ISSN 1850-0153

Gramma

Año XXIII, Número 49, 2012

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Gramma
Anual

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Coordinadora de Corrección
Natalia Crespo

Correctores Asistentes
Sebastián Ampudia, Natalia Camodeca, María Soledad Herrera,
Matías Lemo, Ingrid Terrile y Gabriel Tripodi

Composición y Diseño
Bárbara Coladangelo

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar
La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gramma@usal.edu.ar
Cláusula de Garantía: Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2011 Universidad del Salvador. ISSN 1850-0153. Todos los derechos reservados.
La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica**: Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo Editorial
Graciela Aletta de Sylvas - Universidad Nacional de Rosario
Ana Benda - Universidad del Salvador
Jorge Alejandro Bracamonte - Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
Elisa Calabrese - Universidad Nacional de Mar del Plata
Beatriz Curia - Universidad del Salvador / CONICET
Juan José Delaney - Universidad del Salvador
María Rosa Lojo - Universidad del Salvador / CONICET
Rodolfo Modern - Academia Argentina de Letras
Hebe Beatriz Molina - Universidad Nacional de Cuyo / CONICET
Antonio Requeni - Academia Argentina de Letras
Eduardo Sinnott - Universidad del Salvador
Enrique Solinas - Universidad Católica Argentina
Ana María Zubieta - Universidad de Buenos Aires

Comité de Referato Internacional
Manuel Aznar Soler - Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Lisana Bertussi - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
Camilla Cattarulla - Università degli Studi Roma Tre (Italia)
Gregory Dawes - North Carolina State University (Estados Unidos)
Malva Filer - Brooklyn College (Estados Unidos)
David William Foster - Arizona State University (Estados Unidos)
Rosa María Grillo - Universidad de Salerno (Italia)
Karl Kohut - Universidad de Eichstätt (Alemania)
Javier de Navascués - Universidad de Navarra (España)
Silvia Sauter - Kansas State University (Estados Unidos)
Cynthia Thompkins - Arizona State University (Estados Unidos)
Arnaldo Toledo Chuchundegui - Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba)

Consejo de Redacción
Haydée Isabel Nieto - Directora de Publicaciones Científicas
Maura Ooms - Jefa del Departamento Editorial
Liliana Laura Rega - Directora de la RedBUS

Agradecemos la colaboración de María de los Milagros Balduzzi, Rodrigo Calo, Enzo Cárcano, Bernarda Francesconi, Paula Gutiérrez, María Elena Lenscak, Ana Luna, Carlina Mergotti, Daiana Molinari, Jessica Roberts, Marilina A. Romero, Diana Paola Scoreanzi.

Gramma está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (Nivel 1); en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en el Portal del Hispanismo.

Puede consultarse el formato en línea en el Portal de Publicaciones Periódicas de la Universidad del Salvador (P3-USAL): http://p3.usal.edu.ar/index.php

Gramma
Año XXIII, Número 49, 2012

ÍNDICE

INVESTIGACIÓN

Cristina Piña (Argentina). *Angela Carter y la Reescritura del Cuento de Hadas: Transgresión, Hibridación Genérica y Humor* 10

Natalia Crespo (Estados Unidos). *Reinaldo Arenas Reescribe* Cecilia Valdés 28

Lisana Bertussi (Brasil). *En las Líneas y Entrelíneas, La Pampa en la Poesía de Borges: Un Viaje que Vale la Pena* 51

Fernanda Elisa Bravo Herrera (Argentina). *Expansión Colonial y Política Nacionalista de la Emigración Italiana en la Argentina* 77

Gianluca Schiavo (Italia). *No Violencia y Lucha de Liberación: la Representación Literaria de la Resistencia Italiana* 99

Daniel del Percio (Argentina). *La Eternidad bajo la Sombra de una Abeja: El Tiempo del Hacedor en «El Milagro Secreto» de J. L. Borges* 121

María Lydia Polotto Sabaté (Argentina). *La Ciudad de los Senderos Que Se Bifurcan. Coincidencia en la Construcción de los Espacios Oníricos: «El Inmortal», de Jorge Luis Borges y «Kubla Khan», de Samuel Taylor Coleridge* 140

ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE

Columnas

Oscar Conde (Argentina). *Del Habla Popular. La Polisemia y la Sinonimia: Dos Características Argóticas* 154

Julián Martínez Vázquez (Argentina). *El Objeto Directo Preposicional en Español: Una Explicación para ELE* 161

Artículos

Neiva Maria Tebaldi Gomes (Brasil). *La Enseñanza de Lengua(s) bajo la Perspectiva de la Práctica Social del Lenguaje* 167

Gabriel Tripodi (Argentina). *Problemas y Estrategias de la Traducción Poética: un Posible Diálogo sobre la Obra de Sylvia Plath* 183

ANTICIPOS DE LIBROS

Alicia Kozameh (Estados Unidos). *Eni Furtado No Ha Dejado de Correr* 198

Oscar Conde (Argentina). *Prosodia* 213

CREACIÓN

Dolores Etchecopar (Argentina). *La Edad del Bosque* 216

Gloria O. J. Martínez (Argentina). *Esas Tardes* 218

Renato Suttana (Brasil). *Una Canción para Buenos Aires* 220

Liliana Rega (Argentina). *In Memoriam. Feracidad del Lenguaje* 222

Kenneth Jordan Núñez (España). *Carta desde Estocolmo* 223

Leonel Kodnia (Argentina). *Se Pregunta Alonso Quijano* 225

Noemí Ulla (Argentina). *La Bella Florentina* 226

Patricia Suárez (Argentina). *Mil Novecientos Setenta y Ocho* 232

Fernando Sorrentino (Argentina). *La Biblioteca de Mabel* 238

Juan José Delaney (Argentina). *Papeles del Desierto* 246

Alan Mauricio Schenone (Argentina). *Soy Uno Más de Ellos y Menos Uno en Casa* 252

MEMORIA DEL «CICLO DE ENCUENTROS CON ESCRITORES»

Quinto Encuentro: *«La Ciudad Criminal: Poéticas de la Marginalidad Urbana»* 258

Marcela Crespo Buiturón (Argentina). *Marginalidad: Un Espacio de Diálogo entre la Literatura y las Ciencias Sociales* 258

Álvaro Abós (Argentina). Kriminal Tango *(Fragmentos)* 262

Sergio Olguín (Argentina). Oscura Monótona Sangre *(Fragmentos)* 266

Sergio Tonkonoff (Argentina). *Homo Violens. El Criminal Monstruoso según Georges Bataille* 269

Sexto Encuentro: *«Velas y Balas; Rubias y Cumbias: Inflexiones de una Escritura Corrosiva»* 277

Sonia Jostic (Argentina). *Cuando la Ficción del Margen No es una Ficción al Margen* 277

Gabriela Cabezón Cámara (Argentina). La Virgen Cabeza *(Fragmentos)* 282

Leonardo Oyola (Argentina). Kryptonita *(Fragmentos)* 285

MISCELÁNEA

Daniel Alejandro Capano (Argentina). *Los Sabores de la Literatura: Un Recorrido Culinario* 292

Olga Elena Fernández Latour de Botas (argentina). *Apuntes sobre el «Otro» y el «Nosotros» en la Poesía Y la Danza Rioplatenses. De las Invasiones Inglesas a la Gesta Independentista* 313

ENTREVISTA

Augusto Munaro (Argentina). *El Secreto Mejor Guardado. Entrevista a Enrique Butti* 334

RESEÑAS

Virginia Cano (Argentina). *Injuria o la Escatología Erótica de los Cuerpos* 348

Jorge Paolantonio (Argentina). *Tierra Sur, de Liliana Rega* 351

Nuria Gómez Belart (Argentina). *Hernán Luzuriaga, Algún Día Despertarás* 356

Enzo Cárcano (Argentina). *Alicia María Zorrilla, Normativa Lingüística Española y Corrección de Textos* 365

Natalia Camodeca (Argentina). *Beatriz Curia, El Primer Novelista Argentino. Miguel Cané (Padre) 1812-1863* 369

Daniela Cecilia Serber (Argentina). *Crónica de una Quimera* 375

Matías Lemo (Argentina). *En Busca de un Campo Cultural Propio* 379

Daniel Alejandro Capano (Argentina). *Noemí Ulla, Anche Pensare É un Gioco e Altri Racconti* 385

TRABAJOS DE CÁTEDRA

Mariano Carou (Argentina). *Tudo Isto É Fado. El Fado Lisboeta Y Su Relación con la Lírica Galaicoportuguesa* 394

María E. Lenscak (Argentina). *La Inutilidad del Sueño como Vía de Escape en* Trescientos Millones *de Roberto Arlt* 411

AUTORES 426

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos 437

Investigación

Angela Carter y la Reescritura del Cuento de Hadas: Transgresión, Hibridación Genérica y Humor

Cristina Piña*

Nota del Editor

La autora indaga en este artículo en nuevas escrituras del cuento de hadas que transgreden el modelo tradicional, que presentaba figuras femeninas pasivas, en un cuidado análisis de la manifestación de subjetividades femeninas emergentes en la Posmodernidad.

Resumen: El presente artículo se propone demostrar el papel singularmente transgresor que desempeñó la escritora inglesa Angela Carter dentro de las escrituras deconstructivas y feministas del cuento de hadas que se han sucedido en la posmodernidad. En efecto, yendo más allá que los dos tipos de reescrituras practicadas sobre todo por el feminismo anglosajón de los años ochenta, que implican, por un lado, lo que he llamado *contraviolencia simbólica* y por el otro *problematización simbólica,* Carter se embarca en una *problematización del binarismo* que anida en cualquier enfoque seguro de sí y de poseer alguna forma de «verdad» sobre las mujeres, feminismo transgresor incluido.
Palabras Clave: cuento de hadas, deconstrucción, transgresión, posmodernidad.

Abstract*: This article aims at showing the transgressive role English writer Angela Carter played among the postmodern feminist deconstructive rewritings of fairy tales. Carter went beyond the two types of rewriting practiced mainly by the Anglosaxon feminism of the '80s: what I have called, on the one hand, symbolic counter-violence and, on the other, symbolic unsettling. On the contrary, she tries to unsettle the type of binarism present in any dogmatic approach that believes it has reached some "truth" on women, transgressive feminism included.*
Keywords*: fairy tale, deconstruction, transgression, postmodernis*m.

* Poeta, crítica literaria, traductora y profesora universitaria. Magíster en Pensamiento Contemporáneo; Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador. Es Profesora Titular de Teoría y Crítica Literaria e Introducción a la Literatura, en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: cpinaorama@gmail.com
Fecha de recepción: 14-03-2012. Fecha de aceptación: 05-04-2012.
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 10-27.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Yo amo a las hadas porque bailan enloquecidas en cualquier claro del bosque, porque moran bajo los lagos, y son a veces bellas o grotescas, inquietantes o poderosas. Es acaso la única utopía femenina que nos pertenece, como ese tercer deseo que nadie se atreve a consumir.
Rosa María Rodríguez Magda

Por poco que hayamos sondeado en la escritura de mujeres de las últimas décadas, creo que a cualquier lector atento le resulta por lo menos llamativo que, en la posmodernidad, numerosas narradoras y poetas se hayan vuelto insistentemente hacia el rico y entrañable mundo del cuento de hadas para reescribirlo desde una perspectiva feminista, es decir, poniendo de relieve y revirtiendo aquello que de mentalidad patriarcal y de imposición de un determinado «modelo de mujer» se puede percibir en el género.

Si bien infaliblemente tales reescrituras coinciden en su voluntad de transgredir el modelo restrictivo desde el punto de vista del género sexual —*gender*— presentado por el cuento maravilloso, personalmente discierno dos orientaciones ligeramente diferentes en ellas.

Por un lado, un grupo de escritoras se ha consagrado a hacer saltar, a partir de la deconstrucción de sus topoi[1], la función configuradora del imaginario femenino que ha cumplido el género. En ellas, por lo tanto, la reescritura del cuento maravilloso actúa como una suerte de contraviolencia simbólica, en tanto exhibe y contrarresta la violencia simbólica específica a la que éste sometió a las mujeres (Piña, 2001).

¿Pero en qué consiste, concretamente, esa violencia simbólica? Ante todo, en el sometimiento al mandato amoroso que caracteriza a todas las heroínas del cuento maravilloso y que determina una serie de rasgos cuya suma constituye el «modelo de mujer» al que me he referido. Tal sometimiento se manifiesta en su dependencia, para la realización individual, de la intervención del Príncipe, cuya irrupción esperan para que las rescate, ya del sueño o de la condición indigna en que la bruja-madrastra las ha sumido, ya del mandato —edípico diría yo, tomándome una licencia psicoanalítica— de un rey-padre celoso que las ha rodeado de obstáculos (llámense pruebas o torres) para evitar que dejen de ser doncellas.

[1] Utilizo el término en sentido derrideano (Derrida, 1979).

Dicha situación, en el plano de la estructura familiar, nos presenta, casi infaliblemente, a una madre ausente, sea por impotencia (la madre de Blancanieves, llena de buenas intenciones, pero incapaz de contrarrestar la furia del hada maléfica), sea porque está reemplazada por una madrastra que encarna el odio y la envidia de la mujer mayor ante la jovencita, y un padre presente pero negativo, sea porque su poder benéfico y su cariño hacia la hija están desvirtuados por su segunda mujer, «la madrastra» —es el caso del padre de Cenicienta—, sea porque su celoso vínculo con la princesa lo lleva, como decía antes, a rodearla de pruebas para impedir que llegue a ser de «otro».

Ante semejante panorama tan poco halagüeño, aparecen las hadas —madrinas o encarnadas en mágicos animales-ayudantes—, quienes asumirán el papel materno benéfico, encargándose de preparar a la protagonista para que el Príncipe pueda salvarla y la conduzca al matrimonio con sus felices perdices… ya que no es otro el destino que se le concede a la mujer en nuestros entrañables cuentos de hadas.

Contra este horizonte exclusivamente matrimonial y esta pasividad femenina, se alzarán muchas escritoras de la posmodernidad[2] y, si bien cada una de ellas lo hace con un tono diferente —que va del humor a la denuncia, la reducción por el absurdo, la melancolía, etcétera—, en todas se discierne una idéntica finalidad de liberación de los estereotipos y de apertura, no ya a ese único y pasivo «modelo de mujer», sino a la multiplicidad de los destinos y los géneros sexuales.

Junto a este tipo de reescritura hay otro, donde el acento está puesto, más que en la deconstrucción de los estereotipos patriarcales presentes en el género, en el desarrollo de la *productividad significante* de sus situaciones y personajes a partir de una explotación psicoanalítica de su significación. En estos casos, también se logra la reversión y la liberación respecto de los estereotipos, pero no ya por el camino de la denuncia y la inversión directas, sino por el de la *productividad* y la *complejización*. En tal sentido, este tipo de reescrituras, frente a la restricción y unilateralidad propias de la mentalidad patriarcal, actúa como una *problematización simbólica* que, necesariamente, articula el humor con la reflexión seria, pues ahonda en la ambigüedad y el costado peligroso de lo que, para el

[2] Debido a los alcances del presente artículo, no puedo enumerar las características que considero determinantes de la narrativa posmoderna, pero se pueden consultar en: «Nuevas formas de narrar: el desfondamiento y la renovación de los parámetros narrativos en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI» (Piña, 2008, pp. 37-54).

universo de sentido del cuento maravilloso, eran estereotipos sofocantes pero, a la vez, seguros y tranquilizadores (Piña, 2001).

Es decir que, si nos atenemos a la operación de reescritura que las escritoras mujeres han realizado sobre el cuento de hadas en la posmodernidad, advertimos dos factores en apariencia contradictorios: la simultánea *valoración* y *rechazo* del género. En efecto, por un lado, la reaparición de este género, en la literatura escrita por mujeres de muy variados contextos culturales y nacionales, demuestra su fuerte presencia entre las mujeres y, por lo tanto, el especial valor que le conceden. Este elemento estaría confirmado en las opiniones vertidas por diversas estudiosas del cuento de hadas, entre las cuales destaco a Dolores Juliano (1992), Rosa María Rodríguez Magda (1994) y Cecilia Secreto (1997), quienes subrayan su validez para las lectoras y escritoras en razón del carácter liberador que históricamente tuvo el cuento de hadas para las mujeres, por ser el único género donde se les concedió un protagonismo que las otras formas literarias les negaban, así como en el señalamiento de Bruno Bettelheim (1979), en su señero estudio acerca de la importancia que tienen los cuentos con protagonista femenina para la maduración psicosexual de las niñas. Este es el aspecto que Rodríguez Magda, en el epígrafe que he elegido para mi trabajo, denomina *utopía femenina* y que con tanta sutileza ha analizado Cecilia Secreto en su artículo sobre el tema.

Sin embargo, a partir de la operación deconstructiva y complejizadora realizada por los dos tipos de lecturas feministas que he discernido, es innegable que, junto con este primer movimiento de valoración, se perfila la conciencia *gendered*[3] de su secular función opresora (Piña, 2002, 2003a).

Este segundo factor es precisamente lo que da a las reescrituras feministas su carácter transgresor pionero, frente a las otras reescrituras de este género literario que se han dado en la posmodernidad, sobre todo en el ámbito del cine. Pensemos, si no, en los múltiples filmes que se han nutrido del cuento de hadas —desde *La guerra de las galaxias* (Lucas, 1977) hasta *Alien* (Scott, 1979) o *Corazón salvaje* (Lynch, 1990)— pero manteniendo intacto el estereotipo femenino de la princesa que pasivamente espera la llegada del Príncipe salvador, tras sufrir el castigo de la madrastra-bruja.

[3] Prefiero utilizar el término en inglés en razón de la ambigüedad que entraña el término «género» en castellano cuando lo utilizamos en el campo de los estudios literarios, por su simultánea referencia al género literario y sexual.

Carter y su Carnavalización Transgresora del Género Literario y Sexual

> My intention was not to do «versions» or […] «adult» fairy tales, but to extract the latent content from the traditional stories. The stories could not have existed the way they are without Isak Dinesen, Djuna Barnes and Jane Bowles —especially Isak Dinesen, because in a way they are imitation of nineteenth-century stories, like hers.
> Angela Carter
>
> *[Mi intención no era hacer «versiones» o cuentos de hadas «adultos», sino extraer el contenido latente de los cuentos tradicionales. Los cuentos no podrían haber existido como son sin Isak Dinesen, Djuna Barnes y Jane Bowles, en especial Isak Dinesen, porque, en cierta forma, son imitaciones de cuentos del siglo XIX como los de ella (Traducción de la autora)].*

Si he comenzado con una introducción de tipo general, antes de abordar concretamente la reescritura del cuento de hadas que realiza la brillante narradora inglesa tan tempranamente desaparecida y de tan capital incidencia en la literatura inglesa contemporánea, es porque en ella se dan, a la vez, las dos funciones de las reescrituras feministas que he delimitado en el apartado anterior, así como aspectos estrictamente personales, que paso a señalar.

Sin embargo, antes de introducirme específicamente en su personalísima manera de reescribir el cuento de hadas, me parece importante señalar que, a partir de su primera novela, *The Magic Toyshop* (1968), si algo caracterizó la obra de Angela Carter fue la reescritura de géneros populares y serios, la intertextualidad llevada al extremo y la hibridación de escrituras. En efecto, tanto como esta primera novela reescribe la narrativa gótica y la novela dickensiana, *The Passion of New Eve* (1992) y *Heroes and Villains* (2011) reescribirán la narrativa de ciencia ficción en convergencia con el *fantasy* —según la acertada definición que Rosemary Jackson (1986) da de él en su estudio canónico—, *Nights at the Circus* (Carter, 2006), el mundo del espectáculo de principios del siglo XX conjuntamente con *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift (1735) y la deslumbrante y final *Wise Children* (Carter, 1993), la obra shakespeareana casi en su totalidad.

Si bien en su novela de 1972, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1982), la autora había tomado algunos elementos aislados del cuento de hadas y del cuento folclórico europeo para construir su mundo ficcional —además de elementos de la narrativa especulativa, en la que *fantasy* y ciencia ficción se articulan—, su estupendo volumen de relatos *The Bloody Chamber* (1988) representa una tarea de reescritura de dichos géneros sin precedentes, no sólo en el contexto de su propia obra sino en el campo de la escritura de mujeres.

En efecto, dentro del ámbito anglosajón, ya desde 1971 —fecha de publicación del libro de poemas *Transformations* de Anne Sexton (1971)— las escritoras habían tomado el cuento de hadas como ámbito privilegiado para denunciar las violencias simbólicas a las cuales la mentalidad patriarcal había sometido a la mujer. Y al hacerlo, simultáneamente habían realizado una condena más o menos explícita del género por su fundamental contribución a formar, a través de la figura de la Princesa o muchacha protagonista, una imagen de mujer pasiva, inepta para cualquier otra tarea que no fuera el matrimonio, sometida al deseo y al poder masculinos y restringida, en razón de su ignorancia y su falta de carácter, al ámbito doméstico. Pero que también —a través de la figura de la Madrastra-Bruja o las hermanastras— había dado cuerpo a su exacto reverso simétrico: la mujer perversa, fatua y capaz de todo en su afán por retener las prerrogativas de belleza y juventud que le garantizaban permanecer en la órbita del Príncipe-Rey, único «trofeo» deseable dentro de tal universo.

Ese carácter excepcional y suplementariamente transgresor de los relatos de Carter se puede percibir en la polémica recepción que tuvieron dentro del propio terreno del feminismo, donde diversas críticas, encabezadas por Patricia Duncker (1984) en su artículo pionero de la revista *Literature and History*, acusaron a la autora de hacerle el juego al machismo. En tal equívoco, cumplió un papel fundamental la hibridación que realiza Carter entre el cuento de hadas y una rica serie de elementos que paso a enumerar y que resultaron singularmente revulsivos para la mentalidad del momento: a) un enfoque de la sexualidad femenina según el canon de los textos pornográfico/obscenos del Marqués de Sade, por un lado, y de la novela gótica y de horror, por el otro; b) figuras provenientes del «lado oscuro» de la sensibilidad romántica, fundamentalmente las del vampiro, el autómata, el aristócrata refinado y corrupto, etcétera; c) una escritura opulenta y lujosa, de estilo deliberada y recargadamente decimonónico —según lo señala la propia autora en el epígrafe que he elegido para esta sección del trabajo—; d) elementos propios del relato folclórico oral, así como su peculiarísimo humor; e) por fin,

una relectura del psicoanálisis freudiano-lacaniano polémica, por cierto, pero que al mismo tiempo reconoce el aporte invalorable e insoslayable de aquél.

Y esta serie de elementos —que en mi opinión y en la de muchos críticos y críticas actuales (Bristow & Broughton, 1997; Bacchilega & Roemer, 1998; Easton, 2000), es precisamente la que dota a sus textos de su prodigiosa productividad significante, así como de su costado más deconstructivo y transgresor— no formaba parte de la «vulgata» del feminismo anglosajón del momento. Éste se hallaba en pie de guerra con el psicoanálisis, con el imaginario decimonónico en general, con lo que luego catalogaría de «heterosexismo» y con cualquier visión de la mujer que no fuera abierta y militantemente reivindicativa. Respecto de esto último, incluyo desde el horrorizado rechazo de la existencia de cualquier tipo de deseo perverso en las mujeres —típico de ciertas teóricas norteamericanas—, hasta los arrebatos místico-ecológicos del feminismo cultural[4].

Para colmo de males y de equivocaciones de recepción, en 1979, además de *The Bloody Chamber* (1988), Angela Carter publicó *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (2001), un brillante y atípico ensayo donde analizaba crítica pero desprejuiciadamente el planteo de la sexualidad femenina en tres textos centrales del Marqués de Sade —*Justine* (1989), *Juliette* (2009) y *La filosofía en el tocador* (1990)—, ensayo que sus críticos y críticas leyeron —acertadamente— como *pendant* del libro de relatos, pero al que entendieron —erradamente— como una defensa casi machista de la pornografía, cuando, en rigor, es una perspicaz y osada reivindicación del rol activo que Sade le atribuye sobre todo a Juliette —arquetipo inverso al de la princesa tradicional del cuento de hadas— frente a la pasividad —equiparable a la de la tradicional Bella Durmiente— de la buenísima, zoncísima y desgraciadísima Justine.

Veamos, pues, como se articula la función deconstructiva que cumple su intertextualidad con los elementos antes señalados, así como el *sentido por lo menos doble* que adquiere dicha tarea en manos de Carter, en tanto es, simultáneamente, una crítica y una reivindicación del cuento de hadas, los «géneros menores» decimonónicos, el psicoanálisis, el cuento folclórico, el humor, la escritura literaria y el feminismo. Esto, en mi opinión, a la par que califica a la autora como más auténticamente feminista y posmoderna que sus críticas, la convierte en uno de los exponentes más deslumbrantes de una lógica rizomática y nómade en funcionamiento respecto de la imagen femenina, porque yendo mucho más allá de la mera denuncia de las *violencias simbólicas* del patriarcado y de la *problematización*

[4] Pienso básicamente en el aporte de dos ensayistas estadounidenses: Mary Daly y Andrea Dworkin.

simbólica restringida a la seguridad que entrañan los estereotipos del cuento de hadas a las que me he referido en la sección anterior, se presenta como una *problematización del binarismo* que anida en cualquier enfoque seguro de sí y de poseer alguna forma de «verdad», feminismo transgresor incluido (Piña, 2003b).

Como por cuestiones de espacio es imposible hacer un relevamiento completo de todos los relatos —cuya riqueza de elementos resulta casi abrumadora— he seleccionado cuatro, *«The Bloody Chamber»* (1988, pp. 1-42); las dos reescrituras del cuento de Madame Leprince de Beaumont, «La bella y la bestia»: *«The Courtship of Mr. Lyon»* (1988, pp. 43-55) y *«The Tiger's Bride»* (1988, pp. 56-75); y *«Wolf-Alice»* (1988, pp. 140-149), pues en ellos aparece con singular plenitud y complejidad esa inédita operativa deconstructivo-reivindicativa.

«The Bloody Chamber», que se nos presenta como una sofisticada reescritura del «Barbazul» (1999) de Perrault, articula una sexualidad sádica desplegada en el entorno típicamente gótico de un castillo en el Mont Saint-Michel, por medio de una escritura que nos remite, simultáneamente, a la prosa de los decadentes franceses —Huysman, Barbey d'Aurevilly y Villiers de L'Isle Adam son referencias obligadas—, al imaginario de los escritores libertinos del siglo XVIII y a *La condesa sangrienta* (1996) de la surrealista Valentine Penrose. En semejante entorno de sensualidad exacerbada, la autora se las arregla para dotar a los espejos que pueblan el escenario de un sentido lacaniano de promoción de la subjetividad en relación con la protagonista, quien, además de mantenerse hasta el final como un sujeto-en-proceso en sentido kristeviano, se relaciona intertextualmente con las jóvenes decapitadas durante la Revolución Francesa, la Isolda del *Tristán e Isolda* de Wagner (2001) y la Floria Tosca de *Tosca* de Puccini (2012). Además, en un auténtico *tour de force*, la narradora presenta el heroico rescate de la protagonista por parte de su adorable madre-amazona —digno, por su tono, de uno de los grandes momentos de Alejandro Dumas padre— valiéndose de un humor desbordante que, a la vez, reafirma e ironiza la reivindicación feminista encarnada en aquella, llevando así al paroxismo los toques de humor diseminados en este texto singularmente oscuro por su contenido y su despliegue de la pulsión de muerte. Por fin, la ambivalencia del personaje de Jean-Yves, el afinador de pianos ciego y posterior compañero de la muchacha, así como el estatuto indecidible —ni jovencita ni mujer— de ésta y su actitud de duda moral respecto de la experiencia con el marqués, descolocan cualquier certidumbre acerca de la evaluación de la sexualidad femenina y masculina que nos ofrece el texto, forzando al lector a producir su propio sentido.

Asimismo, para complicar todavía más el carácter rizomático del texto, a la intertextualidad con el conjunto de discursos que he señalado, *«The Bloody Chamber»* suma un refinado juego interdiscursivo cargado de sentidos contradictorios tanto con la música —de Wagner a Debussy y Bach— como con los demás relatos del libro. Porque el marqués Barbazul nos remite, a la vez, a la Bestia de *«The Courtship of Mr. Lyon»* y de *«The Tiger's Bride»* —que son bien distintas entre sí como veremos seguidamente— y al padre de Bella en *«The Tiger's Bride»,* tanto como el castillo y la segunda esposa del marqués, la transilvana Carmilla[5], evocan el ámbito de *«The Lady of the House of Love»* (1988, pp. 150-175) y la condición de vampiresa de su protagonista, como la de vampiro del duque de *«Wolf-Alice»*. Acerca de este último relato —del que me ocuparé al final pues se trata del que cierra el libro, reuniendo, en consecuencia, una singular cantidad de elementos presentes en los otros cuentos— cabe señalar que en él se registra una similar funcionalidad lacaniana de los espejos.

En el caso de *«The Courtship of Mr. Lyon»* y *«The Tiger's Bride»,* considero que el interés que, de por sí, tienen ambas reescrituras, resulta todavía mayor por el hecho de que «La bella y la bestia», el cuento de hadas que Carter toma como hipotexto y a cuya deconstrucción procede, fue, a su vez, escrito por una mujer —Madame Leprince de Beaumont— en el siglo XVIII, sólo que impulsada por una voluntad moralizante y socializadora exactamente contraria a la que inspiró a su émula del siglo XX. En efecto, la intención de la cuentista francesa —que escribió sus *Magasins* como parte de su tarea docente de gobernanta en Inglaterra, según lo señala Elizabeth Lemirre, autora del prefacio a la edición de los relatos de Madame Leprince de Beaumont (1995) que manejo— era imponer entre sus jóvenes lectoras un modelo femenino acorde con la visión de la mujer de la época, a la cual podemos, sin ambages, calificar de abiertamente patriarcal.

En efecto, si nos detenemos mínimamente en la ideología subyacente a su hermoso relato, advertimos que la aventura de Bella entraña, además del encomio de la abnegación, la generosidad, la compasión y la modestia femeninas, el sometimiento al varón —sea éste el padre o el marido—, la valoración de la racionalidad y los valores espirituales y afectivos por encima de todo lo relacionado con el cuerpo y el placer, y la aceptación del matrimonio por «conveniencia» favorecido en la época para las jóvenes pertenecientes a la burguesía, lo cual casi infaliblemente implicaba casarse con un hombre físicamente desagradable y

[5] Remito al excelente trabajo que sobre este cuento en particular realizó Jaime Rest (1975), así como al centrado en los vampiros en general (1978).

mayor, pero de solventes medios económicos y, si fuera posible, perteneciente a una clase superior (la poetizada y aristocrática «Bestia» del cuento), según lo explica magistralmente Jack Zipes (1991) en su libro sobre el cuento de hadas. En tal sentido, el diálogo deconstructivo que Carter establece con el relato dieciochesco adquiere, retrospectivamente, el carácter de un acto de justicia poética, en tanto se propone abrir la puerta del dorado gabinete burgués de represión y abnegación que Madame Leprince de Beaumont forjó con sus bellas e inolvidables palabras, para que las lectoras del siglo XX reconozcan y disfruten su «diferencia» femenina, sin tener que sofocarla o inmolarla en el altar de la mentalidad patriarcal.

Pero este acto de justicia poética, en mi opinión, no sólo está dirigido contra Madame Leprince de Beaumont, en su carácter de representante privilegiada del patriarcalismo ilustrado —si bien la autora, en rigor, era sólo una hija ideológica de su época y hasta con ideas sociales más avanzadas que la autora de la primera versión de *La bella y la bestia,* Madame de Villeneuve (2008) quien en su novela publicada en 1740, es decir dieciséis años antes, incluso pone en discusión la posibilidad de que una burguesa como Bella se case con un aristócrata como la Bestia—, sino que también pone en entredicho la tradicional lectura psicoanalítica de Bruno Bettelheim, quien interpreta el cuento como una figuración simbólica de la superación de la visión infantil represiva y por lo tanto «animal» del sexo, en función del traslado del amor edípico de Bella al nuevo objeto de su deseo —la Bestia—, que al verse así iluminado por el amor «eterno» —son palabras de Bettelheim (1979)— puede convertirse en el príncipe amado y el futuro marido (p. 392).

Además de lo señalado y como manifestación suplementaria del espíritu lúdico de Carter, los dos cuentos que reescriben el relato francés funcionan como *doppelgänger,* en tanto que mientras el primero aparentemente sigue casi punto por punto el trayecto ideológico del cuento de Madame Leprince de Beaumont, terminando en un feliz matrimonio burgués entre *«Mr and Mrs. Lyon»,* el segundo se precipita en la inquietante zona de metamorfosis y subversiones característica de su escritura.

En relación con esto, si bien coincido en general con la minuciosa y erudita lectura que Anny Crunelle-Vanrigh (1998) ha hecho de ellos en su artículo del número consagrado a Carter de la revista *Marvels and Tales*, creo que la ensayista no ha subrayado lo suficiente en *«The Courtship of Mr. Lyon»* uno de los rasgos para mí más atractivos de esta autora: su reconocimiento irónico de hasta qué punto sigue operando en las mujeres de nuestro siglo, por feministas que seamos, la

tramposa «magia» de los mandatos tradicionales del amor-abnegación, la negación del cuerpo en función de la idealización espiritualista y las «felices perdices» del matrimonio tradicional. En efecto, desde mi punto de vista —y a diferencia de la intención que les atribuye Crunelle-Vanrigh—, las sutiles desviaciones que Carter incorpora en su primera reescritura fidelísima de «La bella y la bestia», y las cuales incluyen desde los anacronismos que traen la situación al siglo XX —el automóvil del padre de Bella, el teléfono, el taxi, las veladas de ópera, teatro y vida nocturna londinense—, hasta la transformación de la protagonista en una típica chiquilina malcriada y coqueta de nuestros días, tienden a acercar el texto a las lectoras adultas contemporáneas, logrando así que surja esa zona de romanticismo y sometimiento a la mentalidad patriarcal alentada en nuestro imaginario por los cuentos de hadas que alimentaron nuestra infancia. Y, una vez que ha conseguido que opere dicha seducción, introduce el sutil pero implacable anticlímax de la transformación final del protagonista. Porque la Bestia no se convierte en el «príncipe más hermoso que la luz del sol» (1995, p. 249) del que nos hablaba Madame Leprince de Beaumont sino en: «*man, a man with an unkempt mane of hair and, how strange, a broken nose, such as the noses of retired boxers, that gave him a distant, heroic resemblance to the handsomest of all the beasts*» (Carter, 1988, pp. 54-55)[6] [un hombre, un hombre con una desgreñada mata de pelo y, ¡qué extraño!, una nariz rota como la de los boxeadores retirados que le otorgaba un parecido distante, heroico con la más hermosa de todas las bestias (Carter, 1991, p. 67)].

En la significativa descripción, cabe destacar, además del símil escasamente atractivo con el boxeador, la jerarquía que, frente a lo humano, mantiene la figura del león, en una ruptura que, además de revertir irónicamente y por medio de un auténtico «*cross* en la mandíbula» los sentimientos que logró despertar en las lectoras, abre la puerta para la transgresión flagrante que implica el cuento siguiente, *«The Tiger's Bride»*, apoteosis y encomio de la animalidad.

En efecto, cuando llegamos a este relato todas las oposiciones binarias y jerárquicas que todavía parecían mantenerse en pie en la reescritura anterior caen y vemos derrumbarse uno tras otro los diferentes elementos que sostenían la estructura lógico-ideológica del cuento dieciochesco. Ante todo, el padre amante y cariñoso ha pasado a ser un *«feckless sprig of the Russian nobility that she* [la madre] *soon died of his gaming, his whoring»* (Carter, 1988, p. 57), [«deleznable vástago de la nobleza rusa cuya pasión por el juego y por las putas» (Carter, 1991, p. 72)], motivo

[6] Todas las traducciones de los cuentos de *The Bloody Chamber* corresponden a la excelente versión de Matilde Horne publicada por Minotauro.

por el cual pierde a Bella *«to the Beast at cards»* (Carter, 1988, p. 56), [«a los naipes con la Bestia» (Carter, 1991, pág 71)], como dice la primera frase del cuento, y que valora a su hija *«at no more than a king's ransom»* (Carter, 1988, p. 59). [«no más que el botín de un rey» (Carter, 1991, p. 74)]. En segundo término, la Bestia ha dejado de ser el «monstruo» informe de Leprince de Beaumont o siquiera el gallardo león del cuento anterior para ser una extraña figura con la máscara de un rostro humano pintado, peluca y ropas de caballero, *«a carnaval figure made of papier mâché and crêpe hair»* (Carter, 1988, p. 59), [«una figura de carnaval hecha de *papier maché* y pelo *crêpé*» (p. 74)] quien, además, lejos de solicitarle que se case con él, sólo desea verla una vez desnuda. Bella, por fin, ajena a toda abnegación y modestia, es una muchacha dura, orgullosa, perfectamente al tanto de la sexualidad —si bien virgen—, consciente de que la mentalidad patriarcal de la época le niega, por ser mujer, el alma y la racionalidad, y de que, en esa sociedad machista, es una mera mercancía condenada a la misma vida imitativa y vacua de la autómata idéntica a sí misma que la Bestia le ha puesto para acompañarla.

En este entorno de total subversión de los estereotipos, el encuentro entre la Bella y la Bestia se dará en el mutuo afrontamiento de la propia desnudez y, no ya en la «humanización» del tigre —sin duda poco deseable en semejante contexto humano y social—, sino en la emergencia de la hermosa animalidad de Bella. En efecto, como la muchacha se niega al deseo de la Bestia, ésta le impone su propia desnudez de fiera quitándose el grotesco disfraz, tras lo cual —en una escena de sobrecogedora gravedad— ella libremente se despoja de sus ropas ante los ojos de él. Y si bien Bella ha quedado libre para volver con el padre, ya resarcido de sus riquezas por la Bestia, elige mandarle a la autómata y entregarse a la dignidad de la fiera, que experimenta más temor que ella cuando la muchacha, resplandeciente en su piel y su decisión, entra en su madriguera. Pero prefiero citar textualmente el portentoso final del cuento, una de las más conmovedoras y lúcidas reivindicaciones de todo lo negado por la lógica patriarcal respecto del cuerpo y la mujer:

> *The sweet thunder of his purr shook the old walls, made the shutters batter the windows until they burst apart and let in the white light of the snowy moon. Tiles came crashing down from the roof; I heard them fall into the courtyard far below. The reverberations of his purring rocked the foundations of the house, the walls began to dance. I thought: «It will all fall, everything will disintegrate».*
>
> *He dragged himself closer and closer to me, until I felt the harsh velvet of his head against my hand, then a tongue, abrasive as sandpaper. «He will lick the skin off me!»*
>
> *And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skin of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs. My earrings turned back to*

water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur (Carter, 1988, p. 75).

[Las repercusiones de aquel ronroneo remecían los cimientos del palacio, las paredes empezaban a danzar. Yo pensé: «Todo se derrumbará, todo acabará por desintegrarse».

El siguió arrastrándose hacia mí, más cerca, cada vez más cerca, hasta que al fin sentí el áspero terciopelo de su cabeza sobre mi mano, luego una lengua, abrasiva como papel de lija. «Me lamerá hasta desollarme».

Y cada lamida de su lengua iba arrancándome piel tras piel, todas las pieles de una vida en el mundo, y descubría una naciente pátina de brillante pelaje. Mis pendientes volvieron a trocarse en agua, y cual lágrimas resbalaron sobre mis hombros; yo sacudí las gotas de mi hermoso pelaje (Carter, 1991, p. 91)].

Tras esta breve revisión, creo que queda claro en qué sentido se orientan las reescrituras de Carter de «La bella y la bestia»: reivindicar para las mujeres el cuerpo en toda su digna animalidad, superlativamente jerarquizada por contraposición con la miseria del mundo social de cuño patriarcal que se presenta, sobre todo a partir de la figura paterna, despojada, asimismo, de todas las virtudes que todavía le confería la visión psicoanalítica de Bettelheim.

Destaqué al comienzo la conciencia docente que impulsaba a Madame Leprince de Beaumont en su tarea de escritura. Sin duda, Angela Carter no se propuso deliberadamente «enseñarnos» a sus lectoras contemporáneas a valorizar la hermosa animalidad del cuerpo o a escapar de los pares binarios sofocantes y trágicos de una Lógica de lo Mismo que esclaviza, por igual, a mujeres y hombres. Pero sus magníficos textos transgresores, si los leemos con atención, cumplen de manera tan privilegiada como su antecedente dieciochesco la afirmación de un nuevo modelo de mujer y de relación entre los sexos.

Pero no sólo esa función liberadora merece nuestra gratitud como lectoras y mujeres, ya que, en mi opinión, sus reescrituras también nos permiten, tras el doloroso descubrimiento de cuánta violencia simbólica se oculta en ese género literario privilegiado que nutrió nuestra infancia, concluir que, a pesar de todo, sigue manteniendo un potencial utópico y transgresor. En efecto, y tal como Elisabeth Lemirre lo dice (Leprince de Beaumont, 1995, p. 10), algo de su origen folclórico e indómito se ha negado a la normalización que Madame Leprince de Beaumont y los ulteriores escritores del siglo XIX le impusieron. Si así no fuera, no serían posibles, desde mi punto de vista, estas reescrituras feministas, que vuelven a comprometer nuestra fantasía, nuestros sentimientos y nuestra imaginación valiéndose de las mismas figuras simbólicas —sólo que desplazadas

y resignificadas— que, muchos años atrás, nos hicieron soñar, mientras la voz de nuestra madre, tía o abuela pronunciaba el ritual y mágico: «Había una vez…».

En cuanto a «*Wolf-Alice*» —donde, según lo indica el propio título, las dos novelas de Lewis Carroll (1970) son intertexto obligatorio—, no es fortuito que se trate del relato que cierra el volumen. Efectivamente, como si recogiera y sintetizara las sucesivas transgresiones del libro y sus elementos revulsivos, es el que presenta una complejidad mayor, tanto por el carácter indecidible de lo que postula acerca de la figura femenina, como en sus relaciones intertextuales externas e internas.

Si en gran cantidad de relatos de *The Bloody Chamber* —como por otra parte es típico en el cuento de hadas—, las figuras animales eran centrales —la Bestia, el lobo, los licántropos, el gato con botas, etcétera— aquí la protagonista, en una osada inversión, se comporta como loba y casi lo es, pues en su infancia fue criada por una. Desde esta perspectiva, el relato nos enfrenta con la «humanización» de Alice, pero según una torsión inversa tanto respecto de las transformaciones de animal en ser humano propias del cuento de hadas —el príncipe y la princesita sapo, por ejemplo—, como de las planteadas por la propia autora en dos relatos: el recién analizado *«The Tiger's Bride»* e *«In Company of Wolves»*, donde las protagonistas acceden a su gloriosa animalidad en un devenir desustancializador y liberador. Porque aquí Alice se transforma en ser humano no sólo porque atraviesa el estadio del espejo —como lo señalé antes— y entra en el tiempo gracias a la menstruación —tema que sutilmente invierte el de Caperucita Roja, según la interpretación psicoanalítica canónica— sino, ante todo, por ser capaz de sentir piedad por el duque-vampiro-falso licántropo. En las bodas «invertidas» con las que culmina el cuento —«invertidas» tanto respecto del cuento de hadas como de la *doxa* feminista que repudia la sexualidad obsceno-pornográfica representada por Sade, sutilmente aludido tanto en el aristócrata vampírico de este cuento como en el marqués/Barbazul y en la Bestia de los dos relatos de la serie de «La bella y la bestia»—, la autora se vale de la *abyección* en sentido kristeviano para hacer estallar la imagen congelada de la mujer y el hombre en el doble marco del cuento de hadas y del feminismo dogmático.

A este nivel de indecidibilidad radical, se suman los juegos especulares invertidos con la intertextualidad interna y externa, que terminan de convertir al cuento en un ejemplo privilegiado de *rizoma*, desde el cual entramos en contacto, como lectores, con infinidad de textos y sentidos anafóricamente connotados, que se ubican dentro y fuera del volumen.

Es decir que, como intenté demostrarlo a través de estos cuatro análisis que, por necesariamente breves, no hacen justicia a la potencia deconstructiva y creadora de esa *nómade* de toda *doxa* que fue Angela Carter, *The Bloody Chamber,* lejos de hacerle el juego al machismo, como pretende afirmar Duncker en la siguiente cita:

> *Carter envisages women's sensuality simply as a response to male arousal. She has no conception of women's sexuality as autonomous desire. […] chooses to inhabit a tiny room of her own in the house of fiction. For women, that space has always been paralyzingly, cripplingly small. I think we need the «multiplying ambiguities of an extended narrative.» To imagine ourselves whole […] We need the space to carve out our own erotic identities, as free women. And then to rewrite the fairy tales —with a bolder hand (1984, pp. 11-12).*

> [Carter ve la sensualidad femenina simplemente como una respuesta a la actividad masculina. No tiene una concepción de la sexualidad femenina como deseo autónomo […] Elige habitar un diminuto cuarto propio en la casa de la ficción. Para las mujeres, ese espacio fue siempre paralizante, opresivamente pequeño. Creo que necesitamos «las ambigüedades multiplicadoras de una narración extensa». Para imaginarnos completas […] necesitamos espacio para delinear nuestras propias identidades eróticas como mujeres libres. Y luego reescribir los cuentos de hadas, con mano más osada (traducido por la autora).]

Sí, lejos de hacerle el juego al machismo, la narradora inglesa hace estallar la totalidad de los marcos de cualquier ideología, sea la del cuento de hadas o la del feminismo de los ochenta, identificables en tanto que tributarios de una lógica de lo mismo, por más que se presenten como exactamente inversos, a la par que, desde su perspectiva crítica, rinde homenaje a ambos.

Para terminar, quisiera hacer una reflexión de tipo general, a manera de advertencia para cualquier tentación de unilateralidad. Como lo demuestra el caso testigo de Carter y el juego de equivocaciones que generó en el feminismo del momento, los movimientos de liberación, al convertirse en ideologías y, consecuentemente, aspirar a la hegemonía, se vuelven *disciplinarios* en sentido foucaultiano, por más postulados *progresistas* que los sustenten —como es el caso del feminismo— y terminan defendiendo una supuesta *verdad* que, en rigor, es una *doxa*. Y, lo que es peor aún, acaban por castigar, en una torsión inquisitorial, a los heterodoxos, cuya ruptura del binarismo y exploración transgresora de las posibilidades de una lógica, no ya de lo mismo sino de lo otro, pone de relieve la falsa «buena conciencia» del movimiento.

Referencias Bibliográficas

Bacchilega, C. & Roemer, D. M. (Ed.). *Marvels & Tales. Special Issue: Angela Carter and the Literary Märchen 12, 1.*

Bettelheim, B. (1979). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grupo Editorial Grijalbo.

Bristow, J. & Broughton, T. L. (Eds.). (1997). *The Infernal Desires of Angela Carter. Fiction, Femininity, Feminism*. Londres: Longman.

Carroll, L. (1970). *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. Londres: Penguin Books.

Carter, A. (1968). *The Magic Toyshop*. New Baskerville: Penguin Books.

Carter, A. (1982). *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Londres: Penguin Books.

Carter, A. (1985). *Black Venus*. Londres: Vintage.

Carter, A. (1988). *The Bloody Chamber and Other Stories*. Londres: Vintage.

Carter, A. (1991). *La cámara sangrienta y otros cuentos*. Traducido por Matilde Horne. Barcelona: Minotauro.

Carter, A. (1991). *Wise Children*. Londres: Vintage.

Carter, A. (1992). *The Passion of New Eve*. Londres: Vintage.

Carter, A. (1993). *American Ghosts and Old World Wonders*. New York: Chato & Windus.

Carter, A. (2001). *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. Londres: Penguin Books.

Carter, A. (2006). *Nights at the Circus*. Londres: Vintage.

Carter, A. (2011). *Heroes and Villains*. Londres: Penguin Classics.

Crunelle-Vanrigh, A. (1998). The Logic of the Same and Différance: «The Courtship of Mr. Lyon». *Marvels & Tales. Special Issue: Angela Carter and the Literary Märchen 12, 1,* pp. 116-132.

Daly, M. (1978). *Gyn/Ecology*. Boston: Beacon Press.

Derrida, J. (1979). *L'écriture et la différence*. París: Ed. du Seuil.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas*. Barcelona: Pretextos.

Duncker, P. (1984). Re-imagining the Fairy Tales: Angela Carter's *Bloody Chambers*. *Literature and History 10, 1*.

Dworkin, A. (1981). *Pornography*. Nueva York: Perigee Books.

Easton, A. (2000). *Angela Carter*. Londres: Macmillan.

Foucault, M. (1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad - 1. La voluntad de saber*. México: Siglo xxi.

Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Grimm J. & Grimm, W. (1976). *Contes*. París: Gallimard.

Grimm J. & Grimm, W. (1994). *Cuentos* (2.ª ed). Madrid: Cátedra.

Haffender, J. (1985). *Novelists in Interview*. Nueva York: Methuen Press.

Jackson, R. (1986). *Fantasy. Literatura y subversión* (2ª. ed). Buenos Aires: Catálogos.

Juliano, D. (1992). *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: Cuadernos Inacabados.

Kristeva, J. (1977). Le sujet en procès; Maternité selon Giovanni Bellini, La femme, ce n'est jamais ça. *Polylogue*. París: Ed. du Seuil, Tel Quel.

Lacan, J. (1985). *Escritos 1 y 2*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lacan, J. (1991). *El seminario de Jacques Lacan - Libro 20 - Aun - 1972-1973*. Buenos Aires: Paidós.

Leprince de Beaumont, J. M. (1995). *Le Magasin des enfants. La Belle et la Bête et autres contes*. Arles: Philippe Picquier, Poche.

Lucas, G. (Dir.). (1977). *La guerra de las galaxias* (película). Estados Unidos: Twentieth Century-Fox .

Lynch, D. (Dir.). (1990). *Corazón Salvaje* (película). Estados Unidos: PolyGram Filmed Entertainment.

Madame de Villeneuve (2010). *La belle et la bête*. París: Folio.

Osborne, R. (1994). Sobre la ideología del feminismo cultural. En C. Amorós (Coord.). *Historia de la teoría feminista*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas.

Penrose, V. (1996). *La condesa sangrienta*. Barcelona: Siruela.

Perrault, C. (1999). *Contes*. París: Gallimard.

Piña, C. (2001). El cuento de hadas como matriz narrativa privilegiada en la Posmodernidad: reescrituras transgresoras. En *Actas del Segundo Simposio Internacional del CEN Centro de Estudios de Narratología*. Buenos Aires: CD-ROM.

Piña, C. (marzo, 2002). De la Bella al Ratón: el diálogo deconstructivo de Angela Carter y Sara Gallardo con Madame Leprince de Beaumont. *El hilo de Ariadna. Revista digital*, *3*. Recuperado 15 abr. 2011 de: www.elhilodeariadna.com.

Piña, C. (2003a). El sí/no de las niñas: El cuento de hadas como espacio de subjetivación/ subordinación de las mujeres. En M. Solá (Comp). *Qué quieren las mujeres* (pp. 63-91). Buenos Aires: Lumen.

Piña, C. (2003b). La función transgresora de la hibridación genérica en la reescritura del cuento de hadas de Angela Carter. En A. A. Bocchino

(Coord.). *Puntos de partida/ Puntos de llegada. ACTAS Terceras Jornadas de Investigación del Departamento de Letras*, *Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata* (pp. 298-304). Mar del Plata: Estanislao Balder UNMDP.

Piña, C. (2008). Nuevas formas de narrar: el desfondamiento y la renovación de los parámetros narrativos en las últimas décadas del siglo xx y comienzos del xxi (pp. 37-54). En D. Altamiranda & E. Smith (Coords.). *Creación y proyección de los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunken.

Rodríguez Magda, R. M. (1994). *Feminismo fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Puccini, G. (Comp.). (2012). *Tosca* [Dirigida por Antonio Pappano] (DVD). Gran Bretaña: Royal Opera House.

Rest, J. (1975). «Prólogo» a Sheridan Le Fanu: *Carmilla y otras alucinaciones*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto.

Rest, J. (1978). La locura y el método, Presentación del conde Drácula, vampiro. *Mundos de la imaginación*. Caracas: Monte Ávila.

Sade, D. A. F. [Marqués de] (1989). *Justine o los infortunios de la virtud* (2.ª ed). Madrid: Cátedra.

Sade, D. A. F. [Marqués de] (1990). *La filosofía en el tocador*. Barcelona: Tusquets.

Sade, D. A. F. [Marqués de] (2009). *Juliette o las prosperidades del vicio*. Barcelona: Tusquets.

Scott, R. (Dir.). (1979). *Alien* (película). Estados Unidos: Twentieth Century-Fox .

Secreto, C. (1997). Herencias femeninas: nominalización del malestar. En C. Piña. *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* (pp. 149-202). Buenos Aires: Biblos.

Sexton, A. (1971). *Transformations*. Boston: Houghton Mifflin.

Swift, J. (1996). *Gulliver's Travels*. Philip Smith. Nueva York: Dover Thrift.

Wagner, R. (Comp.). (2001). *Tristán e Isolda* [Dirigida por Daniel Barenboim] (DVD). Israel: Deutsche Grammophon

Zipes, J. (1991). *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Nueva York: Routledge.

Reinaldo Arenas Reescribe *Cecilia Valdés*

Natalia Crespo*

Nota del Editor

Estudio riguroso que ilumina aspectos interesantes tanto de la obra de Villaverde como de la de Arenas. Con tesis audaces, aunque perfectamente demostradas, la autora indaga en el juego de discursividades conflictivas que se entretejen entre ambas para dar cuenta de una postura peculiar de Arenas hacia una tradición en la que se inserta, pero a la que también cuestiona y trasgrede.

Resumen: Este artículo analiza, principalmente, la relación intertextual entre dos obras cubanas: *La loma del ángel* (1987), novela paródica de Reinaldo Arenas, y *Cecilia Valdés* (1964) de Cirilo Villaverde, novela, editada por primera vez en 1882, considerada fundacional en el canon literario de la isla y epítome de la cultura cubana. Tras comentar algunas similitudes de pensamiento, ideología y condiciones de producción entre ambos autores, y tras delinear sucintamente un estado del arte de la crítica literaria que ha recibido *Cecilia Valdés*, el texto se adentra en el análisis de tres rasgos que consideramos cruciales en la construcción de la parodia de Arenas y que no han sido rescatados hasta el momento por las lecturas de *La loma del ángel*: 1. La configuración de subjetividades bien delimitadas para cada personaje a través del uso del discurso indirecto libre, del fluir de la conciencia y de la inclusión de capítulos narrados al estilo de un «diario íntimo». 2. La incorporación de reflexiones metaliterarias y de textos que refieren al autor y al hipotexto. 3. La tergiversación de episodios realistas de *Cecilia Valdés* a partir del agregado de desenlaces disparatados y de elementos absurdos.
Proponemos que, a través de su reescritura basada en estos tres grandes cambios, Arenas realiza un gesto triple: una operación literaria de traición y homenaje hacia la novela reescrita, una operación cultural de filiación con Villaverde y de apropiación de la tradición literaria, y una operación política de resistencia al régimen cubano.
Palabras clave: canon, parodia, ideología, subjetividad, metaliteratura, absurdidad.

Abstract: *This article analyzes, mainly, the intertextual relation between two Cuban texts:* Graveyard of the Angels *(*La loma del angel*, 1987), parodical novel by Reinaldo Arenas, and* Cecilia Valdés *(1964), by Cirilo Villaverde, a novel —published in 1882 for the first*

* Doctora en Literatura Hispánica por la University of Illinois at Urbana-Champaign, Estados Unidos. Correo electrónico: nmcrespo@mtu.edu
Fecha de recepción: 30-04-2012. Fecha de aceptación: 28-05-2012.
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 28-50.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

time— considered not only foundational within the Cuban literary canon but also representative of the «cubanidad». The article traces similarities between Arenas' and Villaverde's ideologies, commonalities in their political situations of exile (both were political refugees in the US) and in their opposition to the Cuban regime. It also summarizes the state of the art of the literary criticism written about Cecilia Valdés *and* La loma del angel. *But, most importantly, this article offers an analysis of three parodical strategies that have not been taken into account so far in the precedent bibliography about Arenas' novel: 1. The construction of certain subjectivities through the use of free indirect discourse and through the incorporation of passages narrated as diaries, 2. The inclusion of meta-literary reflections and comments and, 3. The alteration of «costumbrista» episodes into absurd scenes and/or episodes with a fantastic resolution.*

Based on these strategies, Arenas carries on a rewriting process in which three simultaneous operations are taken place: a mockery, a betrayal and a homage to his literary predecessor, a re-appropriation of the Cuban literary tradition and a political gesture of resistance and harsh criticism toward the Cuban regime in 1987.

Keywords: *canon, parody, ideology, subjectivity, meta-literature, absurdity.*

Cecilia Valdés: Una Novela de Derrumbes Cubanos

Cecilia Valdés (Cuba, 1882) de Cirilo Villaverde es, según varios críticos, la gran obra fundacional de la Literatura Cubana en el siglo diecinueve, «la novela más famosa de la Literatura Cubana de aquel tiempo» (Ette, 1986, p. 87). Sobre ella, se han escrito kilómetros de tinta crítica, se han hecho películas, operetas, ballets y otras representaciones escénicas. También, por supuesto, se han hecho reescrituras, entre las cuales encontramos la parodia de Reinaldo Arenas, *La loma del ángel* (1987). Esta proliferación de *remakes* de la historia de Villaverde —*remakes* que son causa y a la vez consecuencia de su canonicidad— es lo que, en parte, le ha permitido a *Cecilia Valdés* consolidar su condición de obra fundacional[1].

La canonicidad es inseparable del carácter ilustrativo de la «cubanidad» que históricamente se le ha otorgado al texto. *Cecilia Valdés* se ha leído —se propone

[1] En su artículo sobre las transposiciones escénicas de la novela de Villaverde, Fernanda Macchi (2003) comenta la fuerte presencia de *Cecilia Valdés* de Villaverde (la versión fundadora de una larga saga de versiones variadas) en la cultura cubana: «De la *Cecilia Valdés* de Rodríguez, Sánchez y Roig de 1932, todo cubano conoce de memoria al menos una canción. La obra es representada regularmente en La Habana desde aquella época y todo cubano ha visto en teatro al menos una de sus versiones. En los años sesenta la pieza fue grabada en España y manufacturada en los Estados Unidos por Montilla Records, ganando el singular privilegio de ser la primera opereta cubana en pasar a disco. En 1982 aparece la poco feliz *Cecilia,* versión fílmica libre de coproducción cubano-española con guión de Humberto Solás, Nelson Rodríguez, Jorge Ramos y Norma Torrado. En 1983, el Ministerio de Cultura cubano imprime *Cecilia Valdés 1879-1979*, de Antonio Canet. Y tan sólo en septiembre de 2002 se puso en escena en Miami una nueva versión del ballet basada en la pieza de Rodríguez Sánchez y Roig» (p. 84).

ella misma, textualmente— como obra realista, de «costumbres cubanas» según reza el subtítulo, como documento histórico de la fundación de esta sociedad. En este sentido, la novela está dentro de lo que Julio Ramos (1993) llama «discursos de fuerte reclamo testimonial» (p. 226). La convicción de lectores y autor en el poder de la novela para ilustrar y condensar la esencia de esta nacionalidad hace aún más conflictivo su contenido: *Cecilia Valdés* narra las atrocidades y los abusos cometidos por los sectores de poder hacia los negros esclavos. El grado de dramatismo del texto es tal que para que tenga sentido la tensión creada debe postularse lo narrado como verídico, sino el texto sería un listado de agresiones gratuitas, un panfleto amarillista[2].

La ansiedad testimonial del autor-narrador, el reclamo de historicidad para su relato («lo aquí referido es verdad», «esto ha ocurrido verdaderamente») marcha paralelo con cierta voluntad de completitud, pues se crea —se quiere crear— la ilusión de estar narrando absolutamente toda Cuba. Bajo el rótulo de «costumbres cubanas» se pretende dar cuenta de todos los aspectos de la vida en la isla: La Habana y las zonas rurales, las instituciones y sus funcionarios, las calles, los campos, los recovecos, todas sus lomas y fincas, todas sus gentes, razas y vicios, sus amores, sus enfermedades, sus miedos.

Tanto Villaverde, dentro del paradigma realista de 1882, como Arenas, dentro de la estética de la absurdidad y el disparate, en 1987, comparten, no sólo la concepción de Cuba como nación armada sobre una trama de pactos abyectos, sino también la voluntad de denuncia a través de la literatura. En este sentido, veremos que la lectura que hace Arenas de Villaverde, atravesada de empatía política con el hacia el autor decimonónico, no deja de marcar las limitaciones estéticas e ideológicas de la novela precursora. Con la estrategia de la multiplicidad de voces, una suerte de errancia narrativa —de la que me ocuparé más adelante—. Arenas lee en *Cecilia Valdés* lo que ha marcado la segunda etapa de la crítica sobre Villaverde: «la mirada taxonómica y jerarquizante del narrador» (Ramos, 1993, p. 229).

En su libro sobre la parodia en la Literatura Hispanoamericana, Elzbieta Sklodowska (1991) explica que «...[l]a trasgresión de la fórmula realista es el signo distintivo de la estética que predomina en la narrativa hispanoamericana a partir de los sesenta» (p. 15). Agrega esta autora:

> La vitalidad de la novela hispanoamericana en esta época puede explicarse quizás en términos de la inherente plasticidad del género novelesco, de su capacidad

[2] Es elocuente en este sentido la lectura de Cecilia Valdés que hizo Enrique Anderson Imbert, como «una novela folletinesca de burda trama» (Citado por Mullen, 1989, p. 73).

> de abarcar a la vez la tradición —la memoria del «género», según la fórmula de Bajtín— y la renovación desafiante (p. 15).

Propone Sara Rosell (1991) que *La loma del ángel* «desmantela los presupuestos del realismo como expresión máxima de la experiencia y de la realidad […] con la estructura carnavalesca, la pluralidad discursiva y el juego intertextual entre autor-personaje-lector, expone su carácter ficticio y la incapacidad de lograr el conocimiento de la verdad a través de la palabra» (p. 18).

Sobre la relación que establece *La loma del ángel* con *Cecilia Valdés*, explica el propio Arenas (1987) con el tono un poco defensivo que caracteriza el prólogo de la novela: «La recreación de esa obra [*Cecilia Valdés*] que aquí ofrezco dista mucho de ser una condensación o versión del texto primitivo. De aquel texto he tomado ciertas ideas generales…» (p. 10). Y aclara, evocándonos indirectamente el oficio de Pierre Menard: «Así pues no presento al lector la novela que escribió Cirilo Villaverde (lo cual obviamente es innecesario), sino aquélla que yo hubiese escrito en su lugar. Traición, naturalmente. Pero precisamente es ésa una de las condiciones de la creación artística» (Arenas, 1987, p. 10). Ahora bien, esta «traición» de la que habla Arenas, a tono con el escepticismo ante el realismo que menciona Sklodowska, es estética pero no necesariamente política. Para decirlo de manera simplista: *Cecilia Valdés* y *La loma del ángel* comparten el propósito de denunciar injusticias aún no contestadas por el discurso oficial de la nación, con el fin nacionalista —en su acepción de «patriótica»— de auxiliar a Cuba.

¿Cómo Se Ha Leído *Cecilia Valdés*?

Una lectura posible de *Cecilia Valdés*: como alegato de un pacto traicionado. Si, al estilo del *Emilio* de Rousseau (1973), partimos de que toda sociedad debe fundarse sobre el establecimiento de un contrato social al cual, con mayor o menor grado de coerción, todos los integrantes adhieren, la novela de Villaverde narra el fracaso de la comunidad cubana de 1830 en tanto sociedad construida sobre un pacto social que, además de injusto, es transgredido por sus propios creadores. El pacto es injusto porque está cimentado en la esclavitud, institución a la cual Villaverde se opone iracundamente. El pacto es ilícito porque sus reglas no son respetadas, porque está corrompido en todos sus estratos, porque la hipocresía y la mentira de los criollos hacen que la comunidad que ellos mismos manejan se torne ingobernable.

Cecilia Valdés propone que todos los discursos legales e ideológicos de los blancos para legitimar la esclavitud son falsos. Los negros son una raza sometida que, a

pesar de la autodiscriminación que sufren como resultado de las ideas que les han inculcado los criollos, no sólo conforman un grupo racial pensante y en ascenso sino que están a un tris de alzarse y rebelarse contra ese poderío caucásico. Es más, esta rebelión es concebida como necesaria y justa en la novela, y en esta concepción de la justicia reside la mayor osadía ideológica de *Cecilia Valdés*. También: todas las esferas públicas y privadas, todas las instituciones creadas y gobernadas por blancos —la familia, el Gobierno, la Alcaldía, los paseos públicos, la Iglesia, la Universidad, los ingenios—, con la significativa excepción del cafetal de Isabel Ilincheta, son corruptas e hipócritas[3]. La única salida posible de esta sociedad fracasada, un verdadero infierno humano, es a través de la liberación de los esclavos negros y del establecimiento de un nuevo pacto social: la relación contractual entre los ciudadanos, el advenimiento de la sociedad capitalista y de libre mercado. En otras palabras, la modernización. Ésta es, resumida y simplificadamente, la interpretación de la novela que ha predominado en la primera etapa de la crítica de *Cecilia Valdés*. Puede leerse, principalmente, en los artículos de Julio C. Sánchez (1971), César Leante (1975), Ottmar Ette (1986, 1994), Jean Lamore (1987), Luis William (1981), Carlos Andrés Gil (1996), Humberto López Cruz (1999), Diana Álvarez-Amell (2000), Iván Schulman (1987).

Una segunda etapa en la crítica de *Cecilia Valdés* hace hincapié en las tensiones ideológicas inherentes a la novela, en las fricciones entre una capa superficial de enunciado donde predomina un narrador abolicionista, pronegro y liberal, y una capa subcutánea de significación marcada por el racismo, la mentalidad paranoica y conservadora del criollo de *élite* que preserva sus intereses de clase. Como explica Karen Monteleone (2004), se trata de «una época en que la población de esclavos excede la de los criollos en muchas provincias» (p. 89). Christina Civantos (2005) advierte también esta situación:

> …la paranoia que produjo el aumento del número de personas africanas o de color en la isla, así como la idea de la mezcla racial como su futuro resultado, se refleja en el deseo de establecer categorías raciales e identificar con precisión la pureza racial (p. 512).

Estas interpretaciones —el iluminador artículo de Julio Ramos, «Cuerpo, lengua, subjetividad» (1993), a la cabeza— pueden hallarse, con diversos grados de énfasis, en los ensayos de Karen Monteleone (2004), Flora González (1998), Sharon Romeo Fivel-Démoret (1989), Christina Civantos (2005) y, con excesivo fervor, también en la lectura de Juan Gelpí (1991).

[3] Para un análisis detallado de todos los discursos filosóficos y legales vigentes en el siglo XIX en Cuba que son derribados en *Cecilia Valdés* véase el artículo de Carlos Andrés Gil (1996).

Al leer la novela de Villaverde como «suma de irreverencias» (Arenas, 1987, p. 9), Arenas actualiza y reafirma su crítica a Cuba y al discurso oficial cubano y, a la vez, se apropia del acerbo literario para legitimar su propia lucha política, su situación de exiliado y de intelectual marginal emigrado a Estados Unidos, filiando así su exclusión y su periferia, a la exclusión y a la periferia ya sufridas por Villaverde. Operación literaria de traición y reescritura, operación cultural de filiación y apropiación, operación política de resistencia y oposición: en esta encrucijada leemos la novela de Arenas.

Gran parte de la crítica sobre *La loma del ángel* (Mullen, 1989; Manzari, 2006; Olivares, 1994; Romeu, 1993; Ette, 1986 y 1994; Nun-Halloran, 2001) encuentra natural la elección de Arenas de reescribir *Cecilia Valdés* y no cualquier otra obra precedente. Se arguye la canonicidad de *Cecilia Valdés* y su espesor simbólico en tanto representación de la cubanidad. También hay bastante acuerdo en los tropos más utilizados por Arenas: inversión, exageración, abultamiento, hipérbole, sarcasmo, ironía son los más recurrentes. Temáticamente, prevalecen descripciones de lo excesivo, lo sexual, lo abyecto, lo escatológico, lo chorreante. Mientras que se reitera el hincapié en des-realizar la novela costumbrista, quebrarle el espinazo al paradigma realista decimonónico (nadie desacuerda con esta idea), algunos críticos se estancan en esta certeza y se limitan a listar los rasgos que convierten a *La loma del ángel* en texto postmoderno, tomando la narrativa postmoderna como polo opuesto a la estética realista decimonónica[4].

[4] Sara Rosell (1991) plantea que la parodia de Arenas tiene como objetivo principal respecto de su predecesora desbaratar el sistema realista como modo confiable de representación, como posible camino a cierta «verdad». Dentro de esta descentralización de la estética realista, Rosell se enfoca en el análisis de la problemática del color. Escribe la crítica: «Si en *Cecilia Valdés* teníamos las relaciones interraciales como la vía de ascenso, representadas por la relación incestuosa entre Leonardo y Cecilia, en *La loma del ángel* las relaciones y el incesto se extienden a casi todos los personajes» (p. 19). Leída así la novela paródica, para Rosell lo más importante del texto es que «nos brinda la otra cara del proceso del blanqueamiento, no sólo lo ridiculiza sino que abre la vía a la especulación sobre posibles consecuencias de éste» (p. 19). Franklin García Sánchez (1993) reconoce, al igual que Rosell, la intención en Arenas de subvertir el modelo realista de Villaverde, pero parece no ver mayores dimensiones ideológicas en este gesto subversivo sino más bien lo que el autor llama «un dionisismo paródico-grotesco» (p. 271) que se apoya en «una estrategia carnavalesca que asocia de manera indisoluble parodia y grotesco» (p. 271). Según este crítico, la novela de Arenas pertenece sin duda a «la narrativa metaficcional posmoderna» (p. 273) definida siguiendo a Navajas como «una modalidad literaria de intenso carácter autorreflexivo, que responde epistemológicamente a un modo de conocimiento para el cual el mundo es una construcción artificial de la razón, razón que es a su vez arbitraria» (García Sánchez, p. 273). Dentro del paradigma postmoderno, *La loma del ángel* se destaca por el uso de la parodia, la autotextualidad y la autoparodia, por el grotesco y el surrealismo (García Sánchez, p. 274). Jorge Olivares (1994), por su parte, enfatiza el trabajo formal antirrealista de la novela, leída como «un texto desenfadadamente autoconsciente que insiste en hacer alarde de su artificio» (p. 172), pero le agrega un espesor más político: la novela de Arenas estaría narrada «emulando el discurso

Es casi un lugar común en la crítica la mención de la fuerte autoconciencia de esta narrativa, su espesor metaliterario y su tendencia a postularse como artificio, recordándole así constantemente al lector su condición de obra ficcional. Pero más allá de la artillería de tropos y figuras retóricas propias de la parodia —y de Arenas—, más allá de lo postmoderno, lo absurdo y antirrealista de esta prosa, hay críticos que indagan en torno a otros significados, no ya exclusivamente literarios, en *La loma del ángel*. Es aquí donde la crítica difiere, por ejemplo, al explicar la actitud de Arenas respecto de su predecesora: ¿Se rebela Arenas contra el narrador de Villaverde, considerado racista? ¿Puede entenderse la novela de Arenas como un «ennegrecimiento» del texto original (según propone Olivares, 1994) o es una reafirmación de la postura de Villaverde (según se desprende de William Luis, 1990)[5]? ¿Queda incluido Villaverde en la denuncia de Arenas, en tanto parte de la «*patronizing abolicionist rhetoric*» (Nun-Halloran, 2001) o funciona más bien como padre de una genealogía ética en la cual Arenas inscribe su filiación? De manera comparable a la de Villaverde, Arenas no sólo fue un opositor al régimen —en su caso, el castrismo[6]—, sino también, un perseguido político y un escritor censurado refugiado en Estados Unidos, desde donde publicó parte de su obra. Escribe al respecto Rosell:

> Cirilo Villaverde, ferviente opositor del sistema colonial en Cuba, es condenado a cadena perpetua en 1848 acusado de participar en la Conspiración de Trinidad. Un tiempo después logra escapar de la isla y se radica en los Estados Unidos donde en 1882 publica la versión definitiva de Cecilia Valdés o La loma del ángel. […] Un siglo más tarde, Reinaldo Arenas también por razones políticas, se radica en la misma ciudad, New York, y allí publica en 1987 *La loma del ángel*, parodiando a la novela decimonónica (1991, p. 15).

de los negros» (p. 172). Si bien este análisis fundamenta muy bien cómo ciertos capítulos reescriben el texto de Villaverde a través de la técnica del abultamiento, no queda demasiado en claro por qué y hasta qué punto la enunciación está «ennegrecida», como propone el autor.

