica del mundo.* Señala Foucault : "La locura se convierte en una de las formas relativas de la razón, o antes bien locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria."(8)

La locura ya no tiene existencia absoluta, sino que existe por relatividad a la razón. A su vez, la locura se convierte en una de las formas mismas de la razón. Prestarle el oído con atención ligera, con ironía, puede dislumbrar la verdad oculta, la sabiduría que tantas largas búsquedas no han sabido alcanzar. Así la locura es un momento difícil, pero esencial en la labor de la razón. A través de ella, y aún en sus victorias aparentes, la razón se manifiesta y triunfa. La locura era para ella su fuerza viva y secreta. Es imposible que exista un espíritu grande sin cierta mezcla de locura, pero estando por sobre ella la supremacía de la razón.

Entre estas dos formas de experiencia de la locura, la de la vivencia trágica del mundo con las formas fascinantes de los cuadros, y una experiencia crítica de esta misma locura en la distancia insalvable de la ironía, no dejará de aumentar la distancia... Pero esta experiencia trágica se dará cada vez en forma más velada, cediendo espacio y poder a la locura circunscripta por la razón. La locura, retenida y mantenida, ya no será barca, sino hospital. En la época clásica el encierro desplazó al embarco. La Razón irrazonable, tan familiar en el Renacimiento, será imposible de experimentar en la época clásica, lo que ocurre, es el advenimiento de una *ratio.* El estado o la ciudad preparan una forma nueva de sensibilidad frente a los marginados. Ya no se glorifica el dolor, y al hablar del hombre se hablará respecto de sus deberes para con la sociedad; y el miserable o el marginado, será a la vez causa y efecto del desorden. En un fenómeno de dimensiones europeas, comienzan a construirse internados donde van a parar un grupo heteróclito de personas: mendigos, vagabundos, ancianos sin capacidad de valerse por sí mismos, insensatos, hijos que tienen problemas con sus padres. Estos hospicios están destinados a socorrer a los internados, pero contienen a su vez celdas de detención, así como instrumentos de suplicio. Más que un establecimiento médico es una estructura semijurídica. La Iglesia toma su partido: en la Edad Media la miseria estaba santificada en su totalidad; ahora habrá una miseria en la región del bien, la de la pobreza sumisa y conforme con vivir en el orden del internado, sin vagabundear por las calles; y del otro lado la región del mal, la de la pobreza no sometida que intenta escapar de ese orden. La primera encuentra en el internamiento su reposo, la segunda lo rechaza, y en consecuencia lo merece. Lejos de buscar fines curativos, el hospicio era una condenación de la ociocidad. En la Edad Media el gran pecado fue la soberbia, en la época clásica lo será la pereza. De ahí el significado ético del internamiento: se obligará a los

ociosos a trabajar, aún cuando el trabajo no tenga utilidad ni provecho. La moral es así administrada como el comercio o la economía. En este paisaje de míseros, pobres y vagabundos trabajandoen forma forzada, los locos se distinguen por su incapacidad para seguir los ritmos de vida colectiva y de las reglas del trabajo obligatorio.Dice Foucault: "Hasta el Renacimiento, la sensibilidad ante la locura estaba ligada a la presencia de trascendencias imaginarias. En la edad clásica, por primera vez la locura es percibida a través de una condenación ética de la ociosidad y dentro de una inmanencia social garantizada por la comunidad del trabajo." (9)

El confinamiento, creación institucionaldelsiglo XVII, es un acontecimiento decisivo. Percibida en el horizonte social de la pobreza, en la incapacidad de trabajar, y en la imposibilidad de integrarse a un grupo, la locura empieza a asimilarse a los problemas de la ciudad.

La importancia dad a la obligación de trabajar, con todos los valores éticos que le son agregados, y las nuevas significaciones dadas a la pobreza, determinan la experiencia que se tiene de la locura.

Perdida su trascendencia, ligada a la razón, la locura será percibida bajo la nueva perspectiva que el confinamiento determina, como perteneciente al dominio de la alienación mental. (*)

(*) *Reducción de un trabajo presentado en la cátedra de Literatura Española de la Prof. María Elena Cincunegi*

NOTAS

(1) LE GOFF, Jacques [y otros], El hombre medieval, Madrid, Alianza, 1990, pág 17.

(2) GEREMEK, Bronislaw, "El marginado"; en LE GOFF, Jacques [y otros], El hombre medieval, Madrid, Alianza, 1990, pág 366.

(3) DUBY, Philippe y Georges [directores], "El individuo en la Europa Feudal", Historia de la vida privada, Madrid, Taurus, 1991, T IV, pág 202.

(4) Ritual de la diócesis de Viena, impreso por orden del arzobispo Gui de Poissieu, hacia 1478. Citado por Charret, Histoire de l'Eglise de Vienne, p. 752. En FOUCAULT, Michel, Historia de la locura en la época clásica, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, volumen I, pág 17, nota 13.

(5) *Idem.*

(6) *Idem*, pág 38

(7) *Idem*, pág 42.

(8) *Idem*, pág 53.

(9) *Idem*, pág 116.

BIBLIOGRAFIA

CALVINO, Italo, El caballero inexistente, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

DUBY, Philippe y Georges [directores], Historia de la vida privada, Madrid, Taurus, 1991, T IV.

FOUCAULT, Michel, Historia de la locura en la época clásica, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, volumen I.

LE GOFF, Jacques [y otros], El hombre medieval, Madrid, Alianza, 1990.

LABERINTO INTERACTIVO DE REALIDAD VIRTUAL "SCOPE 2015"

Christian Beratarrechea. 3º año Letras

Beratarrechea Computer presenta: Laberinto interactivo de realidad virtual "Scope 2015"

Manual de uso

El programa «Laberinto interactivo de realidad virtual *Scope 2015*" es la última propuesta de Beratarrechea Computer Industries en viajes interactivos. Este programa le permitirá meterse cara a cara en la metarealidad que elija. Ud. puede compartir su travesía hasta con cinco personas más, contactadas vía modem. La realidad virtual es la técnica más perfecta para la reproducción de estímulos. Las señales computarizadas llegan a su sistema nervioso en un noventa y nueve por ciento de estabilidad; este programa le asegura la completa inmersión de su persona en un universo computarizado que no es diferenciable de la realidad.

¿Como iniciar la secuencia?

Es indispensable el uso de su traje «Ciborg 2015»; ajuste delicadamente los guantes y las botas. Finalmente colóquese el casco interactivo «Grey-stone 2015». Los guantes están equipados con transmisores hipersensitivos «Hines 281», que mediante pequeños impulsos eléctricos estimulan el sistema nervioso transmitiendo las sensaciones de forma óptima. La botas «Xes A-T» registran los impulsos musculares, transmitiendo y neutralizando el esfuerzo de las piernas. El traje «Ciborg 2015» es el último desafío tecnológico. Le permitirá acoger todo tipo de estímulos sensitivos incluyendo las sensaciones de los climas más rigurosos o las texturas de diferentes trajes exóticos. El casco interactivo «Grey-stone 2015» lleva las sensaciones auditivas por medio del sistema "High-tech 318-AT" con sonido tridimensional y mega-bass. Las señales visuales se transmiten por las antiparras «Veldoni XTC». Estas antiparras contienen silicio liquido que al contacto con el ojo produce la impresión tridimensional porque se conecta directamente con el nervio óptico.

Secuencia inicial:

En su antiparras Ud. podrá ver el primer módulo de opciones:

A) Vacaciones.

B) Módulo espacio-temporal.

El micrófono de su casco interactivo recogerá la opción. El primer ítem, Vacaciones, le permitirá elegir el lugar que Ud. quiera visitar. Aparecerán a continuación las siguientes opciones: Continente, País, Ciudad, lugar en concreto. Una vez hecha esta elección podrá implementar las condiciones de sus vacaciones con los siguientes ítems:

I) Fenómenos climáticos: el traje «Ciborg 2015» le trasmitirá por medio de impulsos electrónicos las sensaciones del clima. Así podrá sentir con total verosimilitud estímulos que reproducen desde el sol del Caribe hasta los vientos huracanados en Manchuria.

II) Ámbito propicio: Ud. seleccionará las características del entorno físico elegido. Este ítem permite elegir si de estar en medio de una multitud en el desierto de Gobi o permanecer en soledad en plena Nueva York a medio día.