[5] Escribe William Luis en *Literary Bondag* (1990): «*Following Cecilia Valdés, Graveyard of the Angels describes life in nineteenth-century Cuba and reproduces characters and scenes which have become familiar in Villaverde's novel. In so doing, he reaffirms Villaverde's position regarding the theme of slavery and joins him in denouncing a system of oppression which excludes blacks from the mainstream of society*» (p. 240).

[6] La oposición de Arenas al régimen de Castro tuvo varias manifestaciones históricas. Además del «Plebiscito a Fidel Castro» (carta abierta en la que Arenas y muchos intelectuales firmantes solicitan la renuncia de Castro de la presidencia), contamos también con la carta que envía Arenas a Horacio Aguirre, director del Diario de las Américas de Miami, fechada el día de su suicidio, 7 de diciembre de 1990. En esta carta, incluida en la edición de *La loma del ángel* de Universal, leemos: «Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas con esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país» (Arenas, 1987, p. 141).

Otro rasgo los emparenta, quizás más importante: el fulgor irreverente de sus críticas. Para trazar la continuidad temática y estilística de esta irreverencia, vale rescatar la interpretación que el propio Arenas hace de la novela de Villaverde. Esta interpretación puede orientar al lector respecto de los elementos rescatados y los desechados de la novela original en la escritura paródica (qué se ha rescatado y qué no del pretexto):

> La obra no es solamente el espejo moral de una sociedad envilecida (y enriquecida) por la esclavitud, así como el reflejo de las vicisitudes de los esclavos cubanos en el pasado siglo, sino que también es lo que podría llamarse «una suma de irreverencias» en contra de todos los convencionalismos y preceptos de aquella época (y, en general, de la actual) a través de una suerte de incestos sucesivos. […] toda la novela está permeada por incesantes ramificaciones incestuosas hábilmente insinuadas (Arenas, 1987, p. 9).

En términos de crítica social, la principal operación de la novela de Arenas respecto de su predecesora consiste en enfatizar la ya aguda crítica de Villaverde a la sociedad cubana de 1830. Aquellos desenlaces que Arenas cambia, aquellos silencios que completa o anécdotas que distorsiona tienen, en general, la cualidad de devastar aún más la representación de los blancos dentro de la historia. Así, podríamos aplicarle a esta prosa lo que un personaje sostiene como lema ante la vida: «Piensa mal y acertarás». En este sentido, disentimos con Mullen (1989) cuando considera que *Cecilia Valdés* fue escogida por Arenas como blanco de su parodia porque «es unidimensional, profundamente lineal, lógica y metonímica en su proceso de desarrollo» (p. 76). Tampoco consideramos que esta reescritura de Villaverde supone «la grotesca inversión de los valores y de la respetabilidad de la sociedad cubana» (Mullen, 1989, p. 78). Ninguna de las dos novelas —y esto es clave para entender la identificación de Arenas con el texto de su precursor— aboga por la respetabilidad de la sociedad cubana. Por el contrario, ambas remarcan lo abyecto de los pactos sociales sobre los cuales se funda esta sociedad.

El texto de Arenas es una cadena de incestos entrelazados en una escritura cuya razón de ser es, como lee Arenas (1987) de Villaverde, «la búsqueda incesante de una redención» (p. 10), un testimonio de

> …la eterna tragedia del hombre; esto es, su soledad, su incomunicación, su intransferible desasosiego, y, por lo tanto, la búsqueda de un amante ideal que por ello sólo puede ser espejo —o reflejo— de nosotros mismos (Arenas, 1987, p. 9).

Estas páginas se proponen recorrer ciertos elementos —añadidos o tergiversados respecto del hipotexto— que consideramos claves e inexplorados en la reescritura paródica de Arenas. Hay en *La loma del ángel* al menos tres operaciones

narrativas de cambio, tres «traiciones», para usar la palabra de Arenas, respecto de su predecesora: 1. El uso de una voz narrativa en primera persona y del discurso indirecto libre (como estrategias para la inclusión del punto de vista interno de los personajes) o fluir de la conciencia. 2. La incorporación de una dimensión metaliteraria (propia de la parodia y de la post-vanguardia). 3. Los desenlaces desopilantes (a través del paradigma de la absurdidad).

El Fluir de las Conciencias Negras

A diferencia de la novela de 1882, en donde un narrador omnisciente en tercera persona se hace cargo del relato (con excepción de la historia dentro de la historia que narra María de Regla), en la novela de Arenas algunos capítulos se enuncian en primera persona y otros en tercera. Sea desde primera o desde tercera, en ambos casos la voz narrativa es más intimista, más introspectiva y más psicológica que la de Villaverde. Ofrece las perspectivas internas de varios de los personajes, creando así un texto no sólo heterogéneo en cuanto a puntos de vista sino también menos costumbrista y más interesado en el trazado de cada subjetividad.

Dentro de los personajes de quienes tenemos ahora un conocimiento de sus pensamientos íntimos se encuentran: Cecilia, su madre y su abuela, Cándido Gamboa, José Dolores Pimienta, Nemesia Pimienta. De todos ellos, con excepción del blanco, Cándido, conocemos una voz interior desesperanzada, con un grado de dramatismo que contrasta con el humor sarcástico del resto de la novela. En las voces de los negros casi nunca hallamos comicidad, sino un predominio del tono trágico y una veta reflexiva respecto del futuro y del pasado que está ausente en los discursos de peninsulares o de criollos. Así, la novela se abre dando voz a Rosario Alarcón, madre de Cecilia:

> [A]sí, con los ojos cerrados, contempla mejor el panorama de toda su vida: nieta de abuela esclava y de hombre blanco desconocido; hija de mulata oscura y de un hombre blanco y desconocido; mulata, amante de un hombre blanco que ya la abandona y madre de una niña que tampoco conocerá a su padre (Arenas, 1987, p. 13).

A diferencia del personaje mudo de Rosario Alarcón (es casi una sombra en la novela canónica) aquí nos encontramos con una voz propia y una presencia tangible: el texto se abre, no casualmente en términos metaliterarios, con Rosario hablando de la repetición. La repetición de la historia de las mujeres negras en Cuba, la repetición del abuso por parte de los hombres blancos, la repetición

a nivel estilístico oracional de «un hombre blanco y desconocido». Estamos condenados a repetir y en toda repetición hay predeterminación pero también hay cierta variación: blanqueamiento, en el caso de los personajes, distancia crítica, en el caso de la escritura. Además de darle dimensión reflexiva a este personaje, la novela de Arenas escenifica el momento en que Rosario es separada de su hija y, como consecuencia de esta separación, enloquece. La locura, según el texto de 1987, deja de ser un fondo oscuro y silenciado y pasa a cobrar una dimensión más trágica aún, quizás por ser explicada ante los lectores, por presentarse casi como un acto de autonomía por parte de Rosario:

> Ahora comprende que sólo fue un objeto de placer para aquel hombre que se lleva a su hija, y que la miseria, el desprecio y el desamparo es todo lo que posee. Y comprende más, comprende que en ese mundo donde vive (o habita) no hay sitio para ella ni siquiera en el olvido. […]
>
> —Qué consuelo — pregunta, o se pregunta— podrá ayudarme a seguir viviendo. […]
>
> —La locura, la locura —le pareció que alguien decía en voz lejana y suave que casi arrullaba y adormecía, como hubiese ella arrullado y adormecido a su amante, o al menos al fruto de ese amor.
>
> —La locura, la locura —volvió alguien a repetir aún más suave, más dulcemente.
>
> Y Rosario Alarcón enloqueció (Arenas, 1987, p. 14).

Gracias a la tendencia del narrador a trazar cada subjetividad y darnos la perspectiva interna de cada personaje, es que podemos leer algunos pasajes no ya como tergiversación del pre-texto sino como complemento o explicación de la historia diseñada por Villaverde. Así, por ejemplo, en el capítulo titulado «Cecilia», que narra la vida de la protagonista a los doce años y que funciona como análogo del capítulo II de la primera parte de *Cecilia Valdés*, leemos al final:

> Los demás tienen hermanos, padres, madres, alguien a quien poder odiar o amar, parecerse o renegar. Ella tiene las calles, los portales y la claridad del día. Ella se tiene sólo a sí misma y por eso sabe (o intuye) que si deja de hacer ruido deja de ser (Arenas, 1987, p. 18).

Lejos de la «alegría y vivacidad» (p. 73) que Villaverde (1882) le atribuye a la niña en sus vagabundeos —«Nunca la había visto triste, nunca de mal humor, nunca reñir con nadie» (p. 74)—, Arenas le otorga aquí a la misma infancia una dimensión reflexiva y dolorosa que no hallamos en el personaje original. Y éste es el paradigma que sigue el escritor paródico al delinear a los personajes negros, para los cuales tenemos un capítulo, casi siempre homónimo, dedicado a sus pensamientos, temores y fantasías. Por ejemplo, en el capítulo «La abuela» de *La loma del ángel*, leemos:

> Pero, desde luego, si como todas las mujeres de la familia, el destino —y el deseo— de Cecilia era vivir con un hombre blanco, ese hombre no podía ser su propio hermano, se dijo a sí misma Doña Josefa y decidió de inmediato, y a pesar de todo, visitar a Don Cándido Gamboa para ver de qué manera podían ellos ponerle fin a ese asunto sin peores consecuencias y sin que Doña Rosa se enterara (Arenas, 1987, p. 20).

Aquí se ve la importancia que le otorga Arenas a la cuestión de la repetición —al tematizarla como preocupación de las mujeres en la familia de Cecilia. En la reescritura de Arenas estas mujeres, Cecilia, su madre y su abuela, son ahora figuras mucho más pensantes, autoconscientes y con más agencia que en la novela canónica.

Otro momento de *La loma del ángel* en el que se echa mano del discurso indirecto libre de los personajes para dar una visión subjetiva es un pasaje del capítulo «José Dolores» en donde, como en «Cecilia», «La madre» y «La abuela», se narran los mismos episodios que en el texto de Villaverde pero desde una perspectiva íntima. A propósito del baile en casa de Mercedes Ayala, leemos:

> Y esta noche, precisamente cuando, según Nemesia, Cecilia estaba casi dispuesta a «darle el *sí*», llega el señorito rico y blanco, y él, el mulato, no solamente tiene que quedarse callado, sino que debe además ponerle música a su desgracia (Arenas, 1987, p. 39).

Algo semejante ocurre con el capítulo «El padre». Allí, la voz en primera persona de Cándido Gamboa nos recuerda al personaje homónimo de Villaverde e incluso leemos algunas frases textuales de *Cecilia Valdés*. Si la reescritura de Arenas sigue la misma línea que Villaverde en cuanto a la caracterización psicológica e ideológica del personaje —se trata aquí también de un comerciante peninsular enriquecido por la trata de negros, descripto como un ser racista y despreciable—, la parodia difiere de su modelo en cuanto a la colocación del discurso dentro de la trama: lo que se cuenta en este capítulo de Arenas funciona para llenar un silencio en el texto de Villaverde, pues se ubica inmediatamente después de la visita de Cecilia a la casa de los Gamboa y le brinda al lector una versión de los pensamientos de Cándido sobre esta visita. En el texto de 1882, se sugiere la incomodidad de Cándido al descubrir a Cecilia conversando con sus hijas pero no se nos revelan los pensamientos del padre ante esta escena. El texto de Arenas llena ese hueco, y le otorga un nuevo sentido a este episodio clave:

> Ayer mismo estuvo aquí Cecilia ¡En mi propia casa! Mis hijas la vieron pasar por la calle y la convidaron a jugar. Le hicieron mil preguntas y estaban encantadas con los cabellos rizos de la mulatica. Yo la miraba con recelo, diciéndome: es el mismo

> retrato de mi hija Adela… Y creo que hasta mi esposa, que se le escapó al diablo, notó el parecido y se puso seria. Si ella se entera de que esa mulatica es hija mía se arruinaría la familia y los títulos de la Casa Gamboa… (Arenas, 1997, p. 16)[7].

Además de ofrecernos la perspectiva interna de Cándido Gamboa sobre el encuentro de Cecilia Valdés con sus hijas legítimas, esta cita es premonitoria del primero de los cambios argumentales de Arenas: la mirada sospechosa de Doña Rosa —quien «como buena mujer celosa era también desconfiada» (Arenas, 1987, p. 21)— y el jocoso episodio del coito obligado y del embarazo por encargo, narrado en el capítulo V de la primera parte. En este capítulo, Doña Rosa, en venganza a la infidelidad de su marido, le exige a su esclavo Dionisio no sólo que la posea y la embarace en ese instante sino que se asegure de engendrarle un negro.

Hemos visto una serie de pasajes en los cuales Arenas crea una voz interior para los personajes a través de la herramienta del discurso indirecto libre, es decir, sin abandonar la tercera persona narrativa pero escribiendo de forma tal que el discurso recrea la voz interna e íntima de cada personaje. Aunque importantes, estos pasajes no son, sin embargo, los únicos en los cuales se traza un punto de vista interno. El mayor efecto de mosaico de voces, de heteroglosia novelística, se logra a través de la intercalación entre los capítulos más «argumentales», sin patrón discernible, de los cinco capítulos titulados «Del amor», que pueden leerse como fragmentos de diarios íntimos. Allí, con una indicación tipográfica —el uso de la itálica— que nos pone sobre aviso de que estamos ante un cambio, Arenas ficcionaliza las reflexiones de los personajes del triángulo amoroso —Cecilia, Leonardo y José Pimienta— en torno al amor. Lo que intentan definir es qué significa para ellos un gran amor. Y en el intento —desde ya infructuoso si recordamos las ideas de Arenas en su *ars poética* «Sobre la obra»: «la eterna tragedia del hombre, esto es, su soledad, su incomunicación, su intransferible desasosiego» (Arenas, 1987, p. 10)— lo que hacen en realidad es definirse a sí mismos y explicarnos qué tipo de relación buscan tener con el ser amado, brindándonos una vez más un acercamiento diferente, una perspectiva más íntima e introspectiva sobre la misma «materia prima» (Arenas, 1987, p. 10) que narrara Villaverde. En cuanto a lo formal, estos capítulos comparten, además de la tipografía en itálica y la focalización en el fluir de la conciencia de cada personaje, la reiteración de frases un poco prescriptivas, tales como: «Un gran amor debía ser…» (p. 87), «Porque un gran amor, se decía, tenía que…» (p. 52), «Porque un gran amor es sobre todo…» (p. 123), «Un amor, un gran amor, qué era sino…» (p. 137).

[7] En este caso y en los sucesivos las marcas caligráficas corresponden a la edición original.

Al incluir dentro de estos cinco capítulos titulados «Del Amor», dos que están narrados por José Dolores Pimienta (sobre todo el último, que da cuenta de la situación del negro prófugo luego de haber asesinado a Leonardo), la novela de Arenas rejerarquiza el lugar de este personaje dentro de la historia. No sólo humaniza al asesino negro, sino que lo aleja de cualquier posible arrepentimiento, ratifica la legitimidad del crimen, al hacerle decir a José Dolores que el asesinato ha sido su vía para responderse la pregunta, ¿qué es un gran amor?

> Porque un gran amor, para serlo, no sólo no puede realizarse, sino que ni siquiera puede ser interferido por esa esperanza; porque un gran amor no es sosiego ni satisfacción, sino renuncia, lejanía, y sobre todo, persecución de que el objeto amado sea feliz aún cuando para ello tengamos que entregarlo a los brazos de nuestro rival… Ahora, que he matado a mi rival, lo comprendo (Arenas, 1987, p. 140).

Significativamente, éste es el párrafo final de la novela, lo cual produce dos efectos interesantes: le otorga, por dicha ubicación, un lugar preponderante al fragmento, un lugar de cierre y de conclusión; y nos permite, por su condición de cierre pero también por su temática, conectarlo con paratextos: las ideas del propio Arenas en «Sobre la obra», la carta del escritor a Horacio Aguirre el día de su suicidio, texto que, aunque no forme parte de *La loma del ángel*, se incluye después de la novela en la edición de 1987. Pesimismos irrebatibles, amores indefinibles o mutilados, subjetividades inconsolables, son algunos de los temas de Arenas en su parodia.

Comentarios Metaliterarios: Villaverde Personaje

Las primeras páginas tituladas «Sobre la obra», el título de la novela, el uso de tramas y personajes tomados de Villaverde hacen evidente que estamos ante una parodia de *Cecilia Valdés*. Y como si estos indicios fueran pocos, hay uno más: el capítulo titulado «Cirilo Villaverde». En este sentido, hay una sobredeterminación, una abundancia de pistas en torno a la intención paródica. De manera pirandeliana, los personajes brindan ellos mismos explicaciones sobre la reescritura de Arenas.

Sin embargo, a esta claridad respecto de la intención paródica le suceden disquisiciones metaliterarias no del todo claras. Si bien algunas de ellas dan información biográfica de Villaverde o mencionan a alguno de los dos autores, otros pasajes van creando una figura ambivalente y difusa —llamada «el mismísimo autor de la novela» (p. 42), «el susodicho escritor» (p. 45), «el autor de la novela de la cual nosotros somos sus personajes» (p. 103)— que no siempre permite discernir si la referencia es a Arenas o a Villaverde. Lejos de ser un descuido, estas

zonas de mímesis entre ambos autores por medio de referencias ambiguas son un gesto más en la línea de las mezclas, las superposiciones y el borramiento de límites entre lo uno y lo otro.

En el capítulo titulado «Nemesia Pimienta», hallamos dos comentarios metaliterarios: el primero se refiere a Villaverde, el segundo a Arenas y en ningún momento se avisa el pasaje de uno a otro. Veamos la referencia a Villaverde: «Era pues incierto que ella, Nemesia Pimienta, fuera una mujer hermosa, como el mismísimo autor de la novela se empecinaba en destacar —quizás por piedad o por convenciones de la narración» (p. 42). Dado que en la novela de Arenas se enfatiza la fealdad de Nemesia, y dada la aclaración de «convenciones de la narración» (nadie menos convencional que Arenas para narrar), podemos intuir que aquí «el mismísimo autor» es Villaverde. Más adelante, leemos otra alusión al autor, una queja de un personaje:

> Y en cuanto a su discurso (su queja) de un momento a otro tendría que ponerle fin, pues ni al autor de la novela en la cual era ella una insignificante pieza le interesaba su tragedia.
>
> Más bien Nemesia le era indiferente y (como el resto) más bien la utilizaba. Ni siquiera un amor como el suyo, tan vasto y desesperado como su propia vida, ocupaba un lugar, aunque fuese pequeño en la pretenciosa serie de capítulos titulados precisamente *Del Amor* que el susodicho escritor había redactado. Y a pesar de ello, su amor, protestaba Nemesia, era mucho más grande que el de todos los demás personajes reunidos. ¡Muchísimo más!… Pero ya ella veía cómo el desalmado autor de la obra se le acercaba amenazante (Arenas, 1987, p. 45).

Si bien está claro que «el autor de la novela» es ahora Arenas (no podría ser de otra forma pues se mencionan los capítulos titulados «Del amor»), el pasaje de uno a otro no se ha pautado textualmente: ambos son «el autor». Pero es sólo uno de ellos, ironizando su poder como controlador de la narración (siguiendo la estrategia del discurso indirecto libre), quien corta abruptamente el fluir de la conciencia de Nemesia:

> No, no podía ni siquiera agregar una palabra más; a nadie le podía seguir contando su tragedia, su amor, su desamor. No sería ni siquiera un grito al final de un capítulo. Nada. De un momento a otro le taparía la boca y los demás ni cuenta se darían de que ella había sido vilmente amordazada, liquidada. Y toda su pasión, todo su furor, toda su ternura habrían quedado en… (Arenas, 1987, p. 45).

Si Arenas se autorepresenta ficcionalmente como quien amordaza a Nemesia, la figura de Villaverde aparece ridiculizada por los personajes pero valorada —o respetable— en sus actos políticos tan disidentes como los de Arenas. Así, al tono burlón pirandeliano se le superpone la empatía ideológica y el respeto del

escritor paródico hacia su precursor. Ante el pedido de doña Rosa hacia Cándido de ver al autor de *Cecilia Valdés* («O me traes a ese Villa Verde para que me aclare este asunto o pido mañana mismo el divorcio…», p. 103), leemos:

> —¡Dios mío! ¡Dios mío! —clamaba alzando los brazos don Cándido—, ¿cómo voy a poder traer aquí a ese Cirilo Villaverde para que aclare ese malentendido (o esa mala redacción), si el muy degenerado se escapó de la cárcel donde cumplía una sentencia por delincuente y sedicioso y huyó al Norte, donde vive tramando quién sabe qué barbaridad para acabar con nosotros (Arenas, 1987, p. 103).

Con la excusa de la visita de los personajes al autor, se cuenta que Villaverde escapó de incógnito y «tiene una escuela allá en el monte, donde enseña a leer a los hijos de los guajiros y hasta a los negros cimarrones» (p. 104). Más adelante, matizando con humor la admiración hacia Villaverde, Arenas aclara el por qué del proyecto alfabetizador:

> Habiendo publicado su novela *Cecilia Valdés* en Nueva York y teniendo también varios libros publicados en Cuba, supo por su inquieta esposa que ni siquiera un ejemplar de los mismos se había vendido a lo largo de más de cuarenta años. Nadie en la isla —fue su consuelo— sabía leer (Arenas, 1987, p. 105).

Este proyecto alfabetizador (Villaverde da clases a los jóvenes del monte a cambio de animales o comida) es una oportunidad para dar su opinión sobre la obra de Villaverde:

> Numerosos eran los muchachos que llegaban (verdad que obligados a cogotazos por sus padres) hasta aquel remoto bohío. Pero realmente ninguno de aquellos jóvenes entre los cuales había hasta un indio (raza ya extinguida en Cuba) querían alfabetizarse. Ellos sabían que el propósito del maestro era que leyesen su obra y ante tal calamidad preferían seguir siendo unos iletrados (Arenas, 1987, p. 105).

«Cirilo Villaverde», obviamente ausente en *Cecilia Valdés*, funciona como instancia de reflexión metaliteraria que le permite al narrador entablar un juego pirandeliano con los personajes, dar información sobre Villaverde e ironizar en torno a *Cecilia Valdés*.

Desenlaces Disparatados: No Todo lo que Fluye Es Conciencia

Como dijimos, junto con la focalización interna de los personajes y los comentarios metaliterarios, otra estrategia de reescritura paródica de Arenas es la incorporación de desenlaces disparatados, que generalmente están relacionados con lo sexual o escatológico y conllevan una crítica a los esclavistas blancos. Todas estas modificaciones enfatizan aspectos negativos de cada personaje que ya estaban insinuados en el texto de Villaverde. Si al leer *Cecilia Valdés*, sabemos

por ciertos comentarios del narrador que, por ejemplo, doña Rosa tiene una obsesión casi de amante para con su hijo Leonardo, que Isabel Ilincheta tiene un sentido práctico y una ambición por el dinero que la hacen una excelente administradora de la finca «El lucero», que las hijas legítimas de los Gamboa se sienten atraídas por los militares y que Cecilia Valdés sufre, como casi todos los negros en la novela, una fuerte autodiscriminación, estos rasgos se exagerarán en *La loma del ángel*. Arenas dará a ciertos episodios originalmente realistas una resolución fantástica, cierres desopilantes e imposibles, en donde lo insinuado por el narrador decimonónico estallará ahora en hipérboles.

Veamos el primero de los episodios con desenlace modificado: enterada doña Rosa de la infidelidad de su marido con Rosario Alarcón, obliga a su esclavo Dionisio a que la posea y la embarace de un negro, para así vengarse de su esposo. Burlándose del autoritarismo de los criollos blancos, y con el humor de la sexualidad irreverente tan frecuente en su literatura, Arenas narra la escena del apareamiento forzado así:

> —Espero —dijo luego de haber terminado su minucioso reconocimiento— que no tenga usted alguna de esas enfermedades contagiosas de los negros del barracón.
>
> —Ná he tenido ni tengo, señora, a no ser unas viruelas negras que se me reventaron cuando me sacaron de la Gran Guinea.
>
> —Bien, entonces escuche lo que debe usted hacer: Ahora mismo me va usted a poseer y me va a dejar preñada de un negro. ¡De un negro, oyó! o de lo contrario lo mando para las pailas del ingenio donde se convertirá en azúcar parda.
>
> —¡Por el amol de Dio mi ama!
>
> —¡No abra más la boca y al grano! —ordenó enfurecida doña Rosa, quitándose la enorme bata de casa y quedando completamente desnuda frente al temeroso esclavo (Arenas, 1987, p. 22).

Nueve meses más tarde doña Rosa da a luz y entrega en adopción a «un hermoso mulato que el mismísimo obispo bautizó con el nombre de José Dolores» (p. 28). Así, en la ficción de Arenas el eterno enamorado de Cecilia Valdés y futuro asesino de Leonardo Gamboa es hijo ilegítimo de doña Rosa con su esclavo Dionisio. Esto también resignifica la escena del duelo que, luego del baile, tendrá lugar entre Dionisio y José Pimienta pues, según este nuevo esquema genealógico, los que se enfrentan ahora son, sin saberlo, padre e hijo.

El tema del interés sexual de las mujeres blancas hacia los negros se repite, ahora con un tinte menos pragmático por parte de las criollas, en una escena que rescribe la pelea entre los caleseros, ya presente en Villaverde en el capítulo

I de la segunda parte. Narra el texto de 1882 «una de esas frecuentes colisiones entre un quitrín ocupado por tres señoritas, que bajaba, y un carretón cargado con dos cajas de azúcar, que subía» (Villaverde, 1882, p. 199). A raíz de este choque, en una y otra novela los caleseros de sendos carruajes, ambos negros, se trenzan en lucha. Ante esta escena de violencia, que el texto de Villaverde explica como sintomática de la esclavitud[8], se nos dice de las criollas: «En vano las señoritas del quitrín, muy sobresaltadas, pusieron el grito en el cielo, y la mayor de ellas amenazó repetidas veces al calesero con un fuerte castigo si no desistía de la riña y atendía a los inquietos caballos» (p. 200). Arenas, tomando casi textualmente algunos pasajes, escribe:

> En vano fueron los gritos de las señoritas y la orden de partir de los señores. Los negros caleseros terminaron bajándose de sus respectivos caballos y trincándose en una batalla mortal, pues ambos sacaron largas navajas que guardaban en el pecho (Arenas, 1987, p. 61).

En ambas novelas se sucede una breve descripción de cómo la multitud se agolpa y mira con júbilo la pelea entre los negros. Sin embargo en la novela de 1987 se produce un cambio brusco: entran en escena el mulato Polanco y el negro Tondá, que reproduciendo casi especularmente la escena anterior, «reñían a patadas» (Arenas, 1987, p. 62). Ante esta pelea sustitutiva de la anterior, las criollas que presencian la escena reaccionan, como en Villaverde, pero no ya con horror y amenazas de futuros castigos sino con gusto cuasi *voyeur*:

> Ya fuera por seguir las peripecias de la pelea acuática, o para mirar los atléticos cuerpos desnudos, el caso es que las cuatro señoritas se bajaron de su calesa —cosa verdaderamente insólita para aquella época— y reclinándose peligrosamente a la barandilla del pasadizo observaron con detenimiento (Arenas, 1987, p. 62).

El paseo por el Prado también es de un disparate creciente. Las batallas continúan, aunque la siguiente tiene lugar entre dos mujeres. Si en el texto de Villaverde se narra el robo de una peineta a Cecilia Valdés, en el de Arenas se incorpora el personaje de la condesa de Merlín como la portadora de la peineta robada y se hace entrar en escena a la negra Dolores Santa Cruz, «quien desde hacía años, luego de haberse arruinado, deambulaba enloquecida por toda la ciudad» (p. 66). Se cuenta que Dolores, ladrona del preciado objeto, luego

[8] Leemos en la novela, como explicación de la motivación de la violencia de los caleseros: «No era que se conocían, estaban reñidos o tenían anteriores agravios que vengar; sino que siendo los dos esclavos, oprimidos y maltratados siempre por sus amos, sin tiempo ni medio de satisfacer sus pasiones, se odiaban de muerte por instinto y meramente desfogaban la ira de que estaban poseídos en la primera ocasión que se les presentaba» (p. 200).

de tironear de la cabeza de la condesa, «pudo finalmente tomar la prenda, llevándose consigo la hermosísima cabellera aristocrática, y quedando María de las Mercedes de Santa Cruz, Condesa de Merlín, tal como era: absolutamente calva» (p. 66). A raíz del robo, la condesa persigue a la negra, primero por tierra y luego por mar, y dicha persecución concluye hiperbólicamente:

> Por un momento la Condesa se detuvo sobre la muralla, viendo el cuerpo de la negra aparecer y desaparecer entre el oleaje. ¿Sería capaz de lanzarse al mar en persecución de la ladrona? La empresa era realmente descabellada. Pero ¿acaso no era también descabellada la Condesa? Así, sin medir el riesgo y sin desprenderse de ninguno de sus atuendos, la noble dama lanzóse también a la bahía (Arenas, 1987, p. 67).

Si bien fantástica, la escena no debe carecer de verosimilitud: esto es lo que parece expresar el texto ante el ahínco del narrador por otorgarle racionalidad a lo absurdo. Tras las explicaciones de la propulsión que adquirió la condesa, se nos narra cómo fue posible que entrara en el océano:

> Ya sea por el efecto de la caída desde aquella altura o por el viento bastante fuerte del atardecer tropical o por ambos efectos combinados, el caso fue que las inmensas faldas de la dama al caer al agua se inflaron como un enorme globo, otro tanto sucedió con su blusa de mangas acampanadas y con las colosales alas del sombrero que se había vuelto a colocar. Así, en pocos segundos, la regia señora adquirió la configuración y eficacia de un enorme y poderoso velero que impulsado por el viento abandonaba ya la bahía y atravesaba el Golfo de México internándose, a vela tensa, en el océano Atlántico (Arenas, 1987, p. 67).

Así es cómo la condesa de Merlín retorna por accidente a su patria natal, desde donde jura: «Nunca más […] volveré a la Isla de Cuba» (p. 68). Pero esta descripción casi de dibujo animado, satírica e hiperbólica, no es el desenlace más desfachatado de los que agrega Arenas a su pretexto. El más inesperado es la reescritura de la boda entre Isabel y Leonardo. Siguiendo el esquema de 1882 (ante la inminencia de la boda, Cecilia recurre a Dolores Pimienta para que evite el casamiento y el mulato asesina a Leonardo), y textualmente muy cerca de la prosa de Villaverde, Arenas nos sorprende una vez más:

> En un segundo, Isabel que era la única persona que había presenciado el asesinato, comprendió que de no realizarse la boda, la fortuna de la casa Gamboa no pasaría a sus manos. Por lo que, mientras sonreía radiante a todo el público allí conglomerado, introdujo el enorme ramo de azahares en la herida del novio evitando así el inminente derramamiento de sangre, y con su otro potente brazo velado por el traje de ceremonia arrastró a Leonardo hasta el altar donde el cura veía con desconcierto cómo el joven empalidecía por momentos. Rápidamente contestó la novia las preguntas del religioso, engolando la voz cuando respondía por Leonardo. Rápida y hábilmente hizo ella misma el intercambio de sortijas

> matrimoniales, y, siempre sonriendo, mientras sujetaba al esposo moribundo, besó sus mejillas (Arenas, 1987, p. 132).

Agonizante y penetrado con el ramo de azahares para prolongar su vida unos instantes más, según dicta la conveniencia de Isabel, Leonardo es víctima de un coito por encargo que evoca tal vez aquel al que fue sometido Dionisio al principio de la novela:

> Pero astuta como pocas, comprendió entonces que de no tener un hijo con aquel hombre que agonizaba los abogados de Don Cándido, «esas alimañas ilustradas y siniestras» (se dijo) la desheredarían. Así, ante el asombro de curas, monjas, monaguillos y de toda la distinguida concurrencia, Isabel Ilincheta, en pleno altar, se hizo poseer por el joven que expiraba aprovechando (ella lo sabía) ese espasmo final que es característico de todo moribundo (Arenas, 1987, p. 132).

Como hemos planteado, la tergiversación de ciertos episodios realistas de *Cecilia Valdés* a través de la incorporación de desenlaces fantásticos es una estrategia frecuente en *La loma del ángel*, quizás la principal arma paródica. En la mayoría de los casos, estos nuevos desenlaces narran reacciones extremas y descontroladas de mujeres cegadas por el deseo sexual, por el deseo de venganza, o por ambos. Pero no todos los desenlaces fantásticos funcionan bajo esta matriz. Hay otros que sólo cobran un tinte caricaturesco y enfático de la defectuosidad. Es el caso de la reescritura de la visita de Cándido Gamboa al capitán general, o el caso de la máquina de vapor del ingenio La Tinaja, o la nueva versión de la cena pascual en casa de los Gamboa, o bien en baile en la sociedad filarmónica. Estos episodios, escenas todas con un alto nivel de «sociabilidad», en el sentido de que son o bien reuniones familiares y sociales o bien anécdotas institucionales, no involucran ya el deseo desenfrenado de alguna mujer en rol protagónico de perseguidora o acosadora pero sí suponen, como los anteriores desenlaces, la exacerbación de los defectos propuestos por Villaverde, el engrosamiento de lo antes insinuado, la hiperbolización hasta el absurdo, lo fantástico y lo alegórico de eventos ya cargados de contenido político en 1882.

Conclusiones

Por cierta petulancia de portar una verdad, por su pretensión —ficcional— de condensar una esencia nacional, por arrogarse el poder de inculcar en los lectores un paquete de prescripciones sociales (o, por qué no, por todo esto a la vez), las obras fundacionales canónicas han sido y son blancos privilegiados de parodia. Así como Arenas ha reescrito *Cecilia Valdés*, de manera análoga el

escritor colombiano R. H. Moreno Durán ha parodiado *María* de Jorge Isaacs, Martín Kohan ha reescrito *Juvenilia* de Miguel Cané, Boris Salazar reformuló *La vorágine* de José Eustasio Rivera, María Rosa Lojo hizo lo suyo con la obra de Lucio Mansilla *Una excursión a los indios ranqueles*, por dar sólo algunos ejemplos. El canon ha sido y es repensado, parodiado y cuestionado constantemente. Ahora bien, ¿son agrupables estas reescrituras? ¿Qué tienen en común estas reformulaciones al canon? Algo es seguro: en todas ellas pueden rastrearse dos elementos recurrentes: cierta fascinación u homenaje hacia el texto o el autor parodiado, y la huella de una hermeneusis, una interpretación del texto canónico en desmedro de otras (y generalmente en contra de la lectura museificadora —moralizante, autoritaria, rígida— de la obra parodiada). En estos dos elementos en tensión, en la ambivalencia que supone la coexistencia de fascinación y crítica, homenaje y burla, reside en gran parte la riqueza de la parodia, además de su sofisticación formal y temática. En virtud de esta hermeneusis —no podría haber parodia sin gesto crítico hacia su hipotexto— se hace evidente la importancia del autor paródico en su función de lector. Y, en tanto lector, el autor paródico entabla con su lector una especial y única complicidad.

¿Qué gesto hermenéutico ejerce *La loma del ángel* sobre su precursora? ¿Qué lectura de *Cecilia Valdés* rescata y exacerba Arenas y cuál desecha? Las muchas interpretaciones que se han hecho de la novela de Villaverde permiten trazar una suerte de micro-historia de la crítica literaria o al menos una línea evolutiva en la forma de leer: el modo en que la leen sus autores paródicos, asimismo, da cuenta de la recepción de esta novela a fines del siglo xx. En sintonía con la crítica literaria, los autores paródicos agregan, por supuesto, la cuota de creación artística que también está presente —quizás más que la hebra hermenéutica— en toda parodia. Así, Arenas lee la novela de Villaverde como «suma de irreverencias», como la traición a un contrato social de por sí injusto, como el testimonio literario del racismo y del fracaso de los esclavistas blancos de La Habana ante el proyecto nacional, cimentado sobre abyecciones y perversiones. La principal de estas abyecciones: la esclavitud. Así leída, la novela de Villaverde plantea cuestiones que, según Arenas, persisten irresueltas en el contexto de producción de 1980. Exiliado en Estados Unidos, como su predecesor, Arenas parece decirnos con su parodia: Cuba no sólo no ha modificado en nada de la sociedad atroz que se denuncia en 1882 sino que sigue siendo incapaz de retener a sus intelectuales. Con muchas similitudes de ideología y de vida personal, Arenas reescribe *Cecilia Valdés* cambiando el estilo literario (del realismo naturalista de Villaverde al absurdismo

disparatado y fantástico). Agrega una dimensión íntima a través de la herramienta del discurso indirecto libre, dando así espesor a la subjetividad de cada personaje, incluye reflexiones metaliterarias, comentarios expresos al intertexto, referencias satíricas al autor y al género parodiado, resuelve episodios del texto clásico de manera disparatada. Pero, a pesar de los muchos cambios y reformulaciones, sostiene la denuncia social de su precursor: Cuba debe ser salvada, y para ser salvada debe ser narrada. Operación literaria de traición y homenaje, operación cultural de filiación y apropiación, operación política de oposición y resistencia: en esta encrucijada hemos leído *La loma del ángel*, en clave paródica y hermenéutica hacia su precursora, la clásica y vigente *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, epítome, autor y obra, de lo que se ha cristalizado como «cubanidad».

Referencias Bibliográficas

Álvarez-Amell, D. (2000). Las dos caras de *Cecilia Valdés*: entre el romanticismo y el nacionalismo cubano. *Hispania 83. 1*, 1-10.

Arenas, R. (1987). *La loma del ángel*. Miami: Universal.

Civantos, C. (2005). Pechos de leche, oro y sangre: Las circulaciones del objeto y el sujeto en *Cecilia Valdés*. *Revista Iberoamericana 71. 211*, 505-519.

Ette, O. (1986). *Cecilia Valdés* y *Lucía Jeréz*: transformaciones del espacio literario en dos novelas cubanas del siglo XIX. En D. Balderston (Ed.). *The Historical Novel in Latin America: Symposium* (pp. 85-96). Gaithersburg: Hispamérica.

Ette, O. (1994). «Traición, naturalmente»: espacio literario, poetología implícita en *La loma del ángel*, de Reinaldo Arenas. En R. Sánchez (Ed.). *Reinaldo Arenas: Recuerdo y Presencia* (pp. 87-107). Miami: Universal.

Fivel-Démoret, S. R. (1989). The Production and Consumption of Propaganda Literature: The Cuban Anti-Slavery Novel. *Bulletin of Hispanic Studies 66. 1*, 1-12.

García Sánchez, F. B. (1993). El dionisismo paródico-grotesco de *La loma del ángel*, de Reinaldo Arenas. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 17. 2*, 271-279.

Gelpí, J. G. (1991). El discurso jerárquico en *Cecilia Valdés*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 17. 34*, 47-61.

Gil, C. A. (1996). Antiesclavismo e independentismo en *Cecilia Valdés*. *Siglo Diecinueve 2*, 101-116.

González, F. (1998). De lo invisible a lo espectacular en la creación de la mulata

en la cultura cubana: Cecilia Valdés y María Antonia. *Revista Iberoamericana 64. 184-85*, 543-557.

Lamore, J. (1987). La mulata en el discurso literario y médico francés del siglo diecinueve. *La Torre: Revista De La Universidad De Puerto Rico, 1.2,* 297-338.

Leante, C. (1975). *Cecilia Valdés*, espejo de la esclavitud. *Casa de las Américas 15. 89*, 19-27.

López Cruz, H. (1999). *Cecilia Valdés*: La mulatería como símbolo de identidad nacional en la sociedad colonial cubana. *Hispanófila 125*, 51-61.

Macchi, F. (2003). Yo soy *Cecilia Valdés*: de Operetas y mitos nacionales. *Hecho teatral 3*, 75-87.

Manzari, H. J. (2006). A Postmodern «Play» on a Nineteenth-Century Cuban Classic: Reinaldo Arenas's *La loma del ángel. Decimonónica: Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production 3. 2*, 45-58.

Monteleone, K. (2004). El incesto y el mestizaje en *Cecilia Valdés*. *Revista Iberoamericana 70. 206*, 87-101.

Mullen, E. J. (1989). La reescritura en la novelística contemporánea. *Mundi: Filosofía/Crítica/Literatura, 3. 6*, 70-80.

Nun-Halloran, V. (2001). Parody, Intertextuality and Literary History in Reinaldo 'Arenas' *La loma del ángel. Atenea 21,1-2*, 77-90.

Olivares, J. (1994). Otra vez *Cecilia Valdés*: Arenas con(tra) Villaverde. *Hispanic Review 62. 2*, 169-184.

Ramos, J. (1993). Cuerpo, lengua, subjetividad. *Revista de crítica literaria latinoamericana 19. 38*, 225-237.

Rivas, M. (1990). *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*. España: Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla.

Romeu, R. (1993). *La Loma del ángel*: reescritura de *Cecilia Valdés* a ciento cincuenta años de distancia. *Literatura como intertextualidad: IX Simposio internacional de literatura* (pp. 420-433). Juana Alcira Arancibia (Eds. e Introd.). Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico.

Rosell, S. (1991). *Cecilia Valdés* de Villaverde a Arenas: la (re)creación del mito de la mulata. *Afro-Hispanic Review 18. 2,* 15-21.

Rousseau, J. J. (1973). *Emilio o de la Educación*. Traducido por Antonio G. Valiente. Barcelona: Fontana.

Sánchez, J. C. (1971). La sociedad cubana del siglo XIX a través de *Cecilia Valdés*. *Cuadernos Americanos 30. 175*, 123-34.

Schulman, I. (1987). Sociedad colonial, sociedad esclavista: La Habana de *Cecilia*

Valdés. *La Chispa 1*, 281-289.

Sklodowska, E. (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Sommer, D. (1986). Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death. En D. Balderston (Ed.) *The Historical Novel in Latin America*. Gaitherburg: Hispamérica.

Villaverde, C. (1964). *Cecilia Valdés o La loma del ángel. Novela de costumbres cubanas*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

William, L. (1981). La novela antiesclavista: texto, contexto y escritura. *Cuadernos Americanos 40. 236*, 103-116.

William, L. (1988). *Cecilia Valdés*: el nacimiento de una novela antiesclavista. *Cuadernos hispanoamericanos 451-2*, 187-193.

William, L. (1990). Present and Future Antislavery Narratives: Reinaldo Arenas's Graveyard of the Angels. *Literary Bondage*: *Slavery in Cuban Narrative*. Austin: University of Texas Press.

En las Líneas y Entrelíneas, la Pampa en la Poesía de Borges: un Viaje que Vale la Pena

Lisana Bertussi*
Traducido por Milton Hernán Bentancor**

Nota del Editor

La autora, especializada en el Regionalismo gauchesco en el Rio Grande do Sul y que ha organizado trabajos en conjunto con especialistas de la USAL de la misma área, presenta este trabajo producido en el marco del Programa de investigación Releitura (Regionalismo y Literatura en América Latina) de la Universidade Caixias do Sul.

Resumen: Se realiza un examen de la poesía de Jorge Luis Borges producida entre 1923 y 1985, reunida en sus *Obras Completas*; se busca rastrear la presencia de la región de la Pampa y su universo: espacio, tipos, costumbres, y observar el diálogo de la obra con la Literatura Gauchesca del Plata: libros y autores, con el objetivo de delinear el recorrido y la significación de esos elementos en su poesía.
Palabras clave: Borges, poesía, región, regionalidad, Literatura Gauchesca.

***Abstract**: An investigation of the poetry and the Complete works of Jorge Luis Borges from 1923 to 1985, seeking to track down the presence of the reference to the region of the Pampa and its universe: space, types, costumes, and the dialogue of the work with gaucho literature of the Plata: books and authors, in an attempt to outline the path and the meaning of these elements in this poetry.*
***Keywords**: Borges, poetry, region, regionality, gaucho literature.*

Borges vaut le voyage
Pierre Drieu la Rochelle

El objetivo del presente estudio es examinar la poesía de las *Obras Completas* de Jorge Luis Borges, entre 1923 y 1985; se busca rastrear la presencia de la región de la Pampa y su universo: espacios, tipos, costumbres y observar el diálogo de la obra con la Literatura Gauchesca del Plata: libros y autores, con el objetivo de

* Docente de la Universidade de Caxias do Sul. Realizó sus estudios de maestría, doctorado y posdoctorado en la PUCRS. Correo electrónico: zanabertussi@terra.com.br
Fecha de recepción: 18-04-2012. Fecha de aceptación: 28-05-2012.
** Profesor de Lengua española y literatura de la Universidad de Caxias do Sul, doctorado en Letras por la Universidad del Salvador.
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 51-76.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

delinear el recorrido y la significación de esos elementos en su poesía. Interesa también verificar en qué medida la referencia a la región queda en el ámbito más estrecho del regionalismo o tiene la posibilidad de alcanzar lo universal. Pozenato, en su obra *O regional e o universal na Literatura gaúcha* [Lo regional y lo universal en la literatura gaucha], explica la relación entre lo regional y el regionalismo, lo universal y el universalismo, instrumento conceptual que elegimos para nuestra lectura.

> …se debe distinguir regionalismo y regional, y universalismo y universal, regionalismo y universalismo corresponden a una programación, a una decisión fundada en presupuestos, ideológicos y en convenciones estéticas. El regionalismo se opone a lo nacional como criterio externo de demarcación de un corpus literario, de preferencia apoyado en bases culturales. Lo regional, en oposición a lo universal, es una forma de lo particular, y debe ser subsumido por este último término, que caracteriza uno de los elementos metonímicos que lleva de lo particular a lo universal, el sentido de un determinado universo literario (Pozenato, 1973, p. 17).

Aunque la obra de Borges es extremadamente multifacética y sugiere infinidad de abordajes, nuestro recorte temático pretende verificar si la referencia regional se eleva a lo universal.

Considero relevante enfatizar que nuestro punto de vista es el de una estudiosa brasileña, de Rio Grande do Sul, cuya línea de investigación más importante es el estudio de la Literatura Gauchesca en este Estado y que el examen de la obra de Jorge Luis Borges, por el bies del regionalismo, pretende ser una contribución para pensar las relaciones entre el nuestro y el del Plata.

Jorge Luis Borges (Argentina, 1899 - Ginebra, 1986), poeta, cuentista y ensayista sobre múltiples temas, tiene un recorrido de vida en el que el contacto con el universo de la Pampa y la Literatura Gauchesca[1] es notable. Emir Rodríguez Monegal, quien escribe el prefacio de *Ficciones*, publicado por el Fondo de Cultura de México, en el que se basa la cronología de *Obras Completas*, publicada por Emecé, en Barcelona en el año 1989, traducida para la edición de la Editora Globo de San Pablo, en 1998-1999[2], con la información complementaria brindada por Jorge Shwarts, informa los momentos importantes de ese viaje.

Inicialmente, dice Monegal, que Borges «descubre la Pampa» en 1909, en un viaje a San Nicolás, localidad ubicada en el norte de la provincia de Buenos Aires,

[1] Vamos a usar el adjetivo «*gauchesca*» para la literatura que refiere como universo ficcional la región rural de la pampa.

[2] Para este estudio vamos a usar la edición de la Globo titulada *Borges, Jorge Luis, 1899-1986. Obras Completas de Jorge Luis Borges.* San Pablo Globo, 1998/1999 (vs. I, II, III y IV). En las citas de poemas o escritos en prosa vamos a indicar la abreviatura del nombre del libro de poesía, seguida de la página y el volumen de esta edición.

pero más importante que el paseo de la infancia fue un tiempo más largo que pasó, en 1934, en el norte de Uruguay, lo que «irá a determinar su imaginación gauchesca» (Borges, 1989, p. 632, Vol. IV).

Además, su padre, Jorge Guillermo Borges, que era abogado y profesor, finaliza, en Mallorca, una novela titulada *El caudillo*, según Monegal, «de ambiente gauchesco» (Borges, 1989, p. 633, Vol. IV).

Después de la larga estadía en países de Europa, los Borges regresan a Buenos Aires. «El joven [Jorge Luis Borges] redescubre su ciudad natal, sobre todo los suburbios del sur, poblados de compadritos[3]. Comienza [entonces] a escribir sobre este descubrimiento» (Borges, 1989, p. 633, Vol. IV), que va a ser muy relevante en su obra, pues ese personaje estará muy presente en ella, como un representante de la zona menos urbana, que es el barrio distante, en general pobre.

En 1924, junto con Ricardo Güiraldes[4], que según Monegal «todavía no era el famoso autor de *Don Segundo Sombra*» (Borges, 1989, p. 634, Vol. IV) —importante novela gauchesca— funda la segunda revista *Proa* y colabora, en *Martín Fierro*, revista de los jóvenes vanguardistas argentinos de la época.

Jorge Luis Borges escribe un estudio titulado «La poesía gauchesca», que pertenece a *Discusión* (1932). En él, comenta los orígenes y la valoración del género, y cita a diversos autores tales como Hilario Ascasubi[5], Estanislao Del Campo[6], Antonio Lussich[7] y José Hernández[8]. Hablando de sus orígenes, afirma:

> Derivar la Literatura Gauchesca de su materia, el gaucho, es un engaño que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y las cuchillas, fue el carácter urbano de Buenos Aires y Montevideo. Las guerras de la Independencia, la guerra de Brasil, las guerras anárquicas hicieron

[3] Hombre fanfarrón, a quien le gusta pelear y es afectado en sus maneras de vestir.

[4] Ricardo Güiraldes (Buenos Aires, 1886 - París, 1927) fue novelista y poeta argentino, autor de obras como *Raucho* (1917) y *Don Segundo Sombra* (1926), ambas novelas con temática gauchesca.

[5] Hilario Ascasubi (Córdoba, 1807 - Buenos Aires, 1875) fue uno de los primeros poetas gauchescos junto con Bartolomé Hidalgo. Escribió *Santos Vega o los mellizos de la flor,* en el que muestra la vida del campo y es considerado como un épico de esa literatura.

[6] Estanislao del Campo (Buenos Aires, 1834-1880) es un poeta muy popular por su *Fausto,* poema gaucho burlesco.

[7] Antonio Dionisio Lussich Griffo (Montevideo, 1848-1928) cultivó la Literatura Gauchesca destacándose por su poema *Los tres gauchos orientales* (1872).

[8] José Hernández (General San Martín, 1834 - Belgrano, 1886) poeta, político y periodista argentino, conocido principalmente por su libro *Martín Fierro,* considerado el libro patrio de la Argentina. Se trata de un poema épico dividido y publicado en dos partes: *Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1876).

> que los hombres de cultura civil se identificasen con la gauchada… (Borges, 1989, p. 187, Vol. I).

Se ve que la producción literaria con temática campera, aunque en su mayor parte, no sea producida por el hombre rural sino por el intelectual de la ciudad, es foco de gran interés, incluso para el poeta.

En 1934, Borges viaja al norte de Uruguay y, en Salto, Tacuarembó y Rivera «conoce la última frontera gaucha y ve a un hombre que es asesinado en una taberna» (Borges, 1989, p. 636, Vol. IV), lo que se convertirá en material ficcional para, en el futuro, escribir sobre el universo rural gaucho.

En 1953 presenta *El «Martín Fierro»*, en colaboración con Margarita Guerrero, texto que comenta la obra de José Hernández. Realiza una presentación de la antología *Poesía gauchesca*, publicada en dos volúmenes por el Fondo de Cultura, en 1955, y con Betina Edelberg publica el libro de ensayos Leopoldo Lugones, lo que demuestra, una vez más, su interés por la gauchesca, del que van a surgir muchos poemas, especialmente, los que se encuentran en *Para las seis cuerdas* (1965), cuyos textos son como letras de milongas, algunas de las cuales fueron musicalizados por Astor Piazzolla[9], gran compositor y bandoneonista argentino.

Su prosa contiene cuentos de tema gauchesco que llegan a ser clásicos de ese género, como es el caso de «El muerto», «Hombre de la esquina rosada», «La intrusa» e «Historia de Rosendo Suárez», en los cuales la ambientación pampeana está configurada con maestría. Uno de los temas más frecuentes en la Literatura Gauchesca es el desafío, con la consecuente lucha y muerte de uno de los hombres.

Como se percibe, Borges estuvo muy involucrado con la gauchesca, su universo, su producción y sus autores, esto se observa en sus cuentos y en su poesía, por lo que podemos aseverar que aquella se convierte en foco de muchos de sus ensayos y artículos.

Se examinó el conjunto completo de la poesía del autor, representado por los libros: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno de San Martín* (1929), *El hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965), *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981), *Atlas* (1984) y *Los conjurados* (1985), intentando observar en qué medida la Pampa está presente como

[9] Astor Piazzolla (Mar del Plata, 1921 - Buenos Aires, 1992) fue un músico importante para Argentina, pues realizó una relectura moderna y clásica del tango.

referencia en los poemas, y qué significado poético expresa. Para ello se rastreó el tema en la totalidad de su obra poética, según un orden cronológico.

En el primero de ellos, *Fervor de Buenos Aires* (Borges, 1989, pp. 8 -51, Vol. I), es esa ciudad la que ocupa todo el universo configurado, no hay referencias a la región rural. Es la urbe con toda su grandiosidad el centro de interés de la poesía.

Ya en *Luna de enfrente* (Borges, 1989, pp. 55-73, Vol. I) hay dos poemas, «Al horizonte de un suburbio» y «Versos de catorce», en los que aparece la referencia gauchesca. En el primero, el emisor realiza un enfático elogio a la Pampa. Se lee:

> Pampa:
> Yo diviso tu anchura que ahonda las afueras,
> yo me estoy desangrando en tus ponientes.
> Pampa:
> Yo te oigo en las tenaces guitarras sentenciosas
> y en altos benteveos y en el ruido cansado
> de los carros de pasto que vienen del verano.
> Pampa:
> El ámbito de un patio colorado me basta
> para sentirte mía.
> Pampa:
> Yo sé que te desgarran
> surcos y callejones y el viento que te cambia.
> Pampa sufrida y macha que ya estás en los cielos,
> no sé si eres la muerte. Sé que estás en mi pecho (Borges, 1989, p. 58, Vol. I).

Se observa que la relación telúrica del poeta con el universo pampeano es fuerte, pues él mira en la «amplitud que ahonda las afueras», se «desangra» en los «ponientes», lo escucha en las «guitarras sentenciosas» y en los «altos benteveos y en el ruido cansado / de los carros de pastos que vienen del verano», en un cuerpo a cuerpo que permite un vínculo profundo. Y, a pesar de percibir que el campo ya no es el mismo, pues «sufrido» es cortado por «surcos y callejones / y el viento que te cambia», declara: «sé que estás en mi pecho», lo que es una afirmación contundente de relación con la tierra.

En «Versos de catorce» (Borges, 1989, p. 73), el poeta habla de la ciudad de Buenos Aires, pero ve en ella, nostálgicamente, fragmentos de su memoria de la Pampa:

> a mi ciudad que se abre clara como una pampa,
> yo volví de las tierras antiguas del naciente
> y recobré sus casas y la luz de sus casas
> y esa modesta luz que urgen los almacenes
>
> y supe en las orillas, del querer, que es de todos
> y a punta de poniente desangré el pecho en salmos

y canté la aceptada costumbre de estar solo
y el retazo de pampa colorada de un patio.

Dije las calesitas, noria de los domingos
y el paredón que agrieta la sombra de un paraíso,
y el destino que acecha tácito, en el cuchillo,
y la noche olorosa como un mate curado (Borges, 1989, p. 73, Vol. I).

Es significativo que es a Buenos Aires que el emisor retorna, pero ve que ella «se abre clara como una pampa», símil que es reforzado por el «retazo de pampa colorada de un patio» y «del destino que acecha tácito, en el cuchillo / y la noche olorosa como un mate curado», marcan la presencia de sus vivencias pampeanas. Son aquí evidentes los metonímicos recortes de memoria, representados por los vocablos «pampa», «puñal» y «mate curado» que configuran el universo rural de lo campero como si realmente el emisor creyese que él «está en [su] pecho» —como afirma en el poema anterior—, aunque se encuentre en la ciudad.

En *Cuaderno de San Martín* (Borges, 1989, pp. 79-97, Vol. I) hay dos poemas que se refieren al campo: «Isidoro Acevedo» y «La noche que en el Sur lo velaron». En el primero, tenemos al abuelo del poeta, en una especie de delirio, probablemente próximo a la muerte, recordando el reclutamiento que «hizo leva de pampa» para las recurrentes guerras en el país. Dice el poema, en el que el emisor —Borges— habla en primera persona.

Pero mi voz no debe asumir sus batallas
Porque él se las llevó en un sueño esencial.
Porque lo mismo que otros hombres
escriben versos
Hizo mi abuelo su sueño.
[…]
Soñó con dos ejércitos
Que entraban en la sombra de una batalla;
Enumeró los comandos, las banderas, las unidades.
«Ahora están parlamentando los jefes», dijo en voz
que le oyeron
y quiso incorporarse para verlos. Hizo leva de pampa:
vio terreno quebrado para que pudiera aferrarse la infantería
y llanura resuelta para que el tirón de la caballería fuera
invencible.
[…]
Entró a saco en sus días
para esa visionaria patriada que necesitaba su fe, no que una
flaqueza le impuso;

juntó un ejército de sombras porteñas
para que lo mataran (Borges, 1989, p. 87, Vol. I).

No fue casual la afirmación de Borges, en su artículo «La poesía gauchesca» (Borges, 1989, pp. 187-208, Vol. I), según la cual las guerras de la Independencia fueron, en gran parte, responsables por la relación de los argentinos con la Pampa. Eso queda claro en el delirio final del abuelo moribundo «que soñó con dos ejércitos», que reclutó «gente de la pampa».

El poema «La noche que en el Sur lo velaron» (Borges, 1989, pp. 89-90) ya indica en el título la zona campera como espacio, y otro elemento metonímico que refuerza la presencia del universo regional se encuentra en «el mate compartido mide horas vanas». Veamos el poema:

Por el deceso de alguien
—misterio cuyo vacante nombre poseo y cuya realidad no abarcamos—
hay hasta el alba una casa abierta en el Sur,
una ignorada casa que no estoy destinado a rever,
pero que me espera esta noche
con desvelada luz en las altas horas del sueño,
demacrada de malas noches, distinta,
minuciosa de realidad.

[…]
Lento el andar, en la procesión de la espera,
llego a la cuadra y a la casa y a la sincera puerta que busco
y me reciben hombres obligados a la gravedad
que participaron de los años de mis mayores,
y nivelamos destinos en una pieza habilitada que mira al patio
— patio que está bajo el poder y en la integridad de la noche—
y decimos, porque la realidad es mayor, cosas indiferentes
y somos desganados y argentinos en el espejo
y el mate compartido mide horas vanas (Borges, 1989, p. 89, Vol. I).

Esa reflexión sobre el «deceso de alguien» que el emisor no conoce y «una casa abierta en el Sur», que él está «destinado a rever», en que es recibido por «hombres obligados a la gravedad / que participaron de los años de mis mayores», aunque sitúe el recorte espacial en el ámbito rural, que es relevante, es mucho más una forma de filosofar sobre el comportamiento de las personas en un velorio y las impresiones del emisor sobre la situación que es común. Por lo tanto, como hace en toda su poesía, Borges aquí va de lo regional a lo universal. No hay regionalismo entonces, sino regionalidad[10].

[10] José Clemente Pozenato en el texto «*Algumas reflexões sobre região e regionalidade*» [Algunas reflexiones sobre región y regionalidad] (1973) y en su texto *O regional e o universal na literatura gaúcha*, [Lo regional y lo

El libro de poemas *El hacedor* (Borges, 1989, pp. 175-254, Vol. II) está dedicado a Leopoldo Lugones, poeta gauchesco. Jorge Luis Borges transcribe una conversación entre los dos para demostrar que había proximidad entre ellos y que éste respetaba mucho la evaluación de aquel:

> Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz (Borges, 1989, p. 175, Vol. II).

Esa conversación, que es una forma más de aproximación de Borges con la gauchesca, explica que el autor reconoce la influencia de su maestro, que aprueba este libro por «reconocer en él su propia voz». Pero se puede deducir que son los aspectos estéticos los más enfáticos, en ese caso, pues hay sólo un poema, en ese libro, en que la referencia regional aparece: «Mil novecientos veintitantos», en el que el emisor recuerda su pasado infantil en el campo, tiempo en el que no imaginaba todavía la historia futura de Argentina. Veamos un fragmento del poema, en el que elementos como «tapias y cuchillos» y «reseros» indican la presencia del universo pampeano, aunque los alegóricos recuerdos de un tiempo de inocencia feliz determinan el tema central del texto:

> Yo tramaba una humilde mitología de tapias y cuchillos
> Y Ricardo pensaba en sus reseros.
> No sabíamos que el porvenir encerraba el rayo,
> No presentimos el oprobio, el incendio y la tremenda noche de la Alianza;
> Nada nos dijo que la historia argentina echaría a andar por las calles,
> La historia, la indignación, el amor,
> Las muchedumbres como el mar, el nombre de Córdoba,
> El sabor de lo real y de lo increíble, el horror y la gloria
> (Borges, 1989, p. 232, Vol. II).

Se observa que el poema refiere una época de inocencia, en que todavía no estaban presentes los problemas que viviría el país en tiempos posteriores. También aquí se puede decir que el tema no se refiere directamente al campo, pero está enunciado, aunque se evidencia que su preocupación es la situación política de la Argentina.

En ese libro hay un texto en prosa titulado: «Martín Fierro», referencia al texto de autoría de José Hernández que es el más popular y significativo poema épico

universal en la literatura gaucha] (2001) muestra que el regionalismo es pragmático y limitador, mientras que la regionalidad es una posibilidad de, refiriéndose a la región, alcanzar lo universal.

gauchesco argentino, considerado por muchos una especie de emblema de la nacionalidad, al que Borges elogia:

> Un hombre que sabía todas las palabras miró con minucioso amor las plantas y los pájaros de esta tierra y los definió, tal vez para siempre, y escribió con metáforas de metales la vasta crónica de los tumultuosos ponientes y de las formas de la luna. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido.
>
> También aquí las generaciones han conocido esas vicisitudes comunes y de algún modo eternas que son la materia del arte. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, le ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye (Borges, 1989, p. 195, Vol. II).

Borges refiere positivamente la capacidad del poema de Hernández de mostrar la naturaleza, sus «plantas y los pájaros», «ponientes» y la «luna», metonimias de la región rural. Elogia, aun, la fuerza de sus «metáforas de metales» y su crónica de costumbres, que tiene la posibilidad de mostrar las «vicisitudes comunes y de cierto modo eternas que son materia del arte» y el gusto del gaucho por una «pelea», que refuerza su honradez y coraje, que no pueden ser puestas en jaque, lo que lo hace, después de la lucha, «desata[r] su caballo y monta[r] despacio para que no piensen que huye» (Borges, 1989, p. 195, Vol. II). Una vez más se observa que Borges convive intelectualmente y dialoga con los escritores de la gauchesca.

En *El otro, el mismo* (Borges, 1989, pp. 257-351, Vol. II), hay cuatro poemas que refieren el universo regional: «Insomnio», «Poema conjetural», «Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín» y «Texas». En el primero, son los sentimientos que pueblan la noche de un insomne la materia de la poesía. El emisor dice:

> En vano quiero distraerme del cuerpo
> y del desvelo de un espejo incesante
> que lo prodiga y que lo acecha
> y de la casa que repite sus patios
> y del mundo que sigue hasta un despedazado arrabal
> de callejones donde el viento se cansa y de barro torpe.
>
> En vano espero
> las desintegraciones y los símbolos que preceden al sueño.
>
> Sigue la historia universal:
> los rumbos minuciosos de la muerte en las caries dentales,
> la circulación de mi sangre y de los planetas.
> (He odiado el agua crapulosa de un charco,
> he aborrecido en el atardecer el canto del pájaro).

> Las fatigadas leguas incesantes del suburbio del Sur,
> leguas de pampa basurera y obscena, leguas de execración,
> no se quieren ir del recuerdo (Borges, 1989, p. 259, Vol. II).

«Casa», «patio», «suburbio», «callejones», «suburbio del Sur» ya están en los límites entre la ciudad y el campo, pero entre las «leguas de pampa» son una alusión más a la región campera, aunque sean el espacio donde la ciudad mira, observa, recuerda, sueña con el campo perdido. Lo que intriga es que el emisor, que comúnmente hace la apología del medio rural, en este poema, en que un insomnio lo incomoda, declara: «He odiado el agua crapulosa de un charco, / he aborrecido en el atardecer el canto del pájaro». Además, «las leguas de pampa» son «basurera y obscena, leguas de execración, no se quieren ir del recuerdo». Ciertamente, la atmósfera es de pesadilla aquí y los elementos regionales alegóricos acompañan el estado de ánimo del emisor.

En «Poema conjetural» el poeta coloca una introducción:

> El doctor Francisco Laprida[11], asesinado el día 23 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:
> […] Yo, que estudié las leyes y los cánones,
> yo, Francisco Narciso de Laprida,
> cuya voz declaró la independencia
> de estas crueles provincias, derrotado,
> de sangre y de sudor manchado el rostro,
> sin esperanza ni temor, perdido,
> huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
> Como aquel capitán del Purgatorio
> que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
> fue cegado y tumbado por la muerte
> donde un oscuro río pierde el nombre,
> así habré de caer. Hoy es el término.
> La noche lateral de los pantanos
> me asecha y me demora. Oigo los cascos
> de mi caliente muerte que me busca
> con jinetes, con belfos y con lanzas (Borges, 1989, p. 268, Vol. II).

Aquí, Laprida, que dice «huyo hacia el Sur», se da cuenta de que va a morir. Parece significativo que se huya hacia el «Sur», probablemente hacia la Pampa, y también que la «caliente muerte que [lo] busca» tenga «cascos» y venga «con

[11] Francisco Narciso de Laprida (San Juan, 1786 - Mendoza, 1829), pariente lejano de Borges, fue un abogado y político argentino que, como parte del gobierno, en 1816, redactó y firmó la Declaración de Independencia, siendo asesinado en septiembre de 1829, por las tropas del exfraile José Félix Aldao, en una masacre en la que murieron centenas de personas.

jinetes, con belfos[12] y con lanzas». Es una muerte a caballo, es un jinete que viene a buscarlo, metamorfoseado en caballero del Sur, lo que hace que el universo regional esté presente simbólicamente aquí.

En «Página para recordar al coronel Suárez»[13] se refiere a su bisabuelo, que luchó en las guerras de la Independencia contra los españoles; traduce los sentimientos del héroe durante la batalla de Junín:

> Qué importan las penurias, el destierro,
> la humillación de envejecer, la sombra creciente
> del dictador sobre la patria, la casa en el Barrio del Alto
> que vendieron sus hermanos mientras guerreaba, los días inútiles
> (los días que uno espera olvidar, los días que uno sabe que olvidará),
> si tuvo su hora alta, a caballo,
> en la visible pampa de Junín como en un escenario para el futuro,
> como si el anfiteatro de montañas fuera el futuro.
> Qué importa el tiempo sucesivo si en él
> hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde (Borges, 1989, p. 273, Vol. II).

El tema del poema es la plenitud de un momento de victoria en la batalla para el coronel-soldado. Obsérvese que el escenario es la «pampa», espacio de lucha «a caballo» y el «anfiteatro de las montañas» hace de la guerra, alegóricamente, un espectáculo épico. También aquí tenemos la presencia del recorte regional, aunque él no sea el foco central del texto. Sin embargo, es sobresaliente su presencia en el momento de «plenitud» y «éxtasis» del guerrero.

En el poema «Texas» realiza una aproximación entre la pampa y ese estado norteamericano.

> Aquí también. Aquí como en el otro
> Confín del continente, el infinito
> Campo en que muere solitario el grito;
> Aquí también el indio, el lazo, el potro.
> Aquí también el pájaro secreto
> Que sobre los fragores de la historia
> Canta para una tarde y su memoria… (Borges, 1989, p. 302, Vol. II).

[12] Intriga ese vocablo que, según Antonio Houaiss, en su *Diccionario de la lengua portuguesa* (2009) designa a personas de labios gruesos. Si bien esta acepción también es usada en el español original, también puede relacionarse con los labios del caballo y de otros animales. De todas maneras, el uso de la palabra animaliza a los seres humanos que persiguen al héroe o, directamente, son una metonimia que podría unir al caballo y a su jinete en la bestialidad.

[13] Manuel Isidoro Suárez (Buenos Aires, 1799 - Montevideo, 1846), coronel del ejército argentino, luchó en las guerras de la Independencia contra los españoles y llevó a Perú y a Colombia a la victoria en la batalla de Junín, en la región del mismo nombre, el 6 de agosto de 1824.

Apunta el texto que así como en la Pampa, hay en Texas «el infinito / Campo en que muere solitario el grito», mostrando que las distancias inmensas y la soledad están presentes allá también así como «el indio, el lazo, el potro», elementos del universo regional campero. No es necesario nada más para revelar la semejanza evidente entre los dos espacios rurales.

En el libro *Para las seis cuerdas* (Borges, 1989, pp. 355-374, Vol. II) todos los poemas tienen el título «Milongas»[14], estilo de música regional típica de Argentina, Uruguay y Rio Grande do Sul, lo que hace evidente la fuerza de la región pampeana, pero el prólogo (Borges, 1989, p. 355) también es importante, pues se refiere explícitamente a *Fausto*, el poema de Estanislao del Campo, poeta gauchesco, y al conocido *Martín Fierro* de Hernández (1963); hace una crítica a esos textos y declara las pretensiones de sus milongas:

> Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad. En el Fausto, debemos admitir que un gaucho pueda seguir el argumento de una ópera cantada en un idioma que no conoce; en el Martín Fierro, un vaivén de bravatas y de quejumbres, justificadas por el propósito político de la obra, pero del todo ajenas a la índole sufrida de los paisanos y a los precavidos modales del payador.
>
> En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes (Borges, 1989, p. 355, Vol. II).

De los once poemas del libro, ocho se titulan «Milongas». Entre ellos seleccionamos dos para examinar, pues son muy significativos por la fuerte referencia regional. El primero, «Milonga de dos hermanos», que alegoriza la universal disputa entre hermanos. Podemos leer:

> Traiga cuentos la guitarra
> De cuando el fierro brillaba,
> Cuentos de truco y de taba,
> De cuadreras y de copas,
> Cuentos de la Costa Brava
> Y el Camino de las Tropas.
>
> Venga una historia de ayer
> Que apreciarán los más lerdos;
> El destino no hace acuerdos
> Y nadie se lo reproche
> Ya estoy viendo que esta noche
> Vienen del Sur los recuerdos.

[14] Milonga es un estilo de música tradicional de varias partes de América Latina y de España. Deriva de la habanera y de la guajira cubana y flamenca, así como el tango. Es el ritmo nacional de Argentina, de Uruguay y de Rio Grande do Sul. Se popularizó en los suburbios de Montevideo y Buenos Aires, naciendo así el tango. Se llama milonga, también, la danza de esa música y el local donde se danza.

Velay, señores, la historia
De los hermanos Iberra,
Hombres de amor y de guerra
Y en el peligro primeros,
La flor de los cuchilleros
Y ahora los tapa la tierra (Borges, 1989, p. 357, Vol. II).

Como es común en las letras de las milongas, el poema es un romance[15], poema narrativo, que atiende al gusto popular por contar y oír historias.

Traiga cuentos la guitarra
de cuando el fierro brillaba
cuentos de truco y de taba
de cuadreras y de copas (Borges, 1989, p. 357, Vol. II).

Cuando el emisor pide al contador-payador que narre historias de otros tiempos de antaño, en que los cuchillos («el fierro»), las «cartas», el «caballo, juego y [las] copas» indican el universo regional rural. Además, las sitúa en el «Camino de las Tropas», espacio regional rural, lo que marca la pampa como recorte evidente, en este texto, pues son «recuerdos del Sur». Digna de observación es la tendencia para referir el pasado que es una característica fuerte de la Literatura Gauchesca, por lo menos en Rio Grande do Sul[16].

«Venga una historia de ayer / Que apreciarán los más lerdos» es una declaración que la recepción de los *casos*, como son llamados en la Literatura Gauchesca de Rio Grande do Sul, los cuentos populares sobre gauchos, es placentera y, por lo tanto, con buena recepción, incluso por los menos favorecidos intelectualmente.

Es importante registrar también que el tema de la narrativa es universal, pues el poema cierra con una referencia explícita a la Biblia:

Así de manera fiel
Conté la historia hasta el fin;
Es la historia de Caín
Que sigue matando a Abel (Borges, 1989, p. 358).

El poema «Milonga de los morenos» se refiere a la decisión de estos hombres de unirse a los ejércitos para luchar junto a los gauchos en las contiendas bélicas argentinas. Se lee:

[15] *Romance* es un poema «casi siempre narrativo», según Geir Campos en su *Pequeño diccionario de arte poética*, p. 144.

[16] Hay una gran semejanza entre la literatura regionalista gauchesca de Rio Grande do Sul y la del Río de la Plata, muy bien apuntada por el estudio de la profesora Dra. Alicia Lidia Sisca con el título: «Literatura y región gaucha: encuentro de culturas», presentado como conferencia de apertura del I Seminario internacional de Lengua, literatura y procesos culturales, en octubre de 2011, en la Universidad de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil.

Alta la voz y animosa
Como si cantara flor,
Hoy, caballeros, le canto
A la gente de color.

[…] Cuando la patria nació
Una mañana de Mayo,
El gaucho sólo sabía
Hacer la guerra a caballo.

Alguien pensó que los negros
No eran ni zurdos ni ajenos
Y se formó el Regimiento
De Pardos y de Morenos.

El sufrido regimiento
Que llevó el número seis
Y del que dijo Ascasubi:
«Más bravo que gallo inglés».

[…] Martín Fierro mató a un negro
Y es casi como si hubiera
Matado a todos. Sé de uno
Que murió por la bandera.

De tarde en tarde en el Sur
Me mira un rostro moreno,
Trabajado por los años
Y a la vez triste y sereno.

¿A qué cielo de tambores
Y siestas largas se han ido?
Se los ha llevado el tiempo,
El tiempo, que es el olvido (Borges, 1989, p. 367, Vol. II).

El emisor ya anuncia que su canto es un homenaje a la gente de color, por lo que va a hacerlo levantando «su voz», como quien canta «Flor» jugando al truco, que es un típico juego de la región rural, en el que los jugadores anuncian las jugadas en voz alta. Se refiere a los oyentes, ya que es una milonga, que la imaginación debe acompañar con el sonido de una guitarra, como el poeta recomendó en el prólogo de su libro, lo que hace que la presencia del lector quede marcada, y enfatiza la presencia de un contador de historias[17].

[17] En Rio Grande do Sul llaman *causos* a los cuentos populares de la zona campera.

Porque «El gaucho sólo sabía / Hacer la guerra a caballo» se llamó a los negros, elogiados por el emisor en el texto, como patriotas, comprometidos y valientes, y también elogiados por Ascasubi, quien aparece nombrado en el poema, diciendo que el negro era «Más bravo que gallo inglés», en una de sus típicas metáforas. Esa apología es totalmente antirracista, pero *Martín Fierro* (Hernández, 1963) también es referido, tal vez para mostrar que hay una imagen popular negativa del hombre de color, lo que es expresado en los versos: «mató a un negro / Y es casi como si hubiera / Matado a todos».

El poema finaliza mostrando que, aunque los negros hayan sido «patriotas», no son recordados:

> ¿A qué cielo de tambores
> Y siestas largas se han ido?
> Se los ha llevado el tiempo,
> El tiempo, que es el olvido (Borges, 1989, p. 367, Vol. II).

«Milonga para los orientales» enaltece al pueblo vecino, fronterizo, que presenta muchas semejanzas y afinidades con los argentinos. Observemos:

> Milonga que este porteño
> Dedica a los orientales,
> Agradeciendo memorias
> De tardes y de ceibales.
>
> El sabor de lo oriental
> Con estas palabras pinto;
> Es el sabor de lo que es
> Igual y un poco distinto.
>
> […]
> Milonga de los troperos
> Que hartos de tierra y camino
> Pitaban tabaco negro
> En el Paso del Molino.
>
> Como los tientos de un lazo
> Se entrevera nuestra historia,
> Esa historia de a caballo
> Que huele a sangre y a gloria.
>
> Milonga de aquel gauchaje
> que arremetió con denuedo
> En la pampa, que es pareja,
> O en la Cuchilla de Haedo.

¿Quién dirá de quienes fueron
Esas lanzas enemigas
Que irá desgastando el tiempo,
Si de Ramírez o Artigas?

[…]
Milonga del domador
De potros de casco duro
Y de la plata que alegra
El apero del oscuro.

Milonga de la milonga
A la sombra del ombú,
Milonga del otro Hernández
Que se batió en Paysandú.

[…]
Milonga para que el tiempo
Vaya borrando fronteras;
Por algo tienen los mismos
Colores las dos banderas (Borges, 1989, p. 370. Vol. II).

El emisor declara, ya en el inicio del poema, que va a cantar a los uruguayos que él siente como «igual[es] y un poco distinto[s]». Habla de «troperos / hartos de tierra y camino», mostrando vivencias comunes entre los dos pueblos. Dice que la historia de esos dos países es común como los «tientos de un lazo», una historia «a caballo» de ese gauchaje «que arremetió con denuedo / en la pampa, que es pareja / o en la Cuchilla de Haedo». Se refiere, también, al «domador / de potros de casco duro / y de la plata que alegra / el apero del oscuro», para lo que selecciona, justamente, elementos de la vida rural de la pampa y su universo como analogía. El poema termina expresando el deseo del emisor de que el «tiempo / vaya borrando fronteras» y concluye «por algo tienen los mismos / colores las dos banderas».

En «Milonga de calandria» se poetiza lo que en Rio Grande do Sul se llama gauderio, el vago quien, según Nunes y Nunes (1982), es el gaucho andariego del medio rural campero, que no crea vínculos ni de trabajo ni amorosos. Presentamos su configuración en el poema de Jorge Luis Borges:

Servando Cardoso el nombre
Y Ño Calandria el apodo;
No lo sabrán olvidar
Los años, que olvidan todo.

No era un científico de esos
Que usan arma de gatillo;

Era su gusto jugarse
En el baile del cuchillo.

Cuántas veces en Montiel
Lo habrá visto la alborada
En brazos de una mujer
Ya tenida y ya olvidada.

El arma de su afición
Era el facón caronero.
Fueron una sola cosa
El cristiano y el acero.

Bajo el alero de sombra
O en el rincón de la parra,
Las manos que dieron muerte
Sabían templar la guitarra.

[…]
Se cuenta que una mujer
Fue y lo entregó a la partida;
A todos, tarde o temprano,
Nos va entregando la vida (Borges, 1989, p. 373. Vol. II).

Calandria aprecia, como los *gauderios,* «el baile del cuchillo» y, según el emisor «las manos que dieron muerte / sabían templar la guitarra», expresa así que él sabe usar el instrumento de lucha pero también tiene la delicadeza de quien toca la guitarra. Se agrega que muchas veces «la alborada» lo encontraba «en brazos de una mujer / ya tenida y ya olvidada», lo que demuestra la falta de vínculos y afecto antes mencionados. Calandria acaba siendo entregado «a la partida» (grupo militar armado que, normalmente, buscaba a este tipo de gauchos para sumar a las fuerzas del ejército. Es el inicio de la historia de Martín Fierro) pues sentencia el emisor: «tarde o temprano / nos va entregando la vida». No es necesario delinear más al *vago*, pero es importante subrayar que esta sentencia final universaliza el poema, pues Borges filosofa sobre la trágica condición humana frente a la muerte.

En *Elogio de la sombra* (Borges, 1989, pp. 377-420, Vol. II), ya en el prólogo, en el que anuncia no tener estética fija, declara: «En alguna milonga he intentado imitar, respetuosamente, el florido coraje de Ascasubi y de las coplas de los barrios» (Borges, 1989, p. 378, Vol. II), lo que, una vez más, demuestra la influencia de la poesía gauchesca en su obra. Sin embargo, hay solamente un poema que refiere el universo de esa literatura: «Ricardo Güiraldes», en el que tenemos un texto *post mortem*, en el que el autor realiza una apología del poeta y novelista

gauchesco. Además, hay elementos para creer que, aquí también, Borges reconoce su influencia. Por ejemplo:

> Nadie podrá olvidar su cortesía;
> Era la no buscada, la primera
> Forma de su bondad, la verdadera
> Cifra de un alma clara como el día.
> No he de olvidar tampoco la bizarra
> Serenidad, el fino rostro fuerte,
> Las luces de la gloria y de la muerte,
> La mano interrogando la guitarra,
> Como en el puro sueño de un espejo
> (Tu eres la realidad, yo su reflejo)
> Te veo conversando con nosotros
> En Quintana. Ahí estás, mágico y muerto.
> Tuyo, Ricardo, ahora es el abierto
> Campo de ayer, el alba de los potros (Borges, 1989, p. 389, Vol. II).

Es relevante en este poema, además del elogio al amigo, que el emisor-poeta puede llamarlo sólo por su primer nombre, «Ricardo», lo que denota intimidad, la probable declaración metafórica de que él es influenciado por Güiraldes, como se puede observar en el verso «(Tú eres la realidad, yo su reflejo)», en el que la frase ambigua deja la posibilidad de traducir «su reflejo» como si fuera el poeta de menos valor que el amigo muerto.

En ese libro hay un texto en prosa titulado «Los gauchos», gauchesco tanto en el tema como en el lenguaje, otra demostración de la intimidad de Borges con la Literatura Gauchesca. En él, habla de aquellos hombres que se transformaron en soldados de la patria, que «fueron pastores de la hacienda brava, firmes en el caballo del desierto que habían domado esa mañana, enlazadores, marcadores, troperos, capataces, hombres de la partida policial, alguna vez matreros». Agrega que «había peones tigreros» y que «el mate y el naipe fueron las formas de su tiempo», que «la hospitalidad fue su fiesta» y que «morían y mataban con inocencia» (Borges, 1989, pp. 403-404, Vol. II).

Están ahí nombrados varios tipos de hombres de campo, sus trabajos como la doma, el lazo, la yerra; sus actividades como troperos y hasta la astucia de los «matreros»[18], además de ser citadas las costumbres de jugar a las cartas y matear. Reforzada queda también la «hospitalidad» típica del gaucho. Una nota cuestionable al llamado de los «peones trigueros» está en que «morían y mataban con inocencia», como si ellos no supiesen con claridad los propósitos de las contiendas en las que participaban (Borges, 1989, p. 403, Vol. II).

[18] Si bien en la mayoría de los países latinos este título señalaría a un hombre astuto, sabio, con experiencia en el Río de la Plata, y en particular en el *Martín Fierro* es también quien es perseguido por la policía.

Esa crítica es retomada en el final del texto como aquí se observa:

> No murieron por esa cosa abstracta, la patria, sino por un patrón casual, una ira o por la invitación de un peligro.
> Su ceniza está perdida en remotas regiones del continente, en repúblicas de cuya historia nada supieron, en campos de batallas, hoy famosos.
> Hilario Ascasubi los vio cantando y combatiendo.
> Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes eran o qué eran.
> Tal vez lo mismo nos ocurre a nosotros (Borges, 1989, p. 404, Vol. II)[19].

Como ya es costumbre en la poesía de Borges, en ese texto en prosa tenemos un tema particular: la participación de los gauchos en las contiendas bélicas. El poeta llega a lo universal al referir, probablemente, la existencia humana y la difícil búsqueda de su significado como se percibe en «tal vez lo mismo nos ocurre a nosotros».

Afirma también que «hombres de la ciudad les fabricaron un dialecto y una poesía de metáforas rústicas», ratificando lo que con énfasis destaca la crítica: que los poetas gauchescos venían mucho menos del pueblo que de la intelectualidad de la ciudad.

En el libro *El oro de los tigres* (Borges, 1989, pp. 493-556, Vol. II), ya en el prólogo, Borges refiere una conversación que mantuvo con el novelista gauchesco Leopoldo Lugones, al hablar sobre su poesía, influencias y escuelas:

> Descreo de las escuelas literarias, que considero simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligan a declarar de donde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad que renovó muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España. He conversado más de una vez con Leopoldo Lugones, hombre solitario y soberbio; este solía desviar el curso del diálogo para hablar de «mi amigo Darío» (creo, por lo demás, que debemos recalcar las afinidades de nuestro idioma, no sus regionalismos) (Borges, 1989, p. 493, Vol. II).

Es curiosa la consideración del poeta sobre la no importancia de lo que fue llamado por él como regionalismos, ya que se está viendo que esa tendencia es un trazo bastante presente en su producción poética.

En este libro, sólo el poema «El gaucho» se refiere de manera directa al universo regional pampeano. Se lee:

> Hijo de algún confín de la llanura
> abierta, elemental, casi secreta,
> tiraba el firme lazo que sujeta
> al firme toro de cerviz oscura.

[19] Borges realiza esta presentación en el texto, que no deja la línea continua de la prosa, tal vez para darle al texto un trazo de poema en prosa.

Se batió con el indio y con el godo,
murió en reyertas de baraja y taba;
dio su vida a la patria, que ignoraba,
y así perdiendo, fue perdiendo todo.

Hoy es polvo de tiempo y de planeta;
nombres no quedan, pero el nombre dura.
Fue tantos otros y hoy es una quieta
pieza que mueve la literatura.

Fue el matrero, el sargento y la partida.
Fue el que cruzó la heroica cordillera.
Fue soldado de Urquiza o de Rivera,
lo mismo da. Fue el que mató a Laprida.

Dios le quedaba lejos. Profesaron
la antigua fe del hierro y del coraje,
que no consiente súplicas ni gaje.
Por esa fe murieron y mataron.

[…]
Fue el hombre gris que, oscuro en la pausa
penumbra del galpón, sueña y matea,
mientras en el Oriente ya clarea
la luz de la desierta madrugada.

Nunca dijo: Soy gaucho. Fue su suerte
no imaginar la suerte de los otros.
No menos ignorante que nosotros,
no menos solitario, entró en la muerte (Borges, 1989, p. 523, Vol. II).

Éste es posiblemente uno de los poemas en que el gaucho es configurado de manera más completa y claramente en la obra poética de Borges. Está aquí «la llanura» del pago, «el firme lazo que sujeta / al firme toro», el «matrero», el «sargento» que luchó en las contiendas bélicas, como «soldado de Urquiza o de Rivera», la falta de religiosidad del gaucho, sustituida por la «antigua fe del hierro y del coraje», el «hombre» que «en la pausa / penumbra del galpón, sueña y matea». El texto enfatiza también que lo campero «fue tantos otros y hoy es una quieta / pieza que mueve la literatura», refiriendo que él es tema del regionalismo gauchesco.

Al decir «Hoy es polvo de tiempo y de planeta» es posible que sea una referencia al hecho de que los gauchos hayan defendido la patria y no sean recordados adecuadamente por la Historia. Al finalizar el poema hay un momento en el que se eleva de lo regional a lo universal, pues iguala al hombre de campo con todos los hombres, cuya soledad y muerte son inexorables:

> No dijo: Soy gaucho. Fue su suerte
> no imaginar la suerte de los otros.
> No menos ignorante que nosotros,
> no menos solitario, entró en la muerte (Borges, 1989, p. 523, Vol. II).

En *La rosa profunda* (Borges, 1989, pp. 89-131, Vol. III) la referencia a la pampa es muy pobre. Sólo en el poema «Quince monedas», subdivido en varios pequeños segmentos, como si fuesen *haikus*, se destaca en dos de estos últimos su presencia: «El oeste» y «Estancia del retiro».

El primero dice:

> El callejón final con su poniente.
> Inauguración de la pampa.
>
> Inauguración de la muerte (Borges, 1989, p. 104, Vol. III).

El segundo:

> El tiempo juega un ajedrez sin piezas
> en el patio. El crujido de una rama
> rasga la noche. Fuera la llanura
> leguas de polvo y sueño desparrama.
> Sombras los dos, copiamos lo que dictan
> otras sombras: Heráclito y Gautama (Borges, 1989, p. 104, Vol. III).

Ambos poemas son muy herméticos, con *collage* de imágenes fragmentadas, al gusto de la vanguardia europea como los cubistas o los superrealistas, por ejemplo. En el primero, parece que hay una analogía entre el poniente, en el callejón que puede recordar a la pampa. En el segundo, es posible que, en un hotel estancia, silencioso por ser un «retiro» en el que se puede oír «el crujido de una rama» que «rasga la noche», donde «la llanura / leguas de polvo y sueño desparrama», el poeta experimente el deseo de «un día ser libre», (como señala en el siguiente breve poema, «El prisionero») —quizás— del mundo urbano. Eso puede estar reforzado por las referencias a Heráclito, el filósofo que se retiró de la sociedad para vivir solitario, y a Gautama, el príncipe que fundó el budismo, que también predicó el retiro y la soledad para la meditación.

En *Moneda de hierro* (Borges, 1989, pp. 135-177, Vol. III) hay tres poemas que se refieren a la región pampeana, o a la Literatura Gauchesca: «Elegía del recuerdo imposible», «Coronel Suárez» e «Hilario Ascasubi».

En el poema «Elegía del recuerdo imposible» tenemos al emisor recordando lo que fue la vida de sus padres antes de su nacimiento, en una estancia; también momentos de su vida y hasta lo que él no es consciente de haber vivido, como el embarazo de su madre, «sin saber que su nombre iba a ser Borges» o «haber

combatido en Cepeda» o «haber oído a Sócrates». Se seleccionó apenas un recorte del texto que remite a la pampa, nuestro interés mayor en este estudio. En este poema se lee:

> Qué no daría yo por la memoria
> de una calle de tierra con tapias bajas
> y de un alto jinete llenando el alba
> (largo y raído el poncho)
> en uno de los días de la llanura,
> en un día sin fecha.
> Qué no daría yo por la memoria
> de mi madre mirando la mañana
> en la estancia de Santa Irene,
> sin saber que su nombre iba a ser Borges.
> Qué no daría yo por la memoria
> de haber combatido en Cepeda
> y de haber visto a Estanislao del Campo
> saludando la primer bala
> con la alegría del coraje (Borges, 1989, p. 137, Vol. III).

El tema del texto es, ciertamente, la memoria y sus recuerdos, pero también es posible registrar la presencia de elementos que indican el espacio regional rural, tales como: «una calle de tierra con tapias bajas», «un alto jinete llenando el alba» con un «largo y raído […] poncho». «La estancia de Santa Irene» con «mi madre mirando la mañana» y, además, la presencia de Estanislao del Campo, poeta regionalista gauchesco y militar, que el emisor imagina «saludando la primera bala / con la alegría del coraje» en la Batalla de Cepeda.

En el poema «Coronel Suárez» el yo lírico imagina la figura del coronel —que ya fue tema de texto analizado anteriormente— mirando fijamente el campo. Obsérvese:

> Alta en el alba se alza la severa
> faz de metal y melancolía.
> Un perro se desliza por la acera.
> Ya no es de noche y no es aún de día.
>
> Suárez mira su pueblo y la llanura
> ulterior, las estancias, los potreros,
> los rumbos que fatigan los reseros,
> el paciente planeta que perdura.
>
> Detrás del simulacro te adivino,
> oh joven capitán que fuiste el dueño
> de esa batalla que torció el destino:

Junín, resplandeciente como un sueño.
En un confín del vasto Sur persiste
esa alta cosa, vagamente triste (Borges, 1989, p. 139. Vol. III).

De Suárez ya sabemos que fue soldado y vencedor en la batalla de Junín, pero nos interesa mostrar que el espacio recortado aquí por la imaginación del emisor para la mirada del coronel es la pampa. Él dice: «Suárez mira su pueblo y la llanura / ulterior, las estancias, los potreros, / los rumbos que fatigan los reseros». Y la imagen de la batalla «como un sueño», «en un confín del vasto Sur persiste». Esos elementos redundantes «llanura», «estancia», «potreros», «reseros», «rincón del vasto Sur» configuran, ciertamente, la región pampeana, foco del ojo del capitán de «severa faz de metal y melancolía».

El poema «Hilario Ascasubi», además de traducir la admiración de Jorge Luis Borges por el poeta a quien rinde homenaje en la muerte, posee también trazos que remiten al medio rural. Se puede ver en esta parte del texto:

En esa aurora, hoy ultrajada,
vivió Ascasubi y se batió, cantando
entre los gauchos de la patria cuando
los llamó una divisa a la patriada.
Fue muchos hombres. Fue el cantor y el coro;
por el río del tiempo fue Proteo.
Fue soldado en la azul Montevideo
y en California, buscador de oro.
Fue suya la alegría de una espada
en la mañana. Hoy somos noche y nada (Borges, 1989, p. 144, Vol. III).

Este texto elegíaco pondera al poeta regionalista gauchesco, quien vivió «cantando / entre los gauchos de la patria» y fue también soldado:

cuando
los llamó una divisa a la patriada.
Fue muchos hombres. Fue el cantor y el coro;
por el río del tiempo fue Proteo (Borges, 1989, p. 144, Vol. III).

Es una apología de un hombre múltiple que fue poeta de los gauchos cuyo universo es una especie de Proteo, dios marino encargado de apacentar los rebaños, que tenía la capacidad de metamorfosearse en animal, agua o fuego[20], referido aquí, quizás, con doble sentido metafórico, pues puede estar vinculado con el universo rural, con sus rebaños de ganado o con el ejército, en el que, quien comanda a los soldados en las contiendas bélicas puede ser visto también

[20] Informaciones de Ruth Guimarães en su *Dicionário de mitologia grega* [Diccionario de mitología griega] (1978).

como el pastor que los guía. Están en el poema dos facetas que reflejan la doble relación con la pampa, como materia de poesía y campo de batalla.

En *Historia de la noche* (Borges, 1989, pp. 181-222, Vol. III) hay un solo poema con recorte regional rural: «Milonga del forastero». Se lee:

La historia corre pareja,
la historia siempre es igual;
la cuentan en Buenos Aires
y en la campaña oriental.

Siempre son dos los que tallan,
un propio y un forastero;
siempre es de tarde. En la tarde
está luciendo el lucero.

Nunca se han visto la cara,
no se volverán a ver;
no se disputan haberes
ni el favor de una mujer.

Al forastero le han dicho
que en el pago hay un valiente.
Para probarlo ha venido
y lo busca entre la gente.

Lo convida de buen modo,
no alza la voz ni amenaza;
se entienden y van saliendo
para no ofender la casa.

[…]
No vale ser el más diestro,
no vale ser el más fuerte;
siempre el que muere es aquel
que vino a buscar la muerte.

Para esa prueba vivieron
toda su vida esos hombres;
ya se han borrado las caras,
ya se borrarán los nombres (Borges, 1989, p. 201, Vol. III).

Ya el título trae la marca de la regionalidad por ser una «Milonga» y por traer al «forastero», personaje relevante en el universo campero, en el que siempre «los de afuera» son mal vistos por el grupo. También tenemos un cuento rural y de pelea, pues hombres de campo tienen un gusto especial por los desafíos y las luchas corporales. Y la historia tiene oyentes «en Buenos Aires y en la campaña

oriental», lo que hermana —nuevamente— a los dos países por la presencia de la pampa y su costumbre de contar historias de peleas. Los cuentos populares siguen casi siempre el modelo de estructura patrón, pues «siempre son dos los que tallan, / un propio y un forastero» que viene sólo por el placer de probar su coraje, no importa contra quien:

> Nunca se han visto la cara,
> no se volverán a ver;
> no se disputan haberes
> ni el favor de una mujer (Borges, 1989, p. 201, Vol. III).

Es interesante, no hay ningún motivo para el enfrentamiento. Apenas le dijeron al forastero «que en el pago hay un valiente» y «para probarlo ha venido»; quien muere es «aquel que vino a buscar la muerte», por lo tanto, el forastero, elemento extraño en el espacio comunitario regional.

Se podría ver, en este poema, una fuerte reminiscencia del canto VIII del *Martín Fierro* (Hernández, 1998, pp. 58-64), cuando éste llega a un bar y, sin ninguna intención de pelear, está tomando unas copas. En ese momento llega un «matón» político de la región y lo trata de una manera «exageradamente cordial» [«beba cuñado»]. Es motivo suficiente para que empiecen la pelea. Martín Fierro (el forastero) lo mata, por más que este otro personaje (el local) creía que no había nadie mejor que él con el cuchillo.

En los libros *La cifra* (Borges, 1989, pp. 327-378, Vol. III), *Atlas* (Borges, 1989, pp. 455-507) y *Los conjurados* (Borges, 1989, pp. 511-567, Vol. III) no hay poemas regionalistas, a no ser el titulado «Milonga del puñal», del libro *Atlas*, que en rigor no se refiere a lo regional, a no ser por el hecho de que es una milonga, o quizás, porque el «puñal» pueda ser visto como una metonimia del gusto por la lucha entre los gauchos, que no son nombrados en el texto, se habla del tiempo del dictador Rosas y del gran número de muertes causadas por el uso del puñal. No se considera que esos elementos sean suficientes para transformarlo en un ejemplar de texto regionalista gauchesco, por eso no se realizará ningún comentario ni lectura de interpretación.

En el epílogo de los libros de poesía hay una biografía crítica de Borges, posiblemente humorada del autor, pues él declara que va a transcribir una «nota de la Enciclopedia Sudamericana, que será publicada en Chile en el año 2074», en la cual son colocadas informaciones sobre su biografía como:

> Le agradaba pertenecer a la burguesía, atestiguada por su nombre. […] se afilió al Partido Conservador, porque (decía) «es indudablemente el único que no puede suscitar fanatismos». «El renombre de que Borges gozó durante su

> vida, documentado por un cúmulo de monografías y de polémicas, no deja de asombrarnos ahora. Nos consta que el primer asombrado fue él y que siempre temió que lo declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos. Indagaremos las razones de ese renombre, que hoy nos resulta misterioso. […] Así, el más leído de sus cuentos fue El hombre de la esquina rosada, cuyo narrador es un asesino. Compuso letras de milonga, que conmemoran a homicidas congéneres. Sus estrofas de corte popular, que son un eco de Ascasubi, exhuman la memoria de cuchilleros de cierto poeta menor. […] Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar la mitología de un Buenos Aires, que jamás existió. Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas» (Borges, 1989, p. 139, Vol. III).

Dejando a un lado los juegos del escritor, llama la atención cuán reiteradamente él reconoce la influencia de autores gauchescos, como Ascasubi.

Concluido el análisis de la obra poética completa de Jorge Luis Borges quedamos con la seguridad que el universo ficcional de la pampa y la Literatura Gauchesca fueron importantes momentos del recorrido de esta lectura que, justamente, intentaba rastrear la presencia de la región pampeana en su producción. Nos quedamos, también, con la certeza de que ese viaje valió la pena.

Referencias Bibliográficas

Borges, J. L. (1998). *Obras Completas*. Vols. I, II, III y IV. San Pablo: Globo.

Campos, G. (1978). *Pequeno dicionário de arte poética*. San Pablo: Cultrix.

Guimarães, R. (1983). *Dicionário de mitologia grega*. San Pablo: Cultrix.

Hernández, J. (1998). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Cultural Libera Americana.

Houaiss, A. (2009). *Dicionário de Língua Portuguesa*. San Pablo: Instituto Antonio Hoaiss y Editora Objetiva.

Nunes, Z. & Nunes. R. (1982). *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro.

Pozenato, J. C. (1973). *O regional e o universal na Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento.

Pozenato, J. C. (2001). Algumas considerações sobre região e regionalidade. En H. P. Feltes & U. Zilles (Orgs). *Filosofia: diálogo de horizontes* (pp. 583-591). Porto Alegre/Caxias do Sul: EDIPUCRS/EDUCS.

Sisca, A. L. (octubre , 2011). *Literatura y región gaucha: encuentro de culturas. Conferencia de apertura del Seminario de lengua, literatura y procesos culturales*. Caxias do Sul: Universidad de Caxias do Sul.

Expansión Colonial y Política Nacionalista de la Emigración Italiana en la Argentina

Fernanda Elisa Bravo Herrera*

Nota del Editor

La autora, quien ha estudiado ampliamente la literatura relacionada con movimientos migratorios italianos, presenta en este artículo un interesante diálogo entre la política nacionalista de esa etnia y la inmigratoria argentina, en torno a una cuestión capital en esta temática: la construcción de identidades asociadas a esferas de poder.

Resumen: El objetivo de este trabajo es señalar algunas cuestiones vinculadas con la exaltación de la emigración italiana, en un corpus amplio de textos producidos en Italia entre la mitad del siglo XIX y las últimas décadas del siglo XX. Esta posición ideológico-política, desde el nacionalismo, configuró una de las tantas posibles representaciones de la emigración, declinada desde diferentes claves, en relación con la política expansionista, la crítica social, el sindicalismo, el asociacionismo y los intereses económicos de los armadores. De este modo, se hará un recorrido por las propuestas procolonialistas y socialistas de Giovanni Pascoli, las representaciones literarias de Ippolito Nievo, Edmondo De Amicis, Nella Pasini, Antonio Marazzi, Cesare Mazzonis, Enrique Butti, la mitificación del colono italiano identificado como el pionero civilizador, los contrastes con los argentinos nativos y la construcción de la mitología de la colonización de la pampa y el «crisol de razas», la propaganda fascista y el fascio all'estero, la función social de las Sociedades Italianas de Socorro Mutuo, las luchas de los sindicatos y la difusión de ideas propias del socialismo y del anarquismo y, finalmente, el contraste entre los intereses de los armadores y las restricciones gubernamentales. Este recorrido permitirá delinear el proceso por el cual se configuran una representación de la emigración y, fundamentalmente, la identidad nacional, construida fuera de las fronteras nacionales. Finalmente, se indicará cómo este proceso de reafirmación de la identidad italiana debió relacionarse dialécticamente con el programa gubernamental de argentinización, como parte del plan de inmigración impulsado.

* Doctora en Literatura Comparada y Traducción de Textos Literarios por la Universidad de Siena. Investigadora del CONICET y del Instituto de Investigaciones Sociocríticas y Comparadas de la Universidad Nacional de Salta.
Correo Electrónico: fernandabravoherrera@hotmail.com
Fecha de recepción: 28-03-2012. Fecha de aceptación: 03-04-2012
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 77-98.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Palabras clave: migración, nación, identidad, nacionalismo, imaginario.

***Abstract**: The aim of this paper is to point out some issues related to the glorification of Italian emigration in a large corpus of texts produced in Italy between the mid-nineteenth century and the last decades of the twentieth century. This ideological and political position, from nationalism, configured one of the many possible representations of emigration, declined from different keys, in relation to the expansionist policy, social criticism, trade unionism, associations and economic interests of shipowners. Thus, there will be a tour of the suggestions procolonial and socialists of Giovanni Pascoli, literary representations of Ippolito Nievo, Edmondo De Amicis, Nella Pasini, Antonio Marazzi, Cesare Mazzonis, Enrique Butti, the myth of the Italian colonists identified as the pioneer of civilization, the contrast with the Argentine-born and the construction of the mythology of the colonization of the pampa and the «melting pot», the fascist propaganda and the fascist abroad, the social role of Italian Mutual Aid Societies, the struggles of trade unions and the dissemination of ideas of socialism and anarchism, and finally, the contrast between the interests of shipowners and government restrictions. This course will outline the process by which a representation of immigration and national identity –mainly built outside national borders– are constituted.*

Finally, we will indicate how this process of reaffirmation of the Italian identity had a dialectical relationship with the governmental program of Argentinization, as part of the drive to the migration plan.

***Keywords**: migration, nation, identity, nationalism, imaginary.*

Voi siete Il Gringo, siete l'eroismo
anonimo, d'ogni sera;
siete la forza schietta
delle grandi virtudi
essenziali; voi siete la pazienza
e la tenacia; il vomero e la fede,
siete l'ascia, il piccone e la carretta,
le energie non mai stanche,
la volontà che s'impone al destino
Folco Testena: Il Gringo. Liriche.
[Vosotros sois El Gringo, sois el heroísmo
anónimo, de todas las noches;
sois la fuerza sencilla
de las grandes virtudes
esenciales; vosotros sois la paciencia
y la tenacidad; la reja del arado y la fe,
sois el hacha, el pico y el carro,
las energías que nunca se cansan,
la voluntad que se impone al destino
Folco Testena: El Gringo. Líricas.][1]

1 Traducción de la autora.

Premisas

La emigración en la historia contemporánea italiana constituye un fenómeno de compleja definición sea por las diferentes causas y formas de la movilidad, como por la variedad de perspectivas y modalidades de estudio (Porcella, 2009). No obstante, puede afirmarse que, más allá de esto, la relación que se estableció entre la emigración y la conformación de la identidad nacional fue definitoria. Al respecto, cuando se delinea la historia de Italia, puede plantearse que la construcción del imaginario identitario nacional se conformó y se consolidó antes entre los emigrantes que entre los italianos que se habían quedado. El sentimiento de pertenencia nacional no excluyó la identificación y la conciencia regional de los emigrantes, que actuó, frente a la cultura de los países huéspedes, como otra estructuración identitaria que podía funcionar como elemento de identificación y de diferenciación, incluso unido —y sin entrar en contradicción— con las elecciones políticas e ideológicas (Franzina, 1999). Una Italia, por tanto, construida fuera de Italia, no obstante todas las fragmentaciones regionales y la distancia que provocó, irremediablemente, una idealización de la patria y de la identidad. Existe, entonces, una construcción identitaria a partir de un patrimonio que debe relacionarse con otra cultura y adaptarse a ella. La continuidad de esta identidad que fue, además, menos fragmentaria que la de los italianos en Italia, se basó, sobre todo, en la conciencia de una pertenencia, que se reafirmó en la movilidad y en la distancia. Se puede, por esto, hablar de dos Italias y de dos historias nacionales, aunque, como señala Incisa di Camerana (2003), la historia de los italianos all'estero ha sido, en gran parte, marginada y descuidada no obstante la Italia fuera de las fronteras nacionales conforma, incluso actualmente, una posibilidad geopolítica y cultural importante para el país.

Los diferentes horizontes ideológicos que, a lo largo de la historia, han participado en el debate sobre la emigración han modelizado la configuración del imaginario social en torno a este fenómeno, delineándolo desde diversas perspectivas e interpelaciones. Son estos horizontes los que han estructurado, además, los varios proyectos que han representado e imaginado a la emigración y a sus protagonistas, contribuyendo a la comprensión y a la reconstrucción de este fenómeno. La literatura ha recogido los conflictos y las representaciones que se han propuesto, sea en lo ideológico, en lo político, en lo cultural, actuando a su vez como medio de difusión de esos mismos nudos semánticos e ideológicos, entre los cuales, los estereotipos condensan con gran fuerza las representaciones

en el imaginario colectivo o de un grupo social. La producción literaria italiana sobre la emigración ha sido marginada por la historiografía literaria, por lo que es posible hablar de tensiones entre la literatura y la crítica literaria frente a este fenómeno social (Martelli, 2009), así como de una literatura sumergida que, si fuera tomada por la crítica literaria, permitiría construir, como hipotetiza Emilio Franzina (2000), una «historia al revés» o una «historia desde lo bajo», especialmente si se incluyera material testimonial, como cartas, memorias, crónicas, diarios, relatos de viaje, producidos por los mismos emigrantes.

A partir de la lectura de un corpus, que incluye diferentes tipos de textos producidos en Italia desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las últimas décadas del siglo XX, es posible delinear los espacios ideológicos que configuran las diferentes representaciones del imaginario alrededor de la emigración (Bravo Herrera, 2010). Las posiciones ideológicas más relevantes, entre otras que se pueden señalar, corresponden a aquellas que asumen una valorización positiva o negativa frente al fenómeno, impulsándolo o rechazándolo bajo causas y motivaciones variadas, imponiéndose entonces como propulsoras de la emigración o como críticas hacia ésta. De esta manera, el antiemigracionismo y el proemigracionismo constituyen dos líneas opuestas que han actuado como interpelaciones ideológicas y políticas, inscriptas en textos literarios varios. La explicación del desplazamiento de las masas era explicado y narrado, entonces, según el programa político que se sostuviera en la construcción de la nación y del imaginario social. La cuestión social podía ser enfrentada y resuelta por las diferentes posiciones ideológicas de maneras opuestas y contradictorias, sobre todo si se consideraban las cuestiones internas socio-políticas o el valor de la emigración frente al proyecto nacional o, en algunos casos, ser coincidentes si la indagación y la observación de la realidad, por ejemplo, se dirigía críticamente hacia lo «externo» o «ajeno», es decir, el país de destinación (Bravo Herrera, 2006). La representación del fenómeno migratorio y de la identidad prefigurada que la implicaba tendía a construir una utopía (o una antiutopía) del futuro, explicando el presente, haciendo que dichas representaciones se conformen como «lugares donde se prolongan y se estructuran, en el plano simbólico, los conflictos sociales y políticos» (Baczko, 1991, p. 91).

En este trabajo consideraremos la posición ideológico-política que, desde el nacionalismo, configuró una de las tantas posibles representaciones de la emigración, declinada desde diferentes claves.

Entre el Risorgimento y la Expansión Colonial: de la «Miseria Errante» al Pionero

Desde la posición nacionalista, el fenómeno de la emigración se identificó, en algunas ocasiones, con la política colonizadora, comprendiéndose y valorizándose la política expansiva de Italia a través de la cultura, sin recurrir a la acción bélica, de tal modo que apoyando la emigración y tutelándola se dirigía una expansión, conquista y colonización de Italia en lo demográfico y cultural. Esto implicaba una regeneración de la emigración y de la heroicidad de los sujetos que la protagonizaban reafirmándose de este modo la superioridad y la grandeza de Italia. Esta fue la posición que se asumió, sobre todo, durante el fascismo, como una forma de reafirmar la política expansiva en África.

La defensa de esta posición estuvo, incluso antes de la imposición del fascismo, a cargo, no solamente de «patriotas» nacionalistas, sino también de grupos económicos, dedicados a la construcción naval y al tráfico marítimo, especialmente aquellos ubicados en los puertos en donde embarcaban los emigrantes, sobre todo el de Génova en Liguria, pues se beneficiaban con los viajes transatlánticos.

El reconocimiento de la acción de los emigrantes, por ejemplo de los colonos en la pampa gringa contribuyó, positivamente, en la configuración identitaria y en el reconocimiento de una pertenencia, inclusive más allá de las fronteras argentinas. Esto permitió que la «miseria errante» del país —como fue llamada dolorosamente por Edmondo De Amicis (1889) en su novela Sull'oceano, relato de su viaje en la nave Galileo, colmada de migrantes hacia la Argentina— adquiriera un reconocimiento de las clases dirigentes italianas, no sólo desde el punto de vista retórico sino también concreto. No se trató ya de colocar una identidad, desplazada y en la frontera, en la disyuntiva obligatoria entre «brigante» («bandido») o «emigrante» característica del período post-unitario (Grossi, 1976, p. 4), sino de aceptar otra Italia, fuera de las fronteras nacionales, constituida por colonos, pioneros, en última instancia, «italiani all'estero» («italianos en el extranjero») que trabajaban, construyendo otra patria, con los valores de una identidad que se conservaba como marca identificatoria.

Desde la política colonizadora, entonces, la emigración se estructuró en el imaginario colectivo como una posibilidad para desarrollar el expansionismo demográfico y cultural y su exaltación acompañó las exigencias políticas, comerciales y estratégicas de algunos determinados grupos en Italia y su

necesidad de adquirir prestigio internacional. Así, la emigración podría encuadrarse, dentro de las acciones nacionalistas italianas en el espacio internacional, como una expansión pacífica que «apoyaba», en otros países, la conquista colonial de Libia en 1911 y de Etiopía en 1935. De esta forma se unía «l'emigrazione all'espansionismo coloniale, all'esuberanza produttiva e demografica, e ad un più attivo ruolo internazionale dell'Italia»[2] (Pepe, 1994, p. 29).

Ornella Bianchi (1994) destaca que durante la década del treinta —con las victorias coloniales en África— Italia adquirió un gran prestigio internacional y en las comunidades de los nuevos «italiani all'estero» se produjo, como consecuencia, una mayor difusión del fascismo, determinando que se valorizara, a su vez, a la emigración como expansión que reforzaba dicha política colonialista. Aunque, en el caso concreto de Argentina, éste será el país en el que, aún habiendo una fuerte presencia italiana, el fascismo encontrará mayores dificultades de afirmación y de desarrollo (Fanesi, 1994). La «fuga» de los fascistas, después de la Liberación, implicó un proceso de adaptación conflictivo que no se resolvió con la amnistía de Togliatti y que se trasladó a los países de destino. Las colectividades italianas, por ejemplo en Argentina, fueron escenario de conflictos e intentos diplomáticos de pacificación entre los diferentes inmigrantes, fascistas y antifascistas, aunque, como lo señala Federica Bertagna (2007), «a menudo la filiación política no sirve para explicar las maneras de la inserción en la sociedad huésped» (p. 260). Existía, por tanto, un complejo sistema de negociaciones simbólicas en la construcción de la identidad y en la organización imaginaria de una nación que, si bien «perdida» y bajo el signo del «exilio», actuaba como estructura ideológica de sostén y de integración o, incluso, de diferenciación, aún más compleja por las elecciones políticas e ideológicas.

Un texto clave de esta posición que unía la emigración con la expansión colonialista bélica en África es el discurso, a favor de la campaña italiana en Libia, «La grande proletaria si è mossa» de Giovanni Pascoli (1911), retomado luego por el fascismo, especialmente por la línea socialista y como sostén para las campañas en África. En este texto, además de denunciarse la explotación y las injusticias sufridas por los italianos en el extranjero, se revierte la imagen negativa de Italia exaltando la emigración y presentándola como un aporte

2 «La emigración al expansionismo colonial, a la exhuberancia productiva y demográfica, y a un más activo papel internacional de Italia» (Traducción de la autora).

civilizador que construye no sólo el progreso de otras naciones, sino también y fundamentalmente «la via alla marcia trionfale e redentrice d'Italia»[3] (Pascoli, 1952, p. 561). La heroificación y exaltación de proletarios, trabajadores y campesinos emigrantes evidencia el milagro del Risorgimento italiano y la transformación de la nación en potencia. Este proceso de autoexaltación se construye con la referencia a grandes nombres de la historia italiana —Dante, Garibaldi, Colombo—, con la citación irónica y, por lo tanto, inversa de los nominativos peyorativos que se asignan, en los países de inmigración, a los emigrantes italianos —carcamanos, gringos, cincali, degos, l'opre— y a los soldados italianos en la campaña en el África —soldatini— y, sobre todo, con la convocación de la historia del Imperio romano. La imagen que se textualiza de este período histórico es exultante, ya que se indican los avances y la pervivencia civilizadora de Roma, en contraposición con el salvajismo y la barbarie de los opositores, sean berberi, beduini o turchi. Este discurso, entonces, se propone transformar positivamente la nación proletaria mártir en una potencia «possente e serena, pronta e rapida, umana e forte, per mare, per terra e per cielo»[4] (Pascoli, 1952, p. 560), valorizando y exaltando a los que, hasta entonces, habían sido rechazados y expulsados. De esta forma, se aspiraba a la completa unidad de Italia y a abolir las diferencias entre clases sociales, presentándose una imagen de Italia en unidad, en armonía, potencialmente fuerte, consolidada por el patriotismo, el humanismo y la civilización, y no solamente como expresión geográfica. Este desarrollo de Italia es evidente, según Pascoli (1952), por la acción de la emigración, del ejército y de las instituciones que permiten su expansión, sea a través de la guerra o del trabajo. La guerra se cualifica positivamente no como una acción ofensiva, sino defensiva que contribuye a la «conquista de la paz», la difusión de la civilización, la liberación de pueblos «salvajes» oprimidos, de acuerdo con las virtudes asignadas a Italia, que son cumplimiento heroico del deber, aspiración a la paz, respeto de la ley. Todas estas estrategias discursivas de exaltación se construyen como premisas irrefutables sustentadas en la historia y se reafirman con la imagen del bersagliere italiano que, «con un fatto di eroica e materna pietà, che ha virtù di simbolo»[5] (Pascoli, 1952, p. 565), en la guerra recoge de entre los muertos una niña árabe, que

3 «El camino a la marcha triunfal y redentora de Italia» (Traducción de la autora).

4 «Poderosa y serena, pronta y rápida, humana y fuerte, por mar, por tierra y por cielo» (Traducción de la autora).

5 «Con un gesto de heroica y materna piedad, que tiene la virtud de símbolo» (Traducción de la autora).

«salva: crescerà italiana, la figlia della guerra»[6] (Pascoli, 1952, p. 565). Esta imagen confirma la posibilidad y la potencialidad de Italia de transformar, con la expansión por emigración o colonización, la barbarie decadente y salvaje en civilización italiana, es decir, en una civilización grande, libre, heroica. Así, con la calificación positiva de la emigración, de la guerra y de la expansión colonial de Italia en África, Pascoli reafirma el nacionalismo y el patriotismo italianos, la potencialidad y la superioridad de la «grande proletaria», posible en la unión de la emigración y el colonialismo. Los italianos explotados en los países de inmigración, «morti per la Patria, eroi gentili, nomi eccelsi, umili nomi»[7] (Pascoli, 1952, p. 568), son salvados de la humillación —y con ellos, el nombre de la nación— y exaltados con la gesta en Tripoli, de tal modo que la construcción heroica de Italia muestra una nación «affermata e confermata, incrollabile»[8] (Pascoli, 1952, p. 567). Esto significa que la exaltación de la emigración y de la expansión colonialista constituyen, en última instancia, la consolidación del discurso y de la ideología nacionalistas, la reafirmación de la unidad de Italia que

> *si mostrava, per mare per terra e per cielo, potenza tanto più forte quanto più semplice, più lavoratrice, più avezza a soffrire che a godere, più consapevole del suo diritto conculcato, più ispirata dal sublime pensiero che ella, pur no redenta, doveva a sua volta divenir redentrice.* (Pascoli, 1952, pp. 566-567).

> [se mostraba, por mar, por tierra y por cielo, potencia aún más fuerte cuanto más simple, más trabajadora, más acostumbrada a sufrir que a gozar, más consciente de su derecho vilipendiado, más inspirada por el sublime pensamiento de que ella, aunque no redimida, tenía a su vez que volverse redentora.][9]

En Pascoli, es importante señalar, se inscriben dos visiones de la emigración: por una parte, Italia es como una madre necesitada y los emigrantes resultan ser explotados y maltratados, por otra, resalta los beneficios de la emigración y la grandeza de Italia. Esto indica el carácter bifronte y complejo de la perspectiva de Pascoli frente a este fenómeno social y las contradicciones no resueltas de una ideología que trataba de entrecruzar una posición nacionalista con una socialista o preocupada con la cuestión obrera, equilibrando la crítica a América con el reconocimiento de los beneficios alcanzados. Esto constituiría

6 «Salvada: crecerá italiana, la hija de la guerra» (Traducción de la autora).

7 «Muertos por la Patria, héroes amables, nombres excelsos, humildes nombres» (Traducción de la autora).

8 «Afirmada y confirmada, inquebrantable» (Traducción de la autora).

9 Traducción de la autora.

> *due facce opposte di una stessa medaglia: da una parte lo sfogo sentimentale determinato dalla lontananza e dal duro lavoro, dall'altra, invece, la soddisfazione provata per la raggiunta situazione, economicamente più favorevole anche se guadagnata con non pochi sacrifici.* (Neill, 1981, p. 113).
>
> [dos caras opuestas de una misma medalla: por una parte, el desahogo sentimental determinado por la distancia y por el duro trabajo; por otra, en cambio, la satisfacción probada por la situación alcanzada, económicamente más favorable aunque obtenida con no pocos sacrificios.][10]

La emigración podía entonces no solamente estar teñida por la estética del luto y de la nostalgia, sino presentarse en forma positiva, como una forma de expansión a través de la cultura y la economía. Constituía una conquista pacífica que podía producir grandes beneficios y que no dependía de las fuerzas militares ni debía ser impuesta por el Estado en forma coercitiva. Al respecto, Edmondo De Amicis (1987) en su relato de viaje por Argentina, In America,, en el capítulo «I nostri contadini», es decir, los campesinos transformados en colonos, resalta cómo las colonias, formadas lentamente por emigrantes, favorecían el comercio y la industria y permitían aliviar la situación de los familiares en Italia con el envío de dinero para pagar deudas o mejorar la calidad de la vida. La emigración, especialmente hacia las Américas, es un hecho inevitable y ante la posición «antiemigracionista», en este texto, De Amicis parece optar por una visión positiva partiendo su análisis de los colonos instalados en la «pampa gringa». Así, De Amicis (1897) señala que

> *Questi sono i ricordi che riportai dalle colonie ch'io vidi, che sono le migliori dell'Argentina. Toccar la questione economica dell'emigrazione non è mio ufficio, nè qui sarebbe il luogo e l'occasione. Ad altri spetta giudicare tra chi non vede nell'emigrazione che il danno d'una sottrazione di braccia e di danaro alla patria ed esorta il governo a farle impedimento con ogni sua forza, e chi vede invece in codeste colonie spontanee e libere, che nulla costano allo Stato, che dilatano il campo ai traffici dell'Italia, che le rimandano in parte il frutto dei loro risparmi, largamente compensati i danni che gli altri lamentano. Il fatto è questo: che l'emigrazione esiste, […] e che mentre noi discutiamo, le migliaia partono* (pp. 134-135).
>
> [Estos son los recuerdos que traigo de las colonias que yo vi, que son las mejores de la Argentina. Tratar la cuestión económica de la emigración no es mi función, ni este sería el lugar ni la ocasión. A otros toca juzgar entre quien no ve en la emigración más que el daño por una sustracción de brazos y de dinero a la patria y exhorta al gobierno para que la impida con toda su fuerza, y quien ve en cambio en estas colonias espontáneas y libres, que nada cuestan al Estado, que amplían el campo a los negocios de Italia, que le envían parte del fruto de sus ahorros, ampliamente compensados los daños que otros lamentan. El hecho es

10 Traducción de la autora.

este: la emigración existe, […] y mientras nosotros discutimos, miles parten.][11]

De esta forma, la emigración respondía, para los «proemigracionistas», a un interés nacional centrado en la soberanía nacional, como una forma de revertir la frustración colonizadora o de acompañar la expansión militar en forma pacífica, pero eficaz. Sin embargo, pese a los aportes de los italianos en las colonias, muchos políticos lamentaban la no-posesión de tierras o de colonias, por lo que la expansión demográfica era, en este aspecto, cuestionada frente a la expansión militar que aseguraba la posesión del territorio.

Desde este discurso «proemigracionista», los emigrantes no constituían «objetos» manipulados por fuerzas sociales que los obligaban a abandonar su país para sufrir peripecias en una tierra extraña, sino «sujetos» del hacer, en tanto se reconocía y valoraba su praxis civilizadora, como colonos, y se les confería la identidad y la categoría de «italiani all'estero». Según algunos historiadores (Maiello, 1992, p. 76), este reconocimiento se logró con la Ley N° 5866 del 30 de diciembre de 1888, que sancionaba la plena libertad de emigrar y regulaba la acción del agente de emigración. La denominación «italiani all'estero» representa, fundamentalmente, una afirmación de la pertenencia y, por lo tanto, la aceptación social en la nación. Los emigrantes, desde esta calificación, ya no constituyeron sujetos sociales de riesgo, destinados a ser marginados o rechazados, sino «italiani», héroes, conquistadores, colonos que son modelos de la italianidad al resumir en sus virtudes los valores de la nación.

El reconocimiento del valor patriótico y expansivo cultural demográfico de los emigrantes provoca una concientización de los grupos dirigentes o influyentes de la importancia de una política de apoyo y de tutela de los «italiani residenti all'estero» («italianos residentes en el extranjero»), esto es, de conducir y manipular a los emigrantes, acentuando las ideas de la patria y de la nacionalidad. Esta política de tutela de los emigrantes tiene como objetivo principal controlar, de la manera más eficaz, un vehículo concreto para la expansión cultural, demográfica y sobre todo económica, una vez que son entrevistas y analizadas las ventajas provocadas por el desarrollo del comercio y de las inversiones a través de la emigración. Este programa se desarrolla mediante el mantenimiento o la enseñanza del italiano como símbolo y medio de conservación y transmisión de la identidad nacional y de la integridad moral, con la imposición de mitos nacionalistas por medio de la escuela, de la milicia y de la propaganda mutualística o militante de grupos de izquierda republicana,

11 Traducción de la autora.

socialista, anarquista o, incluso, monárquica. Es de destacar que la mayoría de los emigrantes, casi todos campesinos, sólo manejaban el dialecto regional o un italiano no-estándar, por lo que la enseñanza del italiano implicaba también una forma de integrarlos a la nueva política italiana de unidad, ya no limitada a la local o regional. Paradójicamente, con esta política de tutela de la emigración-colonización, los emigrantes se «descubrían» italianos una vez fuera de Italia, eran patriotas sin patria, construían (o se construía) su identidad desde la distancia, eran reconocidos e incluidos desde la ausencia, siendo emigrantes:

> *...questo sentimento s'è risvegliato, vivificato in loro dopo che per loro la patria non è più che una memoria della giovinezza, dopo che hanno inalberato essi medessimi sulle loro case e visto sventolare in mezzo alle bandiere d'altri popoli la propria bandiera, dopo che il loro amor proprio d'italiani s'è trovato di fronte e talvolta alle prese con l'alterezza nazionale di altri genti. E per questo la immagine dell'Italia si presenta a tutti loro sotto un nuovo aspetto, illuminata e come parlante per la prima volta, e non nella forma del villaggio o della provincia, ma dello Stato. E quanto più tempo passa e tanto più quell'immagine si rischiara e parla più alto* (Maiello, 1992, pp. 96-97).

> ...[este sentimiento se despertó, vivificado en ellos después de que para ellos la patria no es más que una memoria de la juventud, después de que ellos mismos han enarbolado sobre sus casas y visto flamear en medio de las banderas de otros pueblos la propia bandera, después de que su amor propio de italianos se encontró enfrentado y a veces luchando con el orgullo nacional de otras personas. Y por esto la imagen de Italia se presenta a todos ellos con un nuevo aspecto, iluminada y como hablando por la primera vez, y no con la forma del pueblo o de la provincia, sino del Estado. Y cuanto más tiempo pasa más esa imagen se despeja y habla más alto].[12]

Esto significa que la construcción de la identidad y la conformación de la nacionalidad italiana se producían en el exterior con mayor fuerza que inclusive dentro de Italia, debido al reconocimiento de la identificación por la diferencia con los «otros»:

> *Strana natura la nostra e strano sentimento quello della patria! Nel nostro villaggio nativo, nella nostra città ci incontriamo, appena ci salutiamo e ciascuno va per i fatti suoi. Se fuori del luogo natìo ci troviamo a Firenze, a Napoli in qualunque città ci riconosciamo compaesani; se fuori d'Italia ci riconosciamo patriotti… diventiamo fratelli. Più siamo lontani dalla patria e più vivo ne sentiamo l'affetto* (Bonomelli, 1925, p. 222).

> [¡Extraña naturaleza la nuestra y extraño sentimiento el de patria! En nuestro pueblo natal, en nuestra ciudad nos encontramos, apenas nos saludamos y cada uno va por su camino. Si nos encontramos afuera del lugar natal en Florencia, en Nápoles, en cualquier ciudad nos reconocemos paisanos; si afuera de Italia nos

12 Traducción de la autora.

reconocemos patriotas… nos volvemos hermanos. Cuanto más lejos estamos de la patria más vivo sentimos el afecto.][13]

En el caso del diario de Giulio, en Le confessioni di un italiano de Ippolito Nievo (1867), la mención de Garibaldi acentúa la idea de la unificación de Italia y de la hermandad de los italianos en la nacionalidad, es decir, la pertenencia a la misma «sangre». Además, se refuerza la concepción de la importancia de los italianos en la Argentina no sólo en el reconocimiento al héroe que procuró la unificación italiana, sino también considerando las actividades comerciales y políticas que realizan con el apoyo del gobierno local:

> *Anche l'ingegner Martelli mi scrive che è giunto suo fratello e che andranno insieme a Buenos Aires, chiamati da quel governo per affari coloniali e militari. Colà gli Italiani hanno buon nome; il general Garibaldi ha lasciato gran desiderio di sé, e si diceva che ne sperassero il ritorno. Se fosse prima di tornar in Europa, vorrei passarvi per salutarlo, e con lui anche i Martelli che mi son cari come fossero del mio sangue. O patria mia, come allarghi i tuoi legami per tutto il mondo! Due nati sotto il tuo cielo si riconoscono senza palesar il proprio nome sulla terra straniera, e una forza irresistibile li spinge l'uno all'altro fra le braccia!…* (Nievo, 1999, p. 1061).

> [También el ingeniero Martelli me escribe que llegó su hermano y que irán juntos a Buenos Aires, llamados por ese gobierno por negocios coloniales y militares. Allá los italianos tienen renombre; el general Garibaldi ha dejado gran deseo de sí, y se decía que esperaran el regreso. Si fuera antes de regresar a Europa, quisiera pasar por allí para saludarlo, y con él también a los Martelli a quienes quiero como si fueran de mi sangre. ¡Oh, patria mía, cómo extiendes tus vínculos por todo el mundo! ¡Dos que nacieron bajo tu cielo se reconocen sin revelar su propio nombre en la tierra extranjera, y una fuerza irresistible los empuja uno a los brazos del otro!...][14]

La «posesión» de la identidad se complejiza y se vuelve aún más inasible, ya que se «posee» un valor perdido aún antes de haberlo poseído. Por ello, tal vez, la nostalgia y la evocación de lo perdido por parte de los emigrantes, más allá de asentarse sobre bases reales y concretas de pérdida y desposesión implique también una estructuración de la identidad y de la posesión desde lo póstumo, desde lo inasible de aquello que, paradójicamente, siempre fue desposeído y perdido. De allí, la importancia de la palabra como sostén de la memoria en los relatos, y de que en la novela de Cesare Mazzonis (1987), La memoria fastosa, sea la memoria perdida de los emigrantes la memoria perdida del Niño, cuyo nombre se desconoce, y que a lo largo del relato trata de recuperar. Franzina

13 Traducción de la autora.

14 Traducción de la autora.

(1996) explica esta situación como la paradoja de la Italia fuera de Italia, por la cual los emigrantes descubren que son italianos cuando ya no lo son más, cuando ya han perdido (tal vez porque jamás las han poseído) la lengua madre y una identidad nacional.. La configuración de la identidad italiana se construyó en gran medida en las comunidades italianas fuera del territorio con una gran influencia de la ideología nacionalista y acelerada por la cuestión de la identidad:

> *...quel processo di costruzione di un'identità si era raggiunto prima nelle comunità emigrate che non nella stessa area di origine. Idea certamente attendibile visto che l'apparizione dell'altro contribuì sicuramente a meglio definire uno spazio di appartenenza nacionale, funzionale agli immigrati che così trovavano una fonte di legittimità e protezione nell'appartenere ad una «comunità italiana». Protezione perché essa disponeva non soltanto di periodici pronti ad accusare di xenofobia le autorità locali e di associazioni capaci di mobilitarsi a sostegno di cause che avessero a che fare con connazionali, ma anche di autorità diplomatiche e di notabili con accesso ai ministeri argentini. Legittimità perché, benché l'identità italiana tra i membri delle élite native fosse svalutata (e lo era) è altrettanto certo che godeva di un prestigio sociale, in quanto europea, superiore a quella che garantiva l'appartenenza ai settori popolari nativi* (Devoto, 1994, p. 228).

> ...[aquel proceso de construcción de una identidad se había alcanzado antes en las comunidades emigradas que en las áreas de origen de las mismas. Idea muy atendible ya que la aparición del otro contribuyó seguramente a definir mejor un espacio de pertenencia nacional, funcional a los inmigrantes que así encontraban una fuente de legitimidad y de protección al pertenecer a una «comunidad italiana». Protección porque ésta disponía no solamente de periódicos listos para acusar de xenofobia a las autoridades locales y de asociaciones capaces de moverse para sostener las causas que tuvieran relación con los connacionales, sino también de autoridades diplomáticas y de notables con acceso a los ministerios argentinos. Legitimidad porque, aunque la identidad italiana entre los miembros de las élites nativas fuera desvaluada (y lo era), es otro tanto cierto que gozaba de prestigio social, en cuanto europea, superior a aquella que garantizaba la pertenencia a sectores populares nativos.][15]

Este proceso de «recuperación de las propias raíces» se complejiza aún más en relación con otro proceso igualmente complejo que implica adaptación y aculturación, es decir, el contacto con los «otros», con la sociedad a la cual los emigrantes deben integrarse. La nueva identidad —la nacional, no la local o regional— se realiza en este diálogo conflictivo, en la relación dialéctica de construcción de identidades desde la desposesión y la integración. La mirada hacia el «otro», hacia el habitante nativo de Argentina, generalmente se configura, en los textos que sostienen una posición a favor de la emigración, desde la superioridad: la representación (negativa) de los otros contribuye a

15 Traducción de la autora.

definir (positivamente) por contraste la propia identidad. Si se efectúa un rastreo en los textos, a fin de determinar cómo se modelaba el horizonte y el espacio en donde los emigrantes debían integrarse, es posible trazar una modalidad negativa de las representaciones de los argentinos nativos o, si son positivas es porque el aporte emigratorio ha actuado en las nuevas generaciones favoreciendo, desde la perspectiva nacionalista de los textos italianos, la civilización en la Argentina. En este imaginario, los valores atribuidos a emigrantes son siempre positivos y reafirman el proyecto expansionista de la posición «proemigracionista» y colonialista. Los valores resaltados —que son los mismos que se resaltan en la mitificación que, desde el lado argentino, se hace de la «pampa gringa» y de la «colonización del desierto»— están constituidos por la laboriosidad, la pulcritud, la seriedad, el patriotismo, la humanidad, la inteligencia, entre otros. En la novela de Antonio Marazzi (1880) Emigrati. Studio e racconto, publicada en tres volúmenes que corresponden a las tres partes del viaje de los inmigrantes —Volumen i «Dall'Europa in America», Volumen ii «In America» y Volumen iii «Dall'America in Europa»—, los gauchos son presentados en el segundo volumen «In America» como haraganes, «mal vestiti e magari un po' sporchi»[16] (Marazzi, 1880, Vol. ii, p. 183) y, aunque no eran malvados, «avean una faccia che non parevan cristiani»[17] (Marazzi, 1880, Vol. ii, p. 180). En esa misma novela, se registran los terrores de Europa frente a América, frente al «otro» bestializado y amenazante, a través de la historia de una tía del narrador que poseía ilustraciones de batallas entre hombres y bestias. Esta misma representación del «otro» bestializado —en oposición a la humanidad y a la civilización de los emigrantes— se encuentra en la novela Indí del argentino Enrique Butti (1998). En esta novela, que relata la estadía de Carlo Emilio Gadda en Argentina, la exaltación del colonialismo industrial se construye con la representación del subtrópico que pervierte y con la admiración a la superioridad intelectual del ingeniero italiano. En la saga de Nella Pasini (1924, 1930) se establece una distinción entre varios tipos de emigrantes: entre aquellos que conservan y aquellos que pierden la lengua y el amor por la patria. Desde estas novelas, Pasini valoriza quienes conservan el patrimonio cultural porque es éste el patrimonio fundamental de Italia para su expansión, unido a la capacidad del emigrante de adaptarse e integrarse en la nueva sociedad. La propuesta de Pasini, en la idealización del colono que es pionero, es la de

16 «Mal vestidos y tal vez un poco sucios» (Traducción de la autora).

17 «Tenían una cara que no parecían cristianos» (Traducción de la autora).

conservar la propia cultura y difundirla en el nuevo espacio en el que interactúan. Esta construcción de la identidad positiva del emigrante se realiza en la antítesis entre Andrea Roscaldi, y sus sobrinos que no sabían ni siquiera el dialecto y que carecían de las virtudes del tío colono. En esta novela, Pasini denuncia cómo algunos italianos y sus descendientes se olvidaban de su patria de origen y cómo esto, que era impulsado por las clases dirigentes argentinas que, a su vez, tomaban como modelo cultural a Francia, era rechazado por los colonos italianos, verdaderos modelos de la italianidad (Pasini, 1924, pp. 90-92). En la primera parte de la saga se construye la configuración positiva del emigrante italiano en la oposición de éste frente al «indio», caracterizado por su inercia y su estaticidad (Pasini, 1924, pp. 160-162). Más allá de la caracterización positiva del emigrante, del colono, que se buscaba trazar en la descripción por contraste, esta diferenciación lo que evidencia es el conflicto social que se había creado con la inmigración masiva y que desembocó en algunos episodios de violencia xenófoba como, por ejemplo, los hechos protagonizados por la Montonera, en 1872, en Tandil, enmascarados detrás del mesianismo (Carlino, 1976; Nario, 1976; Santos, 2008), mostrando cómo cierta representación del «crisol de razas», tal como explica Gastón Gori, (1958, 1964, 1972).sea parte de la mitificación de la colonización en Argentina

En este proceso de reafirmación de la identidad nacional que implicaba la valorización de la emigración, las Sociedades de Socorro Mutuo en la Argentina cumplieron un rol fundamental como ámbitos de socialización esencial en la construcción de la identidad de los emigrantes, caracterizándose por el hecho de construir «uno spazio plurifunzionale d'interazione tra persone che venivano da ambiti regionali, da gruppi, occupazioni e da strati sociali diversi»[18] (Devoto, 1994, p. 223). Fernando Devoto señala que, de acuerdo con los documentos de las sociedades mutualísticas de italianos en la Argentina, la identidad «italiana all'estero» que se construía era obrera e imaginaria. Imaginaria en tanto no había sido necesariamente vivida antes de la emigración por la mayoría de los emigrantes. Los miembros de estas asociaciones

> *...ricevevano un bombardamento d'immagini che le rapportavano a quella forma di identità: le pareti dei locali erano riempite con i ritratti degli eroi nazionali, le feste sociali celebravano le gesta patriottiche italiane e durante le stesse risuonavano marce e inni nazionalistici, nella sala di lettura (quando esisteva) si potevano trovare giornali italiani oppure pubblicati in Argentina in lingua italiana e pieni di retorica nazionalista* (Devoto, 1994, p. 224).

18 «Un espacio plurifuncional de interacción entre personas que provenían de ámbitos regionales, de grupos, ocupaciones y de capas sociales diferentes» (Traducción de la autora).

> ...[recibían un bombardeo de imágenes que le referían esa forma de identidad: las paredes de los locales se llenaban con retratos de héroes nacionales, las fiestas sociales celebraban las gestas patrióticas italianas y durante las mismas volvían a tocar marchas e himnos nacionalistas, en la sala de lectura (cuando existía) se podían encontrar diarios italianos o publicados en Argentina en lengua italiana y llenos de retórica nacionalista.][19]

Los discursos nacionalistas de estas asociaciones no coincidían políticamente, además, ya que en algunos períodos los conflictos se presentaron entre los fascistas y los antifiascistas, entre los republicanos y los monárquicos, y junto a los retratos de los reyes se podían encontrar los de Mazzini y Garibaldi. Esta conflictividad se neutralizaba, en parte, con los hechos de la «Breccia di Porta Pia» («Brecha de Puerta Pía»), que habían creado una especie de liturgia alrededor del «XX Settembre 1870». Sobre esto, Devoto (1994) afirma que

> *...è evidente che una data che ricordava allo stesso la fine del processo unitario nazionale, la vittoria della monarchia e la sconfitta del Papato, si prestava incredibilmente bene ad uno sfruttamento da parte delle diverse prospettive ideologiche, vale a dire come luogo d'incontro di una o più leaderships, ora anche economicamente forti, che individuavano un terreno comune nella definizione del cattolicesimo come nemico ideologico principale* (p. 225).