III) Música: Su viaje puede estar acompañado con la música ambiental favorita. El programa pone a su disposición más de cien mil registros musicales de toda clase. Podrá oír lo mejor de Gardel mientras camina por Pekín o escuchar las operas de Wagner en pleno bombardeo nazi sobre las calles de Londres.

IV) Estímulos sensoriales: el programa le otorga más de trescientas mil sensaciones olfativas, gustativas o táctiles. Ud. podrá recoger estímulos como oler rosas en el corazón de la Antártida, gustar el sabor de frutillas en plena ascensión del monte Everest o sentirse mojado en la jungla de Kenya.

V) Compañía: sus vacaciones no tiene por qué ser en solitario. Este ítem le introduce una copia vía realidad virtual de las más de setenta mil memorias de individualidades computadas, permitiéndole gozar de las playas de Aruba con Claudia Schiffer o comentar un recital de los Rolling Stones con Ludwing Van Beethoven.

Si su elección interactiva es la B, módulo espacio-temporal, el programa lo llevará a través del tiempo y el espacio a la situación que Ud. desee. Seleccione su viaje interactivo en las modalidades Pasado, Presente o Futuro; ajuste el módulo en el tiempo con la mayor exactitud posible indicando el año, mes, día y hora. El paso siguiente consiste en designar el lugar elegido; cifre el Continente, País, Ciudad y el lugar en concreto. En caso de no tratarse de un lugar especifico, la alternativa «Coordenadas» le permitirá calcular el sitio de su preferencia mediante el sistema de paralelos y meridianos incorporando la posición geográfica en término de grados, minutos y segundos. La siguiente modalidad de elección que aparecerá en sus antiparras será:

1) Acontecimiento: le permitirá acceder a más de treinta mil hechos históricos, presentes, pasados o futuros. Beratarrechea Computer industries ha instalado todo acontecimiento de su posible interés. Entre otros asista a secuencias como la Revolución Francesa, la caída de Roma, la crucifixión de Cristo, la llegada del hombre a la Luna. Si su elección se cifra en el tiempo presente, el sistema Internet lo lleva a los acontecimientos que están ocurriendo en el momento de su elección. contemple la sesión de la OEA, la misa papal o cualquier partido de la

liga italiana que está ocurriendo al momento. La modalidad futura ha sido diseñada siguiendo pautas de científicos y autores de renombre mundial. Asista a la colonización de lejanas galaxias o a la final del mundial del año dos mil veintidós.

2) Utopías: esta modalidad lo transporta a cualquier chance imaginaria. La guía de selección está hecha a base de las obras más importantes de la humanidad. Escoja:

I) Género: todos los géneros literarios están al alcance suyo, desde el cuento chino de dos milenios antes de Cristo hasta la novela latinoamericana del siglo veinte.

II) Autores: más de doscientos mil genios de la literatura de todos los tiempos. Los más grandes: Homero, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Heminway, García Márquez, entre otros, al alcance de su P.C.

III) Obras: más de seiscientas mil obras de todos los tiempos que le permitirán viajar por los centros más intrincados del pensamiento humano o por las etapas míticas de los tiempos de la formación del hombre.

IV) Tipo de observador: le permite optar de acuerdo con la situación en el texto. Si elige la opción «Intradiegético», Ud. podrá tomar el lugar del personaje de su preferencia. Así se le permitirá actuar como Watson en las aventuras de Sherlock Holmes o guiar a Dante en el lugar de Virgilio por los pasadizos del infierno. Si Ud. elige la opción «Extradiegético», se hallará presente en la acción sólo como un observador ocasional, como un fantasma. Contemple desde las sombras los crímenes de Jack, el destripador, o la clase acerca de Shakespeare de Stephen Dedalus en «Ulises» de Joyce.

3) Personalidades: esta modalidad pone a su alcance más de quinientas mil reproducciones de realidad virtual. Ud. deberá programar las siguientes modalidades:

I) Biografía: lo lleva a cualquier instante de la vida del personaje elegido. Asista el parto de Mao Tse Tung o contemple la siesta de Isaac Newton.

II) Clases magistrales: el conocimiento dotado de la expresión de sus descubridores. Asista a las cátedras sobre sueños de Freud o a las directivas de arte de Picasso.

III) Enfrentamientos: la realidad virtual le permite desafiar a diferentes personalidades en la chanza que Ud. prefiera. Juegue la final de Roland Garrós con Guillermo Vilas o luche cuerpo a cuerpo con Aquiles en la troya homérica.

IV) Entrevista: Beratarrechea Computer Industries ha dotado al programa de esta modalidad que le permite preguntar sobre los temas más audaces a reproducciones de realidad virtual. Podrá charlar de fútbol con John Lennon o preguntar sobre mujeres a Mahatma Gandhi.

Finalmente programa el tiempo de duración de su viaje interactivo. Una vez que Ud. verifique que todas las opciones han sido recogidas en la forma correcta, diga la palabra «activar» y comenzará una cuenta regresiva de cinco segundos y... ¡A disfrutar del viaje!

Nota del autor: el programa «Laberinto interactivo de realidad virtual Scope 2015» estaba desarrollado como un modelo experimental. Beratarrechea Computer Industries ha decidido cancelar el proyecto debido a la incidencia de la piratería cibernética y, en especial, por la implementación del virus «Caloi 211». Este ha mostrado ser terriblemente nocivo para la salud de los futuros consumidores del programa interactivo. El «Caloi 211» altera la secuencia de duración del viaje interactivo produciendo la repetición en forma continua de la secuencia elegida, impidiendo la salida del programa. La desconección antes de tiempo de finalización de éste está seriamente contraindicada para el usuario. Ante los casos en que se ha presentado el virus, si se le quitaba el casco a pesar de la secuencia inconclusa se producían graves daños en el sistema nervioso, si no se le quitaba éste el usuario permanecía eternamente inmerso en un mundo irreal sin posibilidad de salir de él, reviviendo la misma secuencia...por los siglos de los siglos.

El primogénito

María Marta Pittaluga
1er.año Corrector Literario

Extravié la aguja de colchonero que había sido de mi madre. Lo primero que pensé fue que mi suegra la había dejado en cualquier parte o que, tal vez, alguno de mis hijos la había utilizado y no la habría devuelto a su lugar; en el peor de los casos, podría haberla prestado.

En fin, que estuviera perdida no entraba en el cálculo de probabilidades. La aguja de colchonero desapareció y ésa fue la primera merma del día; luego le sucedieron una taza de té, la cuchara de madera, el calendario, un par de patines (los del comedor, para mayores datos), la salivadera de la abuela, la abuela y, por último, mi hijo mayor.

Mi marido no le dio mucha importancia al asunto, él es biznieto de irlandeses y la sangre tira. A mi reclamo contestó:

– No hay por qué preocuparse, deben ser los gnomos, o tal vez el Selkie.

– ¿Qué gnomos?– dije yo, casi al borde de la histeria.

– Los gnomos, que hacen desaparecer las cosas y luego las devuelven sin *zaco* alguno.

– ¡Sos el colmo! La abuela y tu hijo desaparecieron y vos me hablás de gnomos y de sacos!

– ¡Pero no de esos sacos, sino del verbo *zacar*!– respondió él, algo molesto por mi ignorancia.

– ¡Del verbo "andá a bañarte"!

Yo había alborotado al barrio con la búsqueda de la aguja de colchonero, la taza de té, la cuchara de madera, el calendario, los patines, la salivadera, la abuela y mi hijo mayor.

Los encontré tres días después y hoy, cuando los tres estamos muertos en el sótano de la casa (rodeados por la aguja, la taza, la cuchara, el calendario, los patines, la salivadera) escucho al segundo de mis hijos –que ahora pasó a ser el primero– hablar con mi marido y éste cuando llega del trabajo le pregunta:

– ¿Alguna novedad?

LOS NUESTROS

a Mirta

y los otros tripulantes

Cuando Joaquín vio a Verónica en la puerta, supo por la mirada vidriosa de ella que tendría que guiarla a través del pasillo rodeado de anaqueles e indicarle sin palabras cómo se hacía, a pesar de que ella lo había visto tantas veces. Pero a sus cincuenta y tres años, y siendo la más joven del grupo, era la primera vez que llegaba con alguien. Los demás también sabían que lo mejor era dejar que ella le abriera la puerta junto a la mapoteca, le entregara la vela y la dejara subir sola la escalera de la pequeña torre. Como siempre, desde aquel viernes en que Delia llegó con su padre, evitarían las frases vacías, optarían por lo que sí puede comunicar un abrazo, una palma franca. El resto quedaría a cargo del libro que Marina ya estaba abriendo, un libro que había elegido al azar pero en el que ahora confiaba ciegamente, segura de que esas páginas contenían lo que el dolor de Verónica precisaba esa tarde, la primera en que había llegado al taller acompañada.