> ...[es evidente que una fecha que recordaba al mismo tiempo el final del proceso de unificación nacional, la victoria de la monarquía y el fracaso del Papado, se prestase increíblemente bien a ser aprovechada por las diversas perspectivas ideológicas, es decir como lugar de encuentro de uno o más liderazgos, ahora incluso fuertes económicamente, que reconocían un terreno común en la definición del catolicismo como principal enemigo ideológico.][20]

La tesis colonialista y expansiva por medio de la emigración, construida y sostenida por las clases dirigentes, encontraba apoyo en diversos grupos e instituciones sociales, entre los cuales se destacaba la Iglesia Católica, que podía cumplir un rol importante no sólo en el apoyo material o económico de los emigrantes, sino también como guía espiritual. El sindicalismo, especialmente el sindicalismo de corte revolucionario, apoyaba la emigración como una forma de difusión de las ideas socialistas —y también de aquellas pertenecientes al anarquismo—, aunque denunciaran la cuestión social y, en muchos casos, explicaran a la emigración como la consecuencia inevitable de las injusticias sociales. La acción del sindicalismo, sobre todo aquella dirigida a la defensa de los derechos laborales, determinó e influyó en la difusión de la

19 Traducción de la autora.

20 Traducción de la autora.

representación del emigrante como revolucionario, como elemento incómodo para las clases dirigentes locales (Magagnoli, 1996). De esta manera, la historia de la inmigración y el proceso de reconfiguración identitaria a través del valor político del trabajo se une con la historia de las organizaciones obreras en la Argentina y con los conflictos políticos, especialmente con las ideas anarquistas. En otras palabras: la historia de la inmigración italiana y de las organizaciones obreras en la Argentina no pueden separarse (Blengino, Franzina & Pepe, 1994).

La emigración, consecuentemente, era comprendida, desde la posición colonialista o expansionista localizada en el espacio italiano, como un «medio» útil, un «instrumento» del cual servirse para la difusión de un programa ideológico-político. No era, pues, evaluada negativamente como podían hacerlo algunos grupos «antiemigracionistas», sino valorada como «recurso», es decir, «non come fattore di debolezza strutturale ma come risorsa peculiare ed aggiuntiva per la creazione di un nuovo e più ampio spazio internazionale per il paese»[21] (Pepe, 1994, p. 30). La valoración de la emigración por este grupo implicaba, en realidad, el reconocimiento de los recursos productivos de los emigrantes, la exaltación de la «nación» como potencia civilizadora y, por tanto, como guía prestigiosa. Esta posición fue sostenida por el régimen fascista porque la emigración, como modalidad de expansión política, moral, demográfica y económica, que implicaba una propaganda positiva del partido, del régimen, de la política que reactualizaba los mitos de la «tradición» imperial romana y de su poderío en el Mediterráneo, por lo que, según el mismo Mussolini, la emigración debía prepararse, organizarse, financiarse (Orano, 1937). La emigración se transforma, entonces, de un fenómeno desorganizado, síntoma de una «hemorragia social» marcada por la pobreza, a un movimiento organizado, instrumento de propaganda internacional y política, es decir, en «forze nazionali indirizzate verso mercati di lavoro»[22] (Bianchi, 1994, p. 102). Desde la retórica fascista, el emigrante es redenominado como «italiano all'estero» simplemente, y no se trata sólo del «lavoratore manuale ma chiunque si senta capace di valicare il confine della patria e portare nel mondo un contributo di lavoro e di pensiero italiano»[23] (Mussolini, 1963, v, p. 191) que, justamente por esto, debía ser controlado por las autoridades consulares

21 «No como factor de debilidad estructural sino como recurso peculiar y agregado por la creación de un nuevo y más amplio espacio internacional para el país» (Traducción de la autora).

22 «Fuerzas nacionales dirigidas hacia los mercados de trabajo» (Traducción de la autora).

23 « Trabajador manual sino de cualquiera que se sienta capaz de superar el confín de la patria y llevar en el mundo el aporte del trabajo y del pensamiento italiano» (Traducción de la autora).

demostrando su fidelidad al régimen, garantizando así su valor real como «strumenti di diffusione della cultura e politica italiana»[24] (Bianchi, 1994, p. 104), comprendida ésta, por supuesto, desde el fascismo. Sin embargo, más allá de esta retórica que unía la emigración, el nacionalismo y la expansión con el trabajo, la política fascista no logró integrar las diversas realidades de la comunidad de emigrantes italianos, quienes adhirieron en un primer momento a las asociaciones fascistas más que por coincidencias ideológicas por la necesidad de mantener las relaciones con el país de origen en lo lingüístico, cultural y étnico (Gentile, 1986). Como ya ha sido señalado, el fascismo en la Argentina no se afirmó en las comunidades italianas debido a que los emigrantes —posicionados sobre todo por el antifascismo— fueron muy cautos frente al nuevo régimen, por lo que cuando emigraron algunos exjerarcas fascistas, al terminar la ii Guerra Mundial, surgieron algunos episodios de violencia que superaron los anteriores enfrentamientos periodísticos (Fanesi, 1994).

Es importante destacar que la política que impulsaba la emigración no se desarrolló exclusivamente durante el período fascista o durante la expansión en África, sino que ya desde el siglo xix es posible rastrear en algunos discursos políticos, periodísticos y económicos la estructuración ideológica de esta posición, claramente sin los matices retóricos del fascismo. Por ejemplo, en los discursos de los armadores de Liguria, cuando debaten con el gobierno protestando por las medidas restrictivas a sus actividades, como núcleo de su autodefensa proponen la valorización de la emigración, enumerando las ventajas económicas. Esta argumentación procuraba, en síntesis, exaltar el tráfico marítimo y la construcción naval como medios indispensables para el progreso y el desarrollo ecomómicos, posibles solamente a través de la emigración. Esta posición no fue apoyada por varios sectores de la sociedad italiana. Inclusive hubo un conflicto entre el gobierno italiano y los armadores, que veían impedidos los viajes transatlánticos hacia América del Sud por la política restriccionista y proteccionista del gobierno. La restricción parece haber surgido alrededor de 1868, cuando el cónsul de Nueva York solicitó al gobierno italiano que controlase la emigración hacia los Estados Unidos, porque eran numerosos los casos que se encontraban en la miseria. Ante esta situación, el gobierno decidió frenar la emigración en general, sin diferenciar el destino, estableciendo que cada italiano que decidiese emigrar tenía que comprobar la existencia de un trabajo en el país adonde se dirigía así como la posesión de un

24 «Instrumentos de difusión de la cultura y política italiana» (Traducción de la autora).

mínimo capital para la supervivencia. Los armadores, sin embargo, sostenían, como defensa de su actividad, que

> *...l'emigrazione che si effettua dalle varie provincie d'Italia alle regioni del Plata, non presenta pericoli di sofferenza per gli emigranti, i quali appena giunti in Buenos Ayres o Montevideo, trovano facile impiego, sia per mezzo di parenti e di amici, come per opera delle Società Filantropiche di Emigrazione, intorno alle quali i* R.R. *consoli hanno sempre dato nei loro rapporti le più favorevoli informazioni, essendo dirette da persone di grande onestà, di molta riputazione e sotto la diretta sorveglianza del governo.* (Ciuffoletti, 1978, p. 17).

> ...[la emigración que se produce desde las diversas provincias de Italia a las regiones del Plata no ofrece peligros de sufrimiento a los emigrantes, los cuales apenas llegados a Buenos Aires o Montevideo, encuentran fácilmente un empleo, sea a través de parientes o amigos, como por mediación de las Sociedades Filantrópicas de Emigración, sobre las cuales los Regios cónsules han dado siempre las más favorables noticias en sus informes, siendo dirigidas por personas de gran honestidad, de mucha reputación y bajo la directa vigilancia del gobierno].[25]

Mínimas conclusiones

La exaltación de la emigración bajo la interpelación nacionalista respondió no solamente a intereses políticos o ideológicos, sino también a los de sectores particulares de la sociedad italiana. Esto influyó en la conformación de las colonias y en la configuración de la identidad de los miembros de las colectividades. No se trató, entonces, solamente de retórica, sino de proyecciones sociales que modificaron la percepción y la representación de la patria, de la nación, del estado italiano y con ello de la propia identidad. Las relaciones entre la cultura de origen y la que los recibía se delinearon también en función de las diferentes interpelaciones que empujaban a diversas modelizaciones identitarias.

La exaltación de la patria fue, no solamente determinada por las transformaciones históricas en Italia, sino también consecuencia de la emigración y de la pérdida de la pequeña patria local y reacción dialéctica frente a la política de nacionalización llevada a cabo por el gobierno argentino, como parte del programa de inmigración. En la Argentina, el proceso de nacionalización determinó que la inmigración fuera acogida en función a un proyecto político que implicaba que estos extranjeros se integraran a ese país. Tal vez, por ello, más que hablar de una «italianización de la Argentina», se debería hablar de «argentinización de los italianos» o, como sostuvo Ricardo

[25] Traducción de la autora.

Rojas, de «restauración nacionalista», es decir una didáctica de la identidad argentina. La consolidación del espíritu nacional, sostenido por la euforia del primer Centenario de la Revolución de Mayo —no obstante todos los conflictos sociales que la acompañaron—, procuró contrarrestar el riesgo de la dispersión que ya se insinuaba en el país, desde una Buenos Aires transformada en una creciente Babel por las diferentes colectividades de inmigrantes. Se desarrolló, entonces, un proyecto político, asentado en bases didácticas, tendiente a lograr la homogeneización de las masas inmigrantes, suprimiendo en ellas las diferencias, para que pudieran ser absorbidas en la sociedad argentina.

Referencias Bibliográficas

Baczko, B. (1991). Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bertagna, F. (2007). La inmigración fascista en la Argentina. Buenos Aires: Siglo xxi.

Bianchi, O. (1994). Fascismo ed emigrazione. En V. Blengino, E. Franzina & A. Pepe (Comp.). La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina (1870-1970). Atti del Convegno Storico Internazionale promosso dalla Camera del Lavoro Territoriale /CGIL di Brescia, 25-27 novembre 1992 (pp. 96-114). Milán: Teti.

Bonomelli, G. (1925). Un autunno in Occidente. Milán: Cogliati.

Bravo Herrera, F. E. (2010). Italia y Argentina en la literatura. Diálogos y entrecruzamientos. Claves, 192, 8-9.

Bravo Herrera, F. E. (2006). La emigración italiana entre el fracaso y la epopeya. Emigrati de Antonio Marazzi e I Roscaldi de Nella Pasini. Boletín de Literatura Comparada. Número especial «Literatura de viajes», Homenaje a Nicolás J. Dornheim. xxviii – xxx, 2003–2005, 75-85 Mendoza: Centro de Literatura Comparada. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo.

Butti, E. (1998). Indí. Buenos Aires: Losada.

Carlino, C. (1976). Gauchos y gringos en la tierra ajena. Buenos Aires: Plus Ultra.

Ciuffoletti, Z. (Comp.). (1978). L'emigrazione nella storia d'Italia, 1868-1975, Storia e documenti. (Vol. i). Florencia: Valecchi.

De Amicis, E. (1897). In America. Roma: Voghera.

Devoto, F. (1994). Spazio sociale ed identità nelle Società italiane di mutuo

soccorso dell'Argentina. En V. Blengino, E. Franzina & A. Pepe (Comp.). La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina (1870-1970). Atti del Convegno Storico Internazionale promosso dalla Camera del Lavoro Territoriale /CGIL di Brescia, 25-27 novembre 1992 (pp. 219-229). Milán: Teti.

Fanesi, P. R. (1994). L'esilio antifascista e la comunità italiana in Argentina. En V. Blengino, E. Franzina & A. Pepe (Comp.). La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina (1870-1970). Atti del Convegno Storico Internazionale promosso dalla Camera del Lavoro Territoriale /CGIL di Brescia, 25-27 novembre 1992 (pp. 115-131). Milán: Teti.

Franzina, E. (1996). Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940). Turín: Fondazione Giovanni Agnelli.

Franzina, E. (1999). Identità regionale, identità nazionale ed emigrazione all'estero. En E. Bartocci & V. Cotesta (Comps.). L'identità italiana: emigrazione, immigrazione, conflitti etnici (pp. 29-45). Roma: Edizioni Lavoro.

Franzina, E. (2000). Merica! Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti e friuliani in America Latina, 1876-1902. Verona: Cierre Edizioni.

Gentile, E. (1986). L'emigrazione italiana in Argentina nella politica di espansione del nazionalismo e del fascismo. Storia contemporanea, 14.3, 355-396.

Gori, G. (1958). El pan nuestro. Buenos Aires: Editorial Galatea Nueva Visión.

Gori, G. (1964). Inmigración y colonización en Argentina. Buenos Aires: Eudeba.

Gori, G. (1972). La tierra ajena. Drama de la juventud agraria argentina. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.

Grossi, O. (1976). Il pane duro. Elementi fotografici per una storia dell'emigrazione italiana di massa, 1861-1915. Roma: Savelli.

Incisa di Camerana, L. (2003). Il grande esodo. Storia delle migrazioni italiane nel mondo. Milán: Corbaccio.

Magagnoli, M. L. (1996). Un caffè molto dolce. Turín: Bollati Boringhieri.

Maiello, A. (Comp.). (1992). L'emigrazione nelle Americhe dalla Provincia di Genova. (Vol. iv). Bolonia: Pàtron.

Marazzi, A. (1880), Emigrati. Studio e racconto. (Vol. ii). Milán: Dumolard.

Martelli, S. (2009). Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana. En P. Bevilacqua, A. De Clementi & E. Franzina, Emilio (Eds.). Storia dell'emigrazione italiana (Vol. I, pp. 434-487). Roma: Donzelli.

Mazzonis, C. (1987). La memoria fastosa. Milán: Feltrinelli.

Mussolini, B. (1963). Opera omnia. (Vol. V). Florencia: La Fenice.

Nario, H. (1976). Tata Dios. El Mesías de la última montonera. Buenos Aires: Plus Ultra.

Neill, E. (1981). Note sull'emigrazione nella canzone popolare. Movimento operaio e socialista, 1-2, IV, p. 109-115.

Nievo, I. (1999). Le confessioni d'un italiano. (12ª. ed.). Milán: Mondadori.

Orano, P. (Comp.). (1937). L'espansione coloniale. Le direttive del Duce sui problemi della vita nazionale. Roma: Casa Editrice Pinciana.

Pascoli, G. (1952). La grande proletaria si è mossa. En Prose (Vol. i, pp. 557-569). Milán: Mondadori.

Pasini, N. (1924). I Roscaldi. Il Pioniere. Florencia: Valecchi.

Pasini, N. (1930). I Roscaldi. Gli eredi. Santa Margherita Ligure: La Caravella.

Pepe, A. (1994). La Confederazione Generale del Lavoro e l'emigrazione tra fine secolo e fascismo. En V. Blengino, E. Franzina & A. Pepe (Comp.). La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina (1870-1970). Atti del Convegno Storico Internazionale promosso dalla Camera del Lavoro Territoriale /CGIL di Brescia, 25-27 novembre 1992 (pp. 15-34). Milán: Teti.

Porcella, M (2009). Premesse dell'emigrazione di massa in età prestatistica (1800-1850): En P. Bevilacqua, Piero, A. De Clementi & E. Franzina (Eds.). Storia dell'emigrazione italiana (Vol. i, pp. 17-44). Roma: Donzelli.

Santos, J. J. (2008). El Tata Dios. Milenarismo y xenofobia en las pampas. Buenos Aires: Sudamericana.

Testena, F. (1928). Il Gringo. Liriche. Buenos Aires: Imprenta Fontana.

No Violencia y Lucha de Liberación: la Representación Literaria de la Resistencia Italiana

Gianluca Schiavo*

Nota del editor

El autor del artículo propone una reflexión sobre la violencia en situación de diálogo con el discurso literario italiano, especialmente con las obras de Calvino, Cassola, Morante, Pavese y Vittorini.

Resumen: Cada día la televisión y los periódicos nos hablan de países que viven bajo dictaduras despiadadas y opresivas, o en una condición de violenta ocupación militar extranjera. En situaciones de este tipo, la posición de las personas que creen en el principio de la no violencia y que quieren dar su contribución al restablecimiento de la libertad se hace muy complicada y conflictual. ¿Cómo es posible cultivar este principio cuando el contexto violento y represivo hace impracticables las formas pacíficas de lucha? Y, si se llega a la conclusión de que el uso de las armas es inevitable, ¿cuáles son los límites que no hay que sobrepasar, para que un «mal necesario» no se convierta en algo moralmente inaceptable?

El artículo afronta este tema a través de las páginas de algunos escritores italianos que han representado la lucha partisana contra el nazifascismo. En sus personajes, estas reflexiones son muy frecuentes. En algunos de ellos, la raíz es religiosa: *Fausto e Anna* [*Fausto y Anna*] (Cassola, 1975), escrito en 1952. En otros, es representada por una ideología política que no acepta la idea de violencia: *La Storia* [*La historia*] (Morante,1995), escrito en 1974. A veces, es el carácter apacible que hace que los personajes vivan con angustia su condición de guerrilleros: *Il sentiero dei nidi di ragno* [*El sendero de los nidos de arañas*] (Calvino, 1993), escrito en 1947. Dudas tan desgarradoras que pueden inducir a un comandante partisano a abandonar la lucha: *Uomini e no* [*¿Hombres o no?*]

* Docente de Literatura Italiana en la Università di Bergamo.
Correo electrónico: gianlucaschiavo@alice.it
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 99-120.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

(Vittorini, 1965), escrito en 1945 o contribuir a que un hombre antifascista no tenga la fuerza de apoyar la Resistencia: *La casa in collina* [*La casa en la colina*] (Pavese, 1967), escrito en 1949.

Palabras clave: no violencia, Resistencia, nazifascismo, novela autobiográfica, lucha armada.

Abstract: *Every day television and newspapers deal with the issue of some countries oppressed by a cruel regime or living under a violent military occupation. In such situations, people who believe in non-violent principles and want to make their own contribution to the restoration of freedom find themselves in a terribly troublesome position: how is it possible to cultivate non-violence when the oppressive context makes it very difficult to fight in a peaceful way? If one comes to the conclusion that the use of weapons is inevitable, which is the point beyond which a «necessary evil» becomes unacceptable from an ethical point of view?*

The article analyses these subjects through the works of some Italian writers who have represented the Italian Resistance movement against nazi-fascism. Their characters reflect very frequently about these issues. In some cases, the doubts have a religious root: Fausto and Anna (Cassola,1975). At times, they come from a political ideology which does not accept the idea of violence: History: a Novel, (Morante,1974). Being a partisan causes great anguish in some characters, because of their peaceful nature:The Path to the Nest of Spiders (Calvino,1993). Such doubts are so disturbing that they can lead a partisan commander to give up his struggle:Men and not Men(Vittorini,1965), written in 1945, or prevent a person from supporting the Resistance in spite of his anti-fascist views: The house on the hill (Pavese, 1967).

Keywords: *non-violence, Resistance, nazi-fascism, autobiographical novel, armed struggle.*

Una de las características más importantes y valiosas del sistema democrático es su capacidad de dar la oportunidad de una militancia política pacífica y no violenta a todos los miembros de la comunidad nacional, sea a los moderados, sea a los que tienen ideas muy radicales. En otras palabras, en un sistema auténticamente democrático es posible luchar para un cambio profundo de todos los aspectos políticos, sociales, económicosde la realidad de un país, incluso, paradójicamente, para subvertir la misma democracia, a través de un trabajo de propaganda y de búsqueda pacífica de consenso en torno a sus propias ideas.

Por supuesto, la lucha no violenta es mucho más problemática en los contextos caracterizados por la falta de libertad, en países que viven bajo dictaduras

despiadadas o en una condición de opresiva ocupación militar extranjera. En situaciones de este tipo, la posición de las personas que creen en el principio de la no violencia y que quieren dar su contribución al restablecimiento de la libertad, se hace muy complicada y conflictual. ¿Cómo es posible cultivar este principio cuando el contexto violento y represivo hace impracticables las formas pacíficas de lucha? Y, si se llega a la conclusión de que el uso de las armas es inevitable, ¿cuáles son los límites que no hay que sobrepasar, para que un «mal necesario» no se convierta en algo moralmente inaceptable?

En América Latina, muchos se han, ciertamente, hecho estas preguntas y han sido desgarrados por estas dudas durante la larga temporada de las dictaduras militares, en las últimas décadas del siglo xx. Algunas reflexiones similares habían sido hechas, en la primera parte del siglo, por muchos opositores a los regímenes fascistas que habían tomado el poder en Europa, sobre todo, cuando, durante la segunda guerra mundial, numerosos movimientos de resistencia armada empezaron a formarse para luchar contra el nazifascismo.

En Italia, los últimos veinte meses del conflicto fueron particularmente trágicos, porque, como es sabido, en el otoño de 1943, tras la fundación de la filonazi República Social Italiana por parte de Mussolini, en el país se desencadenó una sangrienta guerra civil que dividió no solamente a la comunidad nacional, sino también a las familias mismas.

Algunos de los jóvenes italianos que habían tomado parte en la lucha partisana, o habían tenido que vivir en clandestinidad por causa de sus ideas antifascistas, en la posguerra, llegaron a ser escritores muy autorizados y, en algunos de sus libros, han representado algunas historias ambientadas precisamente durante la Resistencia. En sus páginas, muy sugestivas por su carácter autobiográfico, ellos tratan muy frecuentemente el tema del sufrimiento y de la inquietud provocados, en muchos partisanos, por la necesidad de hacer uso de las armas para liberar su tierra. A través de sus personajes, los autores expresan dudas y remordimientos que ellos mismos han tenido que afrontar durante la guerra.

«¡No matarás!». El Choque entre la Guerra de Liberación y la No Violencia Cristiana

Una de las novelas donde el tema del conflicto interior producido por el uso de la violencia es tratado con mayor intensidad es *Fausto e Anna* [*Fausto y Anna*] (Cassola, 1975), publicada por Einaudi en 1952, pocos años después del fin de la guerra de liberación, en la que el autor había participado como militante

de una brigada partisana comunista en Toscana.

El texto narra la historia del amor (desafortunado) entre dos jóvenes toscanos en los últimos años del período fascista. Fausto es un profesor de filosofía, de ideas antifascistas y muy religioso, amante de sus estudios y de la vida tranquila que siempre ha hecho.

En los últimos meses de 1943, cuando en Toscana empieza a desarrollarse un movimiento armado para batirse contra la ocupación alemana y los fascistas que la respaldan, algunos amigos de su pueblo le proponen alistarse en la brigada partisana *Garibaldi,* controlada por el partido comunista. Por un lado, Fausto está fascinado por la perspectiva de dar su contribución a la lucha, pero por el otro, lo asusta mucho, ya sea por el excesivo extremismo ideológico de los activistas comunistas, ya sea, sobre todo, por el uso de la violencia armada que inevitablemente la aceptación de la propuesta determinaría.

Finalmente, su deseo de participación prevalece, pero, desde los primeros días sucesivos a su alistamiento, es evidente que el clima cruento que lo rodea lo turba y lo acongoja cada vez más, y, a veces, lo hace reaccionar de manera muy vehemente.

Cuando se entera de que un supuesto espía fascista ha sido matado con gran ferocidad, con una puñalada en la nuca, antes de que su interrogatorio terminara y las pruebas contra él fueran evaluadas con cuidado, Fausto corre a la oficina del comandante y lo agrede verbalmente:

> «Ti rendi conto che è stato un assassinio?»
>
> «E' stato un atto barbaro, » rispose lentamente Giulio. «Un fatto increscioso, indubbiamente,» parlava tenendo il capo basso, «ma non devi chiamarlo un assassinio».
>
> «E come dovrei chiamarlo?»
>
> «Dopo tutto quell'uomo era una spia».
>
> «E con questo?» Si guardò intorno, come per trovare ispirazione, perché non gli venivano le parole. «E con questo? Se era una spia, doveva essere fucilato. Ma che uno si prenda l'arbitrio di cacciargli un pugnale nella nuca, che ci sia un essere così ... abbietto, una belva simile...»
>
> «Calmati. E rifletti un momento...»
>
> «Non voglio calmarmi né riflettere,» gridò Fausto esasperato. «Una sola cosa so: che in questo accampamento è stato commesso un assassinio, e tu lo hai tollerato» (Cassola, 1975, pp. 189-190).[—¿Te das cuenta de que ha sido un asesinato?
>
> —Ha sido un acto bárbaro —contestó lentamente Giulio—,un hecho indudablemente muy lamentable— hablaba con la cabeza baja—, pero no puedes llamarlo asesinato.
>
> —¿Y cómo puedo llamarlo?
>
> —Al fin y al cabo aquel hombre era un espión.

> —¿Y qué significa eso? — miró a su alrededor como para encontrar las palabras justas «¿Y qué significa eso? Si era un espía podíamos fusilarlo, pero el hecho de que alguien se atreva a darle una puñalada en la nuca, de que exista un ser tan ... abominable, tan bestial.»
>
> —Cálmate, y reflexiona un momento.
>
> —No quiero calmarme ni reflexionar — gritó Fausto exasperado— yo sé solamente una cosa: que en este campamento fue cometido un asesinato, y tu lo has tolerado][1] (Cassola, 1975, pp. 189-190).

Fausto está tan trastornado que termina el diálogo con el comandante diciendo: «Ah, mi vergogno, mi vergogno... mi vergogno di essere un partigiano» (Cassola, 1975, pp.189-190). [«ah, me avergüenzo, me avergüenzo... me avergüenzo de ser un partisano»] (Cassola, 1975, pp. 189-190).

Algunos minutos después, hablando con Baba, un compañero muy querido que lo ha convencido de colaborar con la Resistencia, Fausto desahoga de nuevo su indignación, mezclando horror por el crimen cometido y aversión hacia el extremismo comunista, que él considera la raíz de lo ocurrido. La cólera le hace gritar unas palabras de las que se arrepentirá enseguida: «sono contento di esser venuto; perché ho imparato una cosa [...] *Che comunista è sinonimo di assassino»* (Cassola, 1975, p. 192). [«Estoy contento por venir aquí, por que he aprendido una cosa [...] que 'comunista' es sinónimo de 'asesino'»] (Cassola, 1975, p. 192).

Cuando, unos días después, sus camaradas matan a un mariscal de los Carabineros tras un juicio sumario en el que las acusaciones contra él no han sido claramente probadas, su turbación se hace aún más profunda. Hablando con Baba, protesta de nuevo, sobre todo, porque la ejecución ha sido repentina y sin ningún aviso previo. Por primera vez, aparece de manera muy clara la raíz religiosa de su sufrimiento:

> *«Nemmeno così si deve fare. No,» aggiunse come parlando a se stesso, «bisognava dire: tu sei condannato a morte, dargli il tempo di raccomandarsi l'anima a Dio, se ci crede»* (Cassola, 1975, p. 211).

> [—No, no hay que hacerlo tampoco así —añadió como si estuviera hablando con sí mismo—. Había que decirle: estás condenado a muerte, darle el tiempo para entregar su alma a Dios, si es un creyente] (Cassola, 1975, p. 211).

Cuando Baba pone de relieve que un disparo repentino es sin duda menos cruel que un fusilamiento «ritual», con la víctima conciente de lo que va a pasar, Fausto sigue razonando en términos religiosos: «Non capisci che per un credente gli ultimi momenti della vita sono i più preziosi?» (Cassola, 1975,

1 Todos los pasajes citados en este artículo han sido traducidos por el autor.

p. 211). [«¿No entiendes que, para un creyente, los últimos instantes de la vida son los más importantes?»] (Cassola, 1975, p. 211). Tras los primeros episodios sangrientos, Fausto presenta sus protestas rabiosas como una reacción contra una supuesta violación de la ética militar que, según él, la guerrilla también debe de respetar de manera rigurosa. Pero, con el transcurso del tiempo, está cada vez más claro que, en realidad, su problema no es la forma de las acciones, sino las acciones mismas y su gran violencia. La necesidad de dar muerte a otros seres humanos hiere sus convicciones religiosas y produce un enorme malestar que, en las conversaciones con sus conmilitones, aparece con creciente frecuencia:

> *Uccidere è una cosa da niente [...] quando si crede di metter fine solo a un po' di materia. E' quando si sa che dentro a questo po' di materia vive un'anima immortale che si comprende in tutto il suo significato l'ammonimento: Non uccidere! Non uccidere: chi si prende l'arbitrio di spengere la vita altrui, spenge insieme anche la propria, macchia indelebilmente la propria anima* (Cassola, 1975, p. 213).

> [Matar es fácil [...] si se cree que esto solamente significa suprimir un poco de materia. Pero cuando se sabe que dentro de esta materia vive un alma inmortal se entiende en todo su significado el principio: ¡No matarás! No matarás: los que se arrogan el derecho de apagar la vida de los demás, apagan sus propias vidas también y manchan sus almas de manera indeleble] (Cassola, 1975, p. 213).

Incluso, cuando su unidad detiene a un militante del partido fascista, acusado con pruebas bastante claras por haber participado en una operación militar en la cual unos partisanos han muerto, Fausto intenta convencer a sus compañeros de no matarlo, afirmando que no es aceptable que un ser humano se atribuya la función de juez de otro hombre. Tras el juicio, terminado con una condena a muerte, antes de acostarse, Fausto siente la necesidad de tomar una copia del Evangelio, para leer el texto del Sermón de la Montaña, en el cual Jesús prohibe a los cristianos ser jueces de los demás hombres.

Por supuesto, si el problema fuera solamente su incapacidad de tolerar la crueldad de las acciones de la guerrilla, el sufrimiento de Fausto sería menos grave: podría pedir a la comandancia de la brigada que le asigne una tarea no operacional, o incluso, discutir con sus superiores acerca de la posibilidad de obtener una pausa de «reflexión» (una cosa difícil, pero no imposible). Lo que produce una crisis interior cada vez más desgarradora es el hecho de que las angustias que hemos analizado hasta ahora conviven en él con la conciencia de que, durante una guerra feroz contra un enemigo fuerte y despiadado, la aplicación de aquellos principios es imposible, sobre todo, para una unidad de guerrilla, cuyos miembros, si fueran detenidos, serían ejecutados enseguida

como «terroristas».

Cuando sus compañeros, tras el fin de sus desahogos, exponen con calma las razones por las cuales lo ocurrido era inevitable (por ejemplo, porque si se dejara libre a un supuesto espía o a un miliciano fascista, esto podría poner en peligro la vida de muchos partisanos), Fausto escucha sin encontrar las palabras para rebatir. Una parte de él sabe bien que ellos tienen razón y que el contexto hace utópicos sus discursos.

En muchas páginas de la novela, podemos también encontrar a Fausto feliz por las operaciones exitosas de su grupo y orgulloso por la contribución que él ha dado. Pues su conflicto interior aparece también como una alternancia de momentos en que prevalen los escrúpulos éticos y religiosos y otros, su determinación política y militar, es decir, el factor que hace que, a pesar de todas las dudas, él siga combatiendo hasta la liberación de Toscana.

A la luz del contenido de las memorias escritas por muchos veteranos en la posguerra, el drama psicológico que Cassola describe en su obra ha sido común a muchos partisanos, atormentados por el choque entre el deseo de tomar parte en la guerra de liberación y el horror por las consecuencias prácticas de su decisión. Sensaciones que ,presumiblemente, el escritor mismo ha experimentado y que en su texto ha reconstruido con mucha eficacia.

La Verdadera Anarquía No Puede Admitir la Violencia

El choque entre el deseo de luchar contra el totalitarismo y los principios no violentos pueden derivar de una intensa fe religiosa, como en Cassola, o también de la aceptación de una ideología política o de una visión filosófica cuya esencia es profundamente pacifista (o es interpretada en esta clave).

Elsa Morante no ha participado directamente en la Resistencia, pero, junto con su marido Alberto Moravia, en los últimos nueve meses antes de la liberación de Roma, en 1944, fue constreñida a vivir escondida en un pueblecito del Lacio porque, a causa de los orígenes judíos de ambos, había un grave riesgo de ser arrestados por los nazis.

En 1974, muchos años después del fin de la guerra, la escritora publicó la larga novela *La Storia [La historia]* (1995), una de las obras más conocidas y controvertidas de la narrativa italiana del siglo xx. Los capítulos centrales del texto están ambientados durante la Resistencia en el Lacio y narran también la historia de Ida que, como Elsa, es una mujer de origen judío que tiene que pasar un período muy largo en un refugio provisional, en las afueras de Roma,

aunque las razones sean diferentes (la casa de Ida ha sido destruida durante un bombardeo aéreo).

Una de las personas que llegan al edificio donde ella vive es Davide Segre, un joven judío que, en los primeros días, se presenta con el nombre de Carlo Vivaldi para ocultar sus orígenes. Frecuentemente, llegan a la barraca y pernoctan unos partisanos comunistas que intentan convencerlo de unirse a la Resistencia. Pero Davide, en la ficción, (como la escritora en la realidad) es un convencido defensor de las ideas anárquicas, cuya esencia, desde su punto de vista, es un rechazo total e intransigente de cualquier forma de violencia:

> «La-mia-idea-RIFIUTA-la violenza. Tutto il male sta nella violenza!»
> «Ma allora, che anarchico saresti?»
> «La vera anarchia non può ammettere la violenza. L'idea anarchica è la negazione del potere. E il potere e la violenza sono tutt'uno...»
> «E senza violenza, come se po' fa', lo Stato anarchico?»
> «L'Anarchia nega lo Stato...E se il mezzo dev'essere la violenza, basta. Il prezzo non paga. In questo caso, l'Anarchia non si fa»
> *[...] «E se domani tu rincontri quel tedesco che t'ha ficcato nel bunker, o quell'altro che t'ha buttato sul carro bestiame, che fai? li lasci vivi?!»*
> «Si.. » (Morante, 1995, pp. 225-226).
>
> [—Mi idea RECHAZA la violencia. Todo el mal está en la violencia.
> —¿Y entonces cómo puedes ser un anarquista?
> —La verdadera anarquía no puede admitir la violencia. La idea anárquica es la negación del poder. Y el poder y la violencia están íntimamente conexos.
> —¿Y sin violencia cómo se puede crear el Estado anárquico?[2]
> —La anarquía niega al Estado. Y si el único medio tiene que ser la violencia, basta, el precio no es aceptable. En este caso la Anarquía no se hace. […]
> —Y si mañana encuentras de nuevo al soldado alemán que te metió en el bunker, o al otro, que te puso en un vagón de ganado, ¿qué haces, los dejas vivos?
> —Sí] (Morante, 1995, pp. 225-226).

Las opiniones de Davide acerca de la lucha partisana cambian repentinamente unos días después, cuando es informado de que todos los miembros de su familia, incluida su hermanita, han sido detenidos y deportados a un campo de concentración. Cuando se entera de esto, tras unas horas de gran sufrimiento, el joven decide alcanzar el campamento partisano más cercano para incorporarse en la guerrilla.

En una de las primeras acciones en las que participa, Davide es responsable de uno de los episodios más atroces que la novela describe, y que la autora

2 En esta frase, como en muchas más páginas de la obra, el texto original contiene expresiones vernáculas romanescas. El interlocutor de Davide es Nino, hijo de Ida y partisano.

reconstruye de manera muy detallada. Su grupo organiza una emboscada contra una patrulla alemana, en la que todos los soldados mueren menos uno, que queda herido. Sus compañeros quisieran matarlo con un tiro de pistola, pero Davide los para, se acerca a él y muy lentamente lo mata con una serie de patadas en la cabeza, con tanta ferocidad que nadie tiene el coraje de intentar deternerlo.

Este episodio, que deja transtornados a todos los partisanos que han tomado parte en la acción, es también el principio de una crisis psicológica cada vez más grave, que empieza a manifestarse durante la guerra y que, después del fin del conflicto, lo hará caer en una depresión muy fuerte. El remordimiento por lo que hizo se convertirá en una verdadera obsesión: «Sono un assassino [...] *un giorno ho assassinato un tedesco: un individuo odioso, repulsivo. E mentre agonizzava, mi sono tolto il gusto di finirlo a calci, pestandogli la faccia a morte coi miei scarponi*» (Morante, 1995, p. 588). [Soy un asesino […] un día asesiné a un alemán, una persona odiosa y repulsiva. Mientras él estaba agonizando, yo me di el gusto de matarlo a patadas, golpeando su cara con mis botas] (Morante, 1995, p. 588).

Frente a una crueldad tan grande, según él, todas las diferencias entre los que luchan para la libertad y los que combaten para defender el régimen de Hitler desaparecen totalmente, convirtiéndose en detalles sin importancia. Solamente hay víctimas y verdugos, los que sufren la violencia y los que la ejercitan:

> «*Allora, preciso in quell'atto, m'ha invaso il pensiero:*
> *Eccomi diventato tale e quale a lui: un SS che massacra un altro SS ... E intanto seguitavo a pestare [...] Io, che lo massacravo, sì ero diventato un SS, ma lui, che crepava, non era più né un SS né un militare di nessuna arma!*» (Morante, 1995, p. 592).
> [Entonces, en aquel preciso momento, un pensamiento me invadió: *me hice perfectamente igual a él, soy un SS que está masacrando a otro SS*. Y mientras tanto seguía pegándole. […] Yo, que estaba masacrándolo, me había convertido en un SS, pero él, que estaba muriendo, ya no era ni un SS ni un militar de ningún cuerpo] (Morante, 1995, p. 592).

El hecho de que unos seres humanos se arroguen el derecho de ejercitar violencia contra el prójimo es para él el granescándalo de la historia, tan inmenso que Davide, cuya familia ha sido exterminada en un *lager,* llega a considerar todas las víctimas del conflicto como miembros de una sola gran comunidad (un «montón», como él lo define a menudo), en la que entre los SS y sus familiares muertos en la *Shoah* no hay ninguna diferencia.

La depresión del joven se hace cada vez más grave y culmina con la muerte, por una sobredosis de droga, acerca de la cual (suicidio o incidente) la autora

prefiere dejarnos en la duda.

La historia de Davide Segre nos hace reflexionar sobre un aspecto muy importante e inquietante del tema de la violencia: los eventos que pasan en nuestra vida y los traumas que a veces padecemos pueden poner en crisis todos los principios en los que, en situaciones normales, creemos y fundamos nuestra existencia, incluido el rechazo de la violencia. Especialmente en un escenario de guerra, con los lutos, la tensión y el sufrimiento que esto produce, hay un riesgo enorme de un dramático fracaso de todas las reglas de comportamiento que siempre hemos puesto en el centro de nuestra vida. Desde un particular punto de vista, éste puede ser considerado como un aspecto del problema de la «banalidad del mal».

El Malestar de un Joven Intelectual Burgués

Italo Calvino tomó parte en la guerra civil italiana también. A principios de 1944, junto con su hermano Floriano, el futuro escritor se enroló en una brigada Garibaldi, con el nombre de «Batalla de Santiago», homenaje a la ciudad cubana donde había nacido en 1923.

Hasta aquel momento, Italo había tenido una vida muy tranquila, basada en muchos estudios y lecturas, y en algunas tentativas de escritura narrativa. La incorporación en la Resistencia significó para él entrar en contacto con una realidad terriblemente nueva: vivir escondido en las montañas, con el miedo de ser capturado y condenado a muerte por los nazifascistas, la tragedia de la muerte de sus camaradas y la inevitable necesidad de tener que disparar contra otros seres humanos.

Todo esto provocó en él un malestar muy profundo, que en su caso no derivaba del choque entre realidad y principios culturales, sino de la dramática discrepancia entre la vida tranquila que, como joven burgués e intelectual, siempre había hecho, y el contexto cruento en el que se encontraba. Pues su aversión hacia la violencia era más «existencial» que cultural. En 1964, mientras escribía el prefacio de la reedición de la novela autobiográfica *Il sentiero dei nidi di ragno* [*El sendero de los nidos de araña*] (Calvino, 1993), publicada por primera vez en 1947, e inspirada por sus experiencias en la guerrilla, estas sensaciones son descritas de manera muy intensa:

> *Ero stato, prima d'andare coi partigiani, un giovane borghese sempre vissuto in famiglia; il mio tranquillo antifascismo era prima di tutto opposizione al culto della forza guerresca, una questione di stile, di « sense of humour », e tutt'a un tratto la coerenza con le mie opinioni*

> *mi portava in mezzo alla violenza partigiana, a misurarmi su quel metro. Fu un trauma, il primo...* (Calvino, 1993, p. xix).
>
> [Antes de alistarme en la Resistencia, yo había sido un joven burgués que siempre había vivido con su familia; mi tranquilo antifascismo era antes que nada una oposición al culto de la fuerza militar, un problema de estilo, de sense of humour, y de repente la coherencia con mis opiniones me llevaba en medio de la violencia partisana, a ponerme a prueba en aquel terreno. Fue un trauma, el primero de mi vida] (Calvino, 1993, p. xix).

Para describir su situación, nos parecen perfectas las palabras que Calvino había usado en 1949, en La sangre misma, uno de los cuentos de *Ultimo viene il corvo* [*Por último, el cuervo*] (Calvino, 1994), cuando habla de un joven intelectual que se enrola en una unidad partisana: parecía un

> Il fratello maggiore era un tipo più trasognato, come ospite d'un altro pianeta, forse nemmeno capace a armare una pistola. Era capace di spiegare cos'è la democrazia, il comunismo, sapeva storie di rivoluzioni, poesie contro i tiranni; cose anche utili a sapersi, ma che c'era tempo a imparare dopo, finita la guerra (Calvino, 1994, p. 93).
>
> [...huésped de otro planeta, probablemente incluso incapaz de usar una pistola. Era capaz de explicar qué es la democracia, el comunismo, conocía muchas historias de revoluciones y poemas contra los tiranos; cosas indudablemente útiles, que sin embargo se hubieran podido aprender luego, tras el fin de la guerra] (Calvino, 1994, p. 93).
>
> Y su antifascismo era «*una cosa imparata sui libri, ritrovata come per caso nella vita*» (Calvino, 1994, p. 93). [«algo que había aprendido en los libros, y que había reencontrado en la vida como por una casualidad»] (Calvino, 1994, p. 93).

En el cuento, el impacto con la realidad bélica produce en el ánimo del chico unas impresiones muy contradictorias: por un lado muestra el entusiasmo por llevar a cabo la lucha al lado de camaradas que comparten las ideas y los valores en que él cree; por el otro, está el sufrimiento por tener que vivir de una manera muy diferente de sus costumbres e inclinaciones, y también, por la conciencia de que aquellos compañeros son muy diversos de él por razones sociales, culturales e, incluso, por sus maneras de comportarse. Todo esto siempre le impedirá sentirse plenamente integrado en el grupo.

En *Il sentiero dei nidi di ragno* [*El sendero de los nidos de araña*] (1993), Calvino representa estas sensaciones de una manera muy original, «filtrando» la guerra a través de los ojos de Pin, un niño que, también, para escapar de una situación familiar muy difícil (vive solo con una hermana prostituta), alcanza un campamento partisano, donde empieza a trabajar como ayudante del cocinero. Como Calvino mismo explicará en el prefacio de 1964 al *Sendero*:

> *... Il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io. L'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese* (Calvino, 1993, p. XX).
>
> [...la relación entre el personaje del niño Pin y la guerra partisana correspondía simbólicamente a la relación que con la guerra partisana había tenido yo. La inferioridad de Pin como niño frente al mundo incomprensible de los adultos corresponde a la que, en la misma situación, había experimentado yo, como burgués] (Calvino, 1993, p. XX).

El personaje de Pin es complejo porque encarna todos los matices de la relación que el autor ha tenido con la realidad de la guerra. Por ejemplo, la dificultad de asimilar el trágico esquematismo del conflicto, la contraposición total entre los «nuestros», que representan el bien y luchan con nosotros, y los «enemigos», que representan el mal y que hay que abatir sin piedad. Estos conceptos tan radicales son totalmente extraños para Pin:

> *...avere dei nemici, un senso nuovo e sconosciuto per Pin. Nel vicolo c'erano urli e liti e offese di uomini e di donne giorno e notte, ma non c'era quell'amara voglia di nemici, quel desiderio che non lascia dormire alla notte. Pin non sa ancora cosa vuol dire: avere dei nemici. In tutti gli esseri umani per Pin c'è qualcosa di schifoso come in vermi e qualcosa di buono e caldo che attira la compagnia. Invece costoro non sanno pensare ad altro, come innamorati, e quando dicono certe parole tremano nella barba, e gli occhi luccicano e le dita carezzano l'alzo dei fucili* (Calvino, 1993, pp. 72-73).
>
> [...tener unos enemigos, una sensación nueva y desconocida para Pin. En el callejón [donde habia vivido hasta que se había unido al grupo de guerrilleros, N.d.A.] había gritos, peleas, ofensas de hombres y mujeres por la noche y por el día, pero no había aquellas ganas amargas de enemigos, aquel deseo que no deja dormir por la noche. Pin aún no sabe qué significa esto: tener unos enemigos. Para él en todos los seres humanos hay algo asqueroso como en los gusanos y algo bueno y caliente que atrae. Pero ellos [los partisanos] no saben pensar en nada más, como los enamorados, y, cuando ellos pronuncian aquellas palabras, sus barbas tiemblan, sus ojos brillan y sus dedos acarician los fusiles] (Calvino, 1993, pp. 72-73).

Está presente también el gran horror ante las acciones más sangrientas de los guerrilleros que ocurren cerca de sus ojos. Como cuando por la noche el comandante del grupo, para divertirse con algunos compañeros, organiza una broma horrorosa y pide a Pin que alcance la parte del prado donde, unas horas antes, un prisionero ha sido fusilado:

> *...vede una grande forma bianca stesa attraverso la fascia: un corpo umano già gonfio a schiena nell'erba. Pin lo guarda incantato: c'è una mano nera che sale dalla terra su quel corpo, scivola sulla carne, s'aggrappa come la mano d'un annegato. Non è una roano: è un rospo; uno di quei rospi che girano la notte per i prati e che ora sale sulla pancia del morto. Pin con i capelli ritti*

e il cuore in gola corre lontano per i prati (Calvino, 1993, pp. 84-85).

[ve a una gran figura blanca tumbada, un cuerpo humano, ya hinchado y con las espaldas en la hierba. Pin lo mira atontado, hay una mano negra que, desde la tierra, está trepándose por aquel cuerpo, se desliza en la carne, se aferra como la mano de una persona que está ahogándose. No es una mano, es un sapo; uno de los sapos que por la noche andan por los prados y que ahora está subiendo por la barriga del muerto. Pin, con el pelo tieso y el corazón en la garganta, se aleja corriendo en el prado] (Calvino, 1993, pp. 84-85).

Las experiencias que Pin vive, antes compartiendo la misma casa con la hermana prostituta, y después conociendo de manera directa la realidad de la guerra, son una especie de progresiva «iniciación» a los horrores de la vida, que hacen que el niño pierda de manera muy rápida y precoz su pureza infantil.

Sin embargo, él también tiene una relación confictual y contradictoria con la realidad bélica: a pesar de todo, el hecho de encontrarse en un contexto tan extraordinario, inusual y diferente de la vida de sus coetáneos es también una fuente de grandes emociones y de profundo orgullo. Se trata de sentimientos que el autor mismo menciona muchas veces hablando de su participación en el movimiento de liberación, al mismo tiempo que expresa la satisfacción por haber combatido por los valores en que creía:

La mia vita in quest'ultimo anno è stato un susseguirsi di peripezie […] sono passato attraverso una inenarrabile serie di pericoli e di disagi; ho conosciuto la galera e la fuga, sono stato più volte sull'orlo della morte. Ma sono contento di tutto quello che ho fatto, del capitale di esperienze che ho accumulato, anzi avrei voluto pure di più (Calvino, 2000, pp. 149-150).

[En este último año mi vida ha sido una sucesión de peripecias [...] he atravesado una serie indescriptible de peligros e incomodidades; he conocido la cárcel y la huida, muchas veces me he encontrado al borde de la muerte. Pero estoy feliz por todo lo que he hecho, del capital de experiencias que he acumulado, y hubiera deseado mucho más] (Calvino, 2000, pp. 149-150).

Para un joven perteneciente a una familia acomodada, que siempre ha vivido en su casa y bajo la protección de sus seres queridos, la participación en una guerra es un trauma terrible, pero también una ocasión muy valiosa para madurar y entrar en la edad adulta. Probablemente, Calvino está pensando en esto también cuando, mientras escribe el famoso monólogo de Kim, el comisario político de la brigada, le hace decir que

... questo è il significato della lotta, il significato vero, totale, al di là dei vari significati ufficiali. Una spinta di riscatto umano [...] da tutte le nostre umiliazioni: per l'operaio dal suo sfruttamento, per il contadino dalla sua ignoranza, per il piccolo borghese dalle sue inibizioni (Calvino, 1993, p.115).

[...este es el significado de la lucha, el significado verdadero y total, más allá de

> todos los significados oficiales. Un instinto de liberación humana [...] de todas nuestras humillaciones: para el obrero de su explotación, para el campesino de su ignorancia, para el pequeño burgués de sus inhibiciones] (Calvino, 1993, p.115).

La Crisis de un Comandante

Fausto en Cassola y Davide en Morante son guerrilleros que, a pesar de todas las dudas que angustian sus ánimos, siguen combatiendo hasta la derrota del enemigo. Pin mismo, en el texto de Calvino, se queda por mucho tiempo en el campamento partisano donde ha sido acogido, pese al sufrimiento que la brutalidad que lo rodea le provoca.

En su novela Uomini e no [*¿Hombres o no*] (1965), escrita en 1944 durante las pausas de la guerra de liberación en la cual él también estaba tomando parte, y publicada pocas semanas tras el fin de las hostilidades, Elio Vittorini nos presenta la otra posible evolución de la crisis interior de un partisano transtornado por todo el horror que sus ojos están viendo, es decir el progresivo «derrumbamiento». El proceso es particularmente grave, porque afecta a un comandante muy valiente, conocido y estimado de un GAP, las unidades que, durante la Resistencia, llevaban a cabo acciones de guerrilla en territorio urbano.

En los primeros capítulos de la historia Enne 2 (su nombre de batalla) aparece como un oficial muy determinado, capaz de guiar a sus hombres en acciones complejas y arriesgadas.

En estas páginas nos parece importante el hecho de que el autor subraye muchas veces que los partisanos que están efectuando unas operaciones tan cruentas son personas normales y apacibles, que aman la vida tranquila y el calor de sus familias, y a los que la tragedia de la ocupación ha obligado a dejar sus casas para dedicar un período de sus vidas a una lucha armada dura, pero necesaria. Por supuesto, el poner de relieve que aquellos hombres no tenían una naturaleza agresiva y belicosa es fundamental para poder desarrollar el tema de la relación entre aversión hacia la violencia y necesidad de luchar contra los ocupantes que, frecuentemente, emergerá en los capítulos sucesivos.

La primera «fisura» en las motivaciones de Enne 2 es producida por las sangrientas represalias a través de las cuales muy frecuentemente los nazis vengan la muerte de sus soldados asesinados por los insurgentes. La conciencia de que muchos civiles inocentes son asesinados como reacción ante las acciones de su grupo, produce en él un sufrimiento y un remordimiento cada vez menos soportables. Los primeros síntomas de su crisis son los comentarios que empieza a hacer de vez en cuando, mientras conversa con sus compañeros, y

que generan su desconcierto:

> *«Mi domando» disse Enne 2 «che cosa penserei se fossi uno di loro ».*
> *«Se fossi uno di chi? Dei tedeschi? Dei fascisti?»*
> *«Se fossi uno dei quaranta che domattina saranno fucilati».*
> I tre uomini si guardarono, e poi lo guardarono.
> *«Noi non abbiamo il diritto di domandarcelo»*
> *«Ma se io fossi uno di loro? Se fossi uno dei quaranta che saranno fucilati domattina? Che me ne sembrerebbe di dover essere fucilato con altri trentanove per quattro canaglie che i patrioti hanno tolto di mezzo?»* (Vittorini, 1965, pp. 42-43).

> [—Me pregunto —dijo Enne 2— qué pensaría si yo fuera uno de ellos.
> —¿Si fueras uno de quiénes? ¿De los alemanes? ¿De los fascistas?
> —Si yo fuera uno de los cuarenta que mañana por la mañana serán fusilados.
> Los tres hombres se miraron, y después lo miraron a él.
> —Nosotros no tenemos el derecho de preguntárnoslo. —Pero, si yo fuera uno de ellos, uno de los cuarenta que serán fusilados mañana, ¿qué pensaría yo del hecho de que seré fusilado con treinta y nueve otras personas por culpa de cuatro canallas que los patriotas han eliminado?] (Vittorini, 1965, pp. 42-43).

En el curso del tiempo, en las calles de Milán, el enfrentamiento entre el grupo liderado por Enne 2 y las fuerzas nazifascistas se convierte en una espiral interminable de atentados, represalias y contrarrepresalias, y la depresión del comandante se hace cada vez más profunda.

Posteriormente, y como consencuencia de una operación del GAP, cuando los alemanes masacran a decenas de civiles, incluidos viejos, mujeres y niños, y dejan sus cadáveres en Largo Augusto, una de las plazas mas centrales de Milán, el comandante está tan desesperado que, por primera vez, empieza a considerar la posibilidad de abandonar la lucha. Al encontrar a Berta, la mujer que ama, le confiesa su estado de ánimo y que ya solamente su presencia le da la fuerza para seguir adelante. El pasaje es también un ejemplo del estilo muy particular de Vittorini, en algunos momentos lírico y en otros tan surreal que roza el hermetismo. Según el hombre, es como si hubiera un encantamiento que hace

> *«Che io debba vederti quando sono al limite».*
> *«Come, al limite?».*
> *«Quando ho voglia di perdermi».*
> […]«Tu hai voglia di perderti?»
> *«Ora?» disse Enne 2. «Ora è il contrario. E per questo dico che sembra un incantesimo. Che appena ho raggiunto il limite debba ritrovarti e avere il contrario».*
> *«E' così ogni volta che mi vedi? Lo è stato sempre?».*
> *«Quasi ogni volta. Come se un incantesimo che io abbia in te ti faccia tornare perché io ricominci».*
> *« prima è voglia di perderti?»*

> *«Perdermi con coloro che vedo perdersi. Smettere di dibattermi»* (Vittorini, 1965, pp. 127-128).
>
> [—[...] que yo te encuentre cada vez que estoy al límite...
>
> —¿Cómo, al límite?
>
> —Cuando tengo ganas de perderme.
>
> —[...] ¿Tú, tienes ganas de perderte?
>
> —¿Ahora? —dijo Enne 2— ahora es lo contrario. Por eso digo que parece un encantamiento. Que cuando llego al límite, te encuentro y obtengo lo contrario.
>
> —¿Y así es cada vez que me ves? ¿Siempre ha sido así?
>
> —Casi siempre. Como si un encantamiento te hiciera regresar para que yo empiece de nuevo.
>
> —¿Y antes, tienes ganas de perderte?
>
> —Perderme junto con los que veo que se pierden, dejar de agitarme[3]] (Vittorini, 1965, pp. 127-128).

El derrumbamiento definitivo llega unos días después, cuando una nueva acción de su célula termina con un grave fracaso y con la muerte de dos de sus hombres mejores:

> *...di nuovo fu tra gente che si perdeva, ancora seppe di non poter aiutare nessuno, non potere far nulla perché una testa si rialzasse dal proprio sangue, e un'altra volta ricominciò ad aver voglia di [...] perdersi con chi era perduto, non dover più sapere di uomini che si perdevano»* (Vittorini, 1965, p. 182).
>
> [... de nuevo se encontró entre gente que se perdía, de nuevo se dio cuenta de que no podía ayudar a nadie, de que no podía hacer nada para que una cabeza se levantase desde su sangre. Y empezó de nuevo a tener ganas de [...] perderse con quien ya estaba perdido, y no tener más que ver a hombres que se perdían] (Vittorini, 1965, p. 182).

En realidad, las víctimas civiles son solamente un aspecto (el más importante) del problema. Lo que Enne 2 no logra aguantar más es el enorme baño de sangre que lo rodea, los lutos que han afectado a la mayoría de las familias, las matanzas que se han convertido en la normalidad diaria, en una sucesión de acciones y reacciones que nadie logra parar. Ahora ya no es, solamente, la muerte de los partisanos y de los inocentes la causa que lo angustia, sino también la de los enemigos, muchos de los cuales no son unos sanguinarios secuaces de Hitler y Mussolini, sino solamente muchachos que han sido obligados a hacer el servicio militar.

Pues el enorme riesgo de que el uso de las armas desencadene una incontrolable «escalada» de atrocidades es uno de los aspectos más importantes y peculiares de la reflexión que Vittorini, durante la guerra, lleva a cabo sobre el problema del uso de la violencia en un contexto totalitario. Si, desde un

3 La repetición obsesiva de las 'palabras clave' es un carácter fundamental del estilo de Vittorini.

punto de vista ético, se cree que el fin de restablecer la libertad justifica un uso temporal y moderado de la fuerza, hay que tomar en cuenta el enorme riesgo de que el uso de las armas produzca una degeneración de la situación, una espiral de barbarie cuyo desarrollo nadie logrará controlar.

En realidad, Elio Vittorini, también, a pesar de todas las dudas y la angustia que experimenta por la carnicería en curso, sigue combatiendo hasta la victoria. Pero hace tomar a su personaje, trágicamente, la decisión opuesta: la renuncia a la lucha, y a la vida también. Solo esto podrá poner fin a su inquietud. Cuando la policía fascista, como consecuencia de una delación, descubre dónde está situado su escondrijo, aunque todos sus compañeros le propongan que escape, él decide no hacerlo. Tumbado en su cama con una pistola en las manos, espera que llegue una escuadra fascista, comandada por el feroz *Cane nero* [Perro negro], como en una forma indirecta de suicidio.

El Rechazo de la Lucha

El último escritor que tomamos en consideración es Cesare Pavese, que, ya sea con su vida, ya sea con su novela autobiográfica *La casa in collina* [*La casa en la colina*] (1967), representa otra opción posible frente a la violencia: el rechazo de la militancia y la huida del conflicto.

Cuando la Resistencia anti-nazi empezó a desarrollarse, Pavese, intelectual de ideas antifascistas y dispensado del servicio militar por razones de salud —aunque por supuesto compartiera totalmente las razones del levantamiento— decidió no solamente no unirse al movimiento, sino incluso huir «físicamente»de los enfrentamientos. Durante los primeros meses, vivió con su hermana en una casa situada en las colinas piamontesas del Monferrato. Después, por miedo de que el hecho de ser un escritor antifascista pudiera ponerlo en peligro, bajo nombre falso se refugió en un colegio eclesiástico, en otro pueblo del Monferrato, donde, protegido por los Padres Somascos, se quedó hasta el fin de las hostilidades.

En la posguerra, el darse cuenta de que casi todos sus amigos más queridos habían tomado parte en la Resistencia, y algunos de ellos habían también muerto en los combates, provocó en Pavese un remordimiento cada vez más pesado: aunque nadie se lo reprochase de manera explícita, la impresión de haber traicionado a sus camaradas lo hacía sufrir profundamente. La decisión de convertirse en un militante del Partido Comunista (por primera vez en su vida) no bastaba para aliviar su malestar.

Muchas de las obras escritas en aquellos años, inevitablemente, reflejan su crisis. Desde este punto de vista es muy importante *La casa in collina* [*La casa en la colina*] (1967)*,* publicada en 1949, junto con otro texto, en un libro para el cual Pavese eligió el título muy significativo de *Antes de que el gallo cante*[4]*,* una clara referencia a una página evangélica basada en el concepto de «traición».

En la novela, Pavese reexamina su comportamiento en el período bélico a través de la historia de Corrado, su *alter ego,* un profesor de escuela que, frente a la guerra y al comienzo de la lucha de liberación, reacciona precisamente como él. Antes, hasta que sigue trabajando en un instituto de Turín, se limita a pasar todas las noches en una casa situada en las colinas cerca de la ciudad, y después, cuando se entera de que la policía alemana está buscándolo, se refugia en un colegio religioso en una zona rural.

La novela es, sobre todo, la historia del drama interior de Corrado: de la contraposición entre los ideales antifascistas, la admiración por la Resistencia y la falta de una fuerza interior suficiente para incorporarse a ella, y también del gran remordimiento que empieza a torturarlo ya antes de que el conflicto termine. Cuanto más el hombre intenta escapar de la guerra fisicamente, ella más lo atormenta psicológicamente.

A la luz de la fuerte raíz autobiográfica del texto, no hay duda de que sus páginas puedan ayudarnos a comprender mejor los estados de ánimo del escritor durante los eventos y las razones de las que su comportamiento ha derivado.

El factor principal que hace tomar a Corrado la decisión de quedarse fuera de la lucha armada está ciertamente representado por su carácter apacible y amante de la tranquilidad, que le hace atribuir a la vida en la colina casi un significado simbólico:

> *Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere [...] Non avevo tristezze, sapevo che nella notte la città poteva andare tutta in fiamme e la gente morire. I burroni, le ville e i sentieri si sarebbero svegliati al mattino calmi e uguali. Dalla finestra sul frutteto avrei ancora veduto il mattino* (Pavese, 1967, pp.19-20).
>
> [Yo regresaba allà [a la colina] cada noche, desde la ciudad donde empezaba el oscurecimiento, y para mí no era un lugar como los demás, sino un aspecto de las cosas, una manera de vivir. […] No tenía ninguna tristeza, sabía que por la noche la ciudad podía quemarse y muchas personas podían morir. Pero los barrancos, las villas y los senderos se hubieran despertado por la mañana calmos e iguales. Desde mi ventana cerca del huerto hubiera seguido viendo la mañana] (Pavese, 1967, pp.19-20).

4 En italiano *Prima che il gallo canti*.

Pero no hay duda de que en él hay también una gran repulsión hacia la violencia y la convicción de que, con respecto a sus decisiones personales (que ciertamente no implican un juicio general sobre la Resistencia), aunque el objetivo sea tan noble, la lucha armada es una opción inaceptable.

Esta es la clave de lectura de una de las páginas más famosas del libro, en la que el autor ilustra de manera muy detallada el efecto de un atentado partisano contra un pelotón del ejército fascista. La descripción muy minuciosa de los cadáveres es una manera muy eficaz para hacer que sus lectores mediten acerca de la realidad de la guerra:

> *Uno* [...] *era piombato sulla faccia, ma i piedi li aveva ancora sul camion. Gli usciva il sangue col cervello da sotto la guancia. Un altro, piccolo, le mani sul ventre, guardava in su, giallo, imbrattato. Poi altri contorti, accasciati, bocconi, di un livido sporco. Quelli distesi erano corti, un fagotto di cenci. Uno ce n'era in disparte sull'erba, ch'era saltato dalla strada per difendersi sparando: irrigidito ginocchioni contro il fildiferro, pareva vivo, colava sangue dalla bocca e dal naso. Ragazzo di cera, coronato di spine* (Pavese, 1967, pp.75-76).
>
> [Uno [...] había caído de cara, pero sus pies todavía estaban en el camión. Bajo su mejilla corría sangre mezclada con cerebro. Otro soldado, pequeño, con las manos sobre su vientre, miraba arriba, amarillo, ensuciado. Y los demás, enroscados, boca abajo, lívidos y sucios. Los cuerpos tendidos eran cortos, un montón de trapos. Uno estaba aparte, en la hierba, adonde había llegado, saltando desde la carretera, para defenderse disparando: rígido, de rodillas, apoyado al alambre, parecía vivo, de su nariz y de su boca salía sangre. Un muchacho de cera, coronado de espinas] (Pavese, 1967, pp.75-76).

En cada frase del pasaje, es evidente un sentimiento muy profundo de piedad humana hacia las víctimas fascistas, que alcanza su ápice en las últimas palabras, en las que el autor se sirve de una clara referencia religiosa, que evoca la idea de martirio, para hablar de una persona que, a fin de cuentas, ha muerto combatiendo en el ejército de Mussolini.

Sin embargo, en Corrado está también la convicción de que la lucha llevada a cabo por los rebeldes, aunque los medios sean muy cruentos, es justa y noble, de que la guerra ha sido impuesta por los enemigos, y que no hay otra manera para reconquistar la libertad. La conciencia de esto no desaparece tampoco en el episodio que acabamos de mencionar, en el cual una mujer informa a los presentes que los soldados caídos en la emboscada eran responsables del ahorcamiento de cuatro jóvenes partisanos que sus compañeros habían decidido vengar.

La presencia de sensaciones tan contradictorias le impide, hasta el final, incorporarse a la lucha, pero al mismo tiempo hace que su ánimo sea devorado

cada vez más por un sentimiento de culpabilidad que en algunos momentos roza la repugnancia hacia sí mismo:

> *Avrei voluto scomparire come un topo. Le bestie, pensavo, non sanno quel che avviene. Invidiavo le bestie…* (Pavese, 1967, p.108).
>
> [Hubiera querido desaparecer como un ratón. Pensaba que las bestias no saben lo que pasa. Envidiaba a las bestias…](Pavese, 1967, p.108).
>
> *Perché la salvezza sia toccata a me e non a Gallo, non a Tono, non a Cate, non so. Forse perché devo soffrire dell'altro? Perché sono il più inutile e non merito nulla, nemmeno un castigo? […] L'esperienza del pericolo rende vigliacchi ogni giorno di più. Rende sciocchi, e sono al punto che esser vivo per caso, quando tanti migliori di me sono morti, non mi soddisfa e non mi basta. A volte […] penso che vivere per caso non è vivere. E mi chiedo se sono davvero scampato* (Pavese, 1967, p. 137).
>
> [No sé por qué yo he logrado salvarme y Gallo, Tono y Cate[5] no. ¿Quizás porque tenga que seguir sufriendo? Porque soy el más inútil y no merezco nada, tampoco un castigo? [...] La experiencia de los peligros hace que muchos se hagan cada vez más cobardes y más estúpidos. He llegado a tal punto que el hecho de estar vivo por casualidad, mientras muchos, mejores que yo, han muerto, no me satisface y no me basta. A veces [...] pienso que vivir por casualidad no es una auténtica vida. Y me pregunto si realmente he sobrevivido] (Pavese, 1967, p. 137).
>
> *A Cate, a Nando, a tutti gli altri non osavo pensare, quasi per darmi un attestato d'innocenza. A un certo punto mi scrollai, mi feci schifo* (Pavese, 1967, p.138).
>
> [No me atrevía a pensar en Cate, Nando y todos los demás, como si hubiera querido darme un atestado de inocencia. De repente me di cuenta de esto, y me di asco a mí mismo] (Pavese, 1967, p.138).

La grave depresión que Pavese padeció en los primeros años tras el fin de la guerra, a la que ciertamente había contribuido el sufrimiento por los eventos bélicos, culminó en el trágico suicidio, en agosto 1950, en un hotel de Turín. Pocas semanas antes, al escribirle a Rino Dal Sasso, crítico literario del diario comunista *L'Unità,* por enésima vez, había vuelto a reflexionar sobre la «trágica necesidad» que, en tiempo de guerra, impone el uso de medios de lucha brutales a los que deciden batirse por la libertad[6].

Dudas sin Solución

Llegados al final de nuestro recorrido de lectura, es evidente que las preguntas con las que hemos empezado, acerca de los aspectos éticos de la lucha armada

5 Amigos de Corrado que empiezan a colaborar con la Resistencia y son detenidos por los nazis.

6 *[Non dobbiamo] dimenticare che, come ci insegna l'Iliade, la guerra è triste cosa, e anche e soprattutto perchè bisogna uccidere i nemici [...] i migliori combattenti sono proprio quelli che si rendono conto di questa tragica necessità»* (Pavese, 1966, p.704). «[No hay que] olvidar que, como la Iliada nos enseña, la guerra es una cosa muy triste, también y sobre todo porque hay que matar a los enemigos. [...] Los mejores combatientes son precisamente los que se dan cuenta de esta trágica necesidad»] (Pavese, 1966, p.704).

contra la violencia totalitaria, no reciben una respuesta clara y unívoca en las obras analizadas. Repensando en las experiencias vividas durante la guerra civil, los autores nos hacen entender que, cuando la vida nos pone frente a unas dudas tan terribles y complejas, ninguna solución verdadera es posible.

Si se reprimen los escrúpulos y se elige la lucha, la inquietud y el sufrimiento no desaparecerán jamás, acompañándonos durante y después del conflicto. Este concepto es central en Calvino, Cassola y Vittorini. El hecho de que, en la posguerra, ellos hayan sentido la necesidad de compartir con sus lectores las sensaciones experimentadas durante la Resistencia es la prueba de que estas no son solamente un recuerdo lejano, sino algo que todavía es muy real y concreto.

Si, al contrario, prevale el deseo de rechazar la lucha, y de llevar una vida apartada hasta el fin de los combates, hay un gran sufrimiento por razones opuestas, y el remordimiento seguirá atormentando por mucho tiempo, como demuestran la vida y las páginas de Pavese.

Cuando el sentimiento de culpabilidad angustia a un hombre que ha decidido quedarse aparte durante la lucha, no se puede dar por descontado que cambiar de idea y tomar las armas sirva para aliviar los problemas de conciencia. A través del personaje de Davide, Elsa Morante parece decirnos que, a veces, el dejarse derrotar por tal sentimiento es la peor opción: la vida de Davide también, como la de Pavese en la realidad, termina probablemente con un gesto suicida. Desde este punto de vista, la historia de Davide es una implícita explicación, por parte de la escritora, de algunas de las razones por las que ella ha decidido vivir escondida durante la Resistencia, esperando el cese de las hostilidades.

Los acontecimientos personales de los autores son muy distintos, y asimismo las matices que ellos subrayan en sus obras. Lo que acomuna sus páginas es el convencimiento de que, sobre todo, para un intelectual, acostumbrado a racionalizar lo que ocurre, tener que tomar una decisión sobre la participación en una lucha armada de liberación es una de las experiencias más terribles que pueda ocurrir, por los enormes problemas éticos que esto comporta.

Referencias Bibliográficas

Calvino, I. (1993). *Il sentiero dei nidi di ragno* [*El sendero de los nidos de araña*]. Milano: Mondadori.

Calvino, I. (1994). La stessa cosa del sangue [La sangre misma]. En *Ultimo viene il corvo* [*Por último, el cuervo*]. Milano: Mondadori.

Calvino, I. (2000). Lettera a Eugenio Scalfari del 6 luglio 1945. En *Lettere 1940-*

1985 [*Correspondencia (1940-1985)*]. Milano: Mondadori.
Cassola, C. (1975). *Fausto e Anna* [*Fausto y Ana*]. Milano: Rizzoli.
Morante, E. (1995). *La Storia* [La historia]. Torino: Einaudi.
Pavese, C. (1966). *Lettere 1926-1950* [*Cartas 1926-1950*]. Torino: Einaudi.
Pavese, C. (1967). *La casa in collina* [*La casa en la colina*]. Torino: Einaudi.
Vittorini, E. (1965). Uomine e no [*¿Hombres o no?*] Milano: Mondadori.

La Eternidad bajo la Sombra de una Abeja: El tiempo del Hacedor en «El milagro secreto» de J. L. Borges

Daniel Del Percio*

El tiempo se halla en el movimiento entero
de todo el cielo, no en alguna parte de
movimiento de alguna parte de cielo
Guillermo de Occam

Nota del Editor

El presente trabajo fue presentado en el seminario, "La filosofía medieval en la obra de Jorge Luis Borges", dictado en 2006 por la Dra. Silvia Magnavacca, para el doctorado en Letras de la UCA.

Resumen: La religión, la mística y la filosofía medieval tienen una presencia sugerente y fundamental en la obra ficcional de Jorge Luis Borges, visible particularmente en su primer libro de cuentos, *Ficciones*, Entre estos, «El milagro secreto» presenta una problemática que atraviesa «las tres religiones del libro», el Judaísmo, el Cristianismo y el Islam: la naturaleza de la Eternidad y la experiencia mística en el hombre.
Palabras Clave: Eternidad – Infinito – Milagro – Ápeiron – Misticismo

Abstract: *Religion, mystic and medieval philosophy have a singular and fundamental presence in the Jorge Luis Borges's fictions, particulary visible in his first book of short stories, Ficciones. In this, the tale «El milagro secreto» presents a common problem of «the three religions of the book», Judaism, Cristianism and Islam: the nature of the Eternity*

* Magíster en Diversidad Cultural por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTref). Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es docente de Literatura Italiana I en la USAL y Profesor adjunto en las cátedras de Literatura Italiana y de Metodología de la Investigación Literaria en la Universidad Católica Argentina.
Correo electrónico: dh3.1416@yahoo.com.ar
Fecha de recepción: 04-05-2012. Fecha de aceptación: 29-06-2012.
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 121-139.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

and the mystic experience in the man.
Keywords: *Eternity - Infinity – Miracle – Ápeiron - Mysticism*

Introducción

El ejercicio de imaginar un reloj que pudiera medir la eternidad generaría sin duda objetos surrealistas: un reloj de arena con granos que son otros relojes de arena cuyos granos a su vez se repiten como espejos midiendo horas dentro de las horas, una clepsidra de hielo cuya inmovilidad fija el instante, un péndulo en llamas como una suerte de cruza entre refinados mecanismos de plata y un fénix, o los famosos relojes derritiéndose al sol que pintara Dalí, en donde el tiempo es pura irrealidad. La absurda monstruosidad de las imágenes responde al hecho, simple e inabarcable a la vez, de que la Eternidad no es mensurable. Lo que llamamos cotidianamente «tiempo», por el contrario, está compuesto de una sustancia concreta y fugitiva a la vez: una sucesión de instantes tan pequeños como queramos, pero siempre con un límite preciso. *Límite* es, entonces, la palabra que marcaría la diferencia más profunda entre cualquier infinito posible (no solamente el temporal) y la Eternidad (o bien, Lo Eterno), pues toda sucesión, por extensa que sea, presupone la individuación (al menos en el plano matemático) de sus partes. Estas concepciones, tanto en la filosofía medieval como en las matemáticas modernas, poseen un paralelismo muy sugerente que un autor como Jorge Luis Borges explora y aplica con singular sutileza. «El milagro secreto», cuento escrito en 1943 (la fecha es importante en función de la trama del cuento) consiste en una ágil aplicación de concepciones orientales, hebreas, medievales y de las matemáticas modernas. Acaso porque toda cultura es fundamentalmente sincrética, este cuádruple vínculo no debería extrañarnos. Y, como lo expresa Borges en el título mismo, comprendemos que la «experiencia» de la Eternidad sólo puede adoptar la forma del milagro.

Tiempo Infinito y Eternidad

Borges incluye, en el comienzo del cuento, una cita coránica:

> Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo:
> —*¿Cuánto tiempo has estado aquí?*
> —*Un día o parte de un día —respondió. (año, p.)*

Borges identifica la cita como correspondiente a *Alcorán*[1], II, Sura 261. La

1 Curiosamente, menciona al libro como *Alcorán* y no *El Corán*. Esta distinción es importante. *Alcorán* es la transliteración del nombre árabe en alfabeto latino, sin traducción, por cuanto en lengua árabe el

Sura completa es sumamente interesante y profundiza el sentido rescatado por Borges:

> *¿Os acordáis del viajero que al pasar cerca de una ciudad en ruinas, dijo: ¿Cómo resucitará Dios a los habitantes de esta ciudad destruida? Dios lo hizo morir, y permaneció cien años muerto; resucitó uno después y le preguntó: "¿Cuánto tiempo has permanecido aquí?" "Un día o algunas horas", respondió el viajero. "Mira tu comida y tu bebida", añadió el Señor: todavía están enteras. Mira tu asno: sólo queda de él el esqueleto. Nosotros hemos realizado esta maravilla a fin de que tu ejemplo instruya a los humanos. Mira como vamos a reunir los huesos dispersos del asno y cubrirlos de carne". A la vista del milagro, el viajero gritó: "Ahora ya sé que el poder de Dios es Infinito"* (El Corán, 1992, p. 156).

Intérpretes del Corán como Maracci (Citado por Wherry, 1896, p. 384) aseguran que este viajero fue Ozair, quien, cabalgando en un asno blanco, tenía en las manos un cesto de higos y un vaso de vino. Al pasar frente a las ruinas de Jerusalén, destruida por los Caldeos, profirió injurias contra la potencia divina y fue castigado con la muerte. Dios lo resucitó cien años después y le mostró su alimento y su bebida preservados del efecto del tiempo. Después le hizo notar que los huesos de su asno que emblanquecían la tierra se cubrían de carne a su mandato, y que el animal, vuelto a la vida, se disponía a beber.

La cita completa, comparada con el recorte hecho por Borges, nos ilustra sobre cuál aspecto del milagro es realmente importante para el autor. Las circunstancias del milagro (ciudad en ruinas, los huesos del camello, los higos intactos) son solamente eso: circunstancias de las que la esencia del milagro puede prescindir. El hecho esencial es la experiencia de la Eternidad que representa, experiencia que sólo puede obtenerse a través del *milagro* y, esencialmente, por un *milagro secreto*.

Es evidente la fascinación que Borges tenía por las religiones, más si pensamos que el cuento que nos ocupa se perfila como una suerte de encrucijada o punto de encuentro de las tres religiones del Libro: la cita del Corán, la mención del Sepher Yezirah y el origen judío del protagonista, la cultura cristiana y occidental del autor (de la que no puede prescindir) y la referencia al místico y también filósofo renacentista Jakob Boehme. Esta encrucijada se encuentra en la esencia del Dios Creador y de la Eternidad, tema central de la ficción.

En *El Corán*, dentro de la enumeración de los noventa y nueve nombres articulables de Dios, se citan tres, uno después de otro: *El Creador* (Al-Jaliq); *El Productor*, el que realiza o desarrolla la creación (Al-Barí); y *El que da la forma*

---

articulo determinativo «Al» se adjunta siempre al sustantivo (si éste es determinado). Por lo tanto, son erróneas por redundantes expresiones como *El Alcorán*.

(Al Musawwir) (Burckhardt, 1992, pp. 68-70). Esta profusión de nombres (se supone que un musulmán debe ser capaz de recitarlos todos y en su orden preciso) no nombran distintas manifestaciones de Dios sino sus atributos. Como esta enumeración debe ser necesariamente infinita, el centésimo nombre, el que no puede articularse, es el que da medida de su Eternidad. Sobre los tres que hemos mencionado, lejos de ser sinónimos, delimitan los tres aspectos de la creación, y serían aplicables tanto a Dios como al escritor Jaromir Hladik: el que concibe la obra, el que la construye, y el que le da su forma en verso.

El *Sepher Yezirah* (Riffard, 1987, pp. 346-348; Roob, 1997, p. 97) (tratado del siglo V A.D. aproximadamente) trata de los diez números primitivos, los Sefiroth, relacionados con las órbitas de los planetas. Implican una *emanación* o *esfera* (curiosa sinonimia) a través de la cual se manifiesta Dios. El viajero que recorriese los diez Sefiroths, se encontraría a sí mismo y a Dios.

Jakob Boehme por lo pronto es emblemático por su conjugación de mística y filosofía. Su concepción de Dios como «pura Actualidad» y «Energía Creadora» constituían, para él, una forma de explicar el mundo, pero esta explicación no puede ser en sí misma más que «*un reflejo del propio proceso de autogeneración de Dios*» (*apud* Ferrater Mora, 1999, pp. 399-400).

Podemos encontrar una suerte de *summa* de estas tres visiones en una novela muy cara a Borges: *Hacedor de Estrellas* de Olaf Stapledon[2]. Suerte de Cosmogonía y de viaje celeste paralelo (pero no paródico) al de Dante Alighieri, el protagonista-viajero de esa novela es llevado a través del cosmos viajando de una mente a otra de todos sus diversos habitantes. Verá así innumerables formas de comprender la creación y la vida. La última visión que tendrá será la de un Dios Creador, un artista, que da forma al universo. El desarrollo del viaje del hombre acontece en el tiempo y en el espacio Infinitos. El encuentro final, sin embargo, sucede en otro plano. El artista, necesariamente, debe poder contemplar su obra en su totalidad. Como esta es Infinita, o al menos se despliega en el Infinito, el punto de vista del «artífice» debe estar más allá de lo temporal y lo espacial. Este artista modela el cosmos desde la Eternidad.

Curiosamente, esta novela ha sido clasificada frecuentemente dentro del un tanto difuso género de ciencia ficción. Sin embargo, basta comparar con las tres concepciones desplegadas por las religiones del libro para comprender que es fundamentalmente mística, quizás el único plano desde donde puede intuirse

2 Título original: *Starmaker*. Hay edición en español: Stapledon, O., *Hacedor de Estrellas*, Barcelona, Minotauro, 1988.

(acaso sea imposible de comprender) la Eternidad.

Pero Tiempo y Eternidad tienen una compleja diferenciación. No significan lo mismo, y sin embargo son conceptos, ideas entre las que, forzosamente, debemos establecer un paralelo para poder comprenderlas. Si partimos de la concepción griega, tenemos dos términos aparentemente conciliables: Aión y Cronos[3]. El primero tiene el sentido de «época de la vida», «duración de la vida», y de ahí derivó en «vida» o «destino», entendidas como propias de un individuo. Dado su probable origen como «fuerza de vida» (del tema *yu*, de donde *iuvenis*), es casi natural la traslación semántica del término al significado «vida» como duración, en cuanto designaba la duración de la fuerza vital del individuo.

Cronos, por el contrario, significaba «duración del tiempo», es decir, el tiempo en general y caracterizado por una duración infinita que, en rigor, deberíamos caracterizar como ilimitada (es decir, un falso infinito, por cuanto se trataría de una sucesión sin límite, un (*Ápeiron*). El *Cronos* necesita del número, puesto que es esencialmente la medida (*Arithmos*) del movimiento.

La concepción del tiempo propia del universo físico mantuvo su designación, pero Aión pasó a designar, paulatinamente, la Eternidad, al aplicarse el término a «la edad del cielo entero» (Aristóteles, 1996, p. 88). Tenemos entonces dos concepciones: la que refleja el «número del movimiento del cielo», es decir, el valor numérico, la medida de dicho movimiento celeste; y la que concibe al cielo como una totalidad. Puntualmente, Aristóteles escribe que « fuera del cielo no existe ni puede generarse cuerpo alguno. Luego, es evidente que fuera (del universo) no hay lugar ni vacío ni tiempo» (Cronos) (Aristóteles, 1996, p. 87).

Observamos inmediatamente que esta concepción es propia de nuestra manera de medir el tiempo. El reloj no mide el tiempo, sino que por medio de él establecemos una *analogía* entre un movimiento (circular, de caída, pendular, la vibración infinitesimal de un cristal o de un isótopo, etc.) y lo que podríamos llamar *un fragmento de Eternidad*. Visto así, lo que llamamos *tiempo* es el desenrollarse de la vida dentro de la Eternidad, entendida como «edad vivida y por vivir del universo». Pero el concepto, al menos desde un plano filosófico, es mucho más complejo que esto.

Los primeros filósofos que se ocuparon en diferenciar nítidamente Tiempo, Eternidad e Infinito fueron medievales, (cristianos y, en menor medida, musulmanes y judíos) empujados por la necesidad de comprender la relación

3 Para ampliar, ver Ferrater Mora (Apud Ferrater-Mora, 1999, pp. 3494-3495).

entre Dios y el Cosmos. Tanto San Agustín como Boecio explican que la Eternidad no puede medirse, pues en ella no existe nada que pasa; todo es presente y está presente: «*interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio*» (Cf. BOECIO, *Philosophiae consolatio* V 6, 4, 8-9). [La eternidad es la posesión entera, simultánea, y perfecta de una vida interminable. La traducción es nuestra. Ver además (Boecio, 1999, p.182)]. Sugestivamente, podemos imaginar una lengua que pudiera existir dentro de ella. Necesariamente, debería carecer de verbos, porque ninguna acción o situación es sucesiva. Dentro de ella, todo es presente, todo es *sustantivo*.

Como una suerte de condensación del pensamiento teológico-filosófico acumulado hasta entonces, a mediados del siglo XII, apareció en Europa un libro de origen incierto, conocido actualmente con el título de *El libro de los veinticuatro filósofo* (2000). Presentado como las conclusiones de un simposio en donde participaron veinticuatro filósofos cristianos, aunque completamente anónimo, recoge otras tantas definiciones de la esencia divina.

Su influencia, ya por las ideas que contiene o por su propuesta, fue importantísima tanto en filosofía como en la mística cristiana. Sus conceptos serán reelaborados por autores como el Maestro Eckhart y Nicolás de Cusa en la Edad Media, y por Copérnico y Giordano Bruno en el Renacimiento. Para nuestro objetivo, tomaremos de él solo tres proposiciones:

Proposición II:

> *Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam.*
>
> *Haec definitio data es per modum imaginandi ut continuum ipsam primam causam in vita sua. Terminus quidem suae extensionis est supra ubi et extra terminans. Propter hoc ubique est centrum eius, nulla habens in anima dimensionem. Cum quaerit circumferentiam suae sphaericitatis, elevatam in infinitum dicet, quia quicquid est sine dimensione sicut creationis fuit initium est.* (2000, 46-47).
>
> [Dios es una esfera infinita cuyo centro se halla en todas partes y su circunferencia en ninguna.
>
> Esta definición está formulada de modo que se imagina la primera causa, en su vida, como un continuo. El término de su extensión se pierde por encima del dónde e incluso más allá. Por esta razón, su centro está en todas partes, y el alma no puede pensarlo con dimensión alguna. Cuando busque la circunferencia de su esfericidad, dirá que se halla elevada al infinito, puesto que aquello que carece de dimensión es indeterminado, como lo fue el inicio de la creación (2000, 46-47)].

Proposición VII:

> Deus est principium sine principio, processus sine variatione, finis sine fine.
> *Haec definitio est secundum speciem data.*
> *Genitor vero primum capit ratione geniturae, sed [non]*[4] *sic primo ut non prius. Genitus vero procedit generatione in finem, sed non recipit variationem natura medii. Intendit enim quod idem est finis vero nomine generantis et geniti, quia non est vita divina nisi unum medio tantum; sed non est finus ratione operis, ut quies et motus* (2000, pp.56-57).
> [Dios es principio sin principio, proceso sin mudanza, fin sin fin.
> Esta definición está formulada en términos de especie.
> El engendrador, en verdad, tiene dignidad de principio en virtud de la generación, y existe en principio sin tener un antes. El engendrado procede en la generación hacia el fin, pero no experimenta mudanza en su naturaleza de término medio. El texto quiere decir de hecho que el fin es idéntico para el verdadero engendrador y el verdadero engendrado, puesto que la vida divina no es más que una sola vida en común; pero no es un fin con respecto a una obra, como la quietud con respecto al movimiento *(*2000, pp.56-57)].

Proposición IX:

> Deus est cui soli praesens est quicquid cuius temporis est,
> *Haec definitio est secundum formam.*
> *Totum quidem uno aspectu omnes partes videt, pars vero totum non videt, nisi diversis respectibus et successivis. Propter hoc deitas est successivorum totalitas. Unde intuitus eius unicus est, non consequenter factus.*(2000, pp.60-61).
> [Dios es el único que tiene presente todo cuanto pertenece al tiempo. Esta definición es según la forma. El todo ve todas las partes con una sola mirada, mientras que la parte no ve el todo más que por aspectos diversos y sucesivos. Por esa razón, la divinidad es la simultánea totalidad de los aspectos sucesivos. De ahí que su visión sea única, y no tenga lugar de manera sucesiva. (2000, pp.60-61)].

Vemos que la segunda proposición hace referencia a Dios como un *continuo*, por lo tanto, no puede pensarse una parte de él sin pensar el todo. Pero como nuestro lenguaje es esencialmente discreto y sucesivo, la empresa de comprenderlo con palabras es siempre, necesariamente, incompleta.

La séptima proposición nos habla del principio sin principio. Esta *paradoja* surge por nuestra imposibilidad de aprehender el tiempo, de denominarlo, sin recurrir a conceptos como principio y final. La vida humana, como el universo mismo, está acotada a un segmento de una línea infinita que a su vez está contenida dentro de la Eternidad. Incluso dentro de la concepción del Eterno

4 Según Lucenti, este *non* debería suprimirse por considerarlo un error del copista. De hecho, vuelve contradictoria a la proposición, *EL libro de los veinticuatro filósofos*, p. 57.

Retorno, el ciclo es *nada más que un infinito* (entre infinidad de infinitos posibles).

La proposición novena busca explicar a Dios como una simultaneidad, es decir, para la divinidad el tiempo no puede ser sucesivo (en el sentido de *Cronos*). No es movimiento sino una suerte de *movimiento inmóvil* (necesariamente debemos recurrir a las paradojas), en donde es el propio movimiento que, sin detenerse, permanece inmóvil, como un reloj que pudiera marcar todas las horas del tiempo a la vez[5].

Tenemos así una continuidad simbolizada en la forma de una esfera, una ausencia de límites (o lo ilimitado, el Ápeiron de Aristóteles) y la simultaneidad: tres palabras en las que se sustenta el concepto de Eternidad que emplea Borges en «El milagro secreto». De hecho, sin esta concepción como preexistente, no podría haberse producido el milagro[6]. Volveremos más adelante sobre la idea de «milagro», esencial para comprender el cuento. No es casual que las obras que el protagonista del cuento ha escrito sean un libro de mística judía (una traducción del *Sepher Yezirah*) y una *Vindicación de la Eternidad*. En la primera, el número y la esfera son metáforas de Dios. En la segunda, rechaza la sucesión y se habla, incluso, del pasado modificable (de Parménides a Hinton han evolucionado las metáforas, pero la idea permanece). Como dijo el propio Borges, «*quizás la historia universal es la historia de unas cuentas metáforas*» (Borges, 1983, p. 636). O bien, «*de las diversas entonaciones de algunas metáforas*». (Borges, 1983, p. 638) [Las cursivas son nuestras.] De ser así, todos los lenguajes empleados por todos los hombres desde todos los tiempos buscan registrar lo inapresable, lo elusivo, lo fugitivo que, sienten, el tiempo les ha traído, pero que se ha llevado irremediablemente con él. Si el centro de la Eternidad es Dios o no, si se trata de una mera paradoja matemática o de un estado de la consciencia, es una cuestión de incierto debate. Lo cierto, lo innegable, es que algo queda en nosotros.

En un notable fragmento, que sintetizamos, Borges nos da su visión o experiencia de Eternidad sin Dios:

5 Dentro de las múltiples lecturas de la Teoría de la Relatividad, existe un curioso fenómeno que, dentro de la física, se conoce como *La paradoja de Russell* (Bertrand) o bien, como *La paradoja de los relojes*. En apretada síntesis, si dos naves dieran la vuelta al mundo, viajando a la velocidad de la luz y en la misma dirección, pero en sentidos opuestos, y en cada una de ellas hubiera un observador y un reloj, cada observador vería en la otra nave que ese reloj atrasa con respecto al suyo. No hay simultaneidad, pero sí fluctuación en su discurrir, acaso porque la velocidad de la luz todavía se encuentra lejos de alcanzar la velocidad del *movimiento inmóvil*.

6 Volveremos más adelante sobre la idea de «milagro», esencial para comprender el cuento.

> Durante un paseo nocturno, frente a una tapia rosada] Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad... (1983, pp. 366-367).

Y sin embargo, ¿por qué un autor que ha experimentado la Eternidad sin Dios necesita literariamente del *milagro*? No es una pregunta que esté en nuestras manos resolver, pero sí formular. La *inconcebible palabra eternidad* acaso necesita de Dios para poder ser concebida, para dejar de ser experiencia pura, secreta e individual y poder así *ser expresada*. Esto es, omnipresencia y omnipotencia divinas. Indudablemente, la lectura que Borges hiciera de Occam debió pesar en la elaboración del texto, porque además expresa en refinado lenguaje filosófico una idea que se vincula a la presentada ya por la cita de *El Corán*.

Guillermo de Occam, basándose en el principio de Omnipotencia, nos dice que *«Dios puede hacer todo lo que, al ser hecho, no incluye contradicción»* (1985, p. 29).

Porque además, el tiempo *«no es otra cosa diferente de lo que permanece y del movimiento, [...] porque entonces Dios podría producir el tiempo, prescindiendo de ellos, lo que es falso. Y concede que el tiempo es movimiento, porque es movimiento por el cual medimos otro movimiento» (1985, p. 102).*

Incluso el ahora es divisible, porque siempre es posible encontrar un instante dentro de otro instante: [...] «el ahora no es cosa indivisible y distinta de lo que permanece, porque Dios no puede producir ninguna cosa sin el ahora, porque cuando se produce es verdadero el decir entonces que esto ahora es producido» (1985, p. 106).

Pero para Occam el movimiento no es todo uno: *«El tiempo se halla en el movimiento entero de todo el cielo, no en alguna parte de movimiento de alguna parte de cielo» (apud*, Zellini, 1992, p. 60-61).

Por lo tanto, el movimiento entero de los cielos (pensemos en la arquitectura del Paraíso dantesco) es una *summa* de movimientos. Pero aun si el número de éstos fuera infinito, tampoco esa infinitud lo haría eterno. El Infinito, concepto ligado a lo ilimitado, posee dos aspectos: lo que ya Aristóteles había denominado *Infinito en Acto* e *Infinito en potencia*. El caso del matemático griego Antifón, que pretendía obtener la cuadratura del círculo, nos puede ilustrar sobre la diferencia entre ambos.

Antifón (apud, Zellini, 1992, pp. 28-29) creía en la posibilidad de demostrar que, dado un círculo, podría hallarse un cuadrado cuya área fuera igual al de dicho círculo. Para lograrlo bastaría, a su entender, que dado un polígono inscripto dentro de una circunferencia, se podría multiplicar la cantidad de lados de dicho polígono hasta que los puntos de la circunferencia fueran indistinguibles de las longitudes de los lados del polígono. Esta demostración estaba condenada al fracaso por el hecho de que Antifón confundió el infinito en potencia (la posibilidad real de tener polígonos con lados cada vez más cercanos a un punto de circunferencia) con el infinito en acto (el hecho de que cada lado del polígono coincidiera con un punto, puesto que siempre era posible encontrar un punto intermedio entre dos dados). Las célebres paradojas de Zenón de Elea se basan en esta misma (pero en el caso del eleata, deliberada) asimilación del infinito en acto con el infinito en potencia. Borges, a quien siempre le fue muy caro Zenón, diría en su «Historia del Infinito»:*«Hay un concepto que es el corruptor y desatinador de todos los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito» (1983, p. 254).*

La monstruosidad del infinito radica en definitiva en su *irracionalidad*. *Irracional* es, etimológicamente, lo que no es posible racionalizar, dividir en partes identificables. Es, en términos de Platón, *Álogon*. Si la idea más comúnmente aceptada de infinito es la circunferencia perfecta y la esfera, no pasó desapercibido el hecho de que tanto la una como la otra se definen a partir del número Pi, que representa la relación entre el diámetro de una circunferencia y su perímetro. Dicho número Pi, que provocó consternación entre los pitagóricos, se escribe: 3.14159265358979323846264338327 95... y la cifra podría continuarse infinitamente (es decir, es potencialmente infinita). Este número es del tipo irracional, por cuanto no es posible encontrar un término a su racionalización. Si la cifra que encierra la esencia de la geometría divina es un número irracional, esto podría significar que la propia naturaleza de Dios también lo fuese.

La salvación (aparente) pareció consistir en atribuirle a Dios la posibilidad del *infinito en acto*, mientras que desde lo humano (tal como le aconteció al frustrado Antifón) sólo es posible vislumbrar el infinito como potencia. La Proposición II de *El libro de los veinticuatro filósofos* parecería orientarse en ese sentido, pero en realidad la solución dada por los filósofos medievales es mucho más completa por cuanto relega el problema del infinito a una suerte de «parte»

(extractable de él, pero no constituyente) de la Eternidad. Pues existen infinitos *infinitos* posibles: el de los números enteros, el de los puntos de una recta, el de figuras geométricas, el del tiempo... Pero aún esta idea de infinito elevada a una potencia infinita mantiene en sí la esencia de lo sucesivo, lo enumerable. La sucesión y la numerabilidad determinan la posibilidad de individualizar un elemento cualquiera en él.¿Es esto posible con una esfera infinita cuyo centro está en todas partes? Veremos cómo las matemáticas no pueden dar respuesta a esta pregunta.

El álgebra del Infinito desarrollada en primer lugar por George Cantor y continuada por Bernstein y Weierstrass se basa en la capacidad de individuar elementos dentro de distintos conjuntos infinitos. Para Cantor, un conjunto es*«la reunión en un todo de objetos determinados y distintos de nuestra intuición o de nuestro pensamiento» (apud,* Zellini, 1992, p. 70).

Desde las matemáticas, la individuación no sigue un mecanismo filosófico sino puramente lógico: poco importa la naturaleza de cada conjunto y de sus elementos. Lo realmente crítico es la posibilidad o no de establecer correspondencias entre individuos, y que dicha correspondencia pueda extrapolarse al resto del conjunto. El teorema de Cantor-Bernstein provee la herramienta necesaria para esta tarea. Explicaremos someramente en qué consiste y cómo puede aplicarse.

El teorema se basa en el concepto de función matemática. Una función, traducida en términos lingüísticos, no es más que un deíctico que señala la correspondencia entre dos grupos de elementos. Una definición más formal, puramente matemática, nos dice que: *«una magnitud es función de otra, a la cual se la llama su argumento, si, a cada valor (admisible, es decir, cuyos valores son números reales) del argumento le corresponde un valor determinado único» (Surorov*, 1973, p.99).

Un ejemplo cotidiano de función: la longitud del vástago de un termómetro es una función de su temperatura. Vemos cómo analogía y función matemática no constituyen conceptos ajenos entre sí, con mucha facilidad, podríamos extrapolar un ejemplo similar con el cuadrante de los relojes.

Existe un tipo de función denominada Biyectiva que es aquella que determina recíproca y unívocamente la relación entre un elemento de un conjunto con otro perteneciente a un conjunto distinto. Como la biyección se da en ambos sentidos, es decir, especular (cada elemento de un conjunto tiene un reflejo

en un elemento de otro), podemos establecer comparaciones entre infinitos.

A modo de ejemplo, tomemos dos conjuntos infinitos: el de los números enteros pares y el de los impares. Ambos están definidos por los intervalos [0, +oo) y [0, -oo). Una función muy sencilla, del tipo x=y+1 relaciona especularmente cualquier número natural par (y) con otro impar (x), pues podemos obtener recursivamente y=x+1; x'=(y+1), es decir, x'=((x+1)+1).

En lenguaje matemático: x=f(y) -> y'=f(x) -> x'=f(y') -> y''=f(x') ... y la sucesión puede continuar *ad infinitum*.

De manera similar, podría hallarse una función que relacione los números primos con los enteros, los puntos de una circunferencia con los números racionales, las combinaciones de caracteres de un alfabeto con los movimientos de las piezas del ajedrez, etc.

Como estas funciones pueden ser muy diversas, la variedad de infinitos es, virtualmente, también infinita, escalonándose en distintos grados o tipos identificados mediante la letra hebrea *Alef* y un subíndice. Tendríamos entonces infinitos del tipo Alef 0, Alef 1, Alef 2, etc.

Acaso lo más sorprendente del álgebra del infinito es su vínculo con el pensamiento medieval. Santo Tomás de Aquino propuso en su tiempo la siguiente definición de conjunto, que tiene una inquietante similitud con la definición dada por Cantor hace poco más de un siglo: *Multitudo non est aliud quam aggregatio unitatum (apud, Zellini, p. 70)*, esto es, un agregado de unidades distintas. O bien: *Multitudo est id quod est ex unis quorum unum non est alterum* (*apud*, Zellini, p.70), un conjunto de unidades cada una de las cuales es distinta de las demás.

No obstante, entre Cantor y Tomás existen un abismo insalvable: un abismo ontológico. La elaboración de Cantor es puramente matemática y formal, mientras que Santo Tomás llega a la suya desde la filosofía y la teología: la posibilidad o la actualidad de existencia de conjuntos infinitos implicaba la idea de *no completitud* de Dios, que pasaría a quedar caracterizado por la idea de sucesión y la de límite. En contra de los averroístas, la Escolástica no atribuyó al mundo el carácter de Eterno, pues precisamente en él *todo es sucesión y límite*. Mientras que a la Eternidad, que es el continuo de todos los puntos que a su vez son *centros* de su *esfera*, no cabe describirla mediante la relación que vincula a un conjunto con sus elementos (el continuo no tiene partes constitutivas simples) sino mediante los conceptos de «parte» y de «todo» (una porción, un punto, un instante o una fracción es una «parte" del segmento entendido como un «todo", no un elemento constitutivo suyo).

El milagro como poesía

Los vínculos que un autor establece entre sus lecturas y sus obras son sumamente complejos. Observemos el siguiente diálogo entre dos personajes de Dostoievski:

> Kirilov: [...] La vida existe, mientras que la muerte no.
> Stavrogin: ¿Se ha convertido usted a la creencia en la vida eterna y ultraterrena?
> Kirilov: En la vida eterna y ultraterrena no, sino en la vida eterna aquí. Hay momentos; se llega a ciertos momentos en que de pronto el tiempo se detiene y pasa a ser eterno.
> Stavrogin: ¿Espera llegar usted a ese momento?
> Kirilov: Sí.
> Stavrogin: Veo difícil que eso se lleve a cabo en nuestros tiempos [...]. En el Apocalipsis, un ángel anuncia que el tiempo se extinguirá y no volverá a existir.
> Kirilov: Lo sé. Allí está expresado muy fielmente, con mucha precisión y exactitud. Cuando todo hombre alcance la felicidad, no existirá ya el tiempo, porque no hará falta. Es una idea muy acertada.
> Stavrogin: ¿Y dónde lo van a meter?
> Kirilov: En ninguna parte. El tiempo no es un objeto, sino una idea. Se extinguirá en la mente (1985, pp. 309-310).

Acaso lo que menos nos sorprende es pensar que el mismo Borges podría haber sido Kirilov. Que el diálogo haya sido entre dos anarquistas es un hecho casi secundario. Pero no debemos forzar mucho los conceptos para encontrar un profundo paralelismo entre la cita coránica inicial, el texto de *Los Demonios*, y el texto del *Apocalipsis* de San Juan, que citamos a continuación: «Oti cronos ouketi istai» [no habrá ya más tiempo] (San Juan, 1999, p. 1325)

La aniquilación del tiempo, ya sea puntual como en lo sucedido a Ozair o a Hladik, como final, a la que alude Kirilov, no implica sin embargo el preludio de la destrucción sino, paradójicamente, la esencia de la creación. Se produce un salto cuantitativo profundo entre el Cronos y el Aión. Lo que el ángel anuncia es el fin del Cronos, entendido como «movimiento» o «una idea del movimiento», pero no el fin de la vida sino, precisamente, su instauración definitiva. La elaboración de la trama de *Los enemigos* pareciera haber requerido de la Eternidad para completarse: una estructura circular, sin lugar ni tiempo, que se reinicia infinitamente en el mismo punto. Su protagonista se llama Roemerstadt: literalmente «ciudad de los romanos», Roma, centro de la cultura occidental y cristiana. Pero este argumento es soñado en Praga, la ciudad de Kafka y del Golem. Una ciudad que convierte a los hombres en laberintos y el lugar en

donde fue creada una imitación de hombre que no podía llegar a ser un laberinto humano. Roemerstadt teme una conspiración. En todo momento, presiente el peligro que para él representa Kubin, personaje que ha perdido la razón y cree ser Roemerstadt. El drama transcurre de forma circular, sin resolución. En algún punto de su desarrollo, descubrimos que en realidad Roemerstadt no existe en el drama sino como delirio de Kubin. Roemerstadt es Kubin que se cree Roemerstad, amenazado, sin saberlo, por sí mismo. Acaso sobrevuela el drama la idea del nazismo y de su paranoia. Sin embargo, encontramos una lectura mucho más inquietante. El drama *Los enemigos* es una lucha por la identidad que no encuentra resolución. Pero se trata de una triple identidad: la de Roemerstadt, la de Kubin, y sobre todo, la de Hladik. No es casual que el texto se inicie con un largo ajedrez entre dos familias ilustres. Hladik se sueña perdido en el juego, y el tablero, geométricamente perfecto, aparece reemplazado por un desierto lluvioso. La paradoja no es solamente un recurso onírico: el ajedrez es símbolo de la Jerusalén Celestial y de la conciliación de los opuestos. Las combinaciones de su juego son infinitas, sino eternas. Pero la geometría celeste desaparece, reemplazada por el desierto, que es el lugar de la Nada. Hay que recuperar el lugar que hace a la identidad, y quizás la culminación del drama *Los enemigos* pueda lograrlo. Si Roemerstadt es «ciudad de los romanos», es decir, Roma, punto de contacto entre la ciudad terrestre y la celeste, Kubin necesariamente debe ser una parodia de ambas. Kub, en Yidish es «cubo» en sentido matemático (es decir, tanto la forma geométrica como la potencia). Kubus, en alemán, posee exactamente el mismo sentido, al que se añade el adjetivo kubisch con el sentido de «cúbico».Kubin sería entonces una deformación (diríamos, una ocultación) de este sentido geométrico del nombre. El ajedrez es un cuadrado de ocho casillas de lado, sesenta y cuatro en total. Ocho es el *cubo* de dos, es decir, tres veces dos, y el tres, en lenguaje místico, equivale al infinito[7]. Pero además, el nombre de pila de Kubin es Jaroslav, el de Hladik, Jaromir, y en el interrogatorio de la Gestapo surge que su apellido materno es Jaroslavsky, es decir, «hijo de Jaroslav». La identificación entre el personaje de Borges y el personaje creado por el personaje de Borges es completa.

En la imaginación matemática de Borges, la vida es un personaje poliédrico que se desenvuelve en una trama esférica. Tal como en los vanos intentos del griego Antifón de obtener la cuadratura del círculo, nos encontramos con esta esencia «irracional». El drama *Los enemigos* es en el fondo una horrenda

7 Hemos dejado de lado las interpretaciones trinitarias de este *rompecabezas* numérico de Borges.

condenación. Kubin está condenado a creerse Roemerstatd *sin serlo jamás*, atrapado en una trama circular, es decir, infinita, sucesiva y marcada por la idea de límite: su identidad no será nunca resuelta por cuanto no podrá agotar jamás los sucesivos pasos (infinitos pasos) necesarios para ser su igual. No será Roemerstadt ni será él mismo. De ahí que el infinito y el tiempo circular, una suerte de Eterno Retorno en el drama, constituyan elementos de condenación. No hay forma por la cual el protagonista pueda redimirse de la repetición de su rol. Irónicamente (o no tanto) el drama «*observa las unidades* (aristotélicas) *de tiempo, de lugar y de acción*» (Borges, 1983, p. 510). Tiempo, lugar y acción en este caso, lejos de representar una tradición o un dogma literario, constituyen la esencia de la imposibilidad de redención para Kubin-Roemerstadt. Nada cambia, porque todo está inmóvil o condenado a la inmovilidad, y seguirá allí, petrificado, hasta que Dios decida moverlo. En Nicolás de Cusa encontramos la idea siguiente:

> *praecisam aequalitatem solum Deo convenire Ex quo sequitur omnia dabilia praeter ipsum differre. Non potest igitur unus motus cum alio aequalis esse nec unus alterius mensura, cum mensura a mensurato necessario differat. [...] aequalitam actu impossibilem vices et nullam alia in figura praecise posse concordare nec in magnitudine.* (Nicolás de Cusa, (I,91), 2004, pp. 20-21).
>
> [la igualdad precisa conviene únicamente a Dios. De lo cual se sigue que difiere todo lo que puede darse fuera de él. Por lo tanto, un movimiento no puede ser igual a otro, ni uno ser la medida de otro, por cuanto la medida difiere necesariamente de lo medido. [...] la igualdad es imposible en acto y que ninguna cosa puede concordar con otra de manera precisa en la figura ni tampoco en la magnitud. Nicolás de Cusa, (I,91), 2004, pp. 20-21].

El Cusano y Borges nos hablan de la imposibilidad en acto de ser el otro, es decir, de crearse en otro, por infinita que sea la sucesión y la aproximación. Sólo Dios tiene esa capacidad desde su condición de *eterno*. Y, según Borges, acaso también puede otorgarla a un hombre en la forma de un milagro secreto.

El drama de Hladik es también un conflicto entre enemigos: el tiempo y él. Sabe que morirá. Si la divinidad (en el sentido borgesiano) *es una esfera infinita cuyo centro se halla en todas partes y su circunferencia en ninguna* (El libro de los 24 filósofos, 2000, p. 47), entonces *ella reside completamente* en cada punto del universo, y a la vez, en todos sus puntos [las cursivas son nuestras]. Esta paradoja se encuentra en la esencia del milagro.

Pero ¿en qué consiste puntualmente este milagro? Pues por serlo, no puede formar parte de la naturaleza, y tampoco puede ser construido por el hombre.

En la patrística, se observaron las siguientes características de «lo milagroso»: *en primer lugar, el hecho de que el milagro parece contrario a la naturaleza [...]; en segundo término, la invariable presentación del milagro como manifestación del poder divino; por último, la insistencia en las limitaciones de la razón humana ante las causas del milagro, que la superan [...]* (Magnavacca, 2005, p. 443).

> Ya en la Escolástica, se profundizó el concepto. Tomás de Aquino
> [...] subraya que la admiratio suscitada por el milagro es aquella que surge ante la presencia de efectos cuya causa no sólo se desconoce, sino que no es posible conocer; de ahí que ese desconocimiento no sea imputable a la ignorancia de algunos, sino a la imposibilidad de comprensión de todos. [...] El milagro excede, pues, el poder de la naturaleza [...] (Magnavacca, 2005, p. 443).

Santo Tomás sistematiza el milagro en tres tipos: en cuanto a la sustancia del hecho milagroso (que dos objetos coexistan en el mismo espacio), en el sujeto que se verifica el milagro (un ciego que recupera la visión), y por el modo y el orden del suceso (curarse repentinamente de una fiebre, sin intervención humana.

El *milagro secreto* sucede en dos «momentos»: el sueño de Hladik, con su vertiginoso mapa de la India, y la detención del universo físico. En el primer caso, el milagro transcurre fuera de la conciencia; en el segundo, fuera del tiempo. Y sin embargo, en ambos casos se halla presente la manifestación de la Eternidad. El bibliotecario ciego (¿el autor?) dice: «*Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra: yo me he quedado ciego buscándola*» (Borges, 1983, p. 511).

Si lo que se detiene es el universo físico, ¿existe el tiempo «fuera» de ese universo? Observemos la construcción de la escena del fusilamiento:

> El universo físico se detuvo.
> Las armas convergían sobre Hladik, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladik ensayó un grito, una sílaba, una torsión e la mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto*. Pensó *estoy loco*. Pensó *el tiempo se ha detenido*. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento... (Borges, 1983, p. 512).

La detención del universo físico implicaría el fin del tiempo como, *Cronos*, de la misma forma en que detendría el tiempo el ángel que anunciará el Apocalipsis.

El insólito empleo de Eternidad como verbo (*El brazo del sargento eternizaba...*) busca provocar aquella misma experiencia que viviera Borges frente a la tapia rosada. Que el viento hubiera cesado *como en un cuadro* da más la idea de su congelación, como una especie de aliento contenido, que de auténtico cese. En el desgranarse de sus ideas, piensa sucesivamente en el infierno[8], en la muerte y en la locura. Luego, en la detención del tiempo. Pero si su pensamiento no se detiene, quiere decir que *el tiempo, como movimiento, no está presente*.

Parece evidente que el milagro secreto que experimenta Jaromir Hladik es en cuanto a la sustancia: hay una interrupción del tiempo propio del mundo físico (Cronos) para que se desarrolle el tiempo de la existencia creadora (*Aión*). Este tiempo asume la forma de un *segmento* de Eternidad (si es que tal imagen geométrica pudiera aplicársele) en tensión permanente con la inmovilidad del Universo Físico, de una forma opuesta a Kubin desenvolviendo su existencia dentro de un tiempo esférico. La esencia del *Apearon* determina que Kubin no tenga jamás redención; la aproximación sucesiva jamás completada condena al personaje a experimentar *infinitamente* su delirio. La esencia de la Eternidad hace que Hladik obtenga su redención desde la secreta completitud de su obra. No es meramente propio de la fábula de la historia que el personaje (el judío) muera frente a un pelotón de fusilamiento nazi, aunque no debemos desdeñar el componente testimonial del cuento. Es la completitud de la obra la que le permite a Hladik insertarse en la Eternidad por cuanto ha ocurrido fuera del tiempo, y no como repetición infinita de él. Un año fue su pedido secreto a Dios. «Un año» le fue concedido. Pero este período no puede medirse. Nadie lo mide, salvo el autor, con sus versos. Casi podríamos traducir ese *año* como *el tiempo de vida de la obra*.

El fusilamiento acontece en un patio con baldosas; acaso podemos suponerlo ajedrezado. El ajedrez, símbolo de la combinación infinita, es la prefiguración de la Jerusalén Celeste. Sobrevolando la aterradora presencia inmóvil del pelotón nazi, una minúscula abeja deja caer su sombra sobre una baldosa. Este pequeño insecto es, para la Cábala judía, un mensajero divino, un *elemental*. Para los órficos, las almas eran simbolizadas por abejas, pues tal como ella, salen las almas de la unidad divina (Cirlot, 1997, pp. 63-64). Pero sea cual fuere su simbolismo, puede que para Borges tenga el mismo significado que la letra perdida entre el múltiple mapa de la India que Hladik había encontrado en su sueño. Bien podría ser que ella complete el milagro: es el punto infinitesimal y perdurable

8 *Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io eterno duro*. Dante, *Commedia: Infierno*. Canto III, vv. 7-8.

que proyecta la Eternidad dentro de la realidad arrasadora y fugaz, para cobijar a un escritor que no quiere morir sin justificar antes su vida.

Conclusiones

El milagro sólo sucede en la Eternidad, ajeno a lo infinito, a lo racional, y a lo verosímil. Es una singularidad, una irrupción de lo divino dentro del tiempo físico. Es el movimiento inmóvil que salva (y diría, incluso, que hace feliz) al protagonista, llevándolo fuera del ciclo inexorable de su muerte, y dándole la oportunidad de la redención a través de su obra. No es la magnificencia de Dios lo que Borges rescata, sino el dulce vértigo del hacedor del drama, y su fascinada gratitud. Para Borges, como quizás para Occam y el Cusano, se trata de un milagro que, para no caer en contradicción con la construcción divina del tiempo, debe suceder *fuera* de él. Y eso lo convierte en secreto, individual, y precioso. Acaso podría pensarse el para qué permitir la conclusión de una obra que desaparecerá, como el tiempo del Apocalipsis, con la mente de su hacedor. Pero en la Eternidad *todo queda*, todo reside en acto presente. Ésta es una problemática que atraviesa a las tres religiones del libro, y que sólo parecería tener una respuesta desde la fe y desde la poesía. «El milagro secreto» bien podría ser un fragmento de mística y de teología medievales. Que su autor se haya declarado agnóstico o ateo no cambia nada: esa declaración fue hecha ante el tiempo fugitivo de la vida, no ante la vida misma. Por eso, en el cuadro final, inmóviles el pelotón de fusilamiento y su víctima, Borges se procura un signo de salvación para su personaje. Porque Dios, en su *irracionalidad* y eternidad, acaso pueda adoptar cualquier forma de la *insignificancia*: una letra en un vertiginoso mapa de la India, un personaje poliédrico (Kubin) en un drama circular, un escritor que escribe sólo en su mente, y, sobre todos ellos, una abeja contemplando el rostro inmóvil del hacedor que la incluye en su relato sin saber que ya la eternidad estaba cobijada por su minúscula, vertiginosa sombra.

Referencias Bibliográficas

Aristóteles. (1996). *Acerca del cielo.* Madrid: Gredos.
Boecio, A.M. (1999). *La consolación de la filosofía*. Madrid: Alianza.
Borges, J.L. (1983). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
Borges, J.L. (1994). «El milagro secreto». En *Artificios*. Madrid: Alianza.
Burckhardt, T. (1992). *Símbolos*. Barcelona: José de Olañeta.
Cirlot, J. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

Cusa de, Nicolás. (2004). *Acerca de la Docta Ignorancia, Libro II*. [Edic. bilingüe] Buenos Aires: Biblos.

Dostoievski, F. (1985). *Los Demonios, Tomo I*. Buenos Aires: Hyspamérica.

El libro de los veinticuatro filósofos. (2000) [P. Lucenti, trad.]. Madrid: Siruela.

Ferrater Mora, J. (1999). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Seix Barral.

Magnavacca, S. (2005). *Léxico técnico de filosofía medieval*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Hernández Catá, A. [Edit.]*, (1992). El Corán*. Madrid: Kairós.

Occam de, G. (1985). *Principios de Teología*. Madrid: Sarpe.

Riffard, P. (1987). *Diccionario del esoterismo*. Madrid: Alianza.

Roob, A. (1997). *Alquimia y Mística*. Köln: Taschen.

San Juan, *El Apocalipsis*, en *Nuevo Testamento Trilingüe* [Bover, J.M. y O'Callaghan, J., Edit.], Madrid, BAC, 1999.

Stapledon, O.(1988). *Hacedor de Estrellas*. Barcelona: Minotauro.

Suvorov, I. (1973). *Matemáticas Superiores*. Moscú: Mir.

Wherry, C.M. (1896). *A comprehensive commentary of The Qurán*. London: Kogan, Trench & Trüber.

Zellini, P. (1992). *Breve historia del Infinito*. Madrid: Siruela.

La Ciudad de los Senderos que se Bifurcan. Coincidencia en la Construcción de los Espacios Oníricos: «El Inmortal», de Jorge Luis Borges y «Kubla Khan», de Samuel Taylor Coleridge

María Lydia Polotto Sabaté*

Nota del Editor

El presente trabajo nos hace percibir dramáticamente la manera en que Borges interrelaciona textos de forma sorprendente y a veces chocante, presentándonos un caso ejemplar de tal proceso con rigor y elocuencia.

Resumen: En este trabajo se intenta analizar cómo la competencia lectora y la colaboración pueden establecer relaciones intertextuales entre obras sin aparente filiación. Se analizará también cómo la obra de Jorge Luis Borges predispone especialmente al lector en esta tarea.
Palabras clave: Borges, Coleridge, intertextualidad, cooperación.

Abstract: *The purpose of this article is to analyze in which way the reader's competence and its cooperation might establish inter-textual relationships between texts with no apparent filiation. We will also analyze how the work of Jorge Luis Borges predisposes the reader to this cooperation.*
Keywords: *Borges, Coleridge, intertextuality, cooperation.*

Introducción

La idea de que «todos los autores son un autor» (Borges, 2007, p. 29), expresada en el ensayo «La flor de Coleridge», es una idea recurrente a lo largo de la obra de Borges, no sólo en lo respectivo a la reelaboración de temas que ya fueron tomados por otros escritores en el pasado sino, incluso, en lo referente a su propia concepción de la vida expresada en su arte. Esa obsesión la podemos

* Profesora de Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA)
Correo Electrónico: malypolotto@yahoo.com
Fecha de recepción: 2012. Fecha de aceptación: 2012
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 140-151.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

rastrear a través de sus cuentos, sus ensayos y su poesía: las bifurcaciones, los laberintos, las escaleras sin fin, las repeticiones, los espejos. Existe, en la literatura borgeana, la noción de que formamos parte del sueño de alguien que a la vez es soñado, y de que esa imagen se puede retrotraer hasta el infinito. Por este motivo, no nos es extraño encontrar en Borges huellas de otros autores; de hecho, casi podríamos considerarlo como una afición, y aun, desesperarnos ante la erudita cita de un autor inexistente: nuestro poeta se entretenía con sus lectores como Dios con su rabino de Praga.

El objetivo de este estudio es comparar los sueños de dos autores que, en diferentes circunstancias y tiempos, construyeron la misma ciudad onírica: Xanadú, en «Kubla Khan o Una visión en un sueño» (Coleridge, 2009, pp. xxxx) y La Ciudad de los Inmortales, en «El inmortal» (Borges, 2007, pp. 25-30).

Kubla Khan o Una visión en un sueño

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round:
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.
***
But oh! that deep romantic chasm which slanted

Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! As holy as enchanted
As e´er beneath a waning moon was haunted

By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,

A mighty fountain momently was forced:

[En Xanadú, Kubla Khan[1]
se hizo construir un espléndido palacio de recreo:
allí donde el Alfa, el río sagrado, corría
por cavernas inmensurables para el hombre, hacia un mar sin sol.
Dos veces cinco millas de suelo fértil
se cercaron de muros y torres:
había jardines que resplandecían con arroyos sinuosos,
y donde florecían muchos árboles de incienso;
había bosques, tan viejos como las colinas,
que envolvían prados verdes y soleados.
***
Mas, oh, ¡aquella sima romántica y profunda que sesgaba
la verde colina a través de un manto de cedro!
¡Un lugar salvaje! ¡Tan santo y encantado
Como cualquiera donde, bajo la luna menguante, se apareció
una mujer lamentándose por su amado demonio!
Y de esta sima, que hervía en incesante estruendo,
igual que si respirase la tierra con resuellos hondos y agitados,
brotó en un momento un poderoso manantial:
en mitad de cuya repentina e intermitente

[1] Traducción de Arturo Agüero Herranz (2009).

Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher´s flail:

And mid these dancing rocks at once and ever

It flung up momently the sacred river.
Five miles meandering with a mazy motion

Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the cavern measureless to man,

And sank in tumult to a lifeless ocean:
And ´mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!
The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice!
A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing on Mount Abora,
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight ´twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise (Coleridge, 2009).

explosión
saltaron enormes fragmentos, como granizo que rebota,
o como el grano al separarse de la paja bajo el mayal del trillador:
y en medio de las danzantes rocas, de súbito y para siempre,
surgió en un momento el río sagrado.
Formando meandros durante cinco millas, con laberíntico curso,
discurría el río sagrado, a través de bosques y valles;
alcanzaba luego las cavernas inmensurables para el hombre,
y se hundía tumultuoso en un océano sin vida:
¡y en medio de ese tumulto, Kubla oyó a los lejos
voces ancestrales que profetizan la guerra!

La sombra del palacio de recreo
flotaba en mitad de las olas,
donde se oía la cadencia mezclada
del manantial y las cuevas.
¡Era un milagro de rara invención,
un soleado palacio de recreo con cuevas de hielo!
Una muchacha con un dulcémele
vi, cierta vez, en una visión:
era una doncella abisinia
y, tocando su dulcémele,
cantaba acerca del monte Ahora.
Si pudiera revivir dentro de mí
su armonía y su canción,
me llenaría de tan profundo deleite,
que, con música alta y prolongada,
construiría ese palacio en el aire,
¡aquel palacio soleado, aquellas cuevas de hielo!
Y cuantos escucharan lo verían aparecer,
y todos exclamarían: ¡Cuidado, cuidado!
¡Sus ojos refulgen, su cabello flota!
Tejed un círculo a su alrededor tres veces,
y cerrad los ojos con temor santo,
pues él se ha alimentado de rocío de miel,
y ha bebido la leche del Paraíso (Coleridge, 2009).]

El Sueño de Borges

En el ensayo «El sueño de Coleridge» (Borges, 2007, pp. 25-30), el escritor nos habla sobre la composición del poema «Kubla Khan» y analiza la inspiración poética durante estados oníricos. Una vez más, retoma la noción de los hombres que *participan* de los sueños de otros, como si existiese una suerte de panteísmo eterno que permitiera mantener las conciencias conectadas, para que un mismo hecho pueda materializarse una infinidad de veces aun bajo modalidades distintas: «Un emperador mogol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio» (Borges, 2007, p. 35). El narrador argentino vuelve a soñar con ese palacio en su cuento «El inmortal», publicado en la antología *El Aleph* (1949).

La pregunta que cabe hacernos es: ¿Borges participó voluntariamente de la continuación del sueño de Coleridge, decidiendo encontrar Xanadú destruida y abandonada?, y también, ¿pudo, en su onírica y constante ceguera, llegar a La Ciudad de los Inmortales y destruirla, olvidando al emperador mogol y al poeta inglés? Visión, construcción y destrucción son las claves del panteísmo artístico que nos conducen desde Xanadú hasta La Ciudad de los Inmortales.

La Hipertextualidad como Impulso Creador: La Idea de «Cooperación Lectora»

Desde las primeras páginas del cuento «El inmortal», nos encontramos con una serie de información documental proporcionada por el autor. Lejos de romper el pacto ficcional con el lector, Borges crea un efecto de verosimilitud y recrea un ambiente literario muy parecido, en forma y estructura, al de sus ensayos: «Borges fue un maestro en desvanecer la frontera entre ficción y ensayo» (Oviedo, 2003, p. 48). Esta ruptura, que no *des-ficcionaliza* la ficción, sino que *ficcionaliza* la prosa ensayística, tiene en la reescritura uno de los aliados más importantes. Su capacidad para interrelacionar, aun de forma ilógica, los textos más remotos es transferida al lector, a quien Borges concede idéntica autonomía: «otorgarle al lector una libertad absoluta para cerrar o abrir el final de un escrito» (Oviedo, 2003, p. 48). Todavía podemos afirmar que el lector tiene la facultad de conectar los textos allí donde la filiación no es completamente evidente. Borges le permite al lector guiarse por sus propios indicios y sacar conclusiones que serán válidas en tanto que la idea de un lector activo y competente parece entusiasmarlo más que la idea de una comparación argumentada entre los

textos. Esta libertad tiene consecuencias inmediatas en la cooperación lectora, e incluso tiene consecuencias infinitas: «El libro no es un ente incomunicado: es un eje de innumerables relaciones» (Oviedo, 2003, p. 48).

El lector, frente a un texto de Borges, se halla ante la infinita bifurcación del camino: todos parten de un mismo origen y todos son correctos, aun cuando lleguen a sitios diferentes. Lo que importa no es el destino al que nos conduce la cooperación lectora, sino la cooperación en sí. La posibilidad de pensar un texto en función de otros textos tiene un interés propio, aparte de los lazos lógicos que unan los textos comparados.

La invención se aleja —de esta manera— del concepto de «originalidad», en el sentido de que a Borges no le importaba ser un escritor original, sino crear ideas nuevas a partir de ideas conocidas. Una versión es el origen de infinitas versiones «dentro de la cual se confunden el original y la copia o, mejor aún, no existe ni uno ni otra» (Oviedo, 2003, p. 49).

Por eso, no sólo su obra sino su propio quehacer literario justifican la hipertextualidad como un bien en sí mismo, independientemente de los razonamientos y argumentaciones que nos lleven, a través de más de doscientos años, desde la ciudad de Xanadú que poetizó Coleridge en el siglo XVIII, hasta la monstruosa Ciudad de los Inmortales que construyó Borges a mediados del siglo XX.

«¿He soñado mi vida o fue un sueño?»

Cuando pensamos en el poema de Coleridge y en el cuento de Borges, nos encontramos —sin muchas dificultades— ante una manifestación discursiva relacionada con un estado de ensoñación. Es decir, una construcción onírica que, en ambos casos, se da en el plano del espacio. No es difícil rastrear el mencionado estado, porque ambos textos nos dan indicios suficientes para deducir que aquello que sucede en el poema o en el cuento trascurre durante un sueño. En el caso de Coleridge, es el propio autor quien nos refiere cómo se originó la composición del poema. Más allá de que el subtítulo es, de por sí, explícito: «una visión en un sueño», vale la pena recordar esta anécdota que figura como prefacio a la edición del poema de 1816:

> En el verano del año 1797, el Autor, aquejado de mala salud se había retirado a una solitaria granja entre Porlock y Linton, en los confines de Exmoor que se reparten Somerset y Devonshire. A consecuencia de una indisposición leve, le habían prescrito un calmante, por efecto del cual se quedó dormido en su silla cuando se encontraba leyendo la siguiente sentencia, o palabras del mismo significado, en *La peregrinación de Purchas*: «El Khan Kubla ordenó construir aquí un palacio, y un espléndido jardín además; y de este modo, se cercaron con un

> muro diez millas de tierra fértil». Por espacio de unas tres horas el Autor cayó en profundo sueño, al menos de los sentidos externos, tiempo durante el cual tuvo la certeza vívida de haber compuesto no menos de entre dos y trescientos versos; si componer era aquello donde las imágenes se alzaban ante él como cosas reales, junto a la paralela elaboración de las expresiones correspondientes, sin conciencia ni sensación alguna de esfuerzo. Al despertar le pareció que guardaba un recuerdo preciso de todo, y tomando pluma, tinta y papel, escribió inmediatamente con impaciencia los versos que aquí se conservan. En ese instante, por desgracia, lo requirió una persona que venía de Porlock a tratar de negocios, quien lo entretuvo por más de una hora, y cuando por fin regresó a su cuarto advirtió con sorpresa y mortificación no pequeñas que, si bien aún conservaba un vago y confuso recuerdo del sentido general de la visión, a excepción de ocho o diez versos e imágenes sueltos, el resto se había desvanecido como las imágenes en la superficie de un arroyo cuando se arroja una piedra, pero, ay, sin la ulterior renovación de las mismas (Coleridge, 2009, pp. 163-164).

Entendemos, no obstante, que afirmar sin más explicación que los textos son productos de un sueño es simplificar su lectura, especialmente en el caso de Borges, en el que la relación entre vigilia y sueño es compleja: «El sueño es real mientras dura, ¿puede decirse algo diferente de la vida?» (García Silva, 2011, p. 2). Los sueños no son sólo elaboraciones de nuestra mente que se manifiestan en estados inconscientes; el sueño tiene raigambre en deseos, preocupaciones y obsesiones que están presentes, directa o indirectamente, en nuestros estados de vigilia: «[Borges] denuncia ese punto de encuentro entre la verdad, el sueño y la vigilia al poner a estos últimos en un espejo donde el sueño es el reflejo de la vigilia […] y la vigilia es el reflejo del sueño» (García Silva, 2011, p. 3).

Las Ciudades que se Bifurcan

De lo dicho hasta aquí podemos, antes de elaborar nuestras conclusiones, destacar los siguientes aspectos que unen —de forma intencional o no— la obra del narrador argentino con la del poeta inglés.

a) *La presencia de lo onírico*. El primer lazo es la presencia del componente onírico que puede rastrearse con facilidad. En «El inmortal» de Borges, la frase «una flecha cretense me laceró» (Borges, 1974, p. 535) parece ser el comienzo del largo sueño que lleva al protagonista a la búsqueda de la Ciudad de los Inmortales. Durante toda esta experiencia, hay otras huellas textuales que connotan el estado de ensoñación que vive el personaje. La isotopía de lo onírico puede reconocerse a partir de marcadores léxicos como: *soñar* («Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto»; Borges, 1974, p. 535); *pesadilla* («sé que durante

muchos años infestaron mis pesadillas»; Borges, 1974, p. 538); *delirio* («Antes de perderme otra vez en el sueño y en los delirios»; Borges 1974, p. 535). Todo lo que le ocurre en su travesía, incluso la construcción discursiva a través de imágenes, sensaciones y palabras, es producto del sueño del narrador. La descripción de La Ciudad de los Inmortales conduce al lector, casi automáticamente, a pensar en la naturaleza de la pesadilla, allí donde nuestros miedos y angustias toman formas irracionales para atormentarnos. En «Kubla Khan», la referencia textual al sueño o al estado onírico aparece ya en la segunda parte del poema: «*In a vision once I saw*» [«vi, cierta vez, en una visión»] (Coleridge, 2009, v. 38). A pesar de la construcción discursiva de Xanadú en la primera parte, el texto tiene fuertes rasgos oníricos por su forma fragmentada de describir la ciudad y por la abundancia de referencias sensoriales. Recuerda, salvando las distancias en el tiempo, a los poetas surrealistas de las vanguardias históricas. Si tomamos como referencia, para apoyar esta teoría, elementos paratextuales, debemos recordar que el poema, publicado por primera vez en 1816, llevaba como subtítulo la frase «*A Vision in a Dream*» [*Una visión en un sueño*]. Ya hemos citado un párrafo de la introducción en el que Coleridge nos acerca a las circunstancias que promovieron su escritura.

b) *La construcción del espacio*. Además del particular uso de las imágenes que hemos señalado en el punto anterior, parece interesante, a efectos de justificar —de alguna manera— la filiación hipertextual del cuento con el poema, ver cuáles son las coincidencias en la descripción de los espacios. Es decir, qué nos lleva a pensar que, al menos como lectores competentes y cooperativos, podemos usar nuestra imaginación e ingenio para establecer paralelos entre ambos textos literarios.

Por un lado, Xanadú fue la capital del Imperio Mongol en el siglo XIII, durante el reinado de Kubla Khan. Por otro, La Ciudad de los Inmortales que busca el protagonista del cuento de Borges pareciera estar situada —según las indicaciones geográficas que se dan en el texto— en el norte de África. No obstante, ambos autores se valen de varias referencias espaciales para imaginar o soñar sus respectivas ciudades. En «El inmortal», se nos dice que la ciudad «está al otro lado del Ganges» (Borges, 1974, p. 534). Si tenemos en cuenta que el recorrido del protagonista comienza en el norte de África (como parece indicar el hecho de que se encuentre con

trogloditas, naturales de Etiopía, o garamantes, naturales de Libia), no tiene sentido pensar en una ciudad «al otro lado del Ganges» a menos que ese «al otro lado del Ganges» permita entender que el narrador no toma la geografía real como parámetro de la construcción de la ficción. En ese caso, no hay ningún impedimento para situar La Ciudad de los Inmortales en China. Esta es la primera referencia que alude a una desviación espacial. En cuanto a «Kubla Khan», si bien queda claro que Xanadú fue la capital del Imperio Mongol y que estaba previsiblemente ubicada en donde ahora se encuentra la Ciudad Prohibida, las referencias al Río Alfa y a Abisinia resultan dislocadas. El Río Alfa, según Coleridge, era el río sagrado a orillas del cual se levantaba Xanadú, pero ese río puede estar haciendo referencia al Alfeo que se encuentra en Grecia, más cerca del norte de África. La mujer que se le aparece en sueños viene de Abisinia, es decir, de Etiopía, como los trogloditas del cuento de Borges. A pesar de la referencia explícita a Xanadú, Coleridge también utiliza su imaginación para crear una ciudad literaria, y así plasmar sus propios intereses creativos.

Hay otros detalles que también aparecen repetidos en ambos textos y que admiten paralelos: 1) La presencia de un río sagrado es un tópico recurrente: por un lado, el río Alfa, en el poema de Coleridge, y por otro, «el río secreto que purifica de la muerte a los hombres» (Borges, 1974, p. 534). 2) La presencia de un segundo río, aquél que hace que los hombres vuelvan a ser mortales, también es mencionada en los dos textos: «Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren» (Borges, 1974, p. 541); el río sagrado, al que hace referencia Coleridge, sigue «*a mazy motion*» [«un laberíntico curso»] (2009, v. 20), durante cinco millas hasta que, por fin, «*sank in tumult to a lifeless ocean*» [«se hundía tumultuoso en un océano sin vida»] (2009, v. 28). 3) El lujo de las ciudades: el lujo de Xanadú se plasma a partir de la descripción de una ciudad fastuosa: el poeta habla de «*walls and towers*» [«muros y torres»] (2009, v. 7); «*gardens bright with sinuous rills*» [«jardines que resplandecían con arroyos sinuosos»] (2009, v. 8); o «*incense-bearing tree*» [«árboles de incienso»] (2009, v. 9). La Ciudad de los Inmortales, según el jinete que se cruza el protagonista, era «rica en baluartes y anfiteatros y templos» (Borges, 1974, p. 534), es decir que también, al menos en la conciencia de quien la buscaba porque la conocía o porque había oído hablar de ella, era una ciudad lujosa, posiblemente la capital de un avanzado imperio. Aun dispuesta lejos de lo que el protagonista pensara en un primer momento, cuando

llega a La Ciudad de los Inmortales, se encuentra con murallas, cúpulas y columnas. 4) La descripción del lugar donde se halla ubicada dicha ciudad: la presencia de cavernas y laberintos es una referencia explícita en ambos textos. Aunque en «Kubla Khan» se hace menciona Xanadú y sus jardines, árboles, arroyos, prados verdes y soleados y suelo fértil, Coleridge nos habla de «[…] *this chasm, with ceaseless turmoil seething, as if this earth in fast thick pants were breathing*» [«la sima, que hervía en incesante estruendo, igual que si respirase la tierra con resuellos hondos y agitados»] (2009, vv. 17 y 18), o de «*through caverns measureless to man down to a sunless sea*» [«cavernas inmensurables para el hombre, hacia un mar sin sol» (2009, vv. 4 y 5). La imagen del desierto también se hace patente, reforzando la idea de lo onírico donde dos realidades en conflicto pueden convivir de forma simultánea. 5) La presencia de la lluvia o agua reparadora: «*a mighty fountain momently was forced*» [«brotó en un momento un poderoso manantial»] (Coleridge, 2009, v. 20); y «llovió, con lentitud poderosa» (Borges, 1974, p. 539). En Borges, el agua que brota toma la forma de lluvia. En literatura, el manantial o la fuente suelen estar relacionados con la idea simbólica de la insuflación de vida y, por lo tanto, pueden representar la *fuente creadora de la poesía*. Luego la lluvia sorprende al tribuno y al troglodita, quien era en realidad Homero, y recuerda que Argos es el perro de Ulises en la *Odisea*, es decir, que la lluvia no solo le devuelve el habla al poeta griego, sino también la inspiración perdida. En «Kubla Khan», el manantial da origen al río sagrado, aunque después éste retorna a un océano sin vida. En dicho caso, puede representar el proceso creativo que surge de forma intempestiva en el momento de la inspiración poética, para volver luego al reposo.

c) *La construcción temporal*. Borges va transfiriendo las experiencias de Carthaphilus, el protagonista, que comienzan en el año 1929, para rápidamente retrotraer la acción a la época del Imperio Romano, donde empieza la historia que se cuenta en el manuscrito. Cartaphilus se presenta como tribuno de una legión cuando Diocleciano era emperador (siglos III-IV). No obstante, el uso del pretérito pluscuamperfecto resulta confuso: «yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egipcias» (Borges, 1974, p. 533), ya que dichas guerras ocurrieron a fines del siglo III. De este modo, podríamos pensar que la acción se desarrolla a fines del siglo III o principios del siglo IV. Pero el mismo protagonista militó

en el puente de Stamford en 1066, en 1638 estuvo en Kolozsvár y el Leipzig, en Aberdeen en 1714, en Italia, en 1729 y en 1921 viajaba hacia Bombay. Es evidente que la construcción temporal está en estrecha relación con el título y el argumento central del cuento, que nos habla de un hombre inmortal quien sólo encontró la muerte cuando fue capaz de beber del «otro río». Cartaphilus muere, por fin, en octubre de 1929, y eso lo sabemos antes de conocer su historia a través de su manuscrito. La idea de que uno puede ser varios no sólo es extensiva a la identidad de Cartaphilus, sino a la idea borgeana de que un poeta puede ser varios poetas, y a la idea de participación panteísta mencionada al comienzo del trabajo, en donde el escritor se encuentra en «un proceso de recordación», no sólo de creación, sino de reescritura de los sueños de los demás poetas. Para Borges, la idea de individualidad se diluye, y este es uno de los leitmotives más importantes de su literatura. Decía en el poema «Junín»: «soy, pero soy también el otro» (Borges, 1974, p. 941). En Kubla Khan, es más complicado establecer fechas exactas, puesto que sólo se nos dan referencias. El poeta comienza hablando de Xanadú, luego enuncia y describe lo que parece ver en sueños sin implicar a la primera persona hasta la segunda parte: «*A damsel with a dulcimer in a vision once I saw*» [«Una muchacha con un dulcémele vi, cierta vez, en una visión»] (2009, vv. 37 y 38). Pero sí se hace referencia, en esta larga descripción de la ciudad y sus espacios, a «*ancestral voices*» [«voces ancestrales»] (2009, v. 30) que escuchaba Kubla Khan y que refuerzan la idea de atemporalidad de la ciudad. Incluso cuando la pudiéramos situar de forma histórica, el espacio se nos representaría como un lugar metafórico, un estado del ánimo y no una referencia a un lugar concreto. La primera persona se involucra en la segunda parte, como dijimos, y tampoco se dan referencias temporales aunque se alude a la naturaleza onírica de la experiencia que vive el poeta: [«vi, cierta vez, en una visión»].

d) *La analogía de caracteres*. Cartaphilus, el poeta, Homero, la mujer de Abisinia, los trogloditas, el tribuno y cada una de las caracterizaciones que podemos atribuir a los personajes de estas dos historias son posibles gracias a nuestra competencia y cooperación. Peculiar es el paralelo que podemos establecer entre la joven de Abisinia con la que sueña Coleridge y el troglodita con el que se encuentra (¿o sueña?) el tribuno de Borges. Ambos son de Etiopía. La joven lleva el dulcémele y canta; el troglodita,

que era en verdad Homero, fue el rapsoda de la *Ilíada* y la *Odisea*. En los últimos versos de Kubla Khan, y animado posiblemente por la música y el canto de la doncella de Abisinia, aparece un «él» que podría bien aludir a Kubla Khan, a pesar de que el texto no lo explicite. En todo caso, en la descripción de este «él», Coleridge describe sus ojos como «*flashing eyes*» (2009, v. 50), es decir, sus ojos eran refulgentes; Homero era ciego y el troglodita del cuento de Borges tenía los «ojos inertes» (Borges, 1974, p. 541). Asimismo, Homero y la doncella de Abisinia —quien con su canto parece despertar al emperador— pueden representar para los dos autores la fuente de inspiración. Es decir, los poetas que cantan sobre tierras desconocidas y que inspiran el propio canto, simbolizan, en ambos casos, el impulso creador.