Ya estaban viejos. El tiempo no les había robado un solo minuto de los que les tocaron. La cara y el cuello de cada uno testimoniaban esa fría justicia. Las acuarelas del vivir les habían enturbiado las lentes y aclarado los ojos. Lo que perdieron los labios en color lo ganaron sus narices en dignidad. Pero nada tan documental como el cuello, tan cartográfico. El tiempo comenta la vida de una persona en frases que escribe en su cuello. Pero el tiempo no cuida el estilo. Estaban viejos y ya ninguno era hermoso.

La voz de Marina era gruesa y noble como madera. Los años habían ido espesando su corteza, pero la voz de la adolescente que cantó en Venecia y lloró de felicidad ante el incendio del ocaso en sus cúpulas, todavía vibraba en esa voz que leía el cuento. En lentas bocanadas la historia subía por el aire quieto y formaba una segunda atmósfera bajo el alto cielo raso de la biblioteca. Ya había oscurecido, y en tres de las ventanas repiqueteaban algunas estrellas. En la cuarta ventana, como siempre, llovía.

¿Dónde estaba cada uno de ellos mientras se leía? ¿Quiénes los reemplazaban con siete rostros idénticos en esa mesa redonda? Ahí estaba la que se hacía pasar por Delia, mientras Delia volvía a antiguos jardines adonde no necesitaba ese bastón. Ahí estaba la que relevaba a Alicia, porque a Alicia ya no le temblaba el pulso y escribía la fecha del día en el pizarrón de una escuela de frontera. También estaba el doble perfecto de Demetria, quien abrazaba a su marido pianista en un balcón azul de Playa Grande. Mientras Marina leía, Ada también había nombrado una reemplazante, como lo había hecho Joaquín, y la propia Verónica, que tal vez no estaba tan lejos como los otros, que quizá rondaba la puerta junto a la mapoteca con la angustiante certeza de que sería inútil hacer girar el picaporte.

Pero no eran seres extraños los que ocupaban sus siete asientos, sino ellos mismos desdoblados. En tantos años de lecturas, de consignas, de intentos de encontrar la propia voz, ninguno había logrado escribir el cuento célebre, el poema inmortal. Sin embargo habían ido adquiriendo un raro poder, la facultad de volverse sutiles, delgados como hilos de lana o de música, y deslizarse entre las palabras como quien atraviesa una cortina de cañas sin que las cañas suenen. Perseguían algo respecto de lo cual el cuento célebre y el poema inmortal serían meros anun-cios, luces de bengala que lo harían visible sólo unos instantes, porque lo que ellos busca-ban se escondía del sabio lenguaje. Aunque no sabían qué era, intuían una extraña corres-pondencia entre eso, la pequeña torre a oscuras y esa ventana donde siempre llovía.

Nunca hablaban de ese tema: la reserva aseguraba un provisorio equilibrio. No querían que alguna palabra malograra lo bueno que pudiera ocurrir o desatara, con terribles consecuencias para todos, la trama que el mismo curso de los hechos había tejido. Nada extraordinario pareció suceder aquel viernes en que Delia entró, le dio un beso a cada uno y le anunció a Marina que en la puerta estaba su padre. Todos sabían que el padre de Delia había muerto la semana anterior, pero como llovía torren-cialmente dejaron para otro momento las manifestaciones de asombro y se apuraron a decirle a Delia que lo hiciera pasar, que no estaba bien dejar al padre de uno bajo la lluvia. El señor entró, caminando con pasitos cortos y la cabeza baja, como pidiendo disculpas. Marina lo invitó a sentarse, pero él se quedó mirando la puerta abierta, junto a los mapas y la escalera. Cuando Delia le preguntó si quería conocer la pequeña torre, el viejito sonrió entusiasmado como un chico, y su hija lo llevó de la mano. La bombita de la escalera estaba quemada, pero nadie quería que el viejo se quedara con las ganas, así que revolvieron toda la biblioteca hasta encontrar una vela. Delia la encendió y se dispuso a guiarlo. Entonces el viejo dejó de sonreír. Evidentemente, quería subir solo. Al terminar el taller, Delia se asomó a la escalera para llamarlo, pero su papá no respondió. Entre todos trataron de explicarle a Delia lo que ella también sabía, que su padre estaba muy bien donde estaba y que no había que molestarlo. Marina, la última en salir, apagó las luces y cerró con llave.

La semana siguiente el grupo se había reunido como de costumbre, y el taller había funcionado con total normalidad, excepto por un fenómeno que nadie se atrevió a comentar. Aunque era un día despejado, en una de las ventanas llovía torrencialmente. Era una lluvia densa, pero lenta y silenciosa, como en una película sin audio. Desde esa ventana, la plaza se veía inhóspita en medio de la tormenta. Desde las otras, se veían hombres haciendo footing, chicos en bicicleta y parejas besándose bajo los árboles opacos.

La segunda había sido Ada. Llegó con una mujer alta y de cabello negro, lacio y brillante a pesar de sus ochenta años, la misma mujer que una madrugada vio entrar en el hospital donde trabajaba a una nena llena de moretones y con un brazo que le caía sin vida. Iba

descalza y apenas cubierta por un camisón blancuzco que la corriente del hall hacía ondular como neblina. No había dolor ni angustia en su cara, sino una especie de luz. Nadie la reclamó nunca, excepto la enfermera de cabello negro y brillante que al adoptarla le puso ese nombre de cuento, por esa madrugada en que algún libro dejó caer en el hall del hospital a aquella niña vaporosa. La tarde en que llegó a la biblioteca, dijo buenas tardes con una voz muy dulce, encendió la vela que ella misma traía y se dirigió directamente a esa puerta, como si Ada ya le hubiera dicho qué era lo que tenía que hacer.

Con los años–es decir con los naufragios, euforias, hallazgos, quebraduras, cantos de sirena, fichas de subte, cortes de pelo–, una familia silenciosa fue poblando la pequeña torre, y en la ventana que daba a la plaza nunca paraba de llover.

Jamás llegó desde esa puerta una voz que obligara a Marina a proseguir una lectura tras un segundo de silencio incómodo. Jamás los sobresaltó algún mínimo ruido, excepto el crujido habitual de los anaqueles cuando todos los libros, como en cualquier biblioteca, empezaban a bostezar al caer la noche.

Era extraña la historia que Marina les leía esa tarde, la primera en que Verónica llegó acompañada. La prosa era lenta, ensimismada, pero pese al estilo tosco, embrionario, cada frase prometía algo brillante que volvía a postergarse en la frase siguiente, como si asistieran al moroso desfile de una oruga, provisoriamente fea, inminentemente espléndida.

Mientras la voz de Marina destejía el cuento, sus hilos unían astros invisibles y en esas constelaciones iban apareciendo figuras, imágenes verbales de cada uno de ellos. En ese primer cielo anterior al cielo raso, Joaquín se permitía tomar la mano tan blanca de Verónica, y ella la dejaba. En ese primer cielo se revivían y completaban las historias que los habitantes de la pequeña torre dejaron inconclusas. El cuento contenía oscuramente todos los poemas y todos los cuentos que se habían leído en el taller desde hacía veinte años. Parecía aludir a cada metáfora, cada descripción, cada símil, diferenciados y reunidos en ese texto como los colores de las futuras alas en los anillos de la oruga.

No era la primera vez que sentían algo así. Ya habían vivido momentos semejantes, instantes en que al promediar una lectura de pronto sentían que ésa sería la definitiva, que por razones inefables un verso o una frase los había conducido muy cerca de una cima, un punto límite. Pero entonces una palabra cualquiera, por ejemplo *paraguas*, irrumpía en el texto sin justificación alguna, impidiéndoles dar ese último paso y arrastrándolos, desengañados, por un suave declive hasta el punto final. Después Marina les daría pie para las frases acostumbradas: *me gustó, no me gustó nada, qué buena la escena del barco, esperaba otro final.* Todos esperaban otro final. Siempre. Y en la ventana que daba a la plaza no paraba de llover.