Conclusión

Como conclusión podemos decir que las relaciones intertextuales establecidas entre ambas producciones no son forzadas. Borges siempre se ha nutrido de lecturas que se hacen patentes a lo largo de su obra; la lectura se legitima «como un complemento obligado del acto de escribir» (Fernández, 2011, p. 1). La literatura se retroalimenta, y no es un ejercicio vano querer buscar similitudes entre la obra metapoética del autor argentino y otros textos. La mayoría de las veces, nuestra intuición se verá ratificada, puesto que toda la obra de Borges, como perteneciente a la tradición literaria occidental, tendrá en su interior —en mayor o menor medida— la posibilidad de establecer elementos de comparación con otros textos. La idea de que «el texto literario es un mensaje abierto» (Fernández, 2011, p. 1) y la concepción del lector como «un recreador activo de la obra» (Fernández, 2011, p. 2) son dos elementos que nos dan una *amplia libertad* para la interpretación de la misma, y así, se valida nuestro ejercicio como hermeneutas del texto literario. Si sostenemos con nuestra práctica de interpretación el binomio identidad / diferencia, nos daremos cuenta de que todas las obras participan de otras, que la intertextualidad es un elemento fundamental de la tradición y que el material literario se comparte y se reelabora de manera constante.

¿Es verdaderamente importante que Xanadú y La Ciudad de los Inmortales sean, en efecto, la misma ciudad? ¿No es la idea de la ciudad fastuosa, sagrada y hasta irracional un sustrato que nos viene desde la descripción de la Jerusalén celestial? La cooperación, la competencia, la tradición, la creación literaria, la

reelaboración son todos elementos del proceso creativo, que cuenta con dos momentos: el momento de la escritura y el momento de la lectura. Cuando el autor crea su obra, se desprende generosamente de ella y ya no es dueño de su interpretación. En el momento de la lectura es cuando la obra del autor se actualiza en la interpretación individual de cada lector que puede, esta misma noche quizá, soñar con una ciudad de altas murallas y torres, de ríos sagrados y cavernas, de poetas y rapsodas. Y quizá mañana se levante y escriba sobre esa ciudad, agregando —como Judá León— «a la infinita serie un símbolo más» (Borges, 1974, p. 885).

Referencias bibliográficas

Agüero Herranz, A. (2009) *Kubla Khan y otros poemas*. Madrid: Alianza Editorial.

Borges, J. L. (1974). El inmortal. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 533-544.

Borges, J. L. (2007). La flor de Coleridge. *Otras inquisiciones*. Madrid: Ediciones Destino, pp. 25-30.

Borges, J. L. (2007). El sueño de Coleridge. *Otras inquisiciones*. Madrid: Ediciones Destino, pp. 30-38.

Coleridge, S. T. (2009). *Kubla Khan y otros poemas*. Arturo Agüero Herranz, Trad. Madrid: Alianza Editorial.

Fernández, G. (s. f.). Borges, lector de la poesía inglesa. Recuperado 23 junio de http://newsmatic.e-pol.com.ar/usr/205/1027/borges_gabfdez.pdf

García Silva, E. (s. f.). El espejo, la máscara y la muerte en Jorge Luis Borges. *Encuentro psicoanalítico*. Recuperado 18 junio de: http://www.encuentropsicoanalitico.com/s1/Borges.pdf

Oviedo, J. M. (2003). Borges: el ensayo como argumento imaginario. *Revista Letras Libres*. Agosto (56), 48-50.

Sánchez Camacho, R. E. (2001). *Del sueño a la creación poética en Borges*. (Tesis inédita). Universidad Autónoma Metropolitana México.

Estudios sobre el Lenguaje

Del Habla Popular

Oscar Conde*

La Polisemia y la Sinonimia: Dos Características Argóticas

Es corriente entre los estudiosos de los argots afirmar que estos poseen dos características distintivas: la polisemia —esto es, la pluralidad de significados para una misma palabra— y la sinonimia. Algunos, como Sourdot, afirman incluso que «esta proliferación de formas o de sentido está puesta en relación directa con el objetivo de ocultamiento» (Sourdot, 2002, p. 35). Personalmente, no creo que eso sea cierto. El verbo *llevar* reúne, en la última edición del *DRAE,* veintitrés acepciones —sin contar las locuciones que se forman con él— y el sustantivo *punto*, cuarenta y dos. ¿Debería concluirse que la polisemia de estos dos vocablos castellanos esconde una finalidad de encriptamiento latente? El argumento de Sourdot tampoco resiste el menor análisis si se aplica a los sinónimos: ¿qué busca ocultar el sustantivo *fuerza* que, en cualquier diccionario de sinónimos escolar, despliega las acepciones *energía*, *potencia*, *resistencia*, *fortaleza*, *esfuerzo*, *poder*, *autoridad*, *brío*, *impulso*, *empuje*, *ímpetu*, *pujanza* y *vigor*?

Muy diferente es, en cambio, definir el lunfardo y cualquier otro argot como vocabularios sinonímicos. Respecto de la lengua estándar, naturalmente lo son.

La polisemia y la sinonimia —en rigor debería decir cuasisinonimia, ya que lo más parecido a una sinonimia perfecta sólo es posible de encontrar en las tautologías—, en tanto recursos expresivos de todas las hablas populares, cumplen la función de poner de manifiesto el carácter básicamente lúdico de los argots.

Por alguna razón, en determinados períodos ciertas palabras cobran relevancia, comienzan a sonar con insistencia, se ponen de moda e intervienen en la formación de locuciones. Fue, por ejemplo, el caso de *batir* (un lunfardismo surgido en el siglo XIX que procede del italiano jergal *battere,* 'decir'), con el cual

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Miembro de Número de la Academia Porteña del Lunfardo. Actualmente es Profesor e Investigador en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Lanús.
Correo electrónico: oscar.conde@fibertel.com.ar.
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 154-160.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

se han formado sucesivamente las expresiones *batir la cana,* 'delatar'; *batir la posta*, *la justa* o *el justo,* 'contar los hechos con exactitud', 'decir la verdad', 'hablar con cierta autoridad'; *batir ruina* o *mugre,* 'desacreditar', 'denunciar' y *batir sucio,* 'difamar'. Del mismo modo, sucede con el sustantivo *cancha*, que se incluye en *abrir cancha,* 'abrir paso'; *dar cancha,* 'conceder alguna ventaja'; *embarrar la cancha,* 'complicar las cosas deliberadamente'; *hacer cancha,* 'dar paso'; *inclinar la cancha,* 'sacar una importante ventaja' y *tener cancha libre,* 'poder actuar con libertad, sin obstáculos'. En la década de 1970, la palabra estrella fue *onda* y con ella se formaron las frases *de onda,* 'de buena gana'; *estar con buena* o *con mala onda,* 'estar con buen o mal ánimo'; *haber buena onda,* 'percibirse un buen clima'; *haber mala onda,* 'percibirse un mal clima'; *¿qué onda?,* '¿qué pasa?'; *ser buena onda,* 'tener un trato agradable'; *ser un* (o *una*) *mala onda,* 'tener mal carácter,', 'maltratar a los demás'; *tener buena onda,* 'estar bien predispuesto'; *tener (toda la) onda,* 'generar un interés particular'; y *tirar buena* o *mala onda,* 'predisponer hacia sí bien o mal a los demás'.

En los últimos años, uno de esos términos usuales es *ficha*. Con la acepción de 'cartulina en la que se anotan datos' generó *sacarle a alguien la ficha* 'reconocer qué clase de persona es'; como 'pieza pequeña que se usa para poner en marcha determinados aparatos' se usa en las locuciones *caerle a uno la ficha* 'entender completamente algo', *ponerle fichas a alguien* 'intentar convencer a otro de que obre de determinada manera' y *saltar la ficha* 'hacerse evidente'.

Algo semejante ocurre con ciertos lexemas que, puestos de moda en el habla popular, se cargan de distintas significaciones —en algunos casos incluso cambian de sentido, desechando los viejos y tomando otros nuevos— y se vuelven así palabras polisémicas, cuyo significado resulta fluctuante. No obstante, en la mayor parte de los casos, los enunciados que contienen algunas de estas voces son fácilmente comprensibles, aunque tal vez no tanto sus matices expresivos y sus connotaciones.

A modo de ejemplo, listaré algunos lunfardismos con diversas acepciones. *Batata* puede significar 'vergüenza', 'desconcierto', 'atolondramiento', 'miedo', 'persona apocada', 'coche viejo', 'pene', todos ellos como sustantivo femenino, y además, como masculino, 'guardaespaldas'. El verbo *comerse* posee las acepciones de 'penetrar', 'matar', 'aguantarse', 'desperdiciar una oportunidad', 'llevarse por delante algo o a alguien' y 'creer una mentira'. El sustantivo *papa* puede significar 'cosa de gran belleza o provecho', 'mujer hermosa', 'cosa conveniente o fácil de hacer', 'oportunidad', 'agujero en la media', 'cáncer', 'enfermedad del SIDA' y

'droga'. Una *goma* puede ser el bastón policial, un automóvil, un preservativo, un pene, un seno, una gresca. Del mismo modo, un *verso* puede ser un palabrerío incoherente, una argumentación engañosa, un discurso con fines de seducción o una mentira y el *queso*, el presupuesto nacional, un beneficio estatal, el apetito sexual desmedido o una persona inhábil.

La anfibología —el uso de expresiones de doble sentido— y la ambigüedad, efectivamente, se producen en el habla popular, si esa es la intención del enunciatario, pero del mismo modo en que se verifican en las lenguas estandarizadas. *Yegua* es un caso de anfibología en lunfardo: por un lado, designa a una mujer hermosa y seductora; por otro, se aplica a una mujer malvada, vengativa, perversa, dañina o peligrosa. Nada impide que un hablante califique como *yegua* a una mujer combinando ambos sentidos, o al menos jugando con ellos.

Dos casos paradigmáticos en materia de ambigüedad polisémica son, en este sentido, las voces *pelotudo* y *atorrante*, cuyos significados como adjetivos, dada la amplia naturaleza de sus espectros semánticos, requieren conocer el contexto para su correcta interpretación. Un único vocablo puede contener en lunfardo las connotaciones más diversas, tal como acerca de la palabra *pelotudo* descubrió Raúl Scalabrini Ortiz: «*Pelotudo* es tanto el honrado, el puntilloso, el cumplidor, el probo, el continente, el fehaciente, el económico, el tacaño, el disciplinado, el circunspecto, el equitativo, el enfermizo, el pachorriento, como el opa» (Scalabrini Ortiz, 1941, p. 122). Vale decir que un término que se usó en principio con las acepciones de 'tonto', 'imbécil' o 'poco avispado', puede servir también para calificar modos de ser o de actuar moralmente irreprochables. En idénticas condiciones se halla la voz *atorrante*. Vicente Palermo y Rafael Mantovani han hecho notar que este antiguo lunfardismo puede significar, actualmente, «desde persona poco seria, caradura, sinvergüenza, de vida ociosa, marginal, hasta individuo informal, travieso, simpático, divertido, seductor, querible» (Palermo & Mantovani, 2008, p. 75). Sólo a partir del contexto situacional y del tono del hablante puede interpretarse qué es lo que se quiere decir con *atorrante*. El caso se agrava si se lo utiliza en género femenino, ya que *atorranta* podría interpretarse además como 'prostituta' o 'mujer fácil'.

Se ha dicho infinidad de veces que la sinonimia es una constante en las hablas populares. Lo es, pero sólo en campos léxicos determinados: la mujer, ciertas partes del cuerpo —especialmente los órganos sexuales—, algunos elementos de uso cotidiano —como el dinero o la cama—, algunos estereotipos sociales

—como el vago, el adinerado, el homosexual, el policía—. La generación de sinónimos se focaliza básicamente en estos elementos. El argot francés, por ejemplo, registra unas sesenta formas para denominar el *dinero*, unas veinte maneras de decir *comer* y otras tantas para *policía*[1].

Es necesario insistir una vez más en que la sinonimia no obedece, como se repite a menudo, a ningún afán de ocultamiento. La prueba de ello es que las palabras con mayor cantidad de sinónimos son *mujer*, *cabeza*, *pene*, *dinero*, *homosexual*, y no se percibe la razón por la que un hablante querría encriptar alguno de estos sememas. Si lo que buscase fuera una expresión eufemística, bastaría con que usara el término no marcado de la lengua estándar. Teruggi explica con sencillez el porqué de la proliferación sinonímica:

> Se tiene la impresión de que la sinonimia argótica es innecesaria, que no representa otra cosa que una exuberancia lingüística de muy escasa o ninguna utilidad. Y sin embargo no es así, pues esa abundante sinonimia —que por lo general es de fácil comprensión— tiene por objeto actualizar las palabras, cambiarlas para que adquieran un sentido de presente y, por ello, hacerlas sentir más vivas y próximas (Teruggi, 1974, p. 130).

Como las palabras se desgastan con el uso y pierden su sabor y su gracia, resulta necesario renovar el vocabulario. Es este deterioro el que origina la sinonimia argótica. Felipe Fernández «Yacaré» dedicó varias estrofas de su poema «¡Qué merza!», incluido en su libro *Versos rantifusos* (1915), a ofrecer sinónimos lunfardos de varias palabras. Entre otros términos, una estrofa completa se consagra a los sinónimos de *mujer*, otra a los de *dinero* y una tercera a los de *tonto*. Reproduzco un pasaje del poema:

> Yo a la mina le bato paica, feba, catriela,
> percanta, cosa, piba, budín, o percantina;
> chata, bestia, garaba, peor es nada o fémina,
> cusifai, adorada, chirusa, nami o grela.
>
> A la guita le llamo sport o ventolina,
> menega, mosca, duros, shosha, morlacos, vento,

[1] *Dinero* puede decirse *artiche, as, aspine, aubert, avoine, balles, beurre, biftons, blanquette, blé, boules, braise, bulle, caire, carbure, carme, chels, caillasse, claude, craisbi, douille, fafiots, fifrelins, flouze, fourrage, fraîche, fric, galette, galtouse, ganot, gibe, graisse, grisbi, japonais, lard, love, maille, monaille, mornifle, némo, os, oseille, osier, pépètes, pèse, picaillons, pimpions, plâtre, pognon, radis, rafia, ronds, sauce, soudure, talbins, trêfle o thune.*
Para *comer* existen, entre otras, las variantes *becqueter, bouffer, boulotter, briffer, cartoucher, casser la croûte, casser la dalle, casser la graine, claper, croûter, damer, galimafrer, gamelle, grailler, jaffer, mastéguer, morfiler, tortorer, rayaver.*
Finalmente, un *policía* puede denominarse, por ejemplo, *archer, bignolon, bourdille, cogne, condé, flic, keuf, matuche, pandore, perdreau* (de *drauper*), *poulet* (que originó *poulagas, poulardin, pouleman*), *royco, dek* (abreviación de *dekiz, verlan de kizdé*), *roussin* y *schmidt*.

nales o bataraces, gomanes o «elemento»,
mangangás o guitarra, es decir meneguina.

Cuando calo un vichenzo, le bato gil, pipiolo,
turro, otario, pangrullo, gilimursi o batata;
vichenchino, gilurdo, codeguín, papanata,
marmota, zanagoria, salamín o chingolo (Fernández, 1980, p. 68).

A los quince sinónimos de *dinero* versificados por «Yacaré» podrían agregarse, por ejemplo, *biyuya*, *chala*, *efeté*, *espór*, *fasules*, *filo*, *filosofía*, *mosqueta*, *rupias*, *tarasca*, *teca*, *torta* y *ventolín*.

El de *mujer* es un caso útil para exponer cómo se articulan sus sinónimos. Varios lunfardismos con este significado resultan formas neutras o peyorativas: *catriela*, *feba*, *garaba*, *grela*, *percanta*, *lora*, *percantina*, *macha*, *mina*, *mosaico*, *mueble*, *mujica*, *naifa* y *paica*. En ciertos contextos, algunos podrían connotar ternura o afecto, pero no es lo habitual. En cambio, son abiertamente ponderativos *biscuit* (tomado de una voz francesa que significa 'porcelana'), *broto*, *chichi*, *cosa*, *cosita*, *dona*, *diosa*, *mamita*, *mamaza*, *minón*, *papa*, *papirusa* y *papusa*. En la primera mitad del siglo XX, era frecuente la comparación de una mujer sexualmente atractiva con comestibles o comidas. Así se crearon *atún*, *bombón*, *breva*, *budín*, *churrasco*, *churro*, *formayo* y *piayentín*. En la década de 1960, a una muchacha perturbadora se le decía, en Uruguay, *lechona*, idea que no prosperó en la Argentina, donde *lechón* y *lechona* designan en lunfardo a personas obesas. A las beldades, especialmente si son exuberantes, por analogía, también se les dice *avión*, *bomba*, *camión* y *máquina*. Con el tiempo, surgieron formas de designar a una mujer atractiva, por lo general además provocadora, con denominaciones de animales: *bestia*, *gata*, *leona*, *loba*, *pantera*, *potra*, *potranca*. La voz *yegua*, como dije, es sinónimo de los términos anteriores, pero en algunos contextos adquiere connotaciones completamente negativas[2].

Otro concepto con una amplísima gama de sinónimos en lunfardo es *cabeza*. Algunos de ellos, especialmente los nombres de vegetales, son metáforas formales; otros apuntan a su posición anatómica o a subrayar características desagradables. Así, por su forma, es llamada *balero*, *calabaza*, *mate*, *melón*, *tomate* o *zapallo*; por su ubicación en el cuerpo, *altillo*, *azotea*, *chimenea* y *terraza*; por

[2] Algunas curiosidades. El término *churro* actualmente se ha especializado en su aplicación a varones. Por analogía con *yegua* y *potra*, se crearon respectivamente *yeguo* y *potro*, que significan «varón atractivo, de excelente físico». También el argot francés exhibe un amplio arco de sinónimos para *mujer*: *belette*, *bombe*, *bourgeoise*, *frangine*, *gazelle*, *gerce*, *gisquette*, *gonzesse*, *gonze*, *greluche*, *greluse*, *grognasse*, *meuf*, *miss*, *nana*, *nière*, *polka*, *poupée*, *smire*, *souris*, *taupe*, *zoulette*, etcétera.

su función, *pensadora*, *pensarosa* y *sabiola* —voz que connota la sabiduría que alberga—. Antiguamente, también se la denominó *aceitosa*, pues antes de la invención de la gomina los hombres recurrían a ciertos aceites para peinarse y *piojera* y *caspera*, por ser el lugar donde se encuentran tanto los piojos como la caspa. Por su contenido se acuñó el lunfardismo *fosforera*, ya que el nivel de fósforo en el cerebro determina el nivel de inteligencia, y *pajarera*, a partir de la expresión *tener pajaritos en la cabeza,* 'poseer ambiciones desmedidas'. Y eso no es todo. Resta mencionar *baldosa*, *bocha*, *bocho*, *bóveda*, *capilla*, *capocha*, *croqueta*, *cuca*, *cucuza*, *marote*, *marulo* y *testamento* (cfr. Del Valle, 1967).

Unos cuantos vocablos lunfardos nombran a la *vulva*: *argolla*, *bagre*, *cacerola*, *cachucha*, *cajeta*, *chucha*, *concha*, *cotorra*, *cucaracha*, *figa*, *papo*, *raya*, *tajo* y *zanja*. Pero muchísimos más se adjudican al *pene*: *abrelatas*, *aparato*, *badajo*, *bala*, *banana*, *batata*, *berenjena*, *bergamota*, *bicho* (y su vesre *chobi*), *bizcocho*, *bomba*, *butifarra*, *cabezón*, *chaucha*, *chorizo*, *chota*, *choto*, *fideo*, *flauta*, *ganso* (y su vesre *sogán*), *garcha* (y su vesre *chagar*), *goma*, *instrumento*, *machete*, *morcilla*, *morgan*, *muñeco*, *nabo*, *nutria*, *palo*, *pedazo* (y sus vesres *zodape* y *zopeda*), *pelado*, *pendorcho*, *pepino*, *pesheto*, *pija* (y su vesre *japi*), *pindonga*, *pingo*, *pinocho*, *piola*, *pistola*, *pito*, *pomo*, *poronga* (y su vesre *garompa*), *tararira*, *termo*, *toronja*, *tripa*, *trozo*, *vela*, *verga* y *zocotroco*.

En un artículo periodístico publicado en la revista *Che*, el 1º de noviembre de 1960, escribió Ernesto Sabato que «todo tipo de argot (aquí y en cualquier otro país) envejece con vertiginosa rapidez, y palabras modelo 1925 como *fifí* son reemplazadas por otras que tienen su cuarto de hora de esplendor como *pituco*, para en el ocaso de su gloria sufrir el embate de *petitero*» (*apud* Gobello & Oliveri, 2005, p. 216). Desde el punto de vista diacrónico, la serie completa para definir en lunfardo a un individuo de modales afectados sería: *cajetilla*, *fifí*, *pituco*, *petitero*, *caquero*, *concheto, cheto*.

Este proceso de envejecimiento y renovación de los vocablos es recurrente. El significado 'gran cantidad de algo', por ejemplo, se ha ido expresando con diferentes significantes: una *banda*, una *bocha*, un *fangote*, una *parva*, un *pedazo*, una *punta*, un *toco* y un *vagón*. Algunos de esos significantes formaron además, a lo largo del tiempo, sucesivas expresiones cuasisinonímicas: lo que alguna vez fue una *ponchada de plata* más tarde se denominó un *vagón de guita*, y luego un *fangote de tela*. En estas frases hechas, el núcleo y el complemento podrían intercambiarse, pero no sucede con frecuencia, en primer lugar, porque se trata precisamente de frases hechas y, en segundo lugar, porque tanto *ponchada* como *vagón* o *fangote* son términos históricamente fechados, propios de una

época, de modo tal que no todas las combinaciones son posibles: nadie diría una *ponchada de tela*, por ejemplo.

En los últimos años, en los que la cerveza desplazó entre los jóvenes al resto de las bebidas alcohólicas, se recuperó el olvidado italianismo *birra* y se crearon nuevos sinónimos como *chicha*, *fresca* y *rubia* (probable calco del brasileñismo *lourinha*, como observa Rodríguez, 1987).

Referencias Bibliográficas

Del Valle, E. R. (1967). Derivación sinonímica en el habla popular porteña. *Comunicación académica N.º 238*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.

Fernández, F. «Yacaré» (1980). *Versos rantifusos*. Buenos Aires: Macondo.

Gobello, J. & Oliveri, M. H. (2005). *Summa Lunfarda*. Buenos Aires: Corregidor.

Palermo, V. & Mantovani, R. (2008). *O caminho das pedras. Manual de gíria brasileña*. Colección Claves para todos. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rodríguez, T. (1987). *Primer diccionario de sinónimos del lunfardo*. Buenos Aires: Atlántida.

Scalabrini Ortiz, R. (1941). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Reconquista.

Sourdot, M. (2002). *L'argotologie: entre forme et fonction. La linguistique*, *2002/1, 38*, 25-40.

Teruggi, M. E. (1978). *Panorama del lunfardo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Gramática Pedagógica

Julián Martínez Vázquez*

El Objeto Directo Preposicional en Español: Una explicación para ELE

En la Antigua Grecia, quien asistía como espectador a la representación de una tragedia conocía de antemano los puntos cruciales de la trama (por ejemplo: sabía qué secreto estaba a punto de develar Edipo), aunque desconociera el modo en que cada autor presentaría los hechos y a los personajes.

Permítaseme establecer una analogía entre ese saber de antemano del espectador griego y la situación del hablante nativo ante una explicación de la gramática de su lengua. Por más que un hablante de español como lengua materna no entendiese el cómo de una explicación, por ejemplo, sobre si el objeto directo debe ir o no encabezado por la preposición *a*, en general sabrá resolver sus producciones de acuerdo con sus necesidades expresivas y las reglas de la gramática: conoce el final de la trama.

Pero el profesor de Español como Lengua Extranjera (ELE) tiene enfrente a *espectadores* no nativos; muchos de ellos provienen de otras lenguas romances y esperan confirmar una equivalencia entre la gramática de su lengua nativa y la del español. El profesor de ELE no presenta una explicación para que sus estudiantes la juzguen apropiada a partir de su amplio conocimiento gramatical implícito, sino que más bien debe explicar de modo que los aprendices tengan en cuenta esa información a la hora de producir sus propias expresiones o enfrentar e interpretar los textos de otros, orales o escritos.

El Objeto Directo (OD) se puede expresar en español:

- mediante un pronombre personal (*me / te / la / lo / nos / las / los* y reflejo *se*);
- mediante un grupo sustantivo (*Ayer vi a mi primo / Compré el libro*).

Ayer vi a mi primo es un ejemplo de lo que se suele denominar objeto directo preposicional. No es el español la única lengua romance que admite el OD preposicional; sin embargo, es la que lo emplea con más asiduidad y en mayor número de casos. Uno de los problemas, a la hora de explicar la distribución

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Docente de la Universidad de Buenos Aires y de la USAL. Correo electrónico: julimv68@gmail.com

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 161-166.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

de usos, es –paradójicamente– la aparente sencillez que posee el tema. Es cierto que en un gran porcentaje de usos la aparición o no de la preposición *a* se explica según si el referente del OD nominal es una persona o bien una cosa, un concepto. Pero en niveles avanzados de Español todavía persisten las vacilaciones en el empleo u omisión de la preposición, incluso en los casos más prototípicos. La cercanía formal del OD preposicional y el objeto indirecto también favorece dicha vacilación. Para ilustrar esa situación, analizaremos el corpus de las producciones de seis estudiantes de Español de nivel Avanzado (nivel comparable al C2 del MCER[1]), estudiantes de diferentes orígenes que cursan en situación de intercambio el Taller de Literatura, Redacción y Gramática en USAL. Nos limitaremos solo a analizar dos actividades: una que pide hacer un resumen del cuento *La Intrusa*; otra, basada en el mismo cuento, que consiste en la escritura de una carta familiar.

De los seis estudiantes, solo dos (A. de Estados Unidos y M. de Francia) diferencian el OD preposicional del OD sin preposición. Las expresiones de los otros cuatro estudiantes fueron las siguientes:

> *Eduardo decidió dejar la muchacha* (T., Brasil).
> *Decidieron vender Juliana a un prostíbulo* (C., Alemania).
> *Volvieron a compartir Juliana* (P., Canadá).
> *Un día Cristian trae una chica que se llama Juliana* (P., Canadá).
> *Un día, Cristian llevó a casa una muchacha* (C., Alemania).
> *Dijo a su hermano que podía usar su mujer* (V., Canadá).

Si bien todas las oraciones anteriores parecen ejemplos del mismo tipo de error (consistente en omitir la preposición cuando nos encontramos ante un sintagma nominal de referente animado), veremos que unas frases suenan *más agramaticales que otras*, y algunas parecen incluso aceptables. Eso se debe a que el objeto directo preposicional es un fenómeno que no solo depende de la naturaleza del objeto referido; también influyen en su aparición la (in)determinación de ese referente, la naturaleza del verbo y el tipo de sujeto implicado, la distribución de la información en la frase.

A continuación vamos a describir ese fenómeno progresivamente, de acuerdo a cómo creemos que se debería presentar en los sucesivos cursos de Español como lengua extranjera.

1 El Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas es un estándar desarrollado por el Consejo de Europa con el fin de servir de patrón para medir el nivel de competencia lingüística de un hablante en cualquiera de las lenguas habladas en la Unión Europea. Dicho estándar favorece la comparación y la homologación de los distintos títulos emitidos por las entidades certificadas.

1. Objeto directo: de persona (con *a*) o de cosa (sin *a*)

En los niveles iniciales de Español, la explicación se simplifica del siguiente modo: la naturaleza del objeto directo resuelve si aparece la preposición o no.

- Si el OD se refiere a un objeto, no puede llevar *a*:
  *Compré el libro. *Compré al libro.*
  *Compré un libro. *Compré a un libro.*
- Si el OD se refiere a un ser animado o animizado, lleva *a*:
  Ayer lo vi a Pedro.
  La policía interrogó a un sospechoso.

Esta explicación, afortunadamente, resuelve la mayoría de las apariciones del OD. Muchos verbos, cuando el referente es persona, exigen el objeto directo preposicional como única opción[2].

Algunos objetos directos, por su categoría, siempre son preposicionales, por lo cual pueden considerarse mejores ejemplos: los nombres propios, los pronombres personales tónicos[3], los pronombres interrogativos y exclamativos y los pronombres relativos. Es así que, de los ejemplos anteriores, podemos mencionar como evidentemente agramaticales los siguientes: *Decidieron vender Juliana a un prostíbulo* (C., Alemania) y *Volvieron a compartir Juliana* (P., Canadá).

Sin embargo, hay expresiones de objetos animados que no requieren (o rechazan) la aparición de la preposición, como veremos en el próximo apartado.

2. Objeto directo de persona: sin *a* (1)

Los ejemplos de OD animado vistos en el punto anterior tienen referente específico. Así, tanto en la frase *Busco al profesor de inglés para darle la planilla* como en *Ayer vi a un primo de Jorge*, reconocemos que existe un ente animado que responde a la designación del sintagma nominal.

En el nivel Intermedio Alto trabajamos, además, con otro tipo de expresiones que requieren ampliar la ejemplificación. Si el OD se refiere a un ser animado o animizado, pero este se presenta como desconocido o inexistente (es decir, inespecífico), entonces no se emplea *a*:

2 Relativas con preposición: suelen *abreviarse* en usos informales si las preposiciones son *a*, *con*, *en*:
La mujer a la que amo está conmigo. La mujer que amo está conmigo.
La lapicera con la que escribo es alemana. La lapicera con que escribo es alemana.
El lugar en el que vivimos es amplio. El lugar en que vivimos es amplio.

3 Los OD de pronombres personales tónicos aparecen junto a la forma de OD pronominal: *Ayer lo llamé a él. *Ayer llamé a él.*

Busco profesor de inglés para el turno mañana.

A su vez, las relativas de estos objetos, para remarcar ese carácter de desconocido o inexistente, llevan el verbo en subjuntivo:

Busco profesor de inglés que pueda darme clases a la noche.

3. Objeto directo de persona: sin *a* (2)

Sin embargo, la ausencia de *a* en un objeto directo animado no siempre indica que el referente es inespecífico. En relación con algunos verbos en particular, el OD animado sigue siendo preposicional cuando es definido[4] (mediante artículo: *el / la / los / las*; demostrativo: *este / esta / ese / esa*…; o posesivo: *mi / tu / su*…):

Quiero llevar a los / mis estudiantes al Zoo;

pero puede no ser preposicional cuando es indefinido (*un / unos / ø*):

¿Puedo llevar un amigo a la fiesta?

¿Puedo llevar a un amigo a la fiesta?

La doble posibilidad que se muestra en los últimos dos ejemplos no es redundante: hay una diferencia de significado entre las dos expresiones. Torrego Salcedo (1999, p. 1781) habla de «un incremento de la participación del sujeto en la acción» cuando la preposición está presente. Esto explica que verbos transitivos como *tener* y *haber* no puedan ir acompañados de un OD preposicional: *Tengo dos alumnos*[5]. *Hay dos alumnos*.

Así se explica el carácter de aceptabilidad de la siguiente oración del corpus: *Un día, Cristian llevó a casa una muchacha* (A., Alemania).

Hay verbos con los cuales la participación activa del sujeto en la acción es innegable, por lo que no se presenta esa doble opción:

*Asesinaron a un periodista. *Asesinaron un periodista.*

Ese sujeto actuará como agente (*El sicario asesinó a un empresario en 2010*) o causante (*Esa mujer hizo feliz a una familia entera*).

Por lo anterior, nos resulta inaceptable la siguiente oración del corpus:

Dijo a su hermano que podía usar su mujer (V., Canadá).

El verbo *usar* es acompañado por un sujeto agente, que con voluntad actúa sobre el objeto; este, además, es definido.

Sin embargo, *alguien* y *nadie* como OD, pese a su carácter indefinido, siempre presentan la *a*:

4 Los nombres propios expresan solamente objetos directos definidos, por lo cual con todo tipo de verbos exigen el uso de la preposición *a*.

5 El verbo *tener* puede introducir dos argumentos: el OD y una predicación del mismo, en cuyo caso el OD se marca con la preposición: *Tiene preocupada a su madre.*

- ¿Viste a alguien ayer?
- *No, no vi a nadie.*

excepto con el verbo *Hay*: - ¿Había alguien? - No, no había nadie.

4. Objeto directo de cosa: con *a* (1)

Algunos verbos que establecen comparación, sucesión lineal o contigüidad entre dos cosas emplean *a* ante el OD obligatoriamente:

El día sigue a la noche.
El número uno precede al número dos.
La nueva película de Martel supera a la anterior.

5. Objeto directo de cosa: con *a* (2)

A veces el hablante prefiere topicalizar (o focalizar) un objeto directo inanimado, y para ello lo antepone al verbo. En ese caso, para no confundir con el sujeto, aparece la preposición; los sintagmas antepuestos generalmente son definidos:

A esta plaza los vecinos la cuidan.
A los libros hay que cuidarlos.

No suena igualmente aceptable el objeto indefinido preposicional:

??[6] *A una película la devolví porque estaba fallada.*

Conclusiones

Por un lado, es necesario recordar, como en todos los temas cruciales de nuestra gramática, que la explicación (exhaustiva e integradora) que debe conocer y manejar un docente no debe ser la misma que se presente al estudiante. El aprendizaje de ELE es gradual; el alumno desde los niveles iniciales sabe que el objeto directo tiene características propias y peculiares en español. No es necesario presentar una exposición exhaustiva a un alumno de ELE, porque él no tendrá conciencia de si aquello que presentamos como una tercera posibilidad es tan frecuente en el uso como las dos primeras, o si es una rareza; estaríamos perjudicándolo en vez de serle de ayuda.

Creemos recomendable, sí:

en los niveles iniciales e intermedios, limitar la explicación de aparición de objetos directos nominales —preposicionales o no— a los ejemplos más

6 Empleamos el signo ?? antes de una secuencia para señalar que su gramaticalidad es dudosa, de acuerdo con las convenciones empleadas por la GDLE (página XXXIII).

prototípicos: persona específica, no persona (cosa);

en los niveles altos y avanzados, reafirmar esa diferenciación entre objeto con preposición o sin ella, dado que es uno de los ejemplos más frecuentes de fosilización, y ampliar los ejemplos a casos menos típicos, que estén en la frontera de la alternancia;

en el nivel avanzado, exclusivamente, presentar aquellos casos que parecen contradecir la regla general dada inicialmente: como vimos, a veces por la naturaleza del verbo (y el tipo de sujeto que lo pueda acompañar) el objeto directo referido a persona no lleva *a*; por la naturaleza de ciertos verbos, asimismo, el objeto directo referido a cosa puede llevar obligatoriamente *a*;

en todos los niveles: presentar y verificar en textos reales el empleo antes descripto en tipos textuales variados y de distintos registros.

Referencias bibliográficas

Bosque, I. y V. Demonte (Dirs.) (1999). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.

Torrego Salcedo, E. (1999). El complemento directo preposicional. En I. Bosque y V. Demonte (Dirs.) (1999). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (pp. 1779-1805). Madrid: Espasa Calpe.

La Enseñanza de Lengua(s) bajo la Perspectiva de la Práctica Social del Lenguaje

Neiva Maria Tebaldi Gomes*

Nota del Editor

La autora aborda la cuestión de la enseñanza de la lengua abocada a lograr la eficiencia en las prácticas del lenguaje desde una perspectiva sociolingüística en diálogo con las teorías bajtiniana y vygotskiana

Resumen: En este artículo abordamos la enseñanza de lengua(s) bajo la perspectiva de la práctica social del lenguaje. Para eso, nos apoyamos en reflexiones lingüístico-filosóficas que proceden de textos atribuidos al denominado Equipo de Bajtín y en estudios de psicología realizados por Vygotski. Destacamos puntos convergentes entre las dos líneas de pensamiento, tanto con relación al concepto de interacción como con relación a formulaciones sobre discurso interior y sobre el rol del lenguaje en la constitución de la consciencia. Con el objetivo de reflexionar sobre la enseñanza de lengua, a lo largo del artículo, también traemos a la discusión otros conceptos que fundaron el pensamiento lingüístico bajtiniano —signo ideológico, enunciado y género discursivo—. Con ese mismo objetivo, elaboramos algunas consideraciones sobre el interaccionismo sociodiscursivo, del que resultó una metodología que integra estudios de la psicología cognitiva a la teoría de los géneros. Se trata de una corriente de la lingüística que, de alguna forma, se dedica a la actividad de enseñanza y aprendizaje de lengua(s).
Palabras clave: Enseñanza de lengua(s); práctica social del lenguaje; interaccionismo sociodiscursivo.

Abstract: *This article deals with language teaching from the perspective of the social practice of language. For this purpose, linguistic and philosophical reflections that come from the texts*

* Graduada en Letras por la Universidad de Passo Fundo, Magister en Linguística y Letras por la Pontificia Universidad Católica y Doctora en Letras por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Correo Electrónico: neiva_gomes@ritterdosreis.edu.br
Fecha de recepción: 2012. Fecha de aceptación: 2012
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 167-182.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

attributed to the so-called Bakhtin Circle and psychology studies conducted by Vygotsky are used. Converging points between the two lines of thought are highlighted, both in relation to the concept of interaction and in relation to formulations about inner speech and the role of language (formed culturally and historically) in the constitution of consciousness. In order to reflect on the teaching of language, other foundational concepts of bakhtinian thought −ideological sign, utterance, and genre − are brought to the discussion. With the same objective, some considerations about socio-discursive interactionism, which originated a methodology that integrates studies from cognitive psychology to genre theory, are made. It is a linguistic current that somehow turns to the activity of language teaching and learning.
Keywords: *Language teaching; social practice of language; socio-discursive interactionism.*

Consideraciones Preliminares

En los estudios del lenguaje, como nos alerta Bakhtin / Voloshinov (1999), la mayor dificultad parece estar relacionada con el hecho de que, en nuestro caso, seamos nosotros investigadores o profesores de lengua, «los ojos y las manos se encuentran en una posición difícil: los ojos nada ven, las manos nada pueden tocar, es el oído el que, aparentemente mejor ubicado, tiene la pretensión de escuchar la palabra, de oír el lenguaje» (p. 69). Para reflexionar sobre la enseñanza de lengua(s), partimos, pues, del presupuesto de que es la escucha atenta la que nos lleva a comprender la verdadera sustancia de la lengua, la realidad fundamental, constituida, no por un sistema abstracto de formas lingüísticas (aunque no exista lengua sin ese sistema), ni por la enunciación aislada, sino por el fenómeno social de la *interacción verbal*, que se realiza a través de la *enunciación*. Esto permite comprender que sistema y uso son niveles de estudio distintos, donde el «sistema lingüístico es el producto de una reflexión sobre la lengua, reflexión que no procede de la consciencia del emisor nativo y que no sirve a los propósitos inmediatos de la comunicación» (Bakhtin & Volochinov, 1999, p. 92). Es la práctica social de la lengua concretizada en enunciados la que sirve a los propósitos de la comunicación, y la que constituye y organiza las interacciones sociales.

Antes de reflexionar sobre la enseñanza de lengua(s), que es el objetivo principal de este artículo, abarcaremos algunos aspectos teóricos sobre el concepto de signo y sobre el rol del signo en la formación de la consciencia. Esos aspectos proceden del pensamiento bajtiniano en el cual el problema del signo está siempre asociado al de ideología. Por eso, en sus textos, encontramos la expresión «signo ideológico». Para Bajtín, el signo ideológico posee un aspecto

valorativo: no se trata apenas de la expresión de una idea, pero sí de tomar una determinada posición. Para él, la palabra es un fenómeno ideológico por excelencia, una vez que ella absorbe de lo social posicionamientos distintos.

Según Ponzio, en *Linguaggio e scrittura*[1], en diversos textos de Bajtín, así como en los ensayos *Corpi, segni e ideologie*, en *Marxismo e Filosofia da Lenguaje,* en *Freudismo* el problema del signo siempre viene asociado al de ideología (Bachtin, 2003, p. 8). Para Ponzio, hay en esas obras una estrecha relación de interdependencia entre la teoría de los signos y la teoría de la ideología. Al igual que Bajtín, Ponzio entiende «ideología» como la expresión de las relaciones materiales de los hombres, donde «expresión» no significa solamente «interpretaciones» y «representaciones», sino también «organizaciones y representaciones de esas relaciones», las cuales se expresan a través de las palabras.

Para hablar sobre la «palabra» como «signo ideológico», Ponzio[2] nos remite a Bajtín, quien dice que si observamos la realidad que nos rodea, en ella veremos objetos de la naturaleza, instrumentos de producción, objetos de la vida cotidiana que no tienen inicialmente ningún significado ideológico. En determinados contextos, sin embargo, cualquiera de esos objetos puede adquirir, paralelamente a su función de objeto, una función ideológica. Podemos presentar como uno de los ejemplos más conocidos la hoz y el martillo que, junto a su función de objetos, se transformaron en signos ideológicos porque pasaron a representar partidos comunistas. Pero, a diferencia de los objetos, de los instrumentos y de los productos, la palabra, por su naturaleza intrínseca, es un fenómeno puramente ideológico de inicio a fin, es decir, desde su surgimiento (Bachtin, p. 152). Toda su realidad objetiva —el sonido, de base acústica y fisiológica— consiste exclusivamente en su función de signo. Y como portadora de esa función, es necesario comprenderla como algo que refleja y exprime ciertos fenómenos de la realidad objetiva —fenómenos de la naturaleza o de la consciencia—.

1 En este libro, Ponzio (filósofo italiano y lector perspicaz de Bajtín) habla sobre cuatro ensayos de Bajtín que aparecieron en revistas rusas entre los años de 1926 y 1930: *La parola nella vita e nella poesia; Le più recenti tendenze del pensiero lingiüstico occidentale; Stilistica letteraria,* que reúne tres artículos publicados en sucesión: *Che cos´e Il linguaggio, La costruzione dell´enunciazione; La parola e La sua funzione sociale.*

2 Ponzio (Bachtin, p. 9) dice referir siempre el nombre de Bajtín, incluso al tratar de obras firmadas por Volochinov y Medvedev. El autor justifica esa posición diciendo que, con raras excepciones, hay, en los textos que reporta, convergencias e incluso coincidencias. En este artículo, asumimos esa misma posición, pues lo que nos interesa es el pensamiento del conjunto de la obra conocida como perteneciente al pensamiento bajtiniano y no la discusión sobre la autoría de los textos.

El Rol del Lenguaje en la Constitución de la Consciencia / del Pensamiento

Para tratar el papel del lenguaje en la constitución de la consciencia interior, además de reflexiones extraídas de obras del Equipo de Bajtín, traemos algunas ideas de Vygotski, enfocando puntos de vista, en alguna medida, convergentes. En ese sentido, destacamos primeramente que, mientras los estudios bajtinianos suscitan reflexiones sobre los mecanismos externos de los enunciados sociolingüísticos y formadores de la consciencia, los de Vygotski revelan el interés del investigador en desvendar los mecanismos internos de la consciencia lingüísticamente saturada. Según el pensamiento vygotskiano, es la interiorización del diálogo exterior que lleva el poderoso instrumento del lenguaje a ejercer influencia sobre el flujo del pensamiento.

Aunque poco se sepa en concreto sobre posibles diálogos entre Bajtín y Vygotski, en *Freudismo* (1927), en el que se revela una preocupación por el habla interior, el autor cita un artículo de Vygotski, de 1925, que trata la consciencia como un problema básico de la psicología. En ese artículo, Vygotski discute el rol del lenguaje en la constitución de la consciencia. En trabajos posteriores, Vygotski se dedica a investigar la función de los signos en el desarrollo del pensamiento del niño. Como psicólogo, tenía interés en investigar el modo en que lo externo (lo interpersonal) se hace interno (lo intrapersonal) en el proceso de formación y desarrollo del pensamiento.

Para explicar qué es la consciencia, Bajtín sugiere que cerremos los ojos y empecemos a reflexionar sobre ese problema. Dice que lo primero que notamos será un *flujo de palabras*, a veces unidas por frases distintas, pero en la mayor parte de las veces ese flujo constituye una mezcla de pensamientos, imágenes, sonidos, provocados por objetos o fenómenos de la vida. En un esfuerzo para abstraer las palabras, podrán restar fragmentos de imágenes y de sonidos. Tratando de abstraer estos últimos, puede, dice Bajtín, que escuchemos los latidos del corazón, el murmurio de la sangre en el oído o, también, el trabajo de los músculos. Haciendo un esfuerzo excepcional de abstracción de todo eso, es decir, de todo el lenguaje, de nuestra consciencia, según Bajtín, no restará nada. ¿Qué sería, entonces, nuestra consciencia en ese caso? Él nos lo explica:

> El total no-ser, semejante al estado de inconsciencia o al sueño sin sueños. Para volver al estado «consciente» normal es necesario romper este muro de no-ser, retornar a la vivaz confusión de las palabras y de las representaciones con las que ganan cuerpo nuestros pensamientos, deseos, sentimientos; es necesario

> pronunciar para sí mismo una pequeña palabra como «yo» (Bachtin, 2003, p. 108).

Según el autor, el *flujo de palabras* que podríamos observar al cerrar los ojos se denomina «lenguaje interior». Y es ese lenguaje que da forma a nuestros actos de consciencia. Cualquier necesidad fisiológica, cualquier sensación o emoción toma forma cuando es incorporada en el material del lenguaje interior. Esa idea se completa más adelante, cuando el autor afirma que «sin el lenguaje, sin una enunciación bien definida, sea verbal o simplemente definida en gestos, no existe expresión, como tampoco existe expresión sin la real situación social y sus participantes» (Bachtin, 2003, p. 111).

Al hablar sobre la relación entre pensamiento y palabra, Vygotski (2005, p. 149) dice que no encuentra ninguna interdependencia específica entre las raíces genéticas de ambos. Según sus estudios, en el desarrollo del niño, existe un período prelingüístico del pensamiento y un período preintelectual del habla. La conexión entre pensamiento y habla sucede con la evolución de esos dos procesos. Pero, el autor advierte que

> [...] sería equivocado considerar el pensamiento y el habla como dos procesos independientes, paralelos, que se cruzan en determinados momentos e influyen mecánicamente uno en el otro. La ausencia de un eslabón primario no significa que una conexión entre ellos sólo pueda establecerse de una forma mecánica [...] Encontramos esa unidad del pensamiento verbal en el significado de las palabras [...] (2005, p. 150).

Sin embargo, para Vygotski (2005, p. 151), «el significado de las palabras es un fenómeno del pensamiento sólo a medida en que el pensamiento gana cuerpo por medio del habla, y sólo es un fenómeno del habla a medida en que esta se conecta al pensamiento, siendo iluminada por él». Otro aspecto relevante destacado por el autor consiste en el hecho de que los significados de las palabras evolucionan porque son formaciones dinámicas y procesales. Y al descubrir que el significado de las palabras evoluciona, eso «quita el estudio del pensamiento y del habla de un callejón sin salida» (2005, p. 156), porque, si los significados de las palabras se alteran en su naturaleza intrínseca, entonces la relación entre el pensamiento y la palabra también cambia. Esa discusión también revela que el pensamiento no se expresa simplemente en palabras; sino que existe a través de ellas.

Explicitando puntos coincidentes entre Bajtín y Vygotski, Wertsch (*apud* Schneuwly & Bronckart, 2004, p. 128) destaca aspectos referentes a nociones de contexto y de sentido. Del punto de vista de Wertsch, en la mayor parte de los

comentarios sobre el predominio del sentido con respecto al significado en el lenguaje interior, Vygotski trata del contexto lingüístico inmediato de la palabra o de la expresión. Wertsch sostiene que, aunque no haya profundizado en la discusión, Vygotski parece haber sugerido que habría posibilidad de ampliar el concepto de contexto. Esa posición evoca que el gran conjunto de textos que constituye la estructura simbólica de una cultura podría constituir el contexto más general de un enunciado y contribuir para determinarle el sentido. Bajtín, a su vez, trató ese tema detalladamente en el discurso de la novela. Según Wertsch, mientras el primero profundizó el estudio sobre procesos psicológicos y dijo poco sobre las interrelaciones entre textos a nivel sociocultural, el segundo escribió mucho sobre interrelaciones entre textos y poco sobre mecanismos precisos de procesos psicológicos.

Con relación al concepto de sentido, de los estudios de ambos se infiere que la diferencia que Vygotski estableció entre significado y sentido se puede comparar con los dos tipos de significado de Bajtín: el «significado neutro» de un enunciado (tema de estudio específico de la lingüística) y el «significado real» (tema de estudio de la metalingüística, que estudia el lenguaje en su totalidad concreta y viva). Al final del artículo, Wertsch dice que el análisis de Bajtín nos permite determinar mejor las propiedades «semánticas» del lenguaje interior. Afirma también que los conceptos bajtinianos como «voz», «perspectiva ideológica», «heteroglosia» y «construcciones híbridas» contribuyen con la comprensión de la organización semiótica de lenguaje interior.

Sobre la relación entre lenguaje, consciencia e ideología, en el libro *Marxismo y Filosofía del Lenguaje* hay una cuestión que permea la discusión inicial: puesto que el signo y la enunciación son de naturaleza social, ¿en qué medida el lenguaje determina la consciencia y la actividad mental?, ¿en qué medida la ideología determina el lenguaje? El desarrollo de esa cuestión conduce a la conclusión de que «la consciencia sólo se hace consciencia cuando se impregna de contenido ideológico (semiótico) y, consecuentemente, solamente en el proceso de la interacción verbal» (Bakhtin & Volochinov, 1999, p. 34). La consciencia individual se presenta como un hecho socioideológico, que adquiere forma y existencia en los signos creados por un grupo organizado en el curso de sus relaciones sociales. Según ese abordaje, los signos constituyen el alimento de la consciencia individual, la materia de su desarrollo. De ese modo, la lógica de la consciencia es la lógica de la comunicación ideológica, de la interacción semiótica de un grupo social (1999, pp. 35 y 36).

Para responder a la segunda pregunta (¿En qué medida la ideología determina el lenguaje?), Bajtín / Voloshinov (1999, p. 14) nos lleva a reflexionar sobre el concepto de lengua y la describe como un hecho social, cuya existencia se funda en las necesidades de comunicación. Argumenta que el habla está indisolublemente unida a las condiciones de comunicación, que, a su vez, están siempre unidas a las estructuras sociales[3]. De esa implicación, resulta que «la palabra es la arena en la que se confrontan los valores sociales contradictorios; los conflictos de la lengua reflejan los conflictos de clase dentro del sistema» (1999, p. 14). La variación es, por ese motivo, inherente a la lengua, que es el reflejo de las variaciones sociales. Y siendo «la ideología un reflejo de las estructuras sociales, toda modificación de la ideología desencadena un cambio en la lengua» (1999, p. 15). Sin embargo, el lugar de la realización de lo ideológico no está en la lengua, sistema abstracto de formas[4], sino en el signo lingüístico, en la palabra viva.

Cabe destacar que, en el pensamiento bajtiniano, el concepto de «ideología» es bastante amplio. Para Faraco (2003, p. 46), en las obras del Equipo de Bajtín, la palabra «ideología» remite a un universo que engloba el arte, la ciencia, la filosofía, el derecho, la religión, la ética, la política, es decir, todas las manifestaciones *superestructurales*. Además de designar las manifestaciones culturales en general, la palabra «ideología» se refiere a lo que es relativo a índices de valor, determinados por los conflictos de intereses sociales, que se confrontan. Todo signo es ideológico porque está sometido a criterios de valoración. Es en ese sentido también que la ideología determina el lenguaje.

En la obra en cuestión (*Marxismo e Filosofia del Lenguaje*), Bajtín & Voloshinov refutan posiciones de la filosofía idealista y de la visión psicologista de la cultura, que sitúan la ideología en la consciencia. Para él, la consciencia individual es un hecho socioideológico que adquiere forma y existencia en los signos creados por un grupo organizado en el curso de sus relaciones sociales. Los signos

3 Según Costa (*Contribuições do Marxismo para uma filosofia da Linguagem*: D.E.L.T.A., vol. 16 (n. 1), pp. 27-54), la teoría marxista pretende explicar todas las dimensiones de las relaciones interhumanas. Esto es porque la teoría marxista piensa el mundo como una totalidad concreta. En ese sentido, se opone radicalmente a la concepción metafísica, que transforma los varios aspectos de lo real en categorías particulares e independientes, que se estudian separadamente.

4 La expresión «sistema abstracto de formas» corresponde al concepto saussureano de *Langue*: «[...] un tesoro depositado por la práctica del habla en todos los individuos perteneciente a la misma comunidad, un sistema gramatical que existe virtualmente en cada cerebro o, más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos [...] es el producto que el individuo registra pasivamente [...]» (Saussure, 1969, pp. 21 y 22).

son el alimento de la consciencia individual, la materia de su desarrollo, y la consciencia refleja su propia lógica y sus leyes.

Principios Bajtinianos: Reflejos en la Metodología de Enseñanza de Lengua(s)

Como dijimos en otro artículo (Gomes y Maggi, 2011), cuando se buscan subsidios teóricos para desarrollar habilidades lingüísticas, sean de lectura o de escritura, el punto de partida debe ser una concepción clara de lengua. Asumimos aquí la de Bajtín, para quien la interacción verbal constituye la realidad fundamental de la lengua:

> La verdadera sustancia de la lengua no se constituye a través de un sistema abstracto de formas lingüísticas ni por la enunciación monológica aislada, ni por el acto psicofisiológico de su producción, sino por el fenómeno social de la interacción verbal, realizada a través de la enunciación o de las enunciaciones (Bakhtin & Volochinov, 1999, p. 123).

Asumir en la enseñanza de lengua(s) esa concepción implica cambios en la práctica pedagógica, cuyo énfasis pasará a ser la interacción verbal que se materializa en el texto oral o escrito. Esa convicción encuentra eco en otra afirmación de Bajtín: «Los individuos no reciben la lengua lista para usarla; penetran en la corriente de la comunicación verbal; o mejor, solamente cuando se sumergen en esa corriente, su consciencia despierta y empieza a operar» (1999, p. 108). Paralelamente a las reflexiones sobre interacción verbal, otros temas discutidos por el Equipo de Bajtín, como el carácter dialógico entre la palabra propia y la palabra del otro, su interpretación, comprensión respondiente y transmisión, también pueden contribuir con la comprensión de la verdadera sustancia de la lengua.

El carácter dialógico de la palabra, según el pensamiento bajtiniano, procede de su propia naturaleza, porque la palabra existe para ser oída, respondida y apreciada. Los significados lexicográficos neutros de las palabras preservan su identidad y la comprensión mutua entre hablantes de la misma lengua, pero el empleo de las palabras en la comunicación viva asume un carácter individual / contextual. Según ese pensamiento, cualquier palabra existe para el hablante en tres aspectos: como palabra de la lengua neutra, como palabra ajena, cargada de ecos de otros enunciados, y como mi palabra, acompañada de acento apreciativo. Sin embargo, como explican Clark y Holquist,

> El punto de vista bajtiniano es que yo puedo significar lo que yo digo, pero sólo

> indirectamente, en un segundo paso, en palabras que tomo de la comunidad y se las devuelvo conforme los protocolos que ella observa. Mi voz puede significar, pero solamente con otros - a veces en coro, pero la mayoría de las veces en diálogo (1998, p. 39).

Aunque yo pueda significar sólo *indirectamente*, una vez que *mi voz puede significar, pero solamente con el otro*, dos enunciados contrapuestos en un plano de sentido siempre suscitarán relaciones dialógicas, que, en las palabras de Faraco (2003, p. 64), son relaciones concordantes o discordantes entre índices de valor que constituyen parte inherente de todo el enunciado. Se puede explicar la presencia de relaciones dialógicas a través del hecho de que enunciar es tomar posición social evaluativa, es decir, es posicionarse ante otras posiciones evaluativas; es responder.

Comprender el enunciado, a su vez, implica en un responsivo, por eso no se puede concebir la comprensión como proceso pasivo, como mera decodificación. Es así que, para Bajtín, la comprensión es una respuesta a un signo por medio de signos. En las palabras del autor, «lo esencial en la tarea de decodificación no consiste en reconocer la forma utilizada, sino en comprenderla en un contexto concreto preciso, comprender su significación en una enunciación particular» (Bakhtin & Volochinon, 1999, p. 93). Y adquiere más relevancia cuando se trata, más específicamente, de actividades escolares de lectura con relación a las que el profesor deberá garantizar espacios para diversas manifestaciones.

La enseñanza de lengua orientada por la perspectiva de la práctica social del lenguaje presupone un cambio de foco. Se pasa, pues, del énfasis en las unidades significantes de la lengua (la palabra y la oración) desprovistas de receptor, sin relación directa con el enunciado del otro, con la palabra del otro, a las formas que tienen emisor y receptor. Para llegar a esa afirmación, nos apoyamos, también, en Bajtín (2000, p. 287), donde se lee que el estudio de la naturaleza del enunciado y de los géneros del discurso tiene una importancia fundamental para superar las nociones simplificadas acerca de la vida o del flujo verbal del lenguaje. Más adelante, el autor dice que cuando se subestima la relación del emisor con el otro y con sus enunciados (existentes o supuestos), no se puede comprender el género ni el estilo del discurso. Al respecto, Bajtín sostiene que «Tener un receptor, dirigirse a alguien, es una particularidad constitutiva del enunciado» (2000, p. 325). Asumimos, pues, en este artículo, una posición en defensa de la enseñanza de lengua centrada en las prácticas sociales del lenguaje,

en formas de interacción que se organizan y se procesan en diferentes géneros discursivos, materializándose en textos. En efecto, el texto pasa a ser el objeto empírico de la enseñanza: el punto de partida y el punto de llegada de la clase de lengua.

A lo largo de las reflexiones del Equipo de Bajtín, queda claro que un género discursivo es una forma típica de enunciado, que es lo que mantiene viva una lengua. De ahí la relevancia de discutir este tema, cuando se trata de enseñanza. Entendemos como Bajtín que

> Una concepción clara de la naturaleza del enunciado en general y de los varios tipos de enunciados en particular (primarios y secundarios), es decir, de los diversos géneros del discurso, es indispensable para cualquier estudio, sea cual sea la orientación específica. Ignorar la naturaleza del enunciado y las particularidades de género que demuestran la variedad del discurso en cualquier área del estudio lingüístico lleva al formalismo y a la abstracción, desvirtúa la historicidad del estudio, debilita el *vínculo existente entre la lengua y la vida* (2000, p. 282). (El destacado en cursiva es nuestro.)

Una comprensión clara de la «naturaleza del enunciado» y de «las particularidades de género» debe llevarnos a valorar, en situaciones de enseñanza, el uso de la lengua, que se concretiza en enunciados que tienen autoría y traducen emociones y juicios de valor. Las unidades de la lengua tienen significación de diccionarios; el enunciado tiene sentido. Pero eso no quiere decir que el estudio sobre la lengua, su estructura y las convenciones normativas deba ser menos valorado en la escuela. Se trata principalmente de énfasis, como la de priorizar el uso social de la lengua, y de la necesidad de tener claridad con relación al objeto de estudio y a la finalidad del estudio.

Con relación a la enseñanza, en Brasil, orientaciones de esa naturaleza se pueden observar en documentos oficiales, como en los *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa*, vigentes desde su publicación en 1998, y en estudios de investigadores responsables por la elaboración y actualización de esos documentos. Estos parámetros orientan a usar el texto como unidad básica de enseñanza porque, justamente, ellos lo conciben como producto de prácticas sociales situadas. Sabemos, sin embargo, que en muchos contextos de práctica escolar todavía predomina una enseñanza *sobre* la lengua, es decir, una enseñanza que prioriza las reglas normativas, en detrimento de actividades de uso de lengua en situaciones concretas de interacción, o sea, en textos orales o escritos. Una investigación que realizamos con profesores evidenció que la transposición de esas orientaciones para prácticas efectivas se ve dificultada por

la falta de conocimiento de las bases teóricas que constan en los documentos oficiales que rigen la enseñanza —los *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa*—. Así, a pesar de que ya se note un proceso de cambio con relación a la enseñanza de lengua, no hubo tiempo suficiente para un verdadero cambio de la cultura lingüística que instituye el profesor de lengua, es decir, de una cultura que pueda trasladarlo del papel del que detiene el saber sobre la lengua al de mediador de procesos de interacción. El texto ya ocupa gran parte del espacio del salón de clase, es verdad, pero todavía lo leen y analizan más por su materialidad lingüística que por su función de texto / enunciado, fruto de procesos efectivos de interacción. Por consiguiente, se hace necesario que el texto de distintos géneros se torne efectivamente el objeto de la enseñanza y del aprendizaje.

Al buscar sustentos para prácticas escolares de lenguaje, lectura y de escritura, que incluyen estudios de morfología y sintaxis (que demandan esfuerzos para conciliar el estudio de unidades de la lengua con el funcionamiento de esas unidades en enunciados de lengua viva), cada vez más, debemos consolidar una convicción que se puede expresar por un pasaje de los *Parâmetros Curriculares Nacionais*:

> Todo lenguaje lleva dentro de sí una visión de mundo, llena de significados y significaciones que van mucho más allá de su aspecto formal. El estudio sólo del aspecto formal, desconsiderando la interrelación contextual, semántica y gramatical propia de la naturaleza y función del lenguaje, desvincula el alumno del carácter intrasubjetivo, intersubjetivo y social del lenguaje (Brasil, 2002, pp. 126 y 127).

Entendemos que el profesor debe concebir y conducir las actividades de escritura y de lectura a través de la perspectiva de los géneros discursivos porque ese procedimiento considera la lengua en uso, en un determinado contexto, es decir, en una determinada esfera social y al servicio de una intencionalidad; significa trabajar la lengua viva, lo que presupone, además de una base de conocimientos lingüísticos relativos a la gramática de la lengua, una instrumentalización para que el aprendiz, progresivamente, pueda insertarse y actuar en otras esferas sociales. Significa que las situaciones de enseñanza / aprendizaje se deben organizar a partir de la realidad social y lingüística del alumno y deben responder a sus demandas de interacciones sociales reales y concretas.

También es necesario destacar que conducir la enseñanza bajo la perspectiva

de la práctica social del lenguaje significa considerar, además de las innumerables formas de interacción, las formas de expresión estética, es decir, las formas literarias de manifestación de la lengua, porque «lo literario y lo no literario, aunque expresen diferentes percepciones, emergen ambos de lo social que comporta la experiencia humana y propician la interacción de un sujeto con otro, de un sujeto consigo mismo», como mencionamos en Gomes, N y Gomes, L. (2006, p. 20).

Consideraciones Finales

Para elaborar las consideraciones que componen este artículo, nos detuvimos en reflexiones que proceden del pensamiento bajtiniano y otras, de estudios vygotskianos, hoy temas comunes de discusión en muchos grupos de estudio académicos en Brasil. Sin embargo, se hace necesario dedicar más atención a la transposición didáctica de esos estudios. El mercado editorial ya ofrece una considerable producción académica en ese sentido, pero falta una aproximación efectiva entre los distintos niveles de construcción del conocimiento. Para que eso ocurra, entendemos que es necesario profundizar discusiones entre investigadores y profesores universitarios, y entre estos y los que actúan en la educación básica. También es necesario crear más espacios para estudios e investigaciones dentro de las propias escuelas, a fin de que la formación continuada pase a ser una realidad que abarque no sólo cuestiones relacionadas a concepciones lingüísticas, sino también las propias demandas que van surgiendo a medida que nuevos usos del lenguaje y, en consecuencia, nuevos géneros discursivos se van consolidando. Con ese objetivo, la Secretaría de Educación del Estado de Rio Grande do Sul ya prevé que un tercio de la carga horaria semanal del profesor pueda ser dedicado a estudios y planificación de clases. De ese modo, estamos en el camino correcto, pero debemos evolucionar. El profesor de la educación básica también debe hacerse investigador y conquistar su independencia en el proceso de construcción de conocimiento pedagógico. Él tiene datos empíricos y de experiencias prácticas, pero es necesario que aprenda a reflexionar sobre esos datos y sobre su hacer pedagógico.

Discusiones sobre temas como relación entre consciencia, signo e ideología, naturaleza histórico-social de la consciencia y del lenguaje, rol del lenguaje en el desarrollo y en la constitución del sujeto pueden llevar al profesor de lengua a comprender y a tratar mejor su objeto de estudio y de enseñanza. Esas discusiones se pueden ampliar a través de diálogos interdisciplinarios.

Estudios como los del Grupo de Ginebra, del cual resultó una metodología que integra estudios de la psicología cognitiva a la teoría de los géneros del discurso (el interaccionismo sociodiscursivo), son ejemplos de diálogo interdisciplinario. En los estudios de esa corriente lingüística, se revelan tanto formulaciones de Bajtín como de Vygotski, autores para los que la interacción constituye una dimensión humana que no se limita a lo lingüístico, aunque el lenguaje esté implicado en cualquier proceso interactivo. A ambos autores el estudio de la lengua les interesa más por su aspecto funcional y psicológico que por el estructural; a ambos les interesa la esfera social concreta de los signos verbales de los cuales se constituyen todas las relaciones e interacciones, desde las que se procesan a un nivel cotidiano, como las del trabajo, hasta las de las esferas más formalizadas, como las artístico-literarias.

El interaccionismo sociodiscursivo ha recibido mucha atención, en Brasil, principalmente en los últimos quince años. Para divulgar esa corriente lingüística, mucho contribuyó el Acuerdo Interinstitucional establecido entre la Universidad de Ginebra (UNIGE) y la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC/SP), más específicamente entre investigadores de la Unidad de Didáctica de Lenguas de la Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación de la UNIGE y del Programa de Estudios de Posgraduados en Lingüística Aplicada y Estudios del Lenguaje (LAEL) de la PUC/SP. Entre los investigadores del grupo de Ginebra, se destacan nombres como Jean-Paul Bronckart, Bernard Schneuwly, Joaquim Dolz, Janette Friedrich, Glaís Sales Cordeiro, Itziar Plazaola-Giger. En el grupo de investigadores brasileños, cabe señalar, entre otros, a Roxane Rojo, Maria Cecília Camargo Magalhães, Anna Rachel Machado, Fernanda Liberali.

Desde los primeros contactos interinstitucionales, los investigadores involucrados notaron que entre ellos había, en común entre ellos, el mismo enfoque en el lenguaje y en los problemas de enseñanza de lenguas. Además de eso, notaron que ambos grupos se basaban en los fundamentos teóricos de dos autores: en el campo del desarrollo del lenguaje, Vygotski y la escuela soviética; en el campo de los estudios discursivos, Bajtín. El diálogo entre esos estudiosos se fue ampliando y dio origen a otros grupos de investigadores, a publicaciones en alianza interinstitucional, a traducciones, a disertaciones y a tesis, como también a innumerables obras didácticas hoy consideradas referencias en la enseñanza. Jean-Paul Bronckart, Bernard Schneuwly, Joaquim Dolz son nombres muy conocidos en Brasil, porque participan de

eventos científicos, impartiendo cursos, dando conferencias y proporcionando asesorías. Los dos últimos también se destacan gracias a temas como prácticas o actividades de lenguaje, géneros y tipos de discurso. De la misma forma, se debe a ellos la orientación en el procedimiento «secuencia didáctica», explotado por profesores en diferentes niveles de enseñanza. Las «secuencias didácticas», según Schneuwly y Dolz (2004, p. 98), sirven para dar acceso a prácticas del lenguaje nuevas o que difícilmente se dominan sin una orientación y ejercicios específicos. Ese procedimiento involucra distintas etapas: (a) *presentación de una situación* de comunicación, (b) *producción inicial* del género seleccionado para practicar el lenguaje, (c) realización de *módulos* de actividades para trabajar los *problemas* que aparecen en la primera producción y darles a los alumnos los instrumentos necesarios para superarlos, (d) *producción final,* a través de la que el alumno práctica los conocimientos adquiridos y, con el profesor, los evalúa. El desarrollo de secuencias didácticas permite que el alumno escriba o hable de una manera más adecuada en una determinada situación de comunicación.

Aunque resulte de posiciones teóricas y metodológicas distintas, se nota que la producción de los investigadores brasileños influidos por el «interaccionismo sociodiscursivo», de alguna forma, se orienta hacia la actividad de enseñanza y aprendizaje de lengua(s), hacia la actividad de formación de profesores y, más recientemente, hacia el análisis de la actividad de enseñanza como trabajo. Un ejemplo de esa producción se puede comprobar en *Nonada Letras em Revista*, n. 17, cuyo *dossier* —«Interacionismo sociodiscursivo: aporte teórico, pesquisa e ensino»— tiene el objetivo de contribuir con la divulgación de estudios que se están realizando en diferentes instituciones de enseñanza brasileñas. La revista también recibió una contribución del propio Bronckart, el texto «*Le rôle de la maîtrise du langage dans le développement psychologique humain*» (pp.11-36) En ese artículo, el autor presenta el proyecto del interaccionismo sociodiscursivo (ISD), en lo que concierne al estatuto del lenguaje y a su rol en el desarrollo del psiquismo humano.

Para finalizar nuestras consideraciones, nos resta enfatizar una convicción: al profesor de lengua le cabe, de manera específica, la responsabilidad de ayudar al alumno a desarrollar *capacidades de lenguaje* referentes al dominio de conocimientos necesarios para comprender y producir géneros discursivos adecuados a diferentes situaciones de comunicación. Nos referimos a los tres órdenes de capacidades de lenguajes apuntados por Dolz y Schneuwly (1998, p. 76): capacidades de acción, capacidad discursiva y capacidad lingüístico-

discursiva. Según los propios autores, eso significa que, al producir textos, los agentes necesitan (a) tener en cuenta las características del contexto y del referente (capacidades de acción), (b) movilizar los modelos discursivos (capacidades discursivas) y (c) dominar las operaciones psicolingüísticas y las unidades lingüísticas (capacidades lingüístico-discursivas). En otras palabras, la tarea básica de la escuela es la de desarrollar habilidades de lectura y de escritura que le permitan al alumno interactuar a través del lenguaje con desenvoltura, en distintos contextos sociales.

Referencias bibliográficas

Bakhtin, M. (V. N. Volochínov) (1999). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem*. (9 ed.). San Pablo: Hucitec.

Bakhtin, M. (2000). *Estética da criação verbal*. (3 ed.). San Pablo: Martins Fontes.

Bachtin, M. (A cura di Ponzio, A.). (2003). *Linguaggio e Scrittura*. Roma: Meltemi Editore.

Brasil. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. (2002). *Parâmetros Curriculares Nacionais: ensino médio*. Brasilia: MEC; SEMTEC.

Bronckart, J. P. (1999). *Atividades de Linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo*. San Pablo: EDU.

Clark, K.; Holquist, M. (1998). *Mikhail Bakhtin*. (J. Guinsburg, Trad.). San Pablo: Perspectiva.

Costa, N. B. (2000). Contribuições do Marxismo para uma filosofia da Linguagem. En *D.E.L.T.A.,* 16 (1), 27-54.

Dolz, J.; Schneuwly, B. (1998). *Pour un enseignement de l'oral: Initiation aux genres formles à l'école*. París: ESF éditeur.