Pero esa tarde, la primera en que Verónica había llegado acompañada, todo parecía posible, como si al congreso de la pequeña torre sólo le faltara un miembro para completarse y hacer posible lo que se estaba gestando. La última noticia que habían tenido sobre la hermana de Verónica era que la enfermedad le había tomado los huesos, pero nunca pensaron que la doblegaría tan pronto. Sin embargo la mujer pasó ante ellos sonriente y perfumada, y una leve renguera era la única secuela visible de la batalla que acababa de librar. Cuando Verónica se sentó y los miró desde el centro de sus ojos hinchados, los seis saltaron dentro de esos ojos para nadar con ella en sus aguas negras. Quizá necesitaban esa prueba, ¿pero cuántas más vendrían? ¿Cuántas veces más tendrían que hacer girar el picaporte de esa puerta que solamente se abría desde afuera?

De ahí la dolorosa ansiedad con que habían mirado las tapas del libro que Marina abrió, y la incertidumbre con que se arrojaron a su voz como a una balsa. Porque si bien aquello que buscaban estaba más allá de las palabras, las necesitaba como puente, como vehículo o compuerta. Aparecieron algunas posibles saboteadoras, como *mandíbula, chicharra, contralor,* pero se tenían confianza los siete exploradores ahora que parecía haberse cerrado un círculo, ahora que estaban apenas a unas letras de distancia de una palabra que era como un árbol lleno de hojas de oro o de llaves, ahora que todos juntos abrazaban ese tronco y lo movían para que cayeran las llaves y las hojas.

En ese momento dejó de llover en la ventana donde siempre llovía, y la plaza comenzó a poblarse de corredores, de perros, de chicos, de enamorados, de luciérnagas. Pero no tuvieron tiempo para demorarse en ese asombro, porque enseguida oyeron ruidos que venían de la puerta junto a la mapoteca. Parecía que cantaban y que bajaban la escalera saltando de a dos o tres peldaños. Cuando llegaron a la puerta y empezaron a llamar con suaves golpecitos, todos miraron a Marina, que no había dejado de leer.

La última frase del cuento que Marina leía decía que cuando Marina se levantó y por fin abrió la puerta de la última frase del cuento que Marina se levantó y por fin abrió la puerta de la última frase que Marina por fin abrió la puerta.

Mi muerte

Una hoja seca cae,
nace el otoño,
muere el verano.
Una hoja seca cae,
es pisada y se desintegra.
Muere la hoja,
muere la vida.
Cruje la hoja seca,
la muerte no es el olvido.

Los días pasan,
la niebla calma.
El sol es vida y muerte.
La sequía mató al río,
mató al pueblo.

Yo, mortal e inmortal,
quedaré en algún recuerdo,
en alguna obra,
en algún suspiro.
Mi muerte me tomará entre sus brazos
y seremos una.
Dulce muerte.

No hay más hojas,
no hay más río,
no hay más pueblo.
Las hojas lloran,
la humanidad sufre,
y el océano se retuerce de dolor.
El árbol sangra al ver a su hijo morir.
El océano y la montaña se consuelan el uno
al otro.
La humanidad cierra los ojos y oculta el
corazón.

Llora árbol
sufre océano,
oculta tu dolor ser humano.
Y tú, dulce muerte,
recibe a mis niños en tu regazo.
Dolor, desgarro, muerte.
¡La inmortalidad!

Alejandra Versace
1er. año Letras

Nota: este poema apareció publicado en Gramma Nro. 23, pero por razones ajenas a la revista presentóalgunos errores que ahora reparamos.

Su sonrisa me sabe a hierba
y a humedad de campo,
pero me pierdo y la hierba se marchita
y el cielo es gris
y la mañana llega en canoas de piedra
el silencio de sus palabras me recuerda la poesía
pero la música me subyuga
y la poesía no será si nadie nunca ha dicho
y jamás se habla sin oídos
a pesar de un si, de un porque o la caricia en los labios
Su aliento es soberbio como bálsamo
pero el perfume se nubla
y las flores merodean la misma tumba hasta el amanecer
y siguen así de pálidas aunque el trigo abunde
La infinitud de sus manos abarca casi todo el placer de una vez
pero lo vasto es pedir el sol a la necesidad
y jamás nadie ha probado que se regrese del infierno
o que se goce el verde con el tacto
aún cuando uno mismo se desdoble
en la sombra y lo sombrío
Su boca y su mirada siguen a la luna imperturbables
cuando su caminar zigzaguea las calles empedradas
pero la ciudad es una
y desfallezco al recordarla.

Julieta Brizzi
5to año - Letras

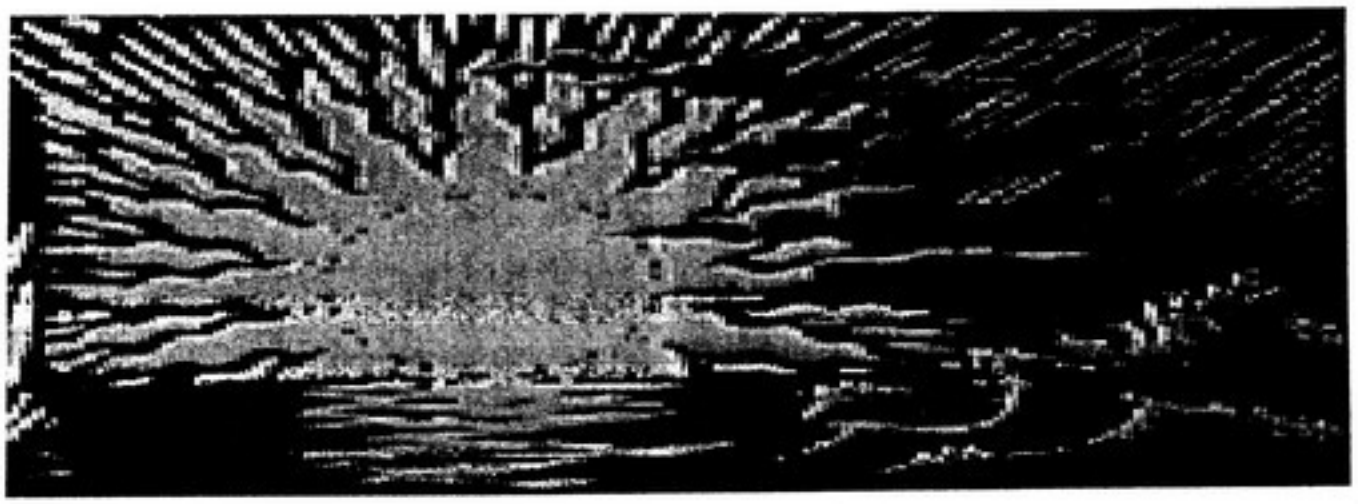
La felicidad

¡Oh, felicidad! A veces estás y te vas.
¿A dónde vas, que me dejas a la deriva?
Cuando te vas soy un barco sin rumbo,
un objeto sin utilidad,
un vacío sin igualdad.
Ruego y ruego sin cesar.
Felicidad ¿A dónde estás?

Espero, a ciegas camino y espero.
¿Qué sucede, qué hice mal?
¿Creer que era feliz y dejar de buscar?
Ahora, sola, sin nada en que pensar
me siento a meditar.
Y en un abrir y cerrar
ahí estás tú ya.

¡Oh, mi corazón te recibe!
¡Oh, gran felicidad!
Es un dolor en el alma
y ganas de buscar.
Es sentirme pequeña,
una nada y nada más.
Es ver la inmensidad
y respirar con dignidad.
Es sentirme humilde y con ganas de volar,
de salir de este cuerpo
y emprender la búsqueda ya,
por mares desconocidos
y con ansias de navegar.

Alejandra Versace
1er año - Letras

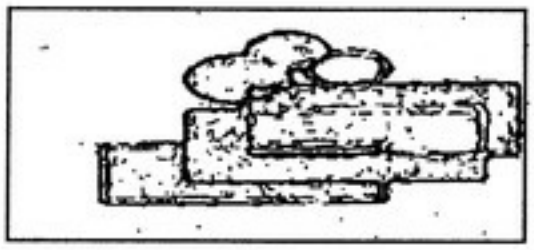


Laberinto personal

El Apocalipsis está aquí,
Agamedón de consumo
y producción moderna.
Vivimos, morimos, mientras
Lucifer se ha transformado
en alfa y omega cibernético
para la cartera de la dama
o el bolsillo de caballero;
que se puede encargar
por Movicom o buscar
en cualquier drugstore
las veinticuatro horas...