Faraco, C. A. (2003). *Linguagem & diálogo: as idéias lingüísticas de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições.

Gomes L. Da S. & Gomes, N. M. T. (2006). *Aprendizagem de Língua e Literatura: gêneros & vivências de linguagem*. Puerto Alegre: UniRitter.

Gomes, N. M. T & Maggi R. N. (2011). O papel da linguagem na estruturação sociocultural do sujeito: um diálogo entre estudos de Bakhtin e de Vigotski. En *Nonada Letras em Revista*, 14 (17), pp. 69-86.

Magalhães, M. C. C. (2004). O Interacionismo Sociodiscursivo em pesquisas com formação de educadores. En *Calidoscópio*, 2 (2), pp. 21-37.

Ponzio, A. (2008). A *revolução Bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia*

contemporânea. San Pablo: Contexto.

Saussure, F. (1969). *Curso de Linguística Geral*. (8 ed.) San Pablo: Cultrix.

Schneuwly, B. & Bronckart, Jean-Paul. (Coordinadores). (s. f.). *Vigostsky hoy*. (Miguel Sautié, Trad.) Madrid: Editorial, S.A.

Schneuwly, B. & Dolz, J. (2004). *Gêneros orais e escritos na escola*. Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro, Trad. y Orgs. Campinas. San Pablo: Mercado de Letras.

Vygotski, L. S. (2005). *Pensamento e linguagem*. (3. ed.) Jefferson Luiz Camargo, Trad. San Pablo: Martins Fontes.

Problemas y Estrategias de la Traducción Poética: Un Posible Diálogo sobre la Obra de Sylvia Plath

Gabriel Tripodi*

Nota del Editor

El autor plantea y analiza en este artículo las problemáticas que se presentan en la práctica de la traducción, tomando como modelo cuatro traducciones a poemas de Sylvia Plath, tres de las cuales estuvieron a su cargo, a fin de pensar la relación autor-traductor y la posibilidad de considerar la traducción como un ejercicio de reescritura del texto.

Resumen: Los objetivos de esta investigación están orientados a intentar contestar las preguntas sobre si realmente existe y es posible la traducción poética o si el traductor se convierte en un nuevo autor frente a una misma composición. Para ello, se explicarán los procesos de la actividad traductora como tal y, para ejemplificar, se analizarán cuatro poemas de la escritora estadounidense Sylvia Plath (1932-1963) para, de alguna manera, develar el tratamiento de conceptos líricos —como rima, ritmo, métrica, etcétera— desde su idioma original (inglés) hasta su traslación al español.
Palabras clave: Sylvia Plath, traducción, poesía.

Abstract: *The objectives of this research are intended at try to answer questions about whether there really is possible and poetic translation or the translator becomes a new author against the same work. To do this, we will explain the process of translation activity as such and to exemplify, analyze four poems of American writer Sylvia Plath (1932-1963) to, in some way, unveil lyrical treatment concepts —like rhyme, rhythm, metric, etcétera— from their original language (English) to its translation into Spanish.*
Keywords*: Sylvia Plath, translation, poetry.*

Desde que el hombre comenzó a comunicarse, la necesidad de trascender a través de su mensaje dio lugar a una de las más grandes invenciones de la historia:

* Redactor especializado en textos literarios, egresado del Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea. Actualmente, realiza la Licenciatura en Historia, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: gabytripodi@gmail.com:
Fecha de recepción: 11-05-2012. Fecha de aceptación: 08-06-2012.
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 183-196.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

la escritura. Esta creación también supuso el nacimiento de una práctica que lleva tantos años como esa actividad misma de comunicación: la traducción. Esta (del latín *traductĭo, -ōnis*: «hacer pasar de un lugar a otro») es una práctica que consiste en comprender el significado de un texto en un idioma, llamado «texto origen o de salida», para producir otro en una lengua distinta, llamado «texto traducido o meta». A grandes rasgos, el objetivo de este tipo de composición tiene que ver con crear una relación de equivalencia contemplando, por sobre todo, la seguridad de que ambos textos comuniquen el mismo mensaje.

A esto se suma una complejidad extra al enfocar el trabajo traductológico sobre un tipo de creación literaria anterior a la escritura: la poesía. Por eso, antes de comenzar a analizar ese proceso para develar si existe tal empresa, hay una primera pregunta para tratar de responder: ¿qué es traducir?

La Real Academia Española define el término de la siguiente manera: «Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra» (Real Academia Española, 2010). Pero hay varias formas de definirlo, según los distintos tipos de escuelas que han abordado su estudio. Por ejemplo, García Yebra (1997) expresó que se trata de «enunciar en otra lengua lo que ha sido enunciado en una lengua fuente, conservando las equivalencias semánticas y estilísticas» (p. 30). A su vez, el lingüista norteamericano Eugene Nida (1986) dijo que consiste en «reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo» (p. 29). Es claro que las definiciones del término en cuestión se dan de una forma simple y sencilla para su compresión, como sucede en la mayoría de los diccionarios, pero el desarrollo de este tipo de traslación lingüística es mucho más complejo como se verá a continuación.

Una de las cuestiones que preocupa a escritores, lingüistas y profesionales de los idiomas es definir qué es y cómo es una buena traducción. Cualquiera podría coincidir con el escritor y periodista Juan Villoro (*apud* Esses, 2010, párrafo 3), cuando señaló que «traducir es decir lo mismo en otro idioma». ¿Qué sería, entonces, «decir lo mismo»? ¿Y qué sería «hacerlo bien»? Algunos autores, como José Antonio Millán (*apud* Esses, 2010, párrafo 4), proponen pensarlo «como una capa más de las tantas que componen la ficción de un texto; es un grado más del artificio literario». El autor argentino Andrés Ehrenhaus señaló también que así como alguien no pide transparencia o invisibilidad al ingeniero constructor, tampoco lo hace con el traductor. Y agregó: «La traducción es la transformación de una obra original en otra (¡no menos original!)» (*apud* Esses, 2010, párrafo 4).

El crítico y teórico literario George Steiner (1981), en *Después de Babel, Aspectos del lenguaje y la traducción* manifestó que en aquella actividad se «efectúa un traslado del pasado al presente», aunque, si se habla de las estrategias que se emplean, se debe mencionar que algunos se inclinan a dar un cierto estilo antiguo a sus versiones para reproducir lo que fue la lengua original en el contexto donde se realizó la obra; otros dejan de lado el factor tiempo para ofrecer algo mucho más accesible de acuerdo con la época actual en la que viven. Es cierto que no se cuenta con una guía de cómo se debe llevar a cabo este tipo de trabajo lingüístico. Al respecto, García Yebra (1990) destacó: «Diré sólo que el objeto de la traducción literaria, lo que debe ser tra-ducido, tras-ladado, "llevado al otro lado" no son los lectores de la traducción, sino la obra original. Es ésta la que debe pasar a la lengua de sus nuevos lectores. Y cuanto más se ajuste al carácter de esta lengua, *ceteris paribus*, tanto mejor será la traducción» (p. 173).

Es sabido que dos personas nunca realizan una misma lectura de igual forma, sobre todo en composiciones con cierta riqueza o complejidad. Es por ello que tampoco se encontrarán dos traducciones iguales de un mismo libro, porque, continuando con el razonamiento de García Yebra (1997), «no es la traslación a la nueva lengua, no es en la fase de expresión, sino en la percepción, en la compresión del texto por el traductor, donde el texto comienza a ser algo propio del traductor y a no ser ya el mismo» (p. 31).

Luego, surgen otros interrogantes que también hacen a la cuestión: ¿realmente se puede lograr aquella actividad? ¿Es posible pasar el contenido completo de un escrito, de una lengua a otra? Ortega y Gasset (1961), en su ensayo «Miseria y esplendor de la traducción» preguntó: «¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?». George Mounin (1971), lingüista francés, afirmó que «si se aceptan las tesis corrientes sobre la estructura de los léxicos, de las morfologías y de las sintaxis, […] debería ser imposible» (p. 22).

Existen muchas palabras de un idioma que no cuentan con un equivalente exacto en otro. Por ejemplo, el término «loco», usado en el castellano rioplatense para denotar, quizá de forma amigable, «pibe» o más coloquialmente «flaco», en el sentido de muchacho, podría contar con una cierta aproximación hacia el vocablo inglés estadounidense «*man*», pero, aun así, gramaticalmente sería imposible traducirlo porque cualquier norteamericano, nativo por ejemplo, no lo entendería ni lo apreciaría en el caso de «*crazy*». Pero, como se ha visto, aquello no consiste en reproducir de igual manera las estructuras lingüísticas formales, sino en recrear su contenido, su significado. Entonces, ¿cuál sería el contenido? Aquí es donde

entra en juego el término de «polisemia». El traductor deberá ser cuidadoso, porque, en relación con la interpretación de los signos lingüísticos, la mayoría de ellos son polisémicos y no suelen coincidir con los de otra lengua en todos sus significados potenciales o acepciones. Es muy común que una sola palabra de un idioma contemple el significado de dos o más palabras de otro. Por ejemplo, la palabra española «río» incluye el significado de dos palabras francesas: *fleuve* «río que desemboca en el mar» y *rivière* «río que desemboca en otro río». Es por eso que la polisemia puede causar diversos problemas en la práctica traductológica.

Varios especialistas coinciden en que las únicas traducciones rigurosas posibles son las de la ciencia, porque sus expresiones son lógicas y sus palabras unívocas. La proposición «el calor dilata los cuerpos» puede ser trasladada a cualquier idioma sin que su espíritu cambie de sentido. En el campo de la poesía, donde las palabras, como definió Victoria Ocampo (1976), «cobran una densidad mayor», no es lo mismo un término que otro. Cada uno de ellos está regido por la estructura, por las reglas y recursos estilísticos propios de la creación poética, como la rima, el ritmo, la métrica, la musicalidad, etcétera. En aquellos casos, ciertos caracteres del texto original (fonéticos, semánticos, estilísticos) pueden prevalecer; y en otros no. Técnicamente, el traductor, entre tantas variantes, deberá elegir su postura: si pondrá el acento en la musicalidad del verso, si perseguirá las rimas, si se volcará por algo mucho más literal, si la redacción será en prosa o verso, etcétera.

Trasladar un poema a otro idioma, en verso, seleccionar la métrica y la estructura de la estrofa, incluida la rima, son los primeros problemas —y que se verán a continuación— a resolver para componer «la poesía como poesía». Uno de ellos es adecuar la cantidad de sílabas, lo que se denomina como métrica, porque se debe entender su función en el sistema lingüístico del idioma del que se traducirá. Luego, será capaz de reproducirlo. La lengua receptora, en cambio, tiene un sistema distinto —en este caso, una tradición literaria diferente—, aunque su semántica, de forma aproximada, sí se pueda trasladar. A veces, y en algunos versos, se suprimen partes esenciales por querer respetar la métrica. Esto es importante en relación con la tradición literaria, antes mencionada, de cada comunidad lingüística. Por nombrar algunas, el endecasílabo (verso de once sílabas) se ajusta más a la tradición literaria española; el alejandrino (verso de catorce sílabas), a la francesa, y el hexámetro, en las griegas y latinas. Cuando un poema en francés se traduce al español, a través de la propia métrica de la tradición literaria de esta lengua (endecasílabo), es cuando realmente se produce el «equivalente estético».

En cuanto a la semántica, también se debe tener en cuenta la naturaleza de cada lengua, porque una palabra puede tener una función concreta en una sociedad lingüística determinada y puede no corresponder en otra, con otro idioma. De cualquier manera, lo importante es tratar de realizar un versión con la misma intensidad, captar el espíritu y el clima que creó el poeta (en el mejor de los casos).

Otro de los temas en cuestión es sobre la fidelidad textual. ¿Qué grado de fidelidad se cuenta en el arte de traducir? El filólogo español Jordi Doce (2011) manifestó en una entrevista:

> Es un dilema que puede resumirse de otro modo: debo escribir el poema que X hubiera escrito de ser mi compatriota o escribir en mi lengua, pero es posible, de igual modo, que si X fuera mi compatriota o escribiera en mi lengua no hubiera escrito ese poema, puesto que todo texto literario es, entre otras cosas, el fruto de una sensibilidad en pugna con la historia y la tradición literaria particulares de cada lengua (2011, párrafo 20).

En relación con la fidelidad textual, se entra en otro de los aspectos cruciales. Este debate siempre se ha centrado sobre la forma o el contenido. Pero, en realidad, hay muchos otros detalles de qué ocuparse: el tono, la voz poética, el contexto, etcétera, porque aquellos elementos nunca se encuentran de manera aislada, sino que forman parte de un todo indisoluble. Por supuesto que, de acuerdo con el caso, los traductores modificarán o serán fieles a ciertos componentes y no así a otros. El concepto de «fidelidad» variará de acuerdo con lo que se quiere destacar en cada obra.

En este sentido, la rima también cobra su importancia para mantener la musicalidad de forma fiel. Quizá, conservar la rima original atente contra el sentido de la propia producción o viceversa. Es por ello que la mayoría coincide en que siempre, en la edición de un libro de poemas, se debería presentar el escrito base junto a su traducción: seguramente se trate de una declaración de principios, porque el autor es quien posee la composición primera; y el traductor, un simulacro o un intento de aquella.

Además, en las ediciones bilingües, muchas veces se encuentran prólogos o epílogos en donde se explican y aclaran ciertos detalles lingüísticos. En el prólogo, como se mencionó, se puede plasmar una guía sobre el trabajo realizado, algo que puede ser clave para el lector.

Con el caso de las notas al pie, se ha asentado cierta disconformidad para muchos. Según Jordi Doce y Jaime Siles (2011, párrafo 33), en la entrevista de Poesía digital consultada, reconocieron que, si se debe establecer una nota del estilo

mencionado, en donde diga: «Aquí el autor quiere decir…», por dar un ejemplo, significa que esa composición se encuentra en manos de un mal profesional o, lo que es peor, de alguien que no es profesional en la materia. Ellos sólo reservan las notas al pie sólo si están frente a un término imposible, que no cuente con un equivalente estético «correcto». Por su parte, la escritora uruguaya Martha Canfield (1993), sobre el concepto de «función didáctica» y en relación con las notas explicativas, sostuvo:

> En general la traducción se considera una especie de mal necesario. A pesar de todo, la traducción es imprescindible porque ella nos permite conocer los productos poéticos de idiomas que no conocemos. La traducción, entonces, sirve para difundir y cumple una función didáctica. Cuanto mayor sea la función didáctica en que está empeñado el traductor, mayor será el aparato de notas explicativas que acompañará a sus versiones (pp. 15-16).

El resto de las explicaciones que podría contemplarse en otras notas al pie también puede estar detallado en aquellos prólogos o epílogos, ya que estos ubicarán la creación poética en un lugar que será favorable para su compresión.

A continuación, en relación con lo anteriormente desarrollado y a modo de ejemplo, se expondrán cuatro poemas de la escritora norteamericana Sylvia Plath (1932-1963) para, luego, reflexionar sobre el análisis lingüístico y las estrategias de traslación de una lengua a otra adoptados por los traductores a cargo: «Autora mujer», «El reclamo de la reina» y «Canción de calle», traducidos por Carlos Gradin (2004), cuyo desarrollo analítico fue expuesto en el Seminario «Poesía y Traducción» en la Universidad de Buenos Aires; y «Los mensajeros», versión realizada por el español Ramón Buenaventura (Plath, 2007, pp. 24-25).

Female author

All day she plays at chess with the bones of the world:
Favored (while suddenly the rains begin
Beyond the window) she lies on cushions curled
And nibbles an occasional bonbon of sin.

Prim, pink-breasted, feminine, she nurses
Chocolate fancies in rose-papered rooms
Where polished highboys whisper creaking curses
And hothouse roses shed immortal blooms.

The garnets on her fingers twinkle quick
And blood reflects across the manuscript;
She muses on the odor, sweet and sick,
Of festering gardenias in a crypt,

And lost in subtle metaphor, retreats
From gray child faces crying in the streets (Plath, 1981, p. 301).

[Autora mujer

Todo el día juega al ajedrez con los huesos del mundo:
Favorecida (mientras de pronto las lluvias comienzan
más allá de la ventana) ella se acuesta sobre almohadones doblada
Y prueba un ocasional bombón de pecado.

Recatada, de pecho rosa, femenina, ella estimula
Caprichos de chocolate en habitaciones empapeladas de rosa
Donde cómodas pulidas murmuran maldiciones rechinantes
Y rosas de invernadero despliegan floraciones inmortales.

Los granates en sus dedos parpadean veloces
Y se refleja sangre a lo largo del manuscrito:
Ella se sumerge en el perfume, dulce y enfermo,
De gardenias descomponiéndose en una cripta,

Y perdida en una sutil metáfora, retrocede
de los grises rostros de niños que gritan en las calles (Gradin, 2004, p. 13).]

En «Autora mujer», en el verso cuatro, el traductor optó por la palabra «prueba» por «*nibbles*», porque la opción «mordisquea», más allá de que esta, quizá, se considere un tanto más literal, dispone de una connotación más salvaje. Pero, según él, así no es como se expone en las frases de Plath. En cambio, se eligió «prueba» porque mantiene el sentido de una acción que, para Gradin, tiene que ver con un acto mucho más delicado. Es cierto también que en inglés hay varias palabras con distintos matices para la acción de *to bite, to chef, to nibble* que, en castellano, no se dan de esa manera.

En el verso cinco, se expresó «Recatada» por «*Prim*», de acuerdo con el sentido de orden, minuciosidad y formalidad que quiso mantener el autor. Luego, en los versos cinco y seis, prefirió «…*she nurses / Chocolate fancies*» por «…ella estimula / Caprichos de chocolate» ya que, en castellano, se explicó que no se cuenta con un equivalente exacto para el término «*nurse*», que se refiere al cuidado de un niño por parte de una mujer y, además, al amamantamiento. «Estimula», entonces, remite a ese tipo de cuidado materno.

«Caprichos» se eligió para «*fancies*» y, de esa manera, se mantiene el sentido que está más comprometido con el contexto de la poesía, que es el del deseo. Se podría haber escrito como «fantasía», pero se ve de forma clara que se escogió mantener un sentido mucho más fuerte en relación con el otro término: «chocolates».

En el verso once, Gradin tradujo «*She muse*» por «Ella se sumerge» porque tiene relación con la palabra que continúa: «perfume». De ese modo, se mantiene la significación que tiene que ver con la abstracción del pensamiento de Plath, según se explicó durante la disertación, en esa parte de su creación poética.

Por último, en los dos versos finales, se optó por agregar el artículo de «los chicos» para poder mantener el término «retrocede» y, así, darle consistencia a la frase sin tener que cambiar de preposición. Por ejemplo, si se dijera «…retrocede / de grises rostros de niños que gritan en las calles», el autor sostuvo que, de ese modo, aparecería una extrañeza que, en el verso de Plath, no sucede.

The queen's complaint

In ruck and quibble of courtfolk
This giant hulked, I tell you, on her scene
With hands like derricks,
Looks fierce and black as rooks;
Why, all the windows broke when he stalked in.
Her dainty acres he ramped through
And used her gentle doves with manners rude;
I do not know
What fury urged him slay
Her antelope who meant him naught but good.
She spoke most chiding in his ear
Till he some pity took upon her crying;
Of rich attire
He made her shoulders bare
And solaced her, but quit her at cock's crowing.
A hundred heralds she sent out
To summon in her slight all doughty men
Whose force might fit
Shape of her sleep, her thought-
None of that greenhorn lot matched her bright crown.
So she is come to this rare pass
Whereby she treks in blood through sun and squall
And sings you thus:
«How sad, alas, it is
To see my people shrunk so small, so small». (Plath, 1981, p. 28).

[El reclamo de la reina

En sofisterías y vanas charlas de cortesanos
Este gigante irrumpió, te digo, en su escena
Con manos como grúas,
Luce feroz y negro como torres de ajedrez;
¡Y todas las ventanas se rompieron cuando él entró!

Sus exquisitos campos él recorrió amenazante
Y trató a sus amables palomas con rudos modales;
Yo no sé
qué furia le hizo acuchillar
a su antílope que nada pretendía para él salvo el bien.

Ella le habló al oído con gran reproche
hasta que él se compadeció un poco de su lamento;
De los ricos atavíos
Sus hombros él desnudó
Y la consoló, pero la dejó con el canto del gallo.

Un centenar de heraldos envió ella
A que le traigan en su indefensión todos hombres temerarios
Cuya fuerza pudiera ajustarse
Forma de su sueño, su pensamiento—
Ninguno de ese lote de novatos satisfizo su brillante corona.

Entonces ella llega a este raro paso
Por donde avanza en sangre a través del sol y tempestad
Y te canta así:
«Cuan triste, ¡ay!, es
ver a mi pueblo reducido tan pequeño, tan pequeño…» (Gradin, 2004, p. 15).]

En el «El reclamo de la reina», se explicó que lo más dificultoso tuvo que ver con verbos muy específicos que son difíciles para su traducción, como «*to quibble*», «*to hulk*», «*to stalk*» y «*to ramp through*». Entonces, «*To quibble*» que se refiere a aquellas conversaciones que no tienen demasiada importancia, se tradujo como «vanas charlas». También, en ese primer verso, «sofisterías» fue la elección para «*ruck*» y, así, se da la posibilidad de acercarse a la idea de una reunión de personas que se dedican a hablar de cosas poco relevantes. Allí, entonces, el traductor estableció una relación de sentido, a través de los tonos despectivos que quedan contemplados en «sofisterías» y «vanas charlas».

Luego, se discutió sobre los verbos que responden a connotaciones propias de la agresión y la violencia, como «*to hulk*», «*to stalk*» y «*to ramp through*», algo que, según Gradin, fueron los seleccionados por Plath para expresar, de alguna manera, aquellos espacios que consideraba amenazados. Entonces, «*hulked*», en el verso dos, se tradujo como «irrumpir», más allá de que, en inglés, su semántica contempla también movimientos en relación con la lentitud y la pesadez. En el caso de «*stalked*», en el verso cinco, se escribió «entró» como su equivalente, además de que en inglés se le suma un matiz de agresividad. Pero aquí, el autor prefirió

perder esa belicosidad y no así la significación de la historia del poema, porque con la selección de los verbos «irrumpió» y «entró» se conserva la función narrativa poética de Plath y que el traductor quiso destacar.

Luego, en el verso seis, el verbo «*ramped through*» se redactó como «…él recorrió amenazante», porque «*to ramp*» posee la noción de avanzar agitando los brazos, como signo de lucha o pelea.

Gradin, en los versos dieciocho y diecinueve, explicó durante el Seminario que optó por mantener una cierta extrañeza en relación con la sintaxis que se pueden contemplar tanto en la versión inglesa como castellana: «Cuya fuerza pudiera ajustarse / Forma de su sueño, su pensamiento» repone, de alguna manera, esa rareza sintáctica o hiperbatónica. Y, en el último verso, cuando dice «…reducido tan pequeño, tan pequeño», se mantuvo cada palabra de forma literal, más allá de que, según el propio traductor, no suenen con demasiada naturalidad en castellano.

Street song

By a mad miracle I go intact
Among the common rout
Thronging sidewalk, street,
And bickering shops;
Nobody blinks a lid, gapes,
Or cries that this raw flesh
Reeks of the butcher's cleaver,
Its heart and guts hung hooked
And bloodied as a cow's split frame
Parceled out by white-jacketed assassins.

Oh no, for I strut it clever
As a greenly escaped idiot,
Buying wine, bread,
Yellow-casqued chrysanthemums-
Arming myself with the most reasonable items
To ward off, at all cost, suspicions
Roused by thorned hands, feet, head
And that great wound
Squandering red
From the flayed side.

Even as my each mangled nerve-end
Trills its hurt out
Above pitch of pedestrian ear,
So, perhaps I, knelled dumb by your absence,
Alone can hear
Sun's parched scream,
Every downfall and crash

Of gutted star,
And, more daft than any goose,
This cracked world's incessant gabble and hiss (Plath, 1981, p. 35).

[Canción de calle

Por un loco milagro yo voy intacta
entre el tumulto cotidiano
que desborda la vereda, la calle,
y los negocios donde regatean;
nadie pestañea, bosteza
o grita que esta carne cruda
emana de la sierra del carnicero,
su corazón y entrañas que cuelgan enganchadas
y ensangrentadas como un esqueleto de vaca cortado
separado en pedazos por asesinos de delantal blanco.

Oh no, pues lo exhibo inteligente
como un idiota fugado antes de tiempo.
que compra vino, pan,
crisantemos de cofia amarilla—
armándome con los artículos más razonables
para despejar, a cualquier costo, sospechas
generadas por espinosas manos, pies, cabeza,
y esa gran herida
derrochando rojo
por el costado desollado.

Incluso mientras cada terminación mía destrozada
dosifica su dolor
por encima de notas de oído pedestre,
entonces, quizás yo, llamada a silencio por tu ausencia,
sola pueda escuchar
el alarido reseco del sol,
cada caída y estrépito
de estrella acanalada,
y, más delirante que cualquier ganso,
este incesante, desquiciado vociferar y silbar del mundo (Gradin, 2004, pp. 17-18).]

En «Canción de calle», se pueden destacar varios elementos que se tradujeron manteniendo una cierta rareza debido a la imposibilidad de una equivalencia semántica exacta. Para comenzar, se puede dar cuenta de que el título fue «Canción de calle» y no «Canción callejera» o «Canción de la calle» debido a que, como explicó el autor, aquellas traslaciones poseen una connotación más fuerte en relación con lo marginal y que, de acuerdo con la producción de Plath, no es algo a lo que se haga mención.

En los últimos versos de la primera estrofa, se pueden señalar los términos «que cuelgan» para describir «*hung hooked*» y, así, evitar la repetición de participios que aparecen luego.

En el verso veintiuno, en lugar de «Incluso mientras cada terminación nerviosa mía destrozada» que corresponde a la versión literal de la escritora estadounidense, se prefirió la posibilidad de una sintaxis un tanto más ordenada: «Incluso mientras cada una de mis destrozadas terminaciones nerviosas».

Por último, en el verso veintidós, Gradin utilizó el término «dosificar» para «*trill*», porque este término —si bien también se usa para denotar la vibración de un sonido— significa también, según el autor, un acto de fluidez, pero presentando ciertas pausas. Él eligió *dosificar*, ya que, con este término, se conserva algo de la extrañeza que también se manifiesta en el poema original. Además, se destacó que esa relación de significados de distintos campos —el musical (vibración) y el médico-terapéutico (dosificar)— recrea, de algún modo, aquel flujo entrecortado que supone el término *trill*.

The couriers

The word of a snail on the plate of a leaf?
It is not mine. Do not accept it.

Acetic acid in a sealed tin?
Do not accept it. It is not genuine.

A ring of gold with the sun in it?
Lies. Lies and a grief.

Frost on a leaf, the immaculate
Cauldron, talking and crackling

All to itself on the top of each
Of nine black Alps.

A disturbance in mirrors,
The sea shattering its grey one—

Love, love, my Seaton (Plath, 2007, p. 24).

[Los mensajeros

¿La palabra de un caracol en la haz de una hoja?
No es mía, no la aceptes.

¿Ácido acético en lata precintada?
No lo aceptes. No es auténtico.

¿Un anillo de oro y, dentro, el sol?
Mentiras. Mentiras y un pesar.

Escarcha en una hoja. El impoluto
caldero, que charla y que cruje

para sí en lo alto de cada
uno de los nueve negros Alpes.

Una inquietud por los espejos,
El mar que hace añicos el suyo gris…

Amor, amor: mi estación (Plath, 2007, p. 25).]

En «Los mensajeros», y sólo para exponer un ejemplo más, se destaca la imposibilidad, sobre todo, de mantener la fidelidad en relación con la rima. Si se realiza una simple lectura de la composición de Plath, se contempla de forma absoluta una musicalidad en cada una de las terminaciones silábicas de los versos. En su traslación al español, esto no ocurre. Aquí está clara la elección de Ramón Buenaventura: mantener el sentido, la semántica y no así la rima, la musicalidad, la métrica de la lengua inglesa.

Para concluir, después de haber expuesto aquellos cuatro poemas de Sylvia Plath, se puede determinar y aseverar la complejidad e imposibilidad que significa la traducción literaria, específicamente la lírica, si se refiere al concepto de «fidelidad absoluta». Como se ha visto en todos los casos, cada producción literaria se deberá analizar de forma independiente para considerar qué tipos de estrategias, técnicas y recursos se emplearon para llevar a cabo una traslación de un idioma a otro, hacia una comunidad lingüística diferente a la que fue destinado el texto original.

Se destaca también que, durante el proceso traductológico, ya sea de una poesía o de cualquier otro tipo de escrito, no sólo es importante poseer un profundo conocimiento de la lengua extranjera, sino también del idioma al cual se traduce. Tal es el caso de la lengua materna que, más allá de ser incorporada desde el nacimiento como primer idioma, se la debe conocer, académicamente, de una manera mucho más especializada: necesario para lograr —o al menos, aspirar a ello— un buen trabajo lingüístico.

Por lo expuesto, y a través del análisis didáctico realizado, se puede llegar a la conclusión de que la equivalencia de una lengua a otra —más allá de las sílabas, paráfrasis, definiciones, sustituciones sinonímicas y otros tantos rasgos que, tal

vez, se vayan perdiendo en su traslación— es un hecho paradójico, pero posible: ante su dificultad y complejidad, siempre se contará con algún camino viable para acercarse a lo que quisieron decir todos aquellos autores que plasmaron sus sentimientos y pensamientos en idiomas que, muchas veces, el lector no conoce. Aunque sea, diciendo casi lo mismo.

Referencias bibliográficas

Canfield, M. (1993). Acerca de la traducción poética. *Gaceta*, *19*, 15-20.

Esses, C. (21 de junio, 2010). El complejo ejercicio de traducir. *Revista Ñ. Clarín*. Recuperado 22 dic. 2011 de: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/06/21/_-02203305.htm

García Yebra, V. (1990). *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.

García Yebra, V. (1997). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.

Gradin, C. (2004). Sylvia Plath: Una autora mujer. Trabajo presentado en el *Seminario: Poesía y traducción*. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado 26 mar. 2013 de: http://es.scribd.com/doc/132495005/Sylvia-Plath-monografia-para-Delfina-Musschietti

Mounin, G. (1971). *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Gredos.

Nida, E. (1986). *Traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Ocampo, V. (1976). Un asunto de suma importancia: la traducción. *Sur*, *338-339*, 17-20.

Ortega y Gasset, J. (1961). Miseria y esplendor de la traducción. En *Obras completas de José Ortega y Gasset* (Vol. v, pp. 431-53.). Madrid: Revista de Occidente.

Payne, R. (1976). Sobre la imposibilidad de traducir. *Sur*, *338-339*, 78-82.

Plath, S. (1981). *The collected poems*. Nueva York: Harper & Row, publishers.

Plath, S. (2003). *Antología*. Madrid: Visor Libros.

Plath, S. (2007). *Ariel*. Madrid: Poesía Hiperión.

Poesía Digital. (2011). *Traducir poesía*. Recuperado 22 dic. 2011 de: http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=9

Steiner, G. (1981). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Anticipos de Libros

Eni Furtado No Ha Dejado de Correr

Alicia Kozameh*

Nota del Editor

Estos fragmentos que incluimos son un adelanto de la última novela de Alicia Kozameh, la cual será publicada por la editorial Alción en mayo de 2013.

Todo se enfría, en la noche. Y después, vos viste, porque en eso sos como yo, sale el solcito, a la mañana. Claro, si no llueve.

Es un poco raro empezar con lo del horizonte porque, la verdad, hay cosas más importantes. Pero es lo primero que se me viene a la cabeza. Vos me plantaste frente a este cuadernito, y bueno, a lo que venga. Mejor dicho: a lo que salga, si es que sale algo. Como vos de tonta nunca tuviste nada, sabés muy bien que no te lo puedo garantizar. Lo único: no me andés preguntando cuánto escribí. Si me apurás un poco no te escribo nada, y chau.

Pasaba después de que había bajado el sol, y cuando lo único que iba quedando era como el reflejo. Porque algo quedaba, de luz. Y como los edificios eran bajos, o no había edificios, uno podía ver esa línea larga, que abajo tiene un color más oscuro, y que arriba todavía tiene ese color entre rojo y amarillo. Esa línea que mejor no mirar mucho porque enseguida hace que se te cierre el pecho y que te pongas a llorar.

Qué línea, esa, nena. Uno la mira y se te viene encima todo. Pero todo: los recuerdos, los miedos, la locura que una tiene, y la locura que a una le falta. Para mí, cuando la miro sin pensar mucho, es una raya lisa, un renglón, línea recta, como te decían en la escuela. Pero si me quedo ahí con los ojos metidos en ese renglón, que además parece tan lejano, y al mismo tiempo me quedo enganchada en esa pregunta de qué habrá más allá, se me empieza a enrular, la línea se me llena de vueltas, de remolinos, de nudos, que se mueven de un lado a otro, de una punta a la otra. Cómo te explico: como si el horizonte se me encocorara. Como

* Escritora rosarina. Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Exiliada en Estados Unidos por la última dictadura militar. Actualmente, se desempeña en ese país como docente y tallerista. Correo electrónico: AliciaKoz@aol.com

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 198-212.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

si se me volviera loco. Y como si eso se me hubiera puesto más crudo ahora que cuando era chica. Debe ser porque una tiene más nudos acumulados, los nudos de las cosas que nos han pasado en la vida. Y ahí los tenés, se te aparecen todos, descarados que son, y te bailan, ahí, contra los ojos, desnudos, te saltan, como payasos, cosa de que los veas, cosa de que no te olvides de que están y están y están, pero mejor quedarse por acá, no acercarse mucho a la línea, mejor todo de lejos, no vaya a ser que se te quieran venir encima y estrangularte.

Mirá, mirá las cosas que me hacés pensar, vos, con las ideas que me tirás para lograr meterme en este lío. A insistente no te gana nadie. Ahora resulta que el horizonte tiene nudos, nudos que se te vienen encima y te estrangulan. Nada menos. Pero bueno.

La cuestión es que desde el auto veíamos esa línea, y no me parece que tu papá tuviera el coraje de mirarla. Ni tu mamá. Tu mamá, menos. Los dos iban mirando directo para adelante. Él manejaba y manejaba, y yo sentía como que iba con el aire del que nos llevaba a todos detrás, como si fuéramos la cola de un vestido de novia, blaaaaaanca y radiaaaaaante, ¿te acordás?, como si fuéramos los que están siempre oliéndole ya sabés qué a un presidente, a un rey, los que cumplen con las órdenes que él da. Así se lo sentía, muy, cómo te digo, lleno de orgullo. Desde atrás no se le veía mucho la cara porque iba tan seriecito y dándoselas de importante, sin mover la cabeza, pero a mí me hacía pensar que nos llevaba al mejor lugar del mundo, un lugar lleno de flores con la luna muy plateada, brillante, como papel de cigarrillos, o al peor de los lugares, al infierno, donde nos íbamos a quemar de arriba abajo, él también, él primero, por culpa de unas llamas inmundas que nos iban a dejar todos desfigurados, como si se nos hubiera pegado alguna peste y, encima de empestados, requemados y completamente muertos.

Y digo que él también porque a mí no me parece para nada que alguien que se lleva a todo un grupo de personas a morir quemadas en el infierno se pueda escapar de las llamas. ¿Cómo echás algo en el horno sin que te llegue algo de calor? Y encima, fijate, el infierno no tiene puertas. Así que o todos estamos afuera, o todos estamos adentro.

Bueno, total que el horizonte era como un círculo. Se lo veía a todo el rededor. El auto se movía, las cabezas de tu papá y de tu mamá, adelante, no se movían, y atrás la cabeza de la chiquita se movía, lenta, un poquito, y la tuya y la mía se movían rápido para aquí y para allá. Por ahí la línea se cortaba un poco con vacas y caballos que se le ponían por delante, a los costados, porque de frente estaba la ruta. Al final, muchas veces veíamos una línea llena de cortes. Era como ir

siempre metidos en un círculo de línea de puntos. Así se llamaba: línea de puntos. Digo, en la escuela.

Pero esas ganas de poner los ojos allí y clavarlos, que me empezó por esas épocas en que éramos tan chicas, en que empezábamos a crecer, me siguen. Me persiguen. Me tientan. Pero también me les escapo. Porque me parece a mí que lo que más me tienta es lo que más me duele, ¿sabés? Qué pena que una sea así. Con todo lo bien que una podría pasarla olvidándose de lo que sigue haciendo daño.

No sé. Me parece que esto no tiene pies ni cabeza, porque no es que lo esté pensando demasiado, la verdad.

La que no se llevaba muy bien con el horizonte era la lluvia.

Íbamos en el mismo auto, ése como *Jeep*, no sé a dónde. Tu papá siempre nervioso, como rígido, llevándonos al infierno, siempre pienso, y tu mamá tensa como elástico de bombacha de gorda, al lado de él, y nosotras tres atrás, confiando. La chiquita bamboleándose entre nosotras dos, y yo cada tanto perdiéndome en tratar de encontrar ese horizonte que se me desaparecía detrás de la lluvia que caía sin parar. Era un juego pensar que el horizonte estaba desesperado porque sabía que algo lo tapaba, desesperado porque sentía que lo estaba enterrando algo que tenía mucha fuerza, y al mismo tiempo imaginarme que la lluvia peleaba para no dejar que el horizonte volviera a su lugar, para no dejar que yo pudiera verlo de nuevo. Se peleaban por mí. El horizonte y la lluvia se peleaban por mí. La línea, el renglón redondo que encerraba al auto, se escondía detrás de esa lluvia. Y me acuerdo de la voz de tu mamá: Manejá más despacio, más despacio. Si no lo hacés por nosotros por lo menos pensá en la chiquita y en Alcira. Y la otra también es nuestra responsabilidad, no te olvides de eso. Lo que decía tu vieja se oía más como el chrrrrrrr, chrrrrrrrrr de un serrucho que como palabras, que como una voz, de tantos nervios que tenía, la pobre.

Cómo desaparecía el horizonte, Alcirita, con la lluvia torrencial. Yo lo buscaba, lo buscaba, adelante, por las ventanillas de los costados del auto, pasaba por encima de la chiquita para mirar por tu ventana, giraba el cogote como un gato para mirar por el vidrio de atrás sin mover el cuerpo, para no perderme nada, como si el cuerpo pudiera ver, o porque pensaba que me iba a tomar menos tiempo volver la cabeza para adelante si dejaba el cuerpo quieto, pero nada, nada. Ningún horizonte. Todo lo que se podía ver era agua cayendo. Y qué alivio, nena, qué alivio. Porque entonces no tenía que andar preguntándome qué había más allá, después de la línea redonda y enorme. Me acuerdo de que, cuando veía que

no lo encontraba, algo se me aflojaba adentro, se me tranquilizaban los brazos, las piernas, las manos. La panza, se me tranquilizaba. Y me venían ganas de reírme. Y entonces otra vez se me ocurrían cosas como que estábamos metidos todos adentro del círculo que no veíamos, y también adentro de un círculo más chico, el que la lluvia armaba alrededor del auto, tan ruidoso y que no terminaba nunca. Y me hacía la pregunta de cuántos círculos más habría alrededor de nosotros, del auto, y si no sería que las vacas y los caballos que veíamos cuando había sol estarían bailando entre el horizonte y la lluvia, agarrados de las manos, en una ronda, contentos de la ducha que se estaban dando, o tratando de disimular el miedo por no tener una casa donde meterse con tanta agua cayendo.

Al final uno se pasa la vida tratando de disimular el miedo.

Esto, sin contar los sueños, las pesadillas. En los sueños veía un campo inmenso, y yo iba cruzando ese campo, y veía que en el horizonte, al final, había una parte oscura, que era una arboleda, una arboleda que parecía montañas, muchas montañas. Yo sabía que tenía que llegar hasta allí y que tenía que cruzar esa oscuridad, eso que parecía hecho de rocas, árboles oscuros, montañas, pero no sabía qué había del otro lado. No podía soportar la angustia, en medio de la noche. Tantas de estas angustias, tenía en esa época. Después, con los años, muchos años, cuando conozco la Biblia, ya se me fueron yendo esas tormentas que no me dejaban en paz.

Toda la fuerza que le puse a tratar de olvidarme de todo esto, cuarenta años empujando y empujando tanta historia contra el fondo de mi cabeza para que nunca saltara, y vos que te me aparecés así, sin aviso, Hola, ¿puedo hablar con Eni?, como si la vida se hubiera quedado parada en Rojas, allá donde se desarmó. La cosa es que los pedazos que quedaron, rengos, arrastrándose, a los tropezones, no sé cómo, pero no dejaron de andar, Alcira. Alcirita.

* * *

—¿Hola?

—Sí, buenas tardes. ¿Podría hablar con Eni, por favor?

—¿Quién le habla?

—Le habla una amiga.

—Qué amiga, le habla.

—Una amiga de la niñez.

—Qué amiga de la niñez.

—Eni, ¿sos vos? Eni, escuchame: habla Alcira.

—¿Quién?

—Alcira.

—Qué Alcira. No sé quién me habla.

—Eni, soy Alcira. La Alcira de Laboulaye. De Pergamino. De Rojas. La Alcira de tu niñez. Alcira Asami.

—Alcira… ¿Y esto? Pero cómo, cómo pasó esto. ¿De dónde saliste? ¿Desde dónde me estás llamando? Y cómo me encontraste. ¿Cómo fue que me encontraste? ¿Estoy soñando, yo, o qué?

—Te busqué, Eni. Te busqué como loca. Pero sola no pude encontrarte. Me ayudó alguien de Laboulaye.

—¿Alguien de Laboulaye? Pero nena, hace mil años que no estoy en Laboulaye. Que no voy. Se ve que estabas desesperada por encontrarme, ¿no? ¿Me podés decir qué necesitás? ¿Tan desesperada, estabas?

—Muy.

—Y por qué. Por qué.

—Ahora te cuento. Pero primero que nada escuchame bien: quiero que sepas que te quiero, que te quiero mucho, que te he extrañado horrores, y que tengo enormes, pero enormes ganas de verte, de abrazarte fuerte y de recuperarte. No sabés cuánto quería escucharte la voz. No tenés idea.

—Y eso por qué. ¿Por qué tanto, me podés decir?

—Porque sé todo, Eni. Sé todo. O sé mucho, para no exagerar. De una cosa estoy segura, y eso es que no sé lo suficiente.

* * *

Como cuando el cielo está oscuro, con esa oscuridad maciza, pesada, que parece más un pozo en la tierra, enorme, un pozo enorme y profundo cavado en una llanura, si todos estuviéramos colgados de los pies y con la cabeza para abajo, como cuando las nubes son de tormenta y parece que el mundo está a minutos de estallar, de terminar para siempre en medio de lluvias torrenciales, truenos, rayos, que todavía no se oyen pero están ahí, ahí, a punto, y el aire se siente eléctrico y tenso, y como cuando, con un cielo así como te lo digo, de pronto algo cambia, se abre una rendijita muy finita en medio de la oscuridad terrible de las nubes y aparece un rayito de una luz que parece enferma, que parece de otro mundo, que da esa como duda sobre dónde está uno parado, si es que uno está parado,

una luz que llena de angustia, de pena, o tristeza, como la quieras llamar, que te satura de ganas de llorar, y que te confunde tanto, pero tanto, porque se supone que la luz es siempre luz, venga como venga, y entonces ilumina, y así tiene uno que tomárselo y aceptarlo, aunque no es cierto, te digo que no es cierto, porque luces como ésta te dan ganas de pensar que es mejor estar muerta que verla partir el cielo en dos, un cielo del que parece que va a surgir el Señor, el Señor con Su voz y Su Palabra, algo que será muy bonito, no te voy a decir que no, pero quién quiere verlo, quién quiere tener que verlo y entenderlo, quién quiere estar, al final, en el medio entre ver surgir al Señor de entre los Cielos y tener que explicar lo que nadie te va a creer aunque te pases la vida convencida de que no estás loca y tratando de que otros te lo crean. O guardándotelo bien guardadito, porque si abrís la boca te tildan de chiflada. Y ahí sí que no sé qué es peor, si largarlo o esconderlo. Y bueno, así, como debajo de un cielo así, fue que me sentí cuando me llamaste la primera vez, después de tanto, tanto tiempo.

Cuando cortamos me senté, me desplomé, mejor dicho, en un sillón que tengo en la sala, bien ancho y blandito, y aunque el sillón estaba quieto y en su lugar a mí me parecía que yo estaba metida en una licuadora y que alguien que eras vos había apretado el botón para hacerla funcionar. Me miraba las manos y pensaba: ¿qué hago ahora con estas manos? Y con estas piernas, ¿qué hago? ¿Para qué me sirve este cuerpo? ¿De quién es, me pregunto, este cuerpo que tengo? ¿Por qué algo puede llegar de cualquier lado y desparramarle a uno la sangre por aquí y por allá, como si ese algo fuera el dueño de mi cabeza y de mis piernas y de mi cerebro? Uno no es de uno mismo, yo pensaba. ¿De quién es uno?

Cuando ya tenés todo tan enterrado no querés saber nada del asunto. No te voy a negar que me puse un poquito contenta. Estaba tan sorprendida, no lo podía entender, porque todo, tu voz, tus palabras, y todo lo que me traían a la cabeza era ese cielo espantoso, el recuerdo de tu papá. Todo se me mezclaba con él. Después de esa primera conversación, que duró más de dos horas, yo no podía hablar, no tenía más ganas de hablar de nada, todo me daba vueltas a mucha velocidad, tenía una revolución adentro de la cabeza y del estómago, y no podía imaginarme que me fueras a llamar otra vez en cualquier momento. Y, si no me llamabas, mejor. Me sentí muy, pero muy molesta.

Nunca había hablado de estas viejas historias con nadie. Jamás.

¿Te acordás de cuando éramos chicas y vos te ponías a picar papel de diario bien finito y lo metías en un balde con agua, le agregabas harina, y lo dejabas ahí por días y días hasta que hacía un olor asqueroso, y cuando ya nadie podía

soportar más el olor te ponías a amasar esa cosa inmunda, y después inflábamos un globo y vos apretabas la pasta contra el globo, y la aplastabas y la aplastabas, hasta que terminabas de cubrirlo? ¿Te acordás de que vos llamabas a eso hacer una cabeza de papel maché? Después, cuando se había secado, pinchabas el globo en un lugarcito que había quedado sin cubrir, que estaba donde tenía que estar el cuello, y tironeabas del globo y lo ibas sacando todo. Cuando no se te hacía añicos, porque la verdad es que eras bastante brutita para tironear, a la cabeza le pintabas ojos, boca, pelo, y jugábamos con eso. Bueno, como esa pasta gris y olorienta que aplastabas contra el globo yo había aplastado contra la parte de adentro de mi cabeza todo lo que vos, con tu llamado desde tan lejos, despertaste otra vez. Y donde había el pastiche de porquerías aplastadas creció un animal raro, una especie de cangrejo de forma peligrosa que no dejó de atacarme a cada minuto. Así que hablé con mis hermanas. Porque a alguien tenía que decírselo. Ellas se acordaban muy bien de vos.

Yo creía que nunca más nada de eso iba a reaparecer en mi vida. Y ellas me dijeron: Sea lo que sea, ¿qué culpa tiene Alcira? ¿Qué culpa tiene? Ella quiere saber. Tenés que hablar con ella, seguir hablando. Al final, como siempre, todo se juntaba con la Palabra de Dios. Yo decía: no tengo por qué traer lo de ayer al presente. El Señor me limpió, me perdonó, yo perdoné. ¿Por qué tengo que traer el pasado al hoy? Pero sí, al final todo sale a la luz, nada queda escondido. Y vos querías saber, y tenías derecho. Hice un esfuerzo muy grande, seguí hablando con vos cada vez que llamabas, y lo fui superando. La oscuridad de ese cielo que me ahogaba se fue yendo, yendo de a poco, como si las alas de un ángel enviado por el Señor pintaran las nubes gordas y negras con pintura de oro y con los brillos del sol del amanecer.

Pero bueno, eso fue después. Lo primero que te digo es lo más importante. Es cómo yo me sentí cuando me encontraste, que era lo que querías que te dijera, ¿no? Si le erré el tiro, decime, que te lo explico otra vez.

* * *

Te achicás, estúpido. Pedazo de pelotudo. Te fruncís hasta quedar como una ciruela seca. No una pasa de uva. Demasiado chica, una uva. Ciruela pasa, eso soy. Eso es este tipo que soy. Eso es este que me jode, y me jode, y no termina de joderme. Qué vas a decirles a los que te pregunten por qué te decidís por irte. Que voy a volver. Eso, les voy a decir. Y sin mentir. Porque voy a volver.

Tarde o temprano. Son menos problema los Estévez, los Martini, los Perris, mi hermano y los demás, que Ruth. Y ya dije sí. Encima ya dije sí. ¿No te habrás apurado demasiado?

Si por lo menos las baldosas de esta vereda fueran de algún color. Con lo grises que son. Ir y volver. Ir y volver. Del banco a casa. De casa al banco. Por las mismas calles. Las mismas cinco cuadras. Porque, ¿qué otro camino voy a tomar? ¿Qué otro, que sea realmente diferente?

Este idiota que soy. O que no soy. Este idiota. Se achica. Y se despluma. Se le desprenden las plumas de colores. En dos segundos pasa de pavo real a gallina lista para el puchero. Y bueno. Porque ni que fuera el único. Tenemos varios, por los alrededores. Y más allá, también. Por empezar, ese narigón lentudo con culos de botella que dice ser el presidente de los argentinos. Ya se le va a terminar el brillo, a ése, también. La historia le va a arrancar todos los plumajes y va a quedar sangrante y al descubierto. Revoltijo de plumas de colores, para que todos nos podamos divertir de lo lindo. Ya ves, Julito. No sos el único. Presidente de los argentinos. Ajá, justamente. Desarrollismo. Pero mirá vos, che. Qué interesante. Lo que sí le vendría bien sería desarrollarse bien el orto, para tener alguna protección cuando le caigan con el palo.

Y hablando de palos: cómo le largo el palazo a Ruth. Quién quiere andar cambiando de casa, de ciudad. Llevarse todo. Nadie, quiere. Empezando por vos, Julito Asami. Ciruelita. Ciruelito. No. Ciruelo, no. Ciruelo es el árbol. Ciruelita macho, digamos. Pero sube el sueldo, ¿no? Eso la va a entusiasmar, a Ruth. Al fin y al cabo todas esperan lo mismo: guita. Para los vestidos. Los zapatos de taco alto. Los sombreros. Y las medias de nylon, que al final no hacen más que hacerse mierda en la primera postura. Y ¿quién las paga? Ya sabemos quién las paga. Pero bueno. Peor sería tener que bancarse a la mujer de uno con esas medias llenas de agujeros, de corridas. Como una loca de la calle.

Y con las nenas. Un lío. Siquiera la chiquita pudiera caminar un poco, como para que se nos facilitara el movimiento. Porque la piba es, la verdad, una valija más. Una valija que se caga encima.

Y, si no, ya sé. Ya tengo la solución: me lo charlo a Fangio. Eso. No ser amigo de uno así. Ese Fangio nos traslada de Rosario a Laboulaye en un cuarto de minuto. A ver qué. A ver qué prefiero: que nos cargue los muebles en el Maserati o que los acomode a todos en el Mercedes. Cuál me gusta más: mi Fangio Maserati o mi Fangio Mercedes. Mago, el Maestro. Mago. Es capaz de todo. Es capaz de levantar la casa completa en dos dedos y apoyarla suavecito en el rincón que él

elija del Maserati —a mí me da lo mismo cuál rincón, mejor me abstengo de hacerle sugerencias, al hombre— sin que se deslice ni una silla. Ni un adornito de mierda de esos que tanto le encantan a la ruterita. Y llegar a destino sin que ni él mismo se dé cuenta. Pero bueno.

Poco a poco. Tranquilo, Julito.

A ver. A ver cómo se lo digo. Se pone histérica, aquélla. Por cualquier cosa se sale de las casillas. Pero la reviento, si empieza a los gritos. Y vos sabés, Julito, que, en cuanto levantás la voz, se achica. Se achica igual que alguien a quien vos conocés muy bien, ¿no? ¿A ver? A ver: ¿de quién estoy hablando? ¿Como quién se achica, tu Ruth? Tu Ruthita, tu ruterita. ¿Eh? ¿Cómo quién? Como éste. Este que sos vos. O qué creés que sos.

Mm. Mirá eso. Mirá. Se cayó de un nido. Transparente. La piel tan transparente. Se le ve todo, por dentro. Recién salidito del huevo. Chau. Terminó rápido la historia de su existencia. Ni tiempo a que le salga la más mínima plumita. Menos mal que Alcirita no anda conmigo. Tendría que zamparle un flor de cachetazo para calmarla. Ayyy, está muerto, papá. Ayyy, tan chiquito. Ayyy, papá, no quiero que esté muerto. Hacelo vivir de nuevo, papá. Ayyy. Otra loca que tiene a quién salir. Ya se le ve, pendejita y todo, cómo va a terminar.

La que se viene, ahora. La que se me viene. La que vas a tener que enfrentar, mi querido Julio Jorge. Porque, te guste o no, sos este que está aquí. Un momento: ¿estás seguro de que sos este que está aquí? ¿Aquí dónde? Éste. El que va caminando, taconeando, porque es macho, por el pasillo interminable de esta casa de departamentos que alquila para vivir con la familia. Con su traje marrón oscuro, su camisa blanca y su corbata última moda, bien delgadita, petitera, fondo marrón y con motivos geométricos color borravino. Éste. Este mismo. El que sabe que no va a ser fácil lo que viene a partir de ahora, en que tu mujer está oyendo el taconeo contra las baldosas del pasillo, ese brillito de los zapatos lustrados a puro cepillo de crines genuinas, a pura gamuceada para el toque final, que no oye pero presiente, porque escuchame bien, y tenelo en cuenta, Julito, los brillitos no se oyen. Nada de cosas raras, esotéricas, aquí. No hay brillo que entre por los oídos. Así que ojo. Este momento que ya llega en el que ella te abre la puerta para hacerte las cosas más fáciles porque volvés después de un día de trabajo agobiante y, de paso, para tratar de amortiguar los gritos con que solés inaugurar tu llegada. O sea: lo hace por ella, no por vos. Te abre la puerta, te mira, tensa, tensa de su propia tensión, y capta la tuya, que es la misma pero no por eso compatible, y ya está, ya está, ya la cagaste, Ruth, ya la cagaste, te repetí mil

veces que no me hagas esa pregunta estúpida, siempre la misma: Ay, ¿por qué traés esa cara?, Ay, ¿tuviste problemas en el trabajo? No. No tuve ningún puto problema, y preparate para empacar porque nos vamos.

—¿Qué?

—Que nos vamos.

—Nos vamos a dónde.

—A Laboulaye.

—Y eso qué es.

—Un pueblo. Provincia de Córdoba. Al sur.

—Por qué nos vamos. De qué estás hablando.

—Estoy hablando del escalafón. Y se terminó. Me aumentan el sueldo.

—Yo no me muevo de aquí. De Rosario no salgo. Y con la chiquita inválida, y todo eso. ¿Estás loco? Ya lo dije: no me muevo.

—Ojo con lo de loco. Mucho ojo. Y no te pregunté si nos vamos o no. ¿O no te das cuenta de que nadie te está preguntando nada? ¿No ves que no hay preguntas, acá? Y dejá de histeriquear. ¿O querés que nunca salga de pinche, de auxiliar común y silvestre?

—Yo no me voy.

—El sí ya está dado. Nos vamos en tres semanas. Y dejate de lloriqueos. Parala. Parala o te atenés a las consecuencias. ¿De qué tenés llena la cabeza? ¿De aserrín? ¿Eh? ¿Qué es lo que no entendés de lo que te estoy diciendo?

* * *

Debo haber tenido buena memoria, de chica, porque me acordaba de todo. ¿Cómo me iba a acordar de los versos que nos enseñaban en la escuela, y pararme en la cama, como vos decís, en medio de la noche, dormida, y recitarlos completos, si no tenía buena memoria? Ahora uno se acuerda de la mitad de las cosas. Con tantos hijos y nietos, con tantos nudos yendo y viniendo por el horizonte. Claro que a los hijos y a los nietos más los veo como moños que como nudos. Pero por eso mismo uno está siempre pensando en ellos. Eso te va sacando a mordiscones pedazos de aquí y de allá, de la cabeza, digo, y como que te vas quedando con menos.

¿Y la vez que me desperté en medio del patio de la casa de Rojas porque vos, tu mamá y tu papá estaban gritando del susto? La única que faltaba ahí era la chiquita de la familia, para completar el griterío, pero ella, claro, no participaba

de nada. Ni tampoco nunca había gritado. Que yo sepa. Yo me acuerdo de las caras de horror de ustedes, tu papá en piyama, tu mamá y vos en camisón, y yo que no entendía qué estaba haciendo en medio del jardín, parada encima de las caléndulas que había plantado el jardinero hacía poco. Hacía calor. Tu mamá, al final, me fue llevando de vuelta al dormitorio y me dijo que me había levantado dormida, que me volviera a la cama porque era la una y media de la mañana y que al día siguiente tenía que ayudarla con varias cosas antes del mediodía, antes de irme a la escuela.

Yo no tendría más de diez años, vos unos ocho, y ya corría detrás de mí misma fascinada por lo que mi cuerpo dormido y mi mente despierta, o a la inversa, percibían del aire que me rodeaba. Ja, tomá: me lo aprendí de memoria, nena. Suena bárbaro. Vos con tus ideas. Yo digo, a mí no se me ocurren estas palabras, pero me las puedo acordar una por una. Buen dúo, hacemos, vos y yo. ¿Y cómo seguía? Y vos, que te creías movilizada por mi carrera diurna y nocturna, desconocías que mi movimiento en realidad te paralizaba y te mantenía en estado de alerta y de estupor constantes. Yo, con mi tanta y mi escasa memoria, y vos, Alcirita, con tu memoria alborotada y fugaz, tan convencidas las dos de nuestras supuestas certezas. Ahora esas certezas tienen la consistencia de un pantano en el que nadamos juntas, en el que de pronto somos una, somos esa que no termina de entender que seamos una, esa que se agita en medio de ese pantano en el que escasea la audacia necesaria para definirnos una, boquiabiertas las dos, la una que somos, frente a las confusiones de cuarenta años después. ¿Qué querés decir con todo este palabrerío, Alcira? Qué complicada que sos, nena.

Fuiste vos, fuiste vos, te digo. Pero no, de dónde iba yo a sacar esa idea. ¿Y de dónde iba a sacarla yo, Alcirita? Te digo que fuiste vos. Yo te pregunté: ¿Por qué nos gusta el olor de nuestra propia caca y no nos gusta el olor de la caca de otros? Vos te pusiste muy seria, no hablaste más, y por varios días andabas haciéndote la ocupada, buscabas estar donde no iba a estar yo. Unos días después, mientras lavaba los platos, al final te acercaste, siempre muy pensativa, como enojada, tanto que me hiciste pensar que al final me ibas a decir que yo era una maleducada, una grosera, porque cómo andaba pensando y preguntando esas cosas, y, parada haciendo equilibrio sobre esas patitas de tero que tenías, dijiste: Porque el olor de la propia caca es el olor del alivio. Y te fuiste ahí mismo. Te fuiste rapidísimo. Te escapaste. Yo me apuré para terminar con los platos y fui a ver por dónde andabas. Estabas en el comedor dándole de comer a la chiquita, en la boca, y para qué lo aclaro, como siempre, una banana pisada con dulce de

leche. Yo te vi y entré corriendo y me paré ahí en frente de ustedes dos, y vos me miraste y nos largamos a reír. Cómo nos reíamos, Alcirita. Tanto nos reíamos que apareció tu mamá queriendo saber qué cosa mala le estábamos haciendo a la chiquita, como si hubiera pensado que siempre le estábamos haciendo algo malo. Y nunca le hacíamos nada malo. Nunca. Ahora, si lo pienso, la risa me parece rara. No sé de qué nos reíamos, la verdad, porque habías dicho una cosa que era cierta. Y no era cómica. A lo mejor nos reíamos de la pura alegría, porque habíamos descubierto algo. Descubrimos algo que era verdad. Y cuando uno es chico cada descubrimiento es así, da risa, ¿no? Bueno, algunos descubrimientos. El alivio. El alivio. Este olor, o cualquier otro olor, nos gustaría. La cosa es que con ese olor viene el alivio.

No. No y no. Yo te hice a vos la pregunta, Eni. Y fue a vos a quien se le ocurrió la perfecta respuesta. Porque dijiste eso y después te largaste con una reflexión exacta. Dijiste: Lo malo es que a las personas no nos gusta que los demás se alivien. Así de egoístas, somos.

¿Yo? No. A eso te lo habrás imaginado. A eso no lo dijo ninguna de las dos. Porque si alguna hubiera dicho algo así, ¿de qué nos íbamos a reír? Eso ya no era para reírse, Alcirita. No era para reírse. Y vos no me hiciste nunca esa pregunta porque, aunque eras un petardo, corrías de un lado para el otro, te escondías y aparecías otra vez, todo eso, la verdad es que te la dabas de educadita, y nunca hablabas de esas cosas. A lo mejor las pensabas, pero no las andabas diciendo. A mí se me ocurrían y no sabía cómo frenarme, cómo hacer para que no se me salieran por esa boca sucia que tenía. Las largaba en el momento en que se me aparecían en la cabeza. Ni pensaba en que algunas cosas no se decían. Y me daba mucha risa. Yo me moría de risa y a tu mamá se le fruncía toda la cara, se ponía dura como una piedra. Tu papá se reía de costeleta. Se hacía el que me retaba, pero se reía. Me parece que él se divertía porque era zafado como yo. Todo el tiempo andaba diciendo malas palabras y haciendo chistes ordinarios. Y tu mamá siempre con el que ya sabés qué todo fruncido, eso no se dice, lo otro no se dice. Pero éramos chicas. Y queríamos reírnos. Yo después aprendí. Vaya a saber quién me enseñó. A lo mejor las monjas de la escuela de Rojas. No sé. Pero empecé a tragarme palabras y más palabras. Y, al final, las palabras que uno se traga son las de la rabia, las del enojo, las del dolor, las de los nervios. Y así es como vienen los empachos, nena. Y lo peor es que encima, después, viene una vieja a tirarte del cuerito, que termina dejándote toda la espalda roja de tanto pellizcar. Cómo las odiaba, yo. Cómo lloraba cuando aparecía alguna que mi tía iba a buscar para

que la desempachara. O que mi mamá llamaba. Aunque la empachada no fuera yo y sólo me tocara mirar.

* * *

(Mirá, escuchá bien, chiquita de la casa: hay muchas personas en este mundo, la verdad. Pero para hablar como si una no supiera lo que quiere decir, sin elegir cada palabra, hay que encontrar a alguien perfecto. Alguien que no escuche, que no entienda, que no pregunte, que no conteste, y que además esté muerto. Y, además, que no sea una misma. ¿Sabés por qué? Porque lo mejor es que a una no le dé vergüenza decir todo. Y muchas veces es fácil sentir vergüenza de lo que uno piensa, o hace, o hizo antes. Por eso una no se lo cuenta a una misma. Pero así es diferente. Yo no soy vos, vos no sos yo, y bueno, no sos como un espejo. Sos como una olla de metal. Pero de un metal opaco, que cuando una acerca la cara para despacharse con todo, para largar hasta lo último, no refleja nada. Y será cierto que los muertos están más vivos que los vivos, pero es más fácil pensar que no la van a joder a una con preguntas. Y como además vos no podés razonar, ¿qué preguntas me vas a hacer? ¿No te parece? Ninguna. Bueno, me imagino que ninguna. Porque la verdad es que nunca se sabe. Nunca, nunca se sabe. Porque andá a saber si en una de esas no se te ocurre aparecerte aquí, esqueleto como estás desde hace tantos años, y empezás con eso de qué estás pensando, cómo te atrevés, de dónde sacaste esas ideas, como mucha gente viva, y que puede pensar, dice todo el tiempo. Que al final son unos podridos. Eso, son. Porque lo único que buscan es que adentro, a una, se le forme una piedra. Llena de humedad, y que junta moho y musgos resbalosos, toda esa capa verde. Y que una tenga que estar arrastrándose con esa piedra adentro del pecho, del vientre, que encima no es de esas piedras que se quedan del mismo tamaño, sino que nunca terminan de crecer. Y claro, más pesados andan unos, más livianos andan otros.

Quiero decir: no es que en el mundo haya más o menos peso, según las épocas. El peso que el planeta anda arrastrando es siempre el mismo. Porque cuando no es una guerra, es otra. O cuando no hay una injusticia, hay otra. O cuando no hay un robo, hay otro. La cosa, chiquita de la casa, es cuántos van cargados de todo ese peso, y cuántos no. O a quiénes les toca. Porque todo el mundo se la pasa esquivando y rajándole a esa piedra llena de moho. Y los que le encajan el peso a otros, son muchos. Y son una clase de personas que no tienen consideración ni respeto por nadie ni por nada. O sea que son unos reventados, unos hijos de puta.

Alcirita me dijo que un día te moriste. Y que te pusieron uno de esos camisones que te hacía tu mamá. Bueno, de los que de chicas nos hacía a las tres. Que tenía puntillas en el cuello, dice Alcira. ¿Te acordás? Claro, cómo no te vas a acordar, si lo tenés puesto. Ay, chiquita, que no se te dé por despertarte, ahora que te estoy hablando tanto. Y si te despertás y se te ocurre aparecerte aquí, no vengas como puro esqueleto, por favor. Por lo menos dejate el camisón puesto. No se te dé por andar jugándola de distraída y hacer lo que no hiciste nunca antes: mostrar el culo y lo demás. Espero que la muerte no te haya cambiado tanto. Nunca nada es igual, pero depende de uno cuánto cambia y cuánto se pueden mantener las cosas como estaban. Claro, depende de qué cosas. Pero lo mejor que podés hacer ahora es quedarte donde estás. Aunque no sé dónde estás, mejor no te me acerques ni para decirme cómo te está yendo. Porque ahí sí que me va a venir todo el cagazo junto. Porque, sí, una necesita un poco de paz. Y de andar buscándola una no tiene tiempo. Si llega, no se la rechaza. Por eso te digo. Y yo sé bien esto porque el tiempo va pasando, va pasando, y no te creas que pasa como si fuera una brisita. Es un desgraciado, este tiempo de mierda. Es más como un huracán. Y a veces es como si el huracán llevara clavos de punta, cuando sopla. No te tengo que explicar con qué fuerza se te clavan. Así que el tiempo va pasando, como te digo, y entre el viento, los clavos, y cómo se te queda la casa sin techo por esto de que un huracán arrasa con todo, al final ni cuenta te das cuando llegaste al día de hoy. Pero hay unos agujeros que aparecen entre ventarrón y ventarrón en los que una puede pensar un poco. No es que sea paz, la paz que una espera que un día llegue, esa paz que yo me imagino como una princesa vestida toda de blanco y con una corona cubierta de perlas también blancas, pero es más bien algo así como un tiempo sin clavos incrustándose en el cuerpo. Y sí que se lo puede usar un poco para tratar de entender, para tratar de ver en la mente algo de la vida, la vida que una quiere, que, bueno, sí, ya sabemos que es nada más que un sueño. Pero se lo puede usar sobre todo para tratar de comprender por qué tanto ventarrón.

Y para entender por qué tanto ventarrón, chiquita de la casa, hay que ser valiente. Nadie entiende nada si no es corajudo, si se le tiene cagazo a la verdad. Y para plantársele firme a la verdad, te digo, hay que sentir que uno charla con alguien como vos. Así que, de todo esto, silencio. De esto no se entera Alcirita ni absolutamente nadie. Con ella yo no puedo hablar claro, ni puedo tener yo misma las cosas claras. Vos sabés cómo te convence de cosas y cómo embadurna todo con lo que a ella le gusta más. Le digo algo, ella me mira, y ya está, se envició todo. Así que no hay cómo. A esto que puedo decirte a vos, ella nunca lo va a

saber. Porque para que lo supiera tendría que meterse adentro de mi estómago. Y eso es imposible. Que Alcirita se quede con lo que sabe. Y no está tan mal, te digo, porque sabe bastante. Un poco por todo lo que le dije yo, y otro poco por lo que ella sola puede ver. Igual, mucho, mucho que digamos, no podemos conversar. Ella me cuenta, yo le cuento, pero hay unos momentos en que, si nos miramos a los ojos, como cuando ella siente que necesita un tirabuzón para sacar más, todas las ideas salen tan rápido, y todas las verdades se notan tanto, que da miedo. Es como si nos estuviéramos diciendo todo lo que uno no dice jamás. Entonces, no. Mejor no.

Qué bueno, chiquita, que vos te hayas salvado de los tipos. Unos asquerosos. Mala gente. Qué suerte que no hayas tenido que conocerlos. Porque, te digo, una vez que se les entra a los hombres, siempre hay que tenerlos frente a la cara de una. Vos lo único que siempre tuviste delante tuyo fue ese hilo de baba que te caía y te caía. La verdad, estabas casada, pero con tu propia baba. Y no te perdiste nada: los hombres no son mejores que un hilo de baba cayendo de la boca de una persona que no entiende nada de nada de nada. Y tu papá es uno de ésos. Era. Bueno, no sé. Parece que todavía es. Aunque esté tan, pero tan muerto como vos.

Y tu hermana, qué cosa rara, estaba ahí, con nosotros todo el tiempo, pero por momentos era como si no hubiera existido, para mí. Y tu papá, no sé, no sé, era esa nube negra, ese taconeo en las baldosas cuando atravesaba la casa, como si hubiera tenido que avisar que venía entrando, que cuando él llegaba la cosa cambiaba. Hasta las moscas tenían que enterarse. Hasta las moscas. Porque, ¿te acordás cómo las perseguía con el matamoscas de plástico? No, qué te vas a acordar. Qué te vas a acordar.