Christian Beratarrechea
3er año - Letras

Roberto Juarroz



Nació en Coronel Dorrego en 1925, se graduó de profesor de Letras y luego cursó estudios de postgrado en la Sorbona. Ejerció la docencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde dirigió el Departamento de Bibliotecología y Documentación.

Fue investigador, traductor y estudioso, crítico literario y director de la revista Poesía. En 1986 se incorporó a la Academia Argentina de Letras y en 1994 recibió el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores.

Aunque comenzó a escribir desde joven, su primer libro recién lo publicó a los 33 años por propios criterios de exigencia.

"El centro de lo que he buscado - dijo en una de sus últimas entrevistas - **consiste en ver, en encontrar, en descubrir, qué es lo positivo de lo negativo".** Falleció en Buenos Aires en 1995 (Clarín 2/IV/95)

1

Una tachadura en el texto
crucifica la escritura,
se parece a la muerte.
La muerte también es
una tachadura en el texto.

Pero todo lo tachado
hace resaltar otra cosa.
¿Qué cosa resaltaría
si se tachara todo el texto?

2

¿Quién toma en mí la iniciativa
cuando no estoy en mí?

¿Quién sueña cuando sueño?
¿Quién me despierta en la nada?
¿Quién cultiva mis ojos de no ver?

Somos sólo invitados
en nuestra propia casa
pero nos dolerá dejarla,
como si fueramos los dueños.

3

¿Cómo se junta un pensamiento
con otro pensamiento?
¿Cómo se juntan
todos los pensamientos
de todos los hombres?

A veces sentimos
que todo el pensar es un solo caudal,
que mueve la rueda
de un único molino.

"Tríptico vertical"
En La Nacion, 2 de febrero de 1992

El poema continuo,
la escritura continua,
el texto que nunca se termina
y nunca se interrumpe,
el texto equivalente a ser.

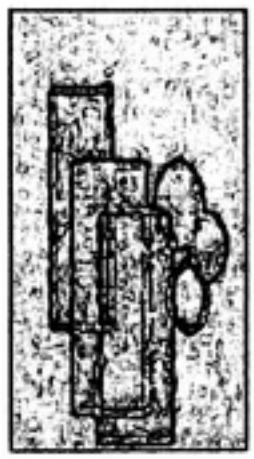
La vida se convierte
en una forma de escritura
y cada cosa es una letra,
un signo de puntuación,
la inflexión de una frase.

Inagural metabolismo
de una fitología
que ha descubierto un nuevo verbo:
el verbo ***siempre****.*

La poesía se escribe siempre,
vivir se vive siempre,
algo despierta siempre:
poema-siempre.

El ser es escritura.

"Undécima poesía vertical". 1988.



¿Cómo amar lo imperfecto,
si escuchamos a través de las cosas
cómo nos llama lo perfecto?

¿Cómo alcanzar a seguir
en la caída o el fracaso de las cosas
la huella de lo que no cae ni fracasa?

Quizás debamos aprender que lo imperfecto
es otra forma de la perfección:
la forma que la perfección asume
para poder ser amada.

"Sexta poesía vertical", 1975

La voz del poeta nos hace accesible el mundo a través del arte. Pero esta voz tam-bién hay que atribuírsela al lector de sus obras. Es él quien reconvierte en belleza aquello que goza estéticamente; es él quien se hace de alguna manera cómplice del poeta com-partiendo su palabra desde la lectura.

Juarroz transfiere al lector esta responsabilidad estética: gozar para aceptar, para ver con la luz de la belleza; gozar para hacerse cargo de la perfección que llevamos dentro y que compartimos con el mismo Dios.

Esta lucidez poética nos lleva a sentir la vida desde la esperanza, la fraternidad y la bús-queda constante del destinatario que nos ha convocado a la fiesta de la existencia humana. Este poeta festeja a traves de la poesía. Celebremos con él.

María Inés Narvaja, 5to. año Letras.

El *Martín Fierro* en la India

Entrevista a Premlata Verma

Por Mariana Sández - Cecilia Vizcaíno
4º año, Letras
Valeria Papadópulos
5to. año, Letras

Entrar en la casa de Premlata fue internarnos en un mundo fascinante y misterioso. Como por una puerta entreabierta, espiamos la profundidad del pensamiento y la vida de la india. Premlata Verma es la heroica traductora del Martín Fierro al hindi.

Nacida de una familia de importantes poetas y escritores hindúes, es dueña de un espíritu natural-mente poético y refinado. Hace ya veinte años que vive en la Argentina, y aunque siente un gran afecto por nuestro país, sus palabras dejaron traslucir, a lo largo de toda la entrevista, inmenso amor y sentida nostalgia por su tierra natal y sus seres queridos. Con un excelente dominio del español, nos habló de la India: el origen, las lenguas que allí conviven, la religión, la filosofía, la educación, los valores morales, las costumbres y la literatura; todo desfiló ante nosotras como imágenes vivas y cercanas.

Premlata no sólo es traductora del español al hindi, sino que además escribe cuentos, ensayos y poesía. Fue profesora de literatura india en la Universidad de Buenos Aires y actualmente lo es también en la Universidad Maimónides; enseña el Sánscrito y el Hindi, y pronto publicará en la Argentina una obra muy interesante: Historia de la literatura india.

–¿Por qué tuvo la idea de traducir el *Martín Fierro*?

– Su traducción fue para mí un desafío. Fue publicado por la Academia de Letras en 1989, en Nueva Delhi, tiene 58 hojas de introducción porque tuve que explicar la tradición gauchesca. Mi punto de vista frente al *Martín Fierro* no está relacionado con la idea de Borges que dijo : «Es un lindo poema pero pesa que hayan puesto a un ladrón como héroe»; o con aquellos que le pusieron la bandea nacional. Yo no estoy de acuerdo con ninguna de las dos posturas.

– ¿Cómo hizo para traducir el vocabulario específico del poema?

– Fue un trabajo de cuatro años. Fui a la Biblioteca del Jockey Club donde encontré un diccionario de quechua, después comencé a leer mucho sobre los gauchos, viajé a varios lugares de la provincia de Buenos Aires para visualizar las monturas de los caballos, preguntar. Tenía que verlo, vivirlo un poco. Fui a museos y después comencé a estudiar palabra por palabra, giro por giro y luego los comparé con los giros idiomáticos del hindi. Para los giros idiomáticos tuve que leer un montón de novelas. Fui a la Embajada de la India porque acá no hay ningún diccionario de giros idiomáticos del hindi. Allí, donde no había traducción comencé a anotar abundantemente a pie de página. Hay muchas notas. Por ejemplo, el mate no existe en la India.

– ¿Y vigüela...?

– Exactamente, no. Tenemos un instrumento parecido a ese, el mate no es sólo una bebida, sino que es una costumbre, se lo pasan uno a otro como si fuera un ritual. Tuve que explicar todo eso, que mate significa también la yerba, la bombilla y la calabaza. Tuve que explicar con estructuras cómo se prepara, porqué decir «matar el mate». También tuve problemas con la palabra «boleadora». Tuve que buscar una palabra el hindi que significa casi lo mismo, es un instrumento con el que los chicos cazan los pájaros, como una honda pero parecida a la boleadora.

En la introducción que hice tuve que explicar la historia argentina hasta ahora y después la crisis socio-política y el oficializo de la época; el origen del gaucho, el significado de la palabra gaucho, el carácter del gaucho, su crisis psicológica, su forma de ser y cómo fue eliminado. Esta parte crítica la hice muy poéticamente. Me parece muy im-portante todo el entorno del *Martín Fierro*, el personaje es un símbolo, su identidad es la tierra; la madre lo abandonó y su padre es el español violador entonces nace de una delincuencia de una crisis muy fuerte. Por eso su personalidad es por un lado fuerte, matón, matrero y, por otro lado, muy melancólico y anda siempre con su caballo, se lo puede identificar con

un centauro, su única identidad es la tierra que al quitársela también le quitaron su personalidad, por eso en la última parte queda anónimo. De todas maneras me pareció muy positivo el final.

– ¿Cómo fue recibida la obra en la India?

– Fui muy reconocida y elogiada por mis colegas poetas y escritores. Hubo en la India un consejo con quince jurados para aprobar mi traducción. Entre ellos estaban los mejores escritores de la India, de España, de Colombia y otros. La Academia nunca publica sin la aprobación de un jurado que, luego de observar el lenguaje, lo aprueba o no.

– ¿Le gustaría traducir alguna otra obra?

– Me pidieron que tradujera *Don Segundo Sombra* de R. Güiraldes. Por ahora estoy embarcada en dos proyectos : estoy escribiendo en castellano una historia de la literatura de la India, comienzo desde sus características en la Edad Media, la moderna y la contemporánea; luego hablo de las tendencias literarias de la poesía y de la prosa, todo lo que pasó políticamente en el mundo y cómo influyó en la literatura. Es un trabajo muy fuerte, muy duro y muy profundo. El otro proyecto es que la Academia me pidió que escribiera cuentos argentinos o latino-americanos.

– ¿Para escribir la Historia de la Literatura de la India, de dónde obtiene sus fuentes?

– Muchas veces pido a la Academia. Aparte yo estudié literatura en la India, mi licenciatura fue en literatura hindi y en sánscrito. Además mantengo comunicación con escritores y poetas de la India que me mandaron libros y material desde la India. Con lo que cobré de derechos de autor le pedí a la editorial que me mandara libros en lugar de dinero.

– ¿Cuánto tiempo hace que vive en la Argentina?

– Hace veinte años.

– ¿El castellano lo estudió en la India?

– No estudié acá, sola. Cuando llegué no sabía nada. Hice aquí un curso de postgrado sobre literatura Hispanoamericana. Ahora comprendo muy bien el alma del idioma castellano pero no me considero muy hábil en su manejo. Sé cuando una palabra está mal empleada y busco la justa. Soy muy exigente pero además tengo una lucha entre tres idiomas..

– ¿Cuál es la temática de su poesía?

– La poesía no trata sobre un tema, para el escritor el tema no es importante, sino el contenido. Como un pintor que puede pintar solamente una silla o un árbol, todo el mundo sabe que la silla o el árbol existen, pero el escritor lo lleva a otra dimensión, es un viaje al otro lado. Yo vi una vez, hace muchos años, una silla de la Edad Media en una galería de arte y la estuve mirando durante casi veinte minutos porque se podía imaginar qué tipo de persona se había sentado allí, si era una mujer o un hombre. El tema era la silla pero el contenido no era la silla solamente. La poesía también es una transformación de la realidad en fantasía pero esa fantasía debe ser más real que la realidad misma. El tema ahora y siempre es el dolo humano, pero hay que superar el dolor antes de escribir, hay que superar el sentimentalismo, la experiencia tiene que enriquecer y llevarla a un nivel intelectual, recién entonces nace la obra. Muchas veces uno habla de amor cuando en verdad no se siente nada de amor. Hay muy pocos poetas del mundo que hayan escrito buena poesía sobre el amor. Todos se quedan en el beso, en la mirada y eso no dice nada. Además se limitan al amor de la pareja, cuando en realidad tiene una dimensión más grande, un amor muy grande, hacia la vida. Mi poesía no está limitada ni a la India ni a la Argentina, es todo, todo el mundo entero, el ser humano en sí con muchas metáforas e imágenes y un contenido muy intenso.

Luego de una amable y extensa charla Premlata Verma nos leyó algunas partes del Martín Fierro en hindi, por supuesto el principio entre ellas. Su calidez, su casa, sus vestidos típicos nos retuvieron por un tiempo en la magia de otra cultura, para nosotras demasiado distante y desconocida. Agradecemos a la señora Premlata su hospitalidad, su tiempo y sus palabras. También queremos dar gracias a la Lic. Kelly Gavinoser y Lic. María Elena Cincunegui quienes hicieron posible esta entrevista.

María Rosa Lojo
Forma oculta del mundo
Ediciones Ultimo Reino,1991

La poesía se sitúa, por esencia, en el inombrable intersticio de la palabra y su concepto. Expresa eternamente un diálogo subterráneo. Silenciosa, imposible. Así, nos abre a un mundo de voces sordas, infinitamente bellas, porque se gesta en el alma. El poema vive, conversa, transcurre, se esconde; es agua profunda, arca de música, peque-ñas cosas. María Rosa Lojo escribe este poema.

Forma oculta del mundo se eleva desde lo cotidiano a las ideas puras con absoluta claridad. Su "forma"desborda ambiciosa los parámetros tradicionales de verso y métrica. No es prosa que monologa. Cada imagen pinta un arroyo que se nos evapora frente a los ojos. La voz del poeta nos penetra particularmente: ella misma encarna y convoca al*tu* universal, lo oculto, la llama perpetua, el alma mater, y a Dios, su carcelero. Son textos que representan lo más propio de un género perfecto. Misterio y reflexión se hacen patentes sin obstáculos ni torres de marfil.

Forma oculta del mundo obtuvo el Primer Premio de Poesía en el certamen "Dr. Alfredo A. Roggiano" para escritores de la provincia de Buenos Aires.

María Rosa Lojo
Visiones
Ediciones Último Reino, 1986.

En ***Visiones***, de María Rosa Lojo, el poeta regresa al rol que le es más propio: el vidente que intuye las esencias. Las mejores palabras que definen esta obra corresponden al epígrafe elegido por la autora de los *Cuadernos de Malte*, de Rainer María Rilke:

"Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba. Siempre tengo un interior que ignoraba".

Lojo, poeta joven, ve profundamente. De esta manera, los objetos, las cosas, se com-prenden desde dentro. Vemos el mundo como un reflejo desde nosotros y desde las cosas. En este universo la oscuridad tiene mirada, lo exterior se invierte, el sol se traspone y "el ser se pone en pie, inmenso, abierto". Si Dios va a ser el carcelero, aquí todavía es "(por decir algo, por decir nada)" una palabra como un "pozo insensato".

Visiones propone penetrar cada rincón de la verdad como misterio, y percibirla cara a cara.

"Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido"(San Pablo,I Corintios, 13, 12)

Visiones fue Primer Premio del concurso de poesía para poetas menores de 40 años, organizado por el comité ejecutivo de la Exposición Feria Internacional "El Libro del Autor al Lector", en abril de 1984.

Luminosa voz de las vivencias: *Tigre como los pájaros*, de Pedro Mairal

Lic. Flavia Belpoliti

Si una cualidad debe ser destacada de *Tigre como los pájaros*, es la pureza y la luminosidad con que trasmite la belleza de la realidad cotidiana.

La voz del poeta se hace eco de las emociones esenciales (el amor, la nostalgia, la búsqueda incesante del propio ser entre los otros) pero sin la solemnidad esperada ante tales temas, sino con una frescura lúcida y vital que llena cada poema de una claridad intensa.

Ciertas palabras van surgiendo como símbolos desde la mirada del poeta, y se reiteran formando la urdidumbre del libro, que cobra unidad a través de ellas: *caballo, toro, calles, viento, el cuerpo de la mujer amada, y el propio yo,* que contempla, ama, añora, sueña, vive.

Los espacios que transitan estos poemas son los espacios encontrados en cualquier caminata por la ciudad (veredas rotas, terminales, subterráneos, una feria, un viejo café), que rejuvenece la imagen del "flaneur" porteño; y por contraposición, en un juego de imágenes invertidas, aparecen los espacios abiertos, infinitos, de los campos segados, de la tierra recién cosechada, del mar.

En la elección de la forma y del ritmo, Pedro Mairal ha preferido la simplicidad y la concisión antes que la complejidad de formas herméticas y barrocas: forma y ritmo se transfoman así en parte esencial de la voz que expresa realidades cercanas y vitales. En algunos casos, como en "Pablo Picasso", el ritmo lo es todo: sólo tres palabras, reiteradas en versos que se hacen cada vez más intensos (como el latido de la sangre o la carrera desenfrenada del toro), conforman un poema que significa por su sonoridad.

En otros, como en "Herramientas", el ritmo es solamente un fondo tenue que abre profundidad a las ideas que desarrolla.

Intercalados entre los poemas principales surgen textos que no llegan a ser poemas, sino que son simples líneas de escritura, breves reflexiones, a veces casi aforismos , que van tendiendo una segunda trama a lo largo del libro, y que transportan la voz emocionada del poeta: *"Se están cayendo las hojas/ y no conozco tu invierno" " Quiero esa fe de los pájaros /cuando se arrojan al aire"*

La constante presencia del yo y del tú, inscripta bajo la figura del poeta y de su amada, convierte a los poemas en diálogos casi invisibles que rememoran momentos, gestos, miradas, todos ellos plasmados en un sola línea, en un solo verso.

Vital, abierto, pleno de imágenes transparentes y metáforas muchas veces lúdicas, este libro es una afirmación de lo poético, que se cierne sobre las emociones y las ideas, creando una nueva perspectiva del mundo y de las cosas que hacen al mundo.

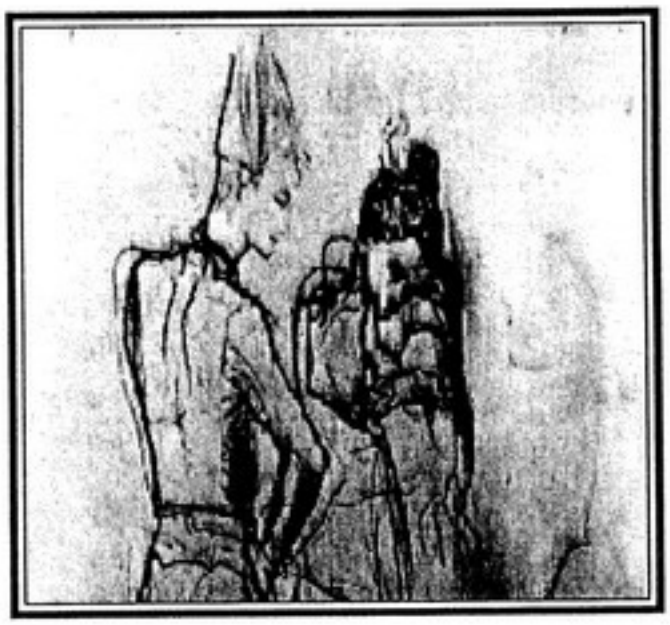
Pedro Mairal, poeta luminoso, inagura una voz muy personal en la joven poesía argentina.

Cómo me entregaría
a la corriente atardecida del vino
si no supiera que la orilla
donde habría de dejarme
queda aún más cerca de la tristeza.

Tigre como los pájaros, 1996

Convalecencia

Querida mía:
hoy viniero a visitame
los pescadores evangélicos,
los que me hallaron ahogado
en la rompiente del sueño.
Vino un caballo muy viejo
que aún me recordaba
abrazados entre los girasoles.
Ya estoy mucho mejor:
la cama aquí en el abra del pajal
es lo que más me alivia.
Dos mujeres cretenses vinieron hoy temprao;
en los pechos desnudos trajeron vino rojo
y un toro lejano en las pupilas.
Tal vez porque no hay sombra
nadie se queda mucho.
La eterea familia de saltimbanquis
pasó como a las tres
dejaron más azul que nunca el cielo.
Si vieras, querida, las golondrinas,
las iguanas a la siesta
en la baranda de mi cama.
Ayer vino desnudo tu recuerdo
y me pidió con señas que le trenzara el pelo.
Voy a sanar,
lo sé porque al crepúsculo
se echan junto a mí los animales.
Son tan lindos los días, tan enormes.
De vez en cuando puedo cerrar los cielos
y unas sogas de luz de música serena
consiguen remontarme hasta quién sabe dónde,
sin sábanas, mi vida, sin memoria.



Tigre como los pájaros, 1996

2DO. CONCURSO LITERARIO GRAMMA

CUENTO

Jurado Prof. Nora Andrade
Prof. Juan Jose Delaney
Prof. Mirtha Meyer

1er. PREMIO
Desierto

2do.PREMIO
Desierto

MENCION
Javier Barquet
"Cuando Dios conoció a Agustina"
Universidad del Salvador- Letras

Eduardo Martín Valiente
"La piel de la imagen"
Universidad de Bs. As. - Abogacía

POESIA

Jurado Prof. Daniel Capano
Prof. Celia Fischer
Prof. Beatriz Hernández

1er. PREMIO
Jose Luis Forcinito
"Conjunto de poemas"
Universidad del Salvador-Corrector Literario

2doPREMIO
Desierto

MENCION
Lily Ann Martin
" Pianos incoherentes"
Universidad delSalvador - Letras

AGRADECIMIENTOS

Daniel Capano
Daniel Calmels
José Luis Forcinito
Kelly Gavinoser
Estela Kalay
Carmen Ortiz

Editorial Plus Ultra

Primer Concurso Literario para alumnos de Nivel Medio

Narrativa

Jurado de Preselección: Lic. Marcela Crespo, AlejandroTloupakis y Lic. Flavia Belpoliti

Jurado: Prof. Mirtha Meyer y Prof. Alicia Sisca

Primer Premio
Bárbara Caletti García, por "El amor y el mar"

SegundoPremio
Alexis Doreski, por "El día después"

Mención
Anabella Sanches, por su relato

Preseleccionados
Jose María Guido Gomez, por "La máquina maravillosa"
María Agustina Matsuda, por su relato.
María Jimena del Aguila Lacoste, por su relato.
Laura Anahí Mafud, por "El día que conocí al general"
Guillermo Storni, por "Venganza propia"

Poesía

Jurado de preselección: Lic. Soledad Alen, Lic. Mariana Elola y Pedro Mairal.
Jurado: Prof. María Fasce y Prof. Alicia Sisca.

Primer premio
Diego Ottaso, por "Melodía Porteña"

Segundo Premio
Mario Martín Mottironi, por "Eternidades"

Mención
Soledad Castresana, por "Qué extraña que es esta sensación de vivir..."

Preseleccionados
Romina Eliana de Seta, por "Sombras de amores pasados"
Susana Soledad Miño, por "Inalcanzable"
Gladys Alicia Rodríguez, por "El sueño de los locos"
Edgardo Hernán Cardo, por "Enigmas del corazón"

II Jornadas de la Lengua Española

"Nos congrega una vez más el tema de la lengua española. En esta oportunidad, la realización del encuentro coincide con la celebración del 40 Aniversario de la Universidad del Salvador". Con estas palabras inició su alocución el Decano de la Facultad de Historia y Letras, escribano Juan Carlos Lucero Schmidt, con motivo de las *II Jornadas de la Lengua Española: de las Ciencias el Lenguaje a la Enseñanza de la Lengua*, organizadas por la Escuela de Letras y el Instituto de Investigaciones Lingüísticas de esa unidad académica.

Para referirse a la fundación de nuestra casa de estudios, el Decano afirmó que "nacida –como se ha dicho– para institucionalizar una mística –la de San Ignacio–, entre los siete Institutos que le dieron origen se contaba el de Historia y Letras, creado el 6 de abril de 1956".

Continuó diciendo que con la creación de la Facultad que él preside se trató de dar aliento al ideal ignaciano de formación integral, en el que las "Letras de la Humanidad" –como decía el Santo para referirse a la Retórica, a la Poesía y a la Historia– tenían parte esencial.

Otro de los conceptos relevantes sobre el cual expuso el escribano Juan C. Lucero Schmidt se centró en una reflexión acerca de lo que legítimamente puede y debe esperarse actualmente del estudio de las humanidades en la USAL. A ese respecto y luego de citar oportunamente a Dante, consignó que "la acción pedagógica orientada a preparar a los estudiantes para el desempeño de una profesión, quedaría inconclusa y por cierto sería estéril si al mismo tiempo no se preparara para la vida (...). Esto supone que los educadores sepan transmitir, además de la ciencia, el conocimiento del hombre mismo".

En coincidencia con las palabras de Juan Pablo II en *Gaudium et Spes*, el Decano argumentó que es indispensable sentar las bases de un humanismo integral, distinto de la yuxtaposición artificial de los conocimientos parciales sobre el hombre, al que se necesita comprender en su unidad y dimensión trascendente. Es así que "caracterizada por una acumulación de saberes particulares, que deben ser integrados en una unidad viva y significativa, la cultura actual necesita de una sabiduría heredada del pensamiento griego y profundizada a la luz del Evangelio".

Disertaciones y lecturas de ponencias

Durante las Jornadas, además de las lecturas de ponencias y el desarrollo de diversos paneles, disertaron especialistas como las doctoras Elvira Arnoux, Ofelia Kovacci, la licenciada María Elena Rodríguez y el doctor Héctor Valencia, quienes se refirieron respectivamente a "Las Ciencias del Lenguaje: Enfoque Sociolingüístico", "La Enseñanza de la Lengua en la Reforma Educativa", "De las Ciencias del Lenguaje a la Enseñanza de la Lengua" y "Aportes para la Diagramación de un Currículo de Enseñanza de la Lengua Española para los Extranjeros".

Prof. Silvia Vallejo

Celebración del 40 aniversario

Conmemorando el cuadragésimo aniversario de la Universidad del Salvador se realizaron, entre el 28 y 31 de octubre, las siguientes actividades:
-Simposio Internacional: el tema convocante fue *"Las humanidades y la Ciencia: Visión Actual y Prospectiva"*. En cada una de las Sesiones Plenarias se realizó un análisis sobre las diversas áreas académicas en la evolución del pensamiento científico y humanista de la Argentina en los últimos cuarenta años. Representando a la Facultad de Historia y Letras se desarrolló el tema *"La identidad cultural americana"*, en el que disertaron el Dr. Héctor Puerta, la Dra. Daisy Rípodas Ardanaz y la Dra. Mónica Martínez, coordinados por el Escr. Juan Carlos Lucero Schmidt, Decano de nuestra facultad.
-Acto académico: se hizo entrega de los títulos de Doctor Honoris Causa a la Prof. María Mercedes Terrén, al Dr. Alex Malaspina, al Dr. Ilya Prigogine y al Dr. Arturo Berenguer Carisomo.
-Colocación de la piedra fundamental : como inicio de la edificacion del Nosocomio de la Fundación "Hospital Universitario del Salvador", se colocó la piedra fundamental del futuro Hospital Escuela de alta complejidad, orientado al trauma y a la emergentología, que se construirá en la ciudad de Pilar.

JORNADAS

La Escuela de Letras y el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Salvador organizan las *"Segundas Jornadas de Cultura Clásica"*, cuyo tema convocante es **"La Utopía"**
Las mismas se realizarán en sedes de la Universidad del Salvador los días 1, 2 y 3 de octubre.
Se aceptan ponencias sobre otros temas de la cultura grecolatina o de proyección clásica.
Los interesados deberán presentar un resumen de sus trabajos, de no más de 100 palabras, antes del 13 de septiembre. Se comunicará la aceptación de las ponencias a partir del día 20 de septiembre.

Seminario

Organizado por la Asociacion de Egresados, a partir del mes de abril se desarollará la segunda parte del Seminario "Thomas Mann, artista y sociedad", a cargo de la Prof. María Esther Mangariello.
En esta etapa se trabajará el análisis de las novelas "Buddenbrooks","La montaña mágica" y "Carlota en Weimar'.
Los interesados pueden inscribirse personalmente en Rodríguez Peña 699 los martes y viernes de 18 a 21 hs. (Lic. Marcela Crespo), o llamando al 337-4444 de lunes a vienes, de 9 a 21 hs.

Premiados

Recibieron el Premio Anual Academia Argentina de Letras, por haber obtenido el más alto promedio en sus estudios, las egresadas:Lic. Ma. Alejandra Lamberti (1994) y Lic. Sonia P. Jostic (1995) en la sesión pública efectuada en el Palacio Errázuris, el 24 de octubre de 1996.

Taller

Taller de lectura y escritura para alumnos de 4º y 5º años de escuelas secundarias, y aspirantes a las carreras de Letras y de Corrector literario. Se realizará los días 5 y 26 de marzo de 1997, en Tucumán 1699, de 18,30 a 20 horas. Es posible asistir a una o a las dos reuniones.

CAELUS

La Asociación de Egresados de Letras "Caelus" informa que en el año 1996 llevó a cabo las siguientes actividades: creación y organización de la Biblioteca de Letras, que comenzará a funcionar en muy poco tiempo; ciclo "Cine y Literatura", con la proyección de "La muerte en Venecia", "El viajero"y "La colmena". También se desarrolló la primera parte del seminario "Thomas Mann: artista y sociedad", a cargo de la Prof. María Esther Mangariello.
Para 1997 seguirán desarrollándose distintas actividades, como grupos de investigación, seminarios, charlas con escritores, y la continuación del ciclo "Cine y Literatura".
Los miembros de CAELUS quieren agradecer muy especialmente a Prof. Alicia Sisca, Prof. Celia Velasco Blanco, Prof. Esther Mangariello, Prof. Nora Andrade, Prof. Hilda Iribar, y a todas aquéllas personas que colaboraron permanente en los proyectos de la Asociación.

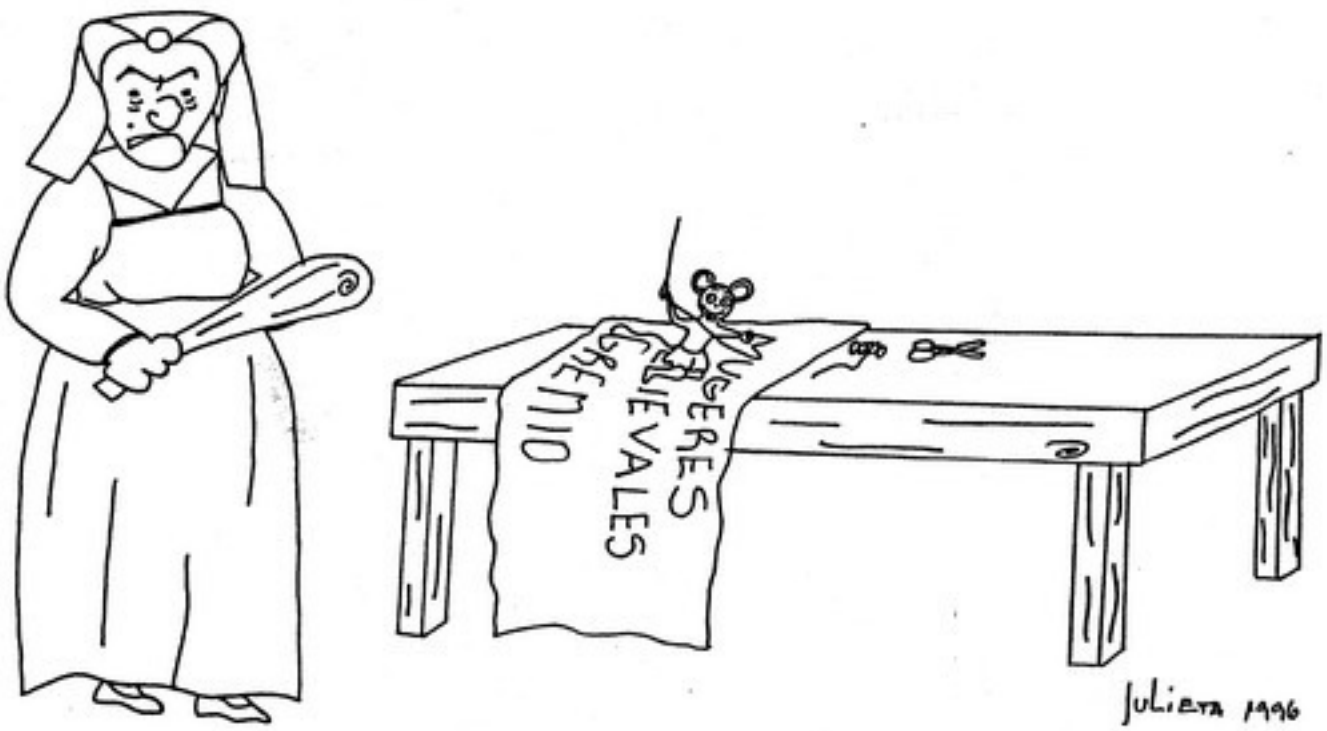
FE de ERRATAS...
En el número 23 de Gramma olvidamos la bibliografía correspondiente al trabajo "El Eros anacreóntico", de Ma. Eugenia Olazarri y Jimena Dib.

GENTILI, Bruno Anacreonte. Roma, Edizioni dell' Ateneo, 1958. Versión bilingue griego - italiano.
JAGGER, Paideia. México, F.C. E., 1993, 2da. edición
RODRIGUEZ ADRADOS El mundo de la lírica griega. Madrid,Alianza, 1981
---------- Orígenes de la lírica griega. Madrid, Revista de Occidente, s/a

" De lo que contesció a un mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava ..."

Detalle de un manuscrito iluminado, recientemente descubierto en las excavaciones del monasterio de "Santa Battistessa Mártir", del cual - según dicen - Don Juan Manuel hizo una recreación en defensa de su sexo.

(Nota del Editor)



SCIENTIAM · DO
MENTI ·
CORDI · VIRTVTEM