Prosodia

Oscar Conde*

Nota del Editor

Este poema ha sido cedido por el autor como anticipo de su libro *Gramática personal*, el cual será publicado próximamente por la editorial Oinos.

busco infeliz las huellas
de mi infancia. no queda casi nada:
una pilita de soldados de plástico,
la letra vacilante de mis compañeros
de séptimo haciéndome promesas
cien por ciento incumplidas,
la risa desafiante de mi tía Teresa
en la foto de un tiempo en que la creía eterna.

busco entonces vestigios de mi juventud.
busco y encuentro gotas de Spinetta,
una herradura del caballo apurado de la revolución,
una mancha de mate en el manual de Lesky,
letras de Brassens en castellano, una florcita
minúscula guardada en la página
en la que Manuel Mandeb conoce
a la primera novia de su mejor amigo.

en semejante empresa
no encuentro un solo rastro
de la chica que tanto me gustaba en la escuela,
de las manos con artrosis de mamá,

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Miembro de Número de la Academia Porteña del Lunfardo. Actualmente, es Profesor de Latín en la USAL y Profesor e Investigador en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Lanús. Correo electrónico: oscar.conde@fibertel.com.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 213-214.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153

del torneo de ajedrez que a los quince gané sin merecerlo.

tampoco encuentro nada que me recuerde
lo que vino después:
amores puestos a prueba sin fortuna,
una voluntad obcecada y distraída,
un par de reportajes en la tele
dando respuestas que ni sé ni me interesan.

años y años, unos iguales a los otros,
en los que expliqué
con el mayor entusiasmo
los nombres de los meses en latín,
el aspecto verbal, las distintas
concepciones del destino en Grecia,
la construcción *hinchado las pelotas*,
el método inductivo, la diferencia
entre raíz y tema, la cuestión homérica,
la etimología de *Júpiter*, el modo
de citar bibliografía,
la postura reaccionaria de Antígona,
el rotacismo, la relativa
seriedad de la democracia ateniense.

en esos años siempre pensé
que estaba haciendo lo que quería
con la vida. y en cambio
era ella
la que un día tras otro
iba aplicando su cincel a mis formas.
uno puede conocer muy bien
la prosodia,
pero nunca decide del todo
dónde vienen a caer
los acentos.

Creación

La Edad del Bosque

Dolores Etchecopar*

Nota del Editor

Estos tres poemas han sido cedidos por la autora a nuestra revista. En el mismo orden en que aparecen, fueron publicados respectivamente en *Notas salvajes* (1989), *Canción del precipicio* (1994) y *El comienzo* (2010).

tenía tres años la nieve
la casa que se comía al mundo
tenía tres años el mundo
la casa reía y hablaba
por el vientre de la nodriza
tenía tres años el bosque
el vestido de nuestra madre goteaba
sobre una palangana
tenía tres años nuestra madre
no sé cuándo ella se olvidó para siempre
y después dijo:
en el sótano infantil no hay ratas
la nodriza tiene manos
enciende y apaga la lámpara
por si alguien muere
y hay que lavar el piso
tenía tres años la noche
las personas (sus lejanos ojos)
y yo nos sentamos a la mesa
para recibir nuestra parte
de silencio o de aullido

* * *

*Poeta y pintora argentina. Cursó estudios de Filosofía en la Universidad de Ginebra. Directora del sello de poesía Hilos Editora. Correo electrónico: doloresetc@gmail.com
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 216-217.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

pronto ejecutarán al caballo
amable boca
pronto caerá la que camina
sobre los tambores de mi lengua
amable amable despeñada aurora
amable fuego
amable tú amable él
amable útero conocimiento estertor estrella
amable violencia flores marinas
amable ciudad verdor exterminio
la luna brota de las piedras estoy sentada
amables teorías cacareos valles
(alguien llora en la sala de música)
amable amable ferocidad
amables ustedes olvidados en un parque
donde la luz habla y habla con la muerte

* * *

te quiero hasta el cielo
porque en lo azul en lo rosado
en la nube blanca ya no estamos
vos y yo tan separadas
como acá tan dolidas
que cuesta tocar la risa tocar el corazón
y el cielo está para que yo te quiera
hasta la tierra
donde me falta reunir en uno solo
los dos ovillos los dos colores
tu hebra y la mía
harán la trama del tiempo que queda

Esas Tardes

Gloria O. J. Martínez*

Nota del Editor

Éste es un poema inédito que la autora cedió gentilmente a nuestra revista.

Miro pasar la tarde como aquéllas de antaño
cuando las tres hermanas vivíamos felices…
Pese a tantas ausencias, y al paso de los años,
nuestras tardes de invierno cromaban sus matices.

Sara Noemí tejía o bordaba manteles;
Mireya, en la cocina, un bizcochuelo horneaba;
el sol por todas partes pasaba sus pinceles.
Yo, socráticamente, no hacía nada y soñaba.

Nos congregaba el mate o la rica merienda.
Charlando, no dejábamos títere con cabeza;
reíamos las tres sin agravio que ofenda
o nos emocionábamos de una simple simpleza.

En otras ocasiones, Sara Noemí y sus mapas,
Mireya su francés o su guitarra amada…
Yo cerraba el Mío Cid y por mesa su tapa
en cualquier hoja en blanco unos versos dejaba.

Al llegar el ocaso el Rosario sagrado
era amparo y consuelo y esperanza y abrigo,
nos unía en el cielo con los muertos amados
y rezábamos juntas por parientes y amigos.

* Poeta argentina. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Exacadémica y docente de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: gloria.martinez2012@speedy.com.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 218-219.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Sara Noemí y sus cátedras; Mireya y sus lecciones,
yo en una conferencia o en la universidad,
pero al volver a casa la luz en los balcones
decía: «¡Ya llegamos!» y era felicidad.

Sara Noemí velaba por sus pobres, sensible;
Mireya era al estilo de los antiguos santos.
Yo, que quise imitarlas en todo lo posible
para ser como ellas, nunca he llegado a tanto.

Sara Noemí se fue un noviembre dorado;
junto a su rostro blanco, unos blancos jazmines…
quedó a medio bordar el último bordado
y un mapa de isotermas borroso en los confines.

En un invierno helado, Mireya se fue al cielo.
Cayó sobre el dolor una insólita nieve;
dejó en cada detalle vacío y desconsuelo
y sin gastar las suelas de unas pantuflas breves.

Hoy al volver a casa, las luces apagadas,
las hornallas vacías y sordo y mudo el piano;
ni risas cristalinas, ni ruidos de pisadas
y una vacilación de la llave en mi mano.

Miro pasar la tarde como aquéllas de entonces…
me acosan los recuerdos con un dolor profundo,
me pesa el corazón cual si fuera de bronce.
Y la felicidad no es cosa de este mundo.

Una Canción para Buenos Aires

Renato Suttana*

Nota del Editor

Luego de su último viaje a Buenos Aires, el autor ha escrito este poema que comparte en exclusiva con nuestra revista. La traducción al español ha sido elaborada en conjunto con el poeta argentino Enrique Solinas.

No hay mejor manera de decir que te amo
sino repitiendo que tu ausencia en mí
me vuelve un ser nocturno;
sino repitiendo
que tu ausencia en mí
me hace amanecer más tarde
y me hace vagar por caminos intrincados
para los cuales sé que nunca me preparé.

No hay mejor manera de decir que te amo,
sino insistiendo en decir que sólo por injusticia
yo no nací para tus calles
y no me perdí entre tus calles,
y sí me perdí en otra infancia,
cuando ser yo era estar distraído,
mirando lo que no me pertenecía,
cuando sólo tú me pertenecías. –
Mas tu nunca estuviste aquí a mi lado
y sólo por casualidad llegué a tus calles
y caminé entre tus esquinas,
ebrio de cualquier cosa que era hacer una nueva infancia –
que era perderme realmente en una nueva infancia que nunca supe.

* Escritor y profesor adjunto de La Universidad Federal da Grande Dourados (UFGD), Brasil. Publicó diversos libros de poesia y ensayos, así como artículos en publicaciones acadêmicas. Es autor, entre otros libros, de *Visita do fantasma na noite* (2002), *Bichos* (2005), *João Cabral de Melo Neto: o poeta e a voz da modernidade* (2005), *Qualquer um* (2010) e *Conversa de espantalhos* (2012).
Correo electrónico: renatosuttana@ufgd.edu.br
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 220-221.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

A la noche, bajo tus luces,
oyendo los rumores de tus avenidas y de tus aires,
y caminando entre tus fachadas
y sufriendo en la piel y hasta el fondo de los huesos
el frio con el que recibes a los desprevenidos,
a la noche yo estaba más en ti,
y sentía que me pertenecías sin pertenecerme,
y que tus calles habían sido allanadas y pavimentadas hace mucho
para mi amor.
Sólo en la noche, cuando me distraía más,
podía sentir en mi sangre
y en mi cerebro cansado de pruebas y errores
la fuerza de tus pesadillas,
la violencia de tus rumores que eran la violencia de una infancia:
y en el insomnio de las madrugadas con sus aullidos,
mirando a través de una ventana, en la más profunda desolación,
yo sentía perderme profundamente en una infancia
desprovista de caminos,
en una infancia pasada entre tus calles repletas de movimientos y lugares,
en tus monumentos llenos de sol.

No hay mejor manera de decir que te amo
sino atizando fuego con mi cuerpo,
como un monje budista lo haría,
a favor de alguna causa que a los demás es indiferente;
sino teniendo sobre la propia piel
(como una cicatriz,
como la más pura esencia de lo indeleble)
un recuerdo allí grabado de tu frío y de tus vientos;
sino teniendo conmigo, para siempre,
la memoria de haber estado junto a tí como un pequeño animal
que anida entre las rocas
y que, cuando llega la noche, sale de su refugio para alimentarse:
porque yo era ese pequeño animal,
porque yo era el que había estado allí,
para alimentarme en la noche oscura.

In memoriam
Feracidad del lenguaje

Liliana Rega*

Nota del editor

Este poema es un homenaje de la autora a su maestro, Nicolás Bratosevich, fallecido recientemente.

Antes de quedar hilvanada al vientre del lenguaje
Antes
De cifrarme en el destino de peregrinar la piel que habita en las palabras
Antes de darme al desgarro por desentender
Cómo o dónde se cuece el barro que mastico
Que acopla el cuerpo a los vocablos
Antes
Voy a arraigarme
A la cavidad honda como un aguardiente bebido a la sequedad de la tierra
A esta brisa que descuaja blanda y en gratitud con el viento
El mentidero vergonzoso que es la muerte
Y voy a demorar en exhalaciones suaves los arrullos que lanza la memoria
Que con la lentitud tórrida del mes de enero al sur
Desdicen las destrezas del tiempo

Porque el poema rompe el círculo
¿Y cuando me regreso a mí desde el vientre de la piedra a la piel de los vocablos
Cuando replico el desgarro del monte para que resuene en el lenguaje
no se narra otra vez el sueño del mundo,
tu poesía de cal y agua?

* Poeta y Bibliotecaria (Universidad de Buenos Aires. UBA). Profesora en Letras (CONSUDEC). Correo electrónico: lrega@usal.edu.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 222.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153

Carta desde Estocolmo

Kenneth Jordan Núñez*

Nota del Editor

Este poema es un anticipo del último volumen inédito del autor.

Un corazón ebrio que escribe;
yemas que buscan una combinación de letras con sentido.
Nuestro lenguaje se interpreta desde las sombras de la noche,
y la noche que nos sirve de escena sólo abriga a los que la adoran.

Enamorado de quien subyuga con grilletes mi alma,
sufro mi secuestro y amo la oscuridad de mi celda.
Mi amo tiene celos de los espíritus de la noche,
pero mi alma tiene alas y viola las leyes de su falso señor.

Señor,
Luchas por esconderme y apartarme de la luz,
e ignoras que lo que tiene luz propia nunca puede ocultarse.
Celas con razón a quien usurpa tu tan defendido trono,
y no te das cuenta de que el incienso de tu corona se desvanece.
Completamente desnudo ante ti y dejando ante tu altar todas mis inocencias,
lloro por mi libertad.
¿Por qué me cortas las alas y me obligas a amarte?
¿Soy acaso una víctima más de un síndrome desconocido?
Violado en alma y casi en cuerpo,
me arrodillo ante ti e imploro tu perdón;
un perdón que no merezco, que no conozco y que jamás recibiré,

* Poeta y traductor español. Docente del Institute of Modern Languages de la Universidad San Jorge, Zaragoza. Correo electrónico: kjordan@usj.es
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 223-224.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

pues tu falsa misericordia miente.
Dios no trino, señor mundano,
vuelve a recibir un alma que ya es tuya y siempre será tuya,
un alma que tienes secuestrada y que retienes por avaricia.
Te amo, te adoro, te idolatro, señor de mis infiernos.
Quien a ti pertenece en cuerpo y alma te escribe.
Me entrego a ti, señor, muy mundanamente
esperando que el auténtico amo de todo lo que existe
sea capaz de perdonar tanta idolatría de un mismo corazón.

Con amor terriblemente enfermizo, me despido.
Desde Estocolmo.

Se Pregunta Alonso Quijano

Leonel Kodnia*

Nota del Editor

Éste es un poema inédito del autor, a quien acompañamos en sus primeros pasos por la creación literaria.

El hombre despierta al sueño
de una vaga noche y se desvela
inmerso en un trémulo mar de dudas.
Lejano en la memoria gravita un nombre,
que ha jurado lealtad bajo la luna,
y en sus profundos días él no conoce.
Lejos también ladean un cóncavo cielo
azul, un gigante que es molino,
y una dama que lo tuvo en vilo
De pronto, sutil como el perfume,
la respuesta inesperada lo sorprende
y en la hora más próxima a su muerte
balbucea un menudo nombre: Quijano.

* Poeta argentino. Alumno de segundo año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: leonel_kodnia@yahoo.com.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), p. 225.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

La Bella Florentina

Noemí Ulla*

Nota del Editor

Este es un texto inédito de la autora, que ha cedido gentilmente a nuestra revista.

Sobre las molduras de los balcones se veían palomas agrupadas como en fila. Es la perspectiva, se dijo Roxana, porque si se mira bien se advierte que están sobre los cables de la luz, confundidos con la negra y elegante reja de los balcones que se imponen al follaje de los únicos dos tilos de la cuadra. Durante un tramo los cables dan a las palomas el signo del que carecen: la aparente elección de los balcones, antiguos miradores de la gente en la vida ciudadana. Como Roxana, otra miradora, que por una circunstancia especial ha ido al modesto café, abierto temprano en la mañana por milagro, para reponerse del ayuno que le exigió el sanatorio.

Enfrente, debajo de las palomas, un edificio del pasado siglo veinte, tal vez de los años treinta, imponía su belleza a la esquina en el barrio que ella habitó con su familia pocos años antes. ¿Eligió estar allí por ese motivo?, reflexionó como paciente de psicoanálisis. No, el obligado ayuno y los bares aún cerrados de ese entorno la llevaron allí, un lugar para no ser elegido precisamente, aunque a pocos metros del café se situara la Dante Alighieri. Recordó que a la salida de los cursos los estudiantes apuraban el paso, ella y sus compañeros buscaban un refugio de camaradería en el café, y el idioma italiano se iba mezclando con el español, en la despedida de clase de la semana. Pensó en su hijo mayor. Para darle impulso, porque se preparaba como aspirante a una beca, ella misma decidió estudiar la «lingua del Dante». Lograda la beca, Octavio sólo volvió al país para alguna fiesta especial. Su hijo se había enamorado de la ciudad de Florencia y de una bella florentina.

Pronto llegó el mozo exhibiendo las tentadoras medialunas de grasa y el pocillo humeante de café con leche. Al recuerdo de Octavio sucedió la fruición del masticar gozoso y del beber algo desesperado, observó riéndose

* Narradora y ensayista. Sus libros más recientes: *Bailarina de tres brazos* (2011), *Variaciones rioplatenses* (2007). Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires Correo electrónico: noeulla@retina.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 226-231.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153

de sí misma. Lejos de su mesa un joven sumido en la pantalla de su laptop, se ausentaba del medio. En una de las veredas, dos mesitas todavía sin protección de toldos acogían la charla de tres hombres maduros. Más allá una chica y su pareja conversaban de a ratos. No había otras mujeres.

Ojalá la perfumería de la otra cuadra abriera temprano, pensó Roxana, aunque en esa zona nada existía hasta las diez de la mañana. No eran las nueve. Necesitaba, desde hacía unos días, comprar un lápiz labial y en ese negocio los había surtidos y también económicos. ¿Esperaría una hora? Me parece mucho para este lugar inhóspito, pensó. Sacó de la cartera la entrevista que habían publicado en esos días a un politólogo famoso, muy reconocido mundialmente. Quiso volver sobre algunos conceptos que él había desarrollado con llaneza, autoridad y profundo conocimiento. Se trataba de un hombre que había vivido muchos años en el exilio y de vuelta al país, al poco tiempo, había fallecido. Volvió a leer algunos tramos de la entrevista que habían reproducido, donde él explicaba el concepto de democracia «delegativa». Le pareció responder a una idea brillante para designar a aquellos gobiernos que una vez elegidos, lo decidían todo sin consultar a la sociedad que los había votado. Cada tanto levantaba la vista del diario para fijar el pensamiento en lo ya leído y regresar a algunas palabras no suficientemente retenidas, como la de cesarismo, al referirse a un episodio de Julio César. Era una mañana clara, tan clara como los argumentos del politólogo Guillermo O'Donnell que estaba leyendo, pero no se sentía muy fuerte como para esperar a que abrieran la perfumería. Se sentía un poco débil, aun después del abundante desayuno. Tampoco se volvería caminando como se lo había propuesto y como le habría gustado hacer. Era sábado, de ahí que temprano hubiera poca gente en la calle.

De pronto pasó por la esquina un antiguo amigo a quien no veía hacía tiempo. Habían tenido una amistad hermosa. Al verla él aminoró un poco el paso, clavó los ojos negros en los suyos, y ambos parecieron penetrarse como en un desafío, a ver quién vencía de los dos. Ninguno hizo ademán de hablar, de cambiar las cosas. Él tenía los rasgos de un siciliano altivo, ella contuvo su natural tendencia a buscar otro trato porque temió quedarse con las manos vacías. También la poseyó la venganza, o una fingida indiferencia. Aunque fue todo tan rápido que no dio tiempo a nada. Tampoco recordaba con claridad el motivo del enojo que los había apartado hacía ya muchos años. Cuando él dobló la esquina, su alta figura se perdió de vista y ella tuvo que reírse de las dos miradas que sin proponérselo habían quedado fijas un instante esperando.

Estaba claro que nadie daría el brazo a torcer, dicho en buen español.

Roxana se quedó con una desagradable impresión, ¿por qué no había reaccionado saludándolo, nombrándolo, diciéndole que dejaran de lado el orgullo, o que ella lo echaba de menos? Nada de eso había pasado por su cabeza. Había sido como someterse a la frialdad que él había impuesto. Pensar que disgustos así, se dijo Roxana, causan la separación de tantas parejas. ¿Pero acaso, si bien ellos sólo habían sido amigos, no habían dejado morir el calor del cariño, de la amistad, del amor por fin? Cuando contara a Diego, su marido, la fijación de las dos miradas y la frialdad del encuentro, ¿se reiría?

Las palomas seguían imperturbables, porfiadas equilibristas de su apoyo escénico. La entrada de un hombre alto, tan alto como el amigo perdido, que buscó sus ojos como esperando respuesta, marcó de inmediato la diferencia. ¿Lo conocía, o era la invitación a la única mujer que había en el café a esa hora de la mañana? Se acercó disculpándose, ensayando una pregunta simple.

—Creo que nos conocemos. ¿No te llamás Roxana?

—Sí, soy Roxana —respondió ella extrañada.

—Te aseguro que nos hemos visto hace un tiempo. En un lugar de estudio, o algo así.

—No sé… no recuerdo —respondió ella sin ánimo de contrariar.

—Sí, ya sé. Fue en un congreso de diseño artístico. No sé bien cómo fui a parar allí. Soy médico. Me llamo Recalde —dijo y le extendió la mano.

—¡Qué raro! —dijo Roxana.

—Fue hace un año, o dos —dijo él como buscando el recuerdo.

—Ah, sí. Yo quería renovar algo del diseño. ¿Y vos?

De inmediato él le pidió permiso para sentarse a la mesa y le dijo que el motivo que lo había llevado a aquel congreso era muy caprichoso. Pero en fin, de caprichos se componía la vida.

—¿Y cuál fue el capricho, si puede saberse? —dijo ella.

—Te vas a reír.

El mozo interrumpió la charla y Recalde encargó agua con gas, café y un sándwich de miga.

—Te decía que fui allí… de celoso, o de inspección. Mi mujer, que ya no lo es, me había dicho que iba a presentar un trabajo en ese congreso. No le creí. Hacía largo tiempo que andaba con mentiras. Fui en tren de exploración. Te vi, creo que en la rueda del café y conversamos sobre las tendencias del diseño actual.

—¿Y tu mujer, o tu ex mujer?

—Traté de que no me viera. Justamente. Quise ser lo más objetivo posible, y no me arrepiento. Allí se acabaron mis dudas, pero también, en medio de la angustia que me llevó a presenciar el engaño, te conocí, en un medio para mí desacostumbrado. Creo que intercambiamos nuestras señas, pero recién ahora nos encontramos. Tu nombre me quedó grabado, tanto como tu cara.

—Mi nombre no es así. Ya entrada en la adolescencia decidí ser Roxana, para no llevar el nombre que no me gusta nada, Rosa. El nombre que mis padres me habían puesto.

—Sí, es más lindo Roxana —dijo él sin dudar.

—¿Tomás era tu nombre?

—Sí, sí, Tomás Recalde.

—Vas a tener que disculparme porque debo irme y en otra oportunidad seguiremos conversando sobre el diseño, ¿sí?

—Por supuesto, Roxana. Dejemos que el azar vuelva a reunirnos.

Ella se fue, viendo desde allí que la perfumería acababa de abrir. Le molestó que ese Tomás le contara cosas íntimas. ¿Qué le importaba a ella que él se hubiera hecho el detective en aquella oportunidad? ¿O tal vez, se había sentido bien ante ella? No analicemos, se dijo. Me incomoda y basta. Si él la viera entrar en la perfumería se daría cuenta de que le había escapado, pero ¿qué le importaba? No tenía ningún deseo de encontrarse de nuevo con él. En la perfumería, recién abierta en la mañana, probó cuantos lápices de labios había, ya que del habitual no quedaba ninguno. El dueño quiso convencerla de la bondad de otras marcas, pero esa mañana ella estaba intratable. Eligió el color casi al azar, pero no de su marca preferida, y pagó.

Al salir, casi a los veinte minutos, Tomás la esperaba cerca de la puerta.

—¿Te enojaste conmigo? —le dijo.

—No, tengo el tiempo contado —Y vio, del lado contrario al que le había ofrecido el café de la esquina, que las palomas seguían aún como haciendo equilibrio, justo a sus espaldas. Debo encontrarme con mi marido que me está esperando desde hace un rato, cerca de aquí.

—Está bien, Roxana. Hasta siempre.

—Hasta otro día —dijo ella tratando de ser amable.

Dejó atrás las palomas sin despedirse de ellas, porque si volvía para ese lado él insistiría en acompañarla. Un poco pesado, bastante pesado, se dijo. ¿No se había dado cuenta de que a ella no le interesaba en especial hablar con él? Era como ella con las palomas. Si había bichos que le disgustaban, eran las palomas,

y recordó a su hijo Octavio, que hablaba con horror de ellas.

El camino hacia su casa había decidido no hacerlo a pie. Tomó un colectivo milagrosamente vacío y pensó de nuevo en su hijo Octavio. No recordaba la fecha justa que le había dicho vendría a Buenos Aires. Para las fiestas de Navidad y Año Nuevo seguro, pero tal vez no le había dado una fecha precisa. Vendría con la bella florentina, como le decían con sorna en la familia, y sería la primera vez que se verían con ella. Habría que aplacar a Sarita, su otra hija, ya que nunca había perdonado del todo a Octavio que se hubiera ido del país.

Después se quedó pensando en Tomás. ¿Por qué había logrado irritarla? ¿Por la pretensión de hacerla compartir su historia matrimonial o simplemente que la apartara del silencio? En esos días necesitaba silencio, para sí, para madurar la llegada de Octavio, para prepararle la casa como se debía, para esperar al hijo que un día había decidido apartarse. «Mamá —le había dicho en un mensaje antes de conocer a la bella florentina— no sé cómo pueden seguir viviendo en ese país. Yo no lo soporto más y me pregunto cómo hacen ustedes para seguir viviendo ahí». Recordaba puntualmente esas palabras de Octavio que en su momento la habían herido mucho. Había conversado con Diego, su marido, y los dos pensaron que los años tan jóvenes de Octavio le habían hecho reflexionar así, deslumbrado con el poder de la cultura que él apreciaba de manera especial. Ya se le pasará, dijo Diego entonces. Pero habían pasado ya diez años y cada vez el hijo estaba más resuelto a seguir viviendo en Florencia, convertido en crítico de arte. Acababa de cumplir treinta años y recordaba con precisión y malestar el momento que el país había vivido con aquel inolvidable episodio del llamado «corralito». A su padre nadie le había devuelto aquella buena suma de dinero ganada por sus clases en Inglaterra. ¿Y todavía se quedaban en el país?, les decía Octavio exaltado en sus mensajes. Por aquellos años había viajado toda la familia, ya que se trataba de un contrato sumamente generoso que les había permitido residir en Londres largos meses. Eso, en el fondo, había animado entonces a Octavio para tentar suerte en un país europeo. ¿Volvería Octavio a vivir aquí con la crisis que ahora padecían allá? Ni lo sueñes, se dijo Roxana convencida y apenada. Nada cambiará esa decisión que ya lleva años…

Al llegar a la casa Roxana se encontró con un mensaje de Octavio. Llegaría al día siguiente a las once de la noche con la bella florentina. Debió saberlo con más tiempo, pero su hijo siempre había actuado así, le gustaba sorprender. Habría que apurarse a organizar cosas no previstas. ¿Cómo se llevarían con la «bella»? ¿Hablaría castellano o sólo la «lingua del Dante», para la incomprensión

de Diego, su marido? Haré todo lo posible y hasta lo imposible por ser amable, dulce y espontánea, se dijo, y de todas maneras esperar a Octavio será tan placentero ¿como qué? ¡Ah!, como caminar descalza sobre el césped húmedo en la mañana temprano.

Mil Novecientos Setenta y Ocho

Patricia Suárez*

Nota del Editor

Éste es un cuento inédito de la autora, quien tuvo la gentileza de cedérnoslo para nuestra revista.

Tengo nueve años, pero de pronto salgo al balcón y miro para afuera. El balcón está enrejado; dice ella que a los cuatro le juré que me iba a tirar por el balcón apenas pudiera. Ella me dijo que fuera y me tire y me encajó dos sopapos por insolente. Al día siguiente, hizo enrejar el balcón. A veces, parece que me quiere, pero yo no estoy segura. A veces, creo que nadie me quiere y cuando lo digo en voz alta, me quejo, ella dice: «Ya estás haciéndote la mártir»; la detesto cuando me habla así. Afuera están todos festejando, la calle arde de banderitas celestes y blancas. Saltan, silban. Papá y mi hermanito están ahí. Me vienen a buscar, pero estoy terminando de pegar los muebles en mi casa de muñecas. Es una caja de zapatos; acá hay cajas de zapatos por todas partes porque tenemos una zapatería. Mi hermano se llama Crispín porque san Crispino es el santo que protege a los zapateros; tiene tres años y medio; ella no sabía que esperaba otro bebé hasta que estaba muy panzona: creía que se había enfermado de los riñones. La zapatería era de mi abuelo, pasó a mi abuela cuando enviudó y cuando la vieja bruja reviente será de mi papá y mi tío. A mi tío tampoco lo quiere nadie, porque es armenio. Armenia es el sitio adonde estacionó el Arca de Noé; en el Monte Ararat para ser más precisos. La casita de muñecas para la clase es una idea de *Miss* Nancy, la maestra de inglés. Para que nombremos los muebles y las cosas que componen una casa en idioma inglés. *Bed*, cama; *table*, mesa; *chair*, silla: *Miss* Nancy es una estúpida. Miss Nancy es mi maestra de inglés en el Colegio Nuestra Señora de los Ángeles; también tengo otra maestra de inglés, en el Colegio Inglés, adonde voy por la tarde a tomar clases de inglés inglés, no de inglés americano. No recuerdo el nombre de esa tipa del Colegio Inglés; es joven y pronuncia mal. Dicen que si en Inglaterra no pronunciás bien, nunca te contestan una pregunta, para castigarte.

* Narradora, poeta, dramaturga y periodista rosarina, acreedora de prestigiosos premios por su obra. Correo electrónico: cazadoraoculta@gmail.com
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 232-237.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Les preguntás dónde queda una calle y te dan vuelta la cara; te perdés en Londres por hablar mal. Ella está en cama y me pide que me quede a hacerle compañía. Todavía faltan dos años para que empiece con las pastillas y se haga dependiente de los ansiolíticos; pero ya está triste aunque yo no entiendo bien por qué. Papá y Crispín van a ir al Monumento; se reunirán ahí para saltar y vitorear que la Argentina es el Campeón Mundial de Fútbol '78. Gritan el que no salta es un holandés. Gritan cosas fuertes y comen salchichas y toman cerveza como si fueran alemanes, pero no somos alemanes sino argentinos y, además, a los alemanes no los tragamos porque si hubieran podido, nos hubieran gaseado en las cámaras de gas, así dice ella. Los odio a todos; odio a mi familia, odio a mi país.

Lo peor son las clases de Actividades Prácticas, labores, que hay. Peor que la flauta dulce, peor que conjugar verbos. Tejer una bufanda en punto santa clara, hacer un jueguito de comedor con broches para la ropa, pegado con una pasta casera que indefectiblemente se despega en media hora. Un día nos enseñan a hacer la choco-torta y cuando llego a casa con eso en una budinera, ella la desmolda con un cuchillito alemán filoso, el mazacote en el tacho de basura. Le pregunto por qué lo hace y me dice que si quiero que nos muramos todos de un ataque al hígado. La maestra de labores se llama Alicia; dicen que es guerrillera, pero no debe ser cierto porque las monjas la apañan. Una maestra de primer grado, que sí era guerrillera, la señorita Patricia, en cuanto la descubrieron las monjas, la echaron de la escuela. Le pregunto a la señorita Alicia si trayendo la labor hecha me permite hacer otra cosa en clase; me dice que sí, siempre que sea una actividad silenciosa. Le digo que traeré libros para leer; ella acepta y a partir de ahí llevo *Nancy Drew*, *Los Hardy Boys* y *Los Hollister*. Papá me regaló *Bajo las Lilas*, pero es de un aburrimiento mortal. Llevo *Los Cinco famosos*. Nadie en mi clase lee mucho; las chicas no conocen a *Los Hardy Boys*, a pesar de que hay una serie de ellos en la televisión. El actor principal es cantante también, Shaun Cassidy. Ninguna sabe mucho menos quién es Shaun Cassidy, pero yo conseguí un *cassette* en una disquería de mala muerte y lo escucho en mi grabador todo el día: me gusta. Papá dice que lo único que vale la pena oírse es la música clásica, Bach, Beethoven, porque cuando uno la oye cierra los ojos y se imagina un prado verde y un arroyuelo. Para oír eso —que ella llama música de entierro— hay que sintonizar la radio, porque él no tiene *cassettes* con qué imaginar el prado verde. Además, dice que si sigo escuchando esta porquería de Shaun Cassidy me la va a tirar a la mierda. Como sea, en el curso las chicas me piden que les preste los libros.

En mi casa me dicen que no los preste, pero yo los presto igual. Sigo teniendo nueve años, pero le digo a ella que si a esta altura voy a privar a los demás de darse un gusto con mis cosas miserables, estoy frita; y, aparte, Jesús nos enseñó que hay que dar. Ella me da vuelta la cara de un cachetazo.

Nosotros tenemos muchos bolillos.

• Nadie sabe que mi abuelo difunto vio platos voladores cuando viajaba a La Quiaca con mi tío armenio en el *Chevy*. Fueron los de Inteligencia y lo entrevistaron; salió una nota en el diario local. Mi abuela y otros creen que el abuelo veía visiones cuando estaba borracho.

• Nadie sabe que la abreviatura «Dr», doctor, delante del apellido de papá en la chapita del portero no indica que él sea médico, sino abogado. La gente cree que él es médico y cuando le preguntan él asiente y dice que sí, especialista.

• Nadie sabe que mi abuelo S. roba estampillas en el correo para su colección de filatelia.

• Nadie sabe que el primo de ella desfalcó el tesoro de la sinagoga sefardí en la que su padre era el rabino.

• Nadie sabe que mi abuela la zapatera mató a su marido con su propio revólver. Los parientes no tan cercanos creen que fue un accidente.

• Nadie sabe que somos judíos.

Un día voy a la escuela y hay soldados en el taller adonde papá guarda el Renault. En el taller, hay una habitación entera llena de pajaritos: hay canarios, cardenales, jilgueros. Hay siete colores, diamantes, mistos, loros, cotorritas australianas. Hay hasta un chajá. No los venden, sino que al dueño del taller le gusta tenerlos y que la gente los vaya a mirar. A los hombres les gusta ir al taller, porque estacionan el auto y dejan a los chicos mirando los pajaritos. Después, ellos se van a charlar con él; hablan de autos, de carrocerías, de la pelea del sábado, del fútbol del domingo, del clásico, los clásicos y de política. El dueño del taller asa unos chorizos y alguien descorcha un vino. Al final, los chicos juegan a la pelota porque se aburren de los bichos y nadie logra entender para qué el viejo ese cazó un chajá, que es un ave silvestre, para irlo a enjaular en un lugar así, que es peor que la muerte. Ganas de hacer daño, dice mi papá. Todos se ríen mucho y fuerte con los choripanes en el taller, y ahora llegan los soldados y no cantan ni los pájaros. ¿Qué habrá sido del chajá?

Los militares están en el gobierno hace un tiempo largo; tienen lo que se llama gobierno de facto, explicó papá, que es cuando toman el mando de una nación por la fuerza, explica que le explicaron en la facultad de Derecho, en la época en la que él cursaba la facultad de Derecho, pero que esto yo no lo diga a nadie. Un país tiene una Constitución Nacional que debe respetarse, pero por el momento no está siendo respetada, sino que es una Dictadura. No entiendo mucho de que me habla, pero ella, mi madre, lo interrumpe y le dice que por Dios ya se calle y no hable, que ella quiere criarnos como la criaron a ella, derechito. En la casa de ella, recalca, nunca se hablaba de sexo, de política ni de religión y, por eso, nunca había discusiones. A los siete años, voy y le pregunto a la panadera cuándo se irán los militares. La panadera se llama Graciela y el marido Jerónimo y es indio. A mí me mandan a comprar tres felipes y una varilla, siempre el mismo encargo. Aprovecho y espío a un chico que me gusta, se llama Daniel Wexler. Los militares se adueñaron del poder el mes de mi cumpleaños, cuando cumplía siete. A los siete y medio es cuando le pregunto a la panadera. Ella dice: «A fin de año se irán», y agrega que no me preocupe. Pero sus predicciones son inexactas y todavía se quedan seis años más. Daniel Wexler tiene la nariz aguileña, muy fina, y ojos verdes achinados. Lo miro y sigo de largo; él no me mira. Me digo que cuando tenga un hijo le voy a poner de nombre Daniel, porque es el nombre más hermoso del mundo. Mi edificio está pegado al suyo, así que mi amor por mi vecino se reduce a trepar de una terraza a la otra y espiar. Así lo hago varias veces, hasta los once o doce cuando me mudo de barrio. Él ni siquiera se fija en mí; yo creo que gusta de una chica que se llama Jacqueline y es hija del presidente de la Asociación de comerciantes de la calle San Luis. Los nombres raros se pusieron de moda hace un tiempo; pero si no figuran en el Registro Civil, no los ponen, porque los del Registro quieren que todos los argentinos tengamos nombres cristianos. La amiga de ella que vive en Fighiera le pone al hijo de nombre Peter —Peter también me gusta— que ahora tiene mi edad. Va a un Registro perdido, y un juez de paz que está ebrio lo anota como ella quiere. También le tiran unos pesos al tipo. Otro amigo de ella, de James Craik, Córdoba, le quiere poner a su hija Ximena con X, no con J. Pero como no tiene plata para sobornar al Juez, redacta una carta a las autoridades donde cuenta que Ximena con X se llamaba la hija del Mio Cid que es un gran personaje de la lengua castellana, un buen cristiano y un valiente soldado también que luchó por la reorganización nacional matando a los moros. El juez de turno lo autoriza a ponerle Ximena a la nena y asunto terminado; al juez, dice el amigo de ella entre risas, lo que le gustó era que le doraran la píldora

con lo de los militares. Es un juez que está ahí oficiando en James Craik porque lo metió un coronel, sino seguía dando clases en alguna escuelita de curas. Mi nombre, en cambio, no tiene nada de especial, porque ella se olvidó el nombre que quería ponerme cuando fue al hospital y le pidió a mi tía que me pusiera el que indicaba el santoral. Después se acuerda, cuando ya me anotó mi papá. Era Yvonne o Ivonne con i latina; porque Yvonne era el nombre de una mujer, la cabaretera de la que su padre, mi abuelo el difunto, se había enamorado antes de morir y con quien engañaba a mi abuela la asesina. Después, ella dice que quiere mucho a su madre y, sin empacho, me pone el nombre del almanaque. Si Daniel Wexler la mira a Jacqueline, como yo creía, porque se llama Jacqueline, a mí no iría a notarme. Una vez, como quince años después, cuando ya tengo veintipico, abro la puerta de la casa donde vivo con mi marido, y está él, Daniel Wexler. Medio metro más alto y con cincuenta kilos más. Es un tipo gordo que se hace cargo de la tienda textil del padre. Me pregunta: «¿Vos sos…?» y dice mi nombre vulgar, ordinario, que comparto con un alto porcentaje de mujeres de mi generación. Yo niego serlo y entonces él agrega: «Sí. ¿Vos no vivías en la calle Salta y Paraguay?» Repito que no y llamo a los gritos a mi marido, que hay un tipo afuera, un vendedor que lo viene a buscar porque él le encargó un género pesado, parecido al terciopelo, para confeccionar un telón o algo por el estilo.

No me dejan salir a ninguna fiesta; me paso el tiempo como una estúpida leyendo los tres tomos del diccionario o una enciclopedia que se llama «Lo sé todo». Imagino que si leo los siete tomos del «Lo sé todo», voy a saberlo todo, pero más adelante descubro en una biblioteca que, en realidad, la enciclopedia completa consta de veintiún tomos. Tengo un juego de laboratorio que mi hermanito me destroza. Quiero andar en bicicleta, pero no me dejan. Me compran una patineta y me dicen que me entretenga andando en patineta por el balcón. Quiero un perro, pero no me dejan. Un conejo, pero no me dejan. Dicen que me comprarán una tortuga. Quiero aprender a nadar, pero no me mandan a las clases de natación. No quieren que salga. Una chica de mi clase tiene una churrería. En invierno venden churros y en verano helados. Cada vez que paso por ahí, me convida y yo acepto. Pero ella me dice que no le acepte porque son unos negros, que la chica es varonera y que anda suelto a partir de las siete de la tarde, el sátiro de la torta frita, que abusa de las nenas. Un día la mamá de la churrera viene a buscarla y ella le regala un par de zapatos para las hijas. Son seis hermanos; una desgracia. Ella dice que verá lo que puede hacer y al día siguiente o a la semana siguiente trae

del negocio varios pares de zapatillas y se los da. Tiene un gesto de generosidad; uno de los pocos que le conozco. Otra chica es mi mejor amiga, Laurita Creus. El padre trabaja en una empresa de seguros y mi familia no pone reparos. Un día, a las once, nos escapamos y nos vamos al club. La Asociación Cristiana de Jóvenes. Nos ponemos la malla y ella me enseña a nadar. Es así: primero, yo braceo mucho y ella me toma de los pies. Vamos nadando largos en la pileta de esta manera; después, el *crawl* lo hace ella y yo pataleo. Después, nada al lado mío, flanqueándome como un delfín. Aprendo a nadar: no hay nadie en el mundo a quien quiera más que a Laurita Creus. A fin de año, al padre lo trasladan a una sucursal en San Miguel de Tucumán y nunca más vuelvo a saber de ella.

En la clase de labor seguimos leyendo a Nancy Drew y cuando acabamos los libros, a mí se me ocurre que escribamos nuestras historias. Nuestros *best sellers*, dice una. Somos cuatro chicas y somos las protagonistas de las aventuras que yo escribo en un cuaderno viejo, con letra apurada. La señorita Alicia nos suplica que no hagamos el menor ruido, porque sino deberemos hacer las labores como las demás: bordar el Corazón de Jesús en un bastidor, hacerle un vestidito azul a la muñeca. No hacemos ruido; somos felices. Una de ellas dice que a los dieciocho nos iremos de casa, alquilaremos un departamento y viviremos ahí todas juntas. Seremos como *Los Ángeles de Charlie*; es una fantasía, por supuesto, que nunca se realizó. Un día, la señorita Alicia desaparece. Nadie nos ofrece explicaciones, así que a lo mejor la señorita Alicia era de verdad guerrillera, como decían. La monja de cara más adusta la reemplaza. No permite ni la lectura ni la escritura, sino que debemos concentrarnos en el hilo perlé, en los bordados; me concentro mordiéndome los labios, tragándome las lágrimas.

Miss Nancy, sin embargo, sí prevalece; sigue dando las clases de inglés y el día que Argentina gana el mundial de fútbol, ella viene con una escarapela puesta en el guardapolvo y grita: *«Argentina is on the top of the world!»* y *«We're the champions!»* y otras frases imbéciles. Nos hace preguntas sobre el partido, la final contra los holandeses, para ejercitar nuestro inglés, frases del tipo: *«Do you enjoy the team?»* o *«Do you like the party?»* «*Who is the most player in the world?*», etcétera, siempre en presente porque el pasado, los tiempos verbales del pasado es algo que no manejamos aun —y en un sentido amplio, no lo lograremos nunca—; pero *Miss* Nancy está eufórica y da saltitos por toda el aula como un animalito salido de una enciclopedia de Australia, una rata canguro o alguna clase de esas alimañas extranjeras.

La Biblioteca de Mabel

Fernando Sorrentino*

Nota del Editor

Agradecemos al autor el haber cedido este último cuento que ha escrito, todavía inédito.

1

Aquejado de cierta manía clasificatoria, desde adolescente me di a catalogar los libros de mi biblioteca.

En el momento de cursar el quinto año del secundario, ya contaba con una razonable —para mi edad— cantidad de volúmenes: me estaba acercando a los seiscientos.

Poseía un sello de goma con la siguiente leyenda:

BIBLIOTECA DE FERNANDO SORRENTINO VOLUMEN N. º _____ FECHA DE ALTA: _____

Apenas entraba un nuevo libro, le aplicaba el sello —con tinta siempre negra— en la primera página, lo numeraba correlativamente y consignaba —con tinta siempre azul— la fecha de adquisición. Luego, a imitación del antiguo catálogo de la Biblioteca Nacional, asentaba sus datos en una ficha de cartulina, que archivaba en orden alfabético.

Mis fuentes para adquirir información literaria eran los catálogos editoriales y el *Pequeño Larousse Ilustrado*. Un ejemplo cualquiera: en unas cuantas colecciones de diversas editoriales se hallaba *Atala. René. El último abencerraje*. Instigado por esa profusión y porque Chateaubriand parecía, en las páginas del *Larousse*, revestir mucha importancia, adquirí el libro en la edición de la Colección Austral, de Espasa-Calpe. A pesar de estas precauciones, esas tres historias me resultaron tan insoportables como evanescentes.

---

* Escritor, ensayista y traductor argentino, autor de numerosos volúmenes de relatos breves, novelas, ensayos y traducciones.
Correo electrónico: fersorrentino@gmail.com
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 238-245.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153

Como contrapartes de estos fracasos hubo rotundos éxitos: en la colección Robin Hood fui fascinado por *David Copperfield* y, en la Biblioteca Mundial Sopena, por *Crimen y castigo*.

En la acera de los números pares de la avenida Santa Fe, y poco antes de llegar a la calle Emilio Ravignani, se arrinconaba la Librería Muñoz: oscura, profunda, húmeda y mohosa, con pisos de listones de madera que crujían un poco. Su dueño era un español de unos sesenta años, muy serio y algo macilento.

Solía atenderme el único dependiente: joven, calvo, erróneo y sin mayor conocimiento de los libros que se le pedían ni de su ubicación. Se llamaba Horacio.

En el momento de esa tarde en que yo acababa de entrar en el local, Horacio se encontraba hurgueteando por diversos estantes, en busca de vaya a saber qué título. Según pude inferir, se lo había solicitado una chica, alta y flaca, que, mientras tanto, paseaba su mirada por la amplia mesa donde se exponían volúmenes de segunda mano.

Desde las honduras del comercio llegó la voz del propietario:

—¿Qué buscas ahora, Horacio…?

El adverbio *ahora* indicaba cierto mal humor.

—No encuentro *Don Segundo Sombra*, don Antonio. En los estantes de Emecé no está.

—Es libro de Losada, no de Emecé. Fijate en el estante de La Contemporánea.

Cambió Horacio el lugar de sus búsquedas y, tras extensa exploración, se volvió hacia la muchacha y le dijo:

—No, lo siento, no queda ningún *Don Segundo*.

La chica se lamentó, dijo que lo necesitaba para el colegio, preguntó dónde podría conseguirlo.

Horacio, azorado ante un enigma insondable, abrió grandes los ojos y levantó las cejas.

Por suerte, don Antonio había oído la pregunta:

—Por aquí —contestó—, difícil. No hay buenas librerías. Tendrías que ir al centro, a El Ateneo, o a alguna otra de Florida o de Corrientes. O, si no, cerca de Cabildo y Juramento.

La decepción turbó el rostro de la muchacha.

—Disculpame que me meta —le dije—. Si me prometés tratarlo con cuidado y devolvérmelo, yo puedo prestarte *Don Segundo Sombra*.

Sentí que me ruborizaba, como si hubiera incurrido en una audacia

inconcebible. Y, simultáneamente, experimenté disgusto contra mí mismo por haberme dejado llevar por un impulso que se oponía a mi verdadero sentir: amo a mis libros y aborrezco prestarlos.

No sé exactamente qué respondió la muchacha, pero —tras algunos remilgos— terminó por aceptar el ofrecimiento.

—Necesito leerlo en seguida para el colegio —dijo, como justificándose.

Luego supe que cursaba el tercer año en el colegio para mujeres de la calle Carranza. Le propuse que me acompañara hasta mi casa para entregarle el libro en cuestión. Le dije mi nombre y apellido, y ella me dio los suyos: Mabel Mogaburu.

Pero antes de ponernos en marcha cumplí con el objetivo que me había llevado a la Librería Muñoz: compré *Los crímenes de la* rue *Morgue*. Yo ya había leído las *Historias extraordinarias* y, encantado, decidí reincidir en las ficciones de Edgar Allan Poe.

—No me gusta nada —dijo Mabel—. Es truculento y efectista. Siempre con esas historias de asesinatos, de muertos, de ataúdes… No me atraen los cadáveres.

Mientras caminábamos por Carranza hacia la calle Costa Rica, Mabel habló, con entusiasmo y sinceridad, de su afición (o, más bien, pasión) por la literatura. En ese punto había honda afinidad conmigo, pero, desde luego, mencionaba autores convergentes y divergentes de nuestros respectivos amores literarios. Aunque yo le llevaba dos años de edad, me pareció que Mabel había leído una cantidad bastante mayor que la mía.

Era morena, más alta y más delgada que lo que me había parecido en la librería. La adornaba cierta elegancia difusa. El matiz aceitunado del rostro parecía atenuar alguna palidez más profunda. Los ojos oscuros se clavaban rectamente en los míos, y me costaba sostener la intensidad de esa mirada inmóvil.

Llegamos a la puerta de mi casa de la calle Costa Rica.

—Esperame en la vereda un minuto, que en seguida te traigo el libro.

Y, en efecto, lo encontré al instante, pues, por una cuestión de homogeneidad, tenía (y sigo teniendo) los libros agrupados por colección. De manera que *Don Segundo Sombra* (Biblioteca Contemporánea, Editorial Losada) se hallaba entre *La metamorfosis* de Kafka y *El candor del padre Brown* de Chesterton.

Al volver a la calle, advertí —aunque nada conozco de ropas— que Mabel vestía de una manera, digamos, algo anticuada, con blusa grisácea y pollera negra.

—Como ves —le dije—, este libro está flamante, como si lo hubiera

comprado hace un segundo en la librería de don Antonio. Por favor, cuidalo, forralo, no dobles las páginas como señalador y, sobre todo, no se te vaya a ocurrir escribir una sola coma en él.

Tomó el libro —largas y bellas manos— con lo que me pareció cierto respeto burlón. El volumen, con su anaranjado impecable, parecía recién salido de la imprenta. Lo hojeó un poco.

—Pero veo que vos sí escribís en el libro —dijo.

—Por supuesto, pero lo hago con lápiz, con letra pequeña y muy prolija: son notas y observaciones útiles para enriquecer mi lectura. Además —agregué, un poco irritado—, el libro es mío y le doy el uso que me da la gana.

Al instante me arrepentí del desplante, pues vi mortificación en el rostro de Mabel.

—Bueno —dijo—, si no confiás en mí, prefiero que no me lo prestes.

Y me lo extendió.

—No, no. De ninguna manera. Simplemente, cuidalo: confío en tu prudencia.

—Oh —miraba la primera página—. ¿Tenés catalogados los libros…?

Y leyó en voz alta, sin ánimo jocoso:

—«Biblioteca de Fernando Sorrentino. Volumen número 232. Fecha de alta: 23/04/1957».

—Así es: lo compré cuando estaba en segundo año. Lo pidió el profesor para trabajarlo en las clases de castellano.

—Los pocos cuentos de Güiraldes que he leído me parecieron bastante malos… Por eso nunca se me ocurrió comprar *Don Segundo*.

—Yo creo que te va a gustar: al menos no hay ataúdes ni casas malditas ni enterrados vivos… ¿Cuándo calculás que me lo devolverías?

—Antes de quince días lo tenés de vuelta, tan *esplendoroso* —subrayó— como me lo das ahora. Y, para que te quedes tranquilo, voy a anotarte mi dirección y mi teléfono.

—No hace falta —dije, por decoro.

De la cartera extrajo un bolígrafo y un cuaderno escolar, y escribió algo en la última página; la arrancó y yo la acepté. Para más seguridad, también le di mi número de teléfono.

—Bueno, en fin… Muy agradecida. Me voy a casa.

Me estrechó la mano (en esa época no se estilaban los besos de ahora) y se alejó hacia la esquina de Bonpland.

Me quedé con alguna inquietud. ¿No habría cometido un error al prestar un

libro querido a una persona de la que nada sabía…? Los datos que me había brindado ¿no serían apócrifos…?

La hoja del cuaderno era cuadriculada; la tinta, verde. Busqué en la guía telefónica el apellido Mogaburu. Suspiré con alivio: un tal Mogaburu, Honorio figuraba en el domicilio anotado por Mabel.

Entre *La metamorfosis* y *El candor del padre Brown* coloqué una ficha con esta leyenda: FALTA *DON SEGUNDO SOMBRA*, PRESTADO A MABEL MOGABURU EL DÍA MARTES 7 DE JUNIO DE 1960. PROMETIÓ DEVOLVERLO, COMO ÚLTIMA FECHA, EL MIÉRCOLES 22 DE JUNIO. Y, debajo, agregué su dirección y su teléfono.

Luego, en la página de mi agenda correspondiente al 22 de junio, escribí: Mabel. ¡Ojo! Don Segundo.

2

Corrió esa semana y también se deslizó la siguiente. Desarrollé las actividades habituales —en general, no deseadas— de un alumno que cursaba el último año de la segunda enseñanza.

Estábamos en la tarde del jueves 23. Como suele ocurrirme hasta el día de hoy, hago anotaciones en mi agenda y luego olvido leerlas. Mabel no me había llamado para devolverme el libro o, si fuera el caso, para solicitarme una prórroga del préstamo.

Marqué el número de Honorio Mogaburu. Del otro lado de la línea, la campanilla sonó hasta diez veces sin que nadie atendiera. Corté y volví a llamar, muchas veces y a distintas horas, con el mismo resultado infructuoso.

El proceso se repitió el atardecer del viernes.

El sábado a la mañana me dirigí a la casa de Mabel, en la calle Arévalo, entre Guatemala y Paraguay.

Antes de tocar el timbre, observé la casa desde la acera de enfrente. Típica construcción de Palermo Viejo: puerta en el medio de la fachada y una ventana a cada lado. Por una de ellas se veía luz: ¿estaría en esa habitación Mabel, entregada a la lectura…?

Abrió la puerta un hombre alto y moreno, al que imaginé abuelo de Mabel:

—¿Qué deseaba…?

—Disculpe. ¿Esta es la casa de Mabel Mogaburu?

—Sí, pero ella ahora no está. Yo soy el papá. ¿Para qué la necesitaba? ¿Es algo urgente?

—No, no es urgente ni demasiado importante. Es que yo le había prestado un

libro y…, en fin, ahora lo necesitaría para… —busqué alguna causa plausible— un examen que tengo el lunes en el colegio.

—Entre, por favor.

Tras un breve zaguán surgió una salita que me pareció pobre y antigua. Flotaba cierto olor desagradable, como de salsa de tomates fríamezclado con vapores de insecticida. Sobre una mesita estaba desplegado el diario *La Prensa* y había un ejemplar de la revista *Mecánica Popular*.

El hombre se movía con extrema lentitud. Era bastante parecido a Mabel, con su semblante aceitunado y sus ojos de mirada dura.

—¿Qué libro le prestó usted a Mabel?

—*Don Segundo Sombra*.

—Vayamos a la pieza de Mabel, a ver si lo encontramos.

Sentí un poco de vergüenza por incomodar a ese hombre mayor que juzgué infortunado y que vivía en una casa tan triste.

—No se moleste —le dije—. Puedo volver otro día, cuando esté Mabel. No hay apuro.

—Pero ¿no me dijo que el libro le hace falta para el lunes…?

Tenía razón. Preferí no agregar nada.

Cubría la cama de Mabel una colcha bordó, con cierto brillo atenuado.

—Estos son los libros de Mabel —me llevó hasta una diminuta biblioteca de solamente tres estantes—. Vea si está el que busca.

No creo que hubiese ni siquiera cien volúmenes. Abundaban los de la Editorial Tor, entre los que reconocí —porque también yo tenía esa edición del año 1944— *El fantasma de la Opéra*, con su tremebunda ilustración de tapa. E identifiqué otros títulos comunes, siempre de ediciones bastante antiguas.

Pero *Don Segundo* no se hallaba allí.

—Yo lo hice pasar para que se quedara tranquilo —dijo el hombre—. Pero Mabel hace muchos años que no trae libros a esta biblioteca. Ya habrá visto que estos son bastante viejos, ¿no?

—Sí, me extrañó un poco que no hubiera libros más recientes…

—Si está de acuerdo y si tiene tiempo y ganas —me clavó su mirada y me hizo bajar la mía—, ahora mismo le damos punto final a este asunto. Vayamos a buscar su libro a la biblioteca de Mabel.

Se colocó anteojos y agitó un llavero.

—En mi auto llegamos en menos de diez minutos.

El auto era un De Soto, negro y enorme, imagino que modelo 46 o 47. En

su interior me recibió un tufo de encierro y de tabaco viejo.

Mogaburu dio la vuelta a la manzana y tomó Dorrego. Pronto estuvimos en Lacroze, en Corrientes, en Guzmán, y entramos en las calles interiores del cementerio de la Chacarita.

Descendimos y echamos a andar por esos senderos adoquinados. Mi bendita o maldita curiosidad literaria me impulsaba a seguirlo, sin preguntas, ahora por la zona de las bóvedas. En una en cuyo frontispicio se leía MOGABURU abrió con una llave la puerta de hierro negro.

—Venga —me dijo—, no tenga miedo.

Aunque yo no deseaba hacerlo, obedecí, pues me molestó su alusión a mi presunto miedo. Entré en la bóveda y bajé una escalerita metálica. Había dos ataúdes.

—En este cajón —el hombre señaló el del catre inferior— descansa María Rosa, mi mujer, que murió el mismo día en que Frondizi asumía la presidencia.

Con los nudillos dio unos golpecitos en la tapa.

—Y este otro pertenece a mi hija Mabel. Murió, la pobrecita, tan joven. Sólo tenía quince años cuando se la llevó Dios, en mayo de 1945. El mes pasado se cumplieron quince años de su muerte: ahora tendría treinta.

Me sentí temblar las piernas y una especie de pelota durísima se me alojó en el estómago.

—La injusta muerte no logró apartarla de su gran pasión: la literatura. Continuó, incansablemente, leyendo libro tras libro. ¿Ve? Aquí está la otra biblioteca de Mabel, más completa y actualizada que la que está en casa.

En efecto, una pared de la bóveda estaba cubierta, desde el suelo hasta el techo, por centenares de libros, casi todos —por falta de espacio, deduje— horizontales y en doble fila.

—Ella, como es muy metódica, fue llenando los estantes desde arriba hacia abajo, y de izquierda a derecha. Por lo tanto, su libro, como es de préstamo reciente, debe estar en el estante a medio llenar de la derecha.

Una fuerza desconocida me llevó al anaquel señalado. Allí estaba mi *Don Segundo*.

—En general —continuó Mogaburu—, no se han presentado demasiadas personas a reclamar los libros prestados. Se ve que usted los quiere mucho.

Yo tenía la mirada fija en la primera página de *Don Segundo*. Una enorme equis verde tachaba mi sello y mi anotación. Debajo, con el mismo color y cuidadosa letra de imprenta, se leían tres líneas:

Biblioteca de Mabel Mogaburu
Volumen 5328
7 de junio de 1960

«Hija de puta», pensé. «Y tanto que le recomendé que no fuera a escribir ni una coma».

—Bueno, en fin, así son las cosas —decía el papá—. ¿Va a llevarse el libro o lo deja en donación para la biblioteca de Mabel?

Con rabia y con gesto hosco, repliqué:

—Por supuesto que me lo voy a llevar. No me gusta desprenderme de mis libros.

—Hace bien —contestó, mientras subíamos la escalera—. De cualquier manera, a Mabel le será muy fácil conseguir en seguida otro ejemplar.

Papeles del Desierto

Juan José Delaney*

Nota del Editor

Del autor de la recientemente publicada *Memoria de Theophilus Flynn* (2012), presentamos un cuento inédito.

Hay quienes creen que la felicidad está en el amor, en la entrega, en el dinero, en el poder o en la aceptación de una vocación que es, también, un destino. Aurelio Napodano, en cambio, entendía que la felicidad no es más que una palabra y por eso jamás perdió tiempo buscándola. No, no estaba en ninguna parte, ni siquiera en el almuerzo de fin de año al que sus compañeros de oficina ahora se dirigían. De modo que, como en otras oportunidades, tampoco esta vez iría. Más aún: ni siquiera habría de idear una excusa que, por otro lado, ya nadie esperaba. De hecho, en el ascensor, se limitó a despedirse lacónicamente, como si se tratara de un viernes más. Ya vería de qué manera aprovechar el magnánimo asueto de la tarde. Por de pronto, tenía claro que no lo perdería brindando por un nuevo año cargado de dicha y bienestar (a esa altura, imposible imaginarse a sí mismo forjando un semblante de alegría postiza como en sus días adolescentes). Ahora, pasados los treinta años, empezaba a ser él mismo.

Cuando al llegar a la calle se separó del grupo y advirtió que nadie deploraba su alejamiento, sintió alivio aunque también cierta ansiedad: estaba solo.

La zona céntrica de la ciudad de Buenos Aires parecía acrecentar su pequeñez y su condición. Sí, para él la gigantesca mole no era sino un inmenso desierto poblado por fantasmas que, si tropezaba, aparecerían para aplastarlo; le dolió reconocer que, de muchas maneras, también él se formaba para tan siniestro ejercicio. Más le dolió constatar que su diaria resistencia lo aislaba más y más.

---

* Narrador y ensayista argentino. Profesor de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Se desempeña como docente en el área de Literatura Argentina de dicha institución. Correo electrónico: juan.delaney@gmail.com

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 246-251.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Tales eran sus consideraciones mientras innumerables personas entraban y salían de los comercios, al tiempo que otras persistían en el incansable rito oficinesco de fin de año consistente en arrojar por las ventanas papeles cortados en pedacitos, cartas, memos, cintas para calculadoras con fragmentos de extensas operaciones, balances, revistas, memorias, formularios continuos, papel higiénico… una vez asistió al peligroso y precipitado descenso de una guía telefónica. La renovada ceremonia anual inquietaba a Aurelio Napodano. ¿Qué había detrás de esa liturgia? Años atrás, durante su gestión como cadete en la empresa para la cual aún trabajaba, se había dedicado a juntar azarosamente textos que luego examinaba y recomponía. Su poderosa memoria conservaba aún casi todo aquel material que invariablemente el fuego terminaba devorando. Todavía podía reproducir términos y hasta textos de aquellos anónimos papeles rotos. Por ejemplo, las palabras por medio de las cuales «la firma» comunicaba «con hondo pesar» el fallecimiento de su «fiel colaborador», o versos espantosos pergeñados desde estratégicas máquinas Olivetti por secretarias o empleadas enamoradas… para no hablar de las cartas estrictamente comerciales que él mismo más de una vez había compuesto y en las que campeaban letras de cartón: «de nuestra mayor estima», «como no escapará a su elevado criterio», «su seguro servidor»… etcétera.

Pero hacía tiempo que ya no se dedicaba a eso, por lo que convenía apurar el paso entorpecido por el colchón de papeles que habían dispuesto sobre la Diagonal Roque Sáenz Peña, y abandonar inmediatamente la *city*. Además, la madre lo esperaba en el viejo departamento del barrio de Boedo.

No porque pensara retomar la antigua práctica, sino porque los indolentes perros del vecindario lo habían acostumbrado a cuidar dónde ponía el pie, Aurelio Napodano avanzó raudamente por entre la lluvia de recortes aunque mirando hacia el piso, como si buscara algo. Tal costumbre constituyó su perdición: pese al vertiginoso derrotero, sus ojos de lince se clavaron en un breve papel manuscrito perdido entre innumerables fragmentos. Fue en la intersección de Reconquista y Sarmiento. Se detuvo sobre el escrito apenas un instante: el necesario como para que el adolescente que aún pervivía en él lo tomara.

El frecuentado y viejo bar en Urquiza y San Juan, a pocas cuadras de su casa, le pareció el lugar apropiado para examinar el papel que la causalidad había puesto en sus manos. Se trataba claramente del borrador de una carta privada, aunque escrita en papel comercial; la evidente letra femenina acrecentó su curiosidad. Leyó lo que se podía leer:

nuevo trabajo son
7871/75 (interno 48).
que Mario me llame
vivir sola no es
vo. Te lo digo con toda
que me llamo Flavia.

Lo primero que se le ocurrió fue imaginar el texto lateral izquierdo faltante. Lo intentó, ya en casa, después de almorzar. La operación fue rápida y el resultado de cierto interés para un solitario:

Telefónicos de mi / *nuevo trabajo son*
Los que siguen: ? / *7871/75 (int. 48).*
Hacé lo posible para / *que Mario me llame*
Porque te juro: para mí / *vivir sola no es*
Moco de pa / *vo. Te lo digo con toda*
Sinceridad, como / *que me llamo Flavia.*

Leyó y releyó el texto. Sin ánimo de juzgarse brillante, entendió y se aseguró que, por la zona en que había encontrado el papel, el número de la característica telefónica faltante necesariamente tenía que ser «33».

Tan satisfecho se sintió ante la reconstrucción que se dijo que de ninguna manera su labor podía terminar ahí: a partir del nuevo año sería, como casi todos, dos personas; en su caso: Aurelio Napodano y Mario.

El último viernes de marzo llegó contento, aunque no orgulloso, a la confitería *Ideal*, ya que tres meses le había llevado acordar el primer encuentro que ahora lo mantenía ansioso. Las indecisiones y alguna torpeza tuvieron que ver con la demora. Aunque francamente las cosas, de pronto, se habían orientado positivamente y puede afirmarse que se habían desarrollado cada vez mejor… Aún recordaba la trémula llamada inicial, fallida si se quiere por cuanto no logró hablarle a la mujer, pero exitosa porque ratificó el número y la situación geográfica de Flavia. Tres días después había vuelto a la carga y la verdad fue que tuvo que felicitarse por la actuación: el truco del resfrío disimuló u ocultó su voz sin ninguna duda distinta de la de Mario y, por otra parte, su postura de culpable avergonzado que a último momento se le ocurrió asumir resultó la apropiada para establecer el contacto. Fue así ganando terreno en la intimidad de su desconocida interlocutora. Hábilmente, y cada vez con más soltura, aludía a vaguedades e insinuaba la conveniencia de un reencuentro aunque sin caer en

el atropello, decisión que contribuyó, ciertamente, a demorar la cita. Pero de cualquier manera había valido la pena porque el audaz ganó seguridad. Sin ir muy lejos, no tardó en dejar de impostar la voz; este hecho era la prueba de que, poco a poco, Aurelio Napodano anulaba a Mario. Pero pese al relativo éxito no dejaba de preguntarse cómo la mujer no se había dado cuenta de nada. ¿Sería, acaso, Flavia medio pavota? Sólo conocía su voz (que le encantaba), pero no debía engañarse: también la recepcionista de la compañía en la que a él lo atormentaban tenía voz de vampiresa y era un mamarracho impresentable. Tampoco había dejado de cuestionarse qué ocurriría si el arrogante de Mario, el verdadero, se dignara comunicarse para retomar el vínculo con Flavia. En tal caso, su actuación (así la denominaba) se derrumbaría. Sin embargo, todo parecía indicar que el papel borrador trunco que poseía nunca se había convertido en una pieza postal. Además, viendo el desarrollo de los acontecimientos, no tenía sentido preocuparse: ahora importaba el encuentro que estaba por producirse y que había surgido casi como un hecho natural que anticipaba, o por lo menos sugería, un futuro feliz.

Pese a que siempre llegaba muy tarde a todas partes, Aurelio Napodano pisó la confitería apenas cinco minutos después de lo convenido. Estaba nervioso. Y no era para menos, ya que el episodio podía terminar muy bien o… Porque evidentemente él no era Mario y, entonces, el principal escollo consistía en aclarar la situación: estaba solo, había ocupado el lugar del otro y, si bien lo había hecho en un acto de liviandad, después el intercambio de palabras le había hecho creer que, gracias al azar, pondría acaso fin a dos soledades… Aunque, ¿cómo expresar todo eso? Una vez más, reflexionó, las circunstancias le dictarían el discurso. Finalmente dejó todo escrúpulo de lado para terminar jactándose ante sí mismo del recurso último (y mersa) que haría a Flavia reconocible ante sus ojos: «Te pido que vengas vestida de verde, el color de la esperanza».

Ordenó otro café, el tercero.

Eran las 20:50 cuando volvió a mirar el reloj. Veinte minutos de retraso a él no le parecieron excesivos. A las 21:00 le pasó lo que a todos los que llegan tarde: se indignó por la impuntualidad del prójimo.

A las 21:20 empezó a sospechar. El principal motivo para la duda fue el hecho de que hasta entonces, aunque lentamente, todo se había desarrollado de un modo favorable cuando en la vida lo común es el trastorno, el obstáculo, la adversidad, el problema. ¿Sería él víctima de una burla? Pensó que no porque creía distinguir la sinceridad en la modulación de la voz humana y porque,

además, tres meses era mucho tiempo para un chiste. No, no, la chica debió de haber tenido algún inconveniente.

Más tarde, y pese a ser un simple oficinista, se permitió filosofar y se dijo, entonces, que como todo acontecer, también la fragmentaria nota podía ocultar más de una interpretación, las que —tembló— podían ser contrarias entre sí. Sacó del bolsillo el papel y no sin pesimismo se entregó a la tarea de confeccionar alrededor del recorte alguna otra variante. El resultado de su trabajo fue desalentador:

> telefónicos de mi / *nuevo trabajo son*
> los que siguen: 33- / *7871/75 (int. 48).*
> Evitá difundirlos y / *que Mario me llame*
> porque te juro: para mí / *vivir sola no es*
> trágico ni nue / vo. *Te lo digo con toda*
> sinceridad, como / *que me llamo Flavia.*

No tardó en convencerse de que ésta y no la otra debía de ser la versión más próxima al original y que las conversaciones que habían precedido la cita, y la cita misma, constituían una burla máxima, el remate de un idilio ficticio y, por cierto, terminado. No insistiría. Una vez más podía considerarse un perdedor. Tres veces se dijo que era un infeliz. Guardó los papeles y se lanzó a la calle; antes de ganarla, fue invitado a pagar la consumición.

Al día siguiente, la ansiedad lo obligó a tomar el teléfono para hablar con Flavia. Una desgarbada voz adolescentoide acusó al cadete. «Dice que no está», escuchó. Aurelio Napodano se tragó la broma para pronto insistir: «es importante, por favor, necesito hablar con ella…». Las últimas palabras que corrieron por la línea dijeron todo o nada: «No sabemos quién es Flavia. Aquí nadie conoce a nadie con ese nombre».

Esa noche, Aurelio Napodano sólo supo de preguntas que, al parecer, nadie podía contestarle. ¿Existiría verdaderamente una solitaria oficinista llamada Flavia que un 31 de diciembre arrojó un papel como quien arroja una botella al mar? ¿Se había comunicado con ella, al menos una vez? ¿Habría sido todo una farsa perpetrada por un cadete en conjunción con otros cretinos? Nunca habría de saberlo.

Por la mañana, en la oficina, mientras archivaba unas facturas, decidió abandonar esa tarea inútil y optar por lo que se suele hacer antes de acudir al grito: escribir. Tomó un *memorandum* y pasando por alto el membrete de la empresa, poseído por el desánimo y la amargura, aprovechó ese despreciable papel para una cuestión enteramente personal: «Si de veras te intereso y todo

no es una broma, llamáme. Mi verdadero nombre es Aurelio y…» —llegó a escribir.

Se quedó pensativo y lo que pensó fue que no había nada que pensar. Abruptamente arrancó el escrito del rodillo de la Olivetti, hizo con él una pelota y la tiró por la ventana. No se le ocurrió que quizás alguien recogería ese mensaje arrojado al desierto de cemento, originando así otra historia a lo mejor menos absurda. Es que tal es el destino que, según su intensidad, pueden tener, o no, las palabras.

Soy Uno Más de Ellos y Menos Uno en Casa

Alan Mauricio Schenone*

Nota del Editor

Acompañamos al autor en sus primeros pasos por la creación literaria con este cuento inédito.

Intrépido, me decían. Martín «el intrépido» Suárez, cabalgando entre montañas de inseguridad, enfrentándose a generales de múltiples hogares con un solo propósito, impulsado por la valentía que emergía de su pecho. Así me tildaban algunos colegas, me etiquetaban en las hazañas mitológicas que relataban a los medios de comunicación. Me hacían llamar el Héroe de clase media de John Lennon, les hacían creer que conmigo estarían seguros, con la astucia e inteligencia de Sherlock Holmes como también el pensamiento avasallador y penetrante de Rodolfo Walsh. No soy un ejemplo para nadie, ni un símbolo como quieren que sea. Los amigos del campeón no dejan que pueda caminar con tranquilidad, me invitan a recluirme en las entrañas de mi dolor, de mi ausencia. No soy un héroe, no busco la justicia para nadie, más que para mí mismo. Algunos dicen que lucho por la inseguridad que vivió mi lugar de procedencia desde niño, mi barrio. Otros, el espíritu *amateur* y radical que mi madre me invocó, con figuras que valían su justicia desde el libre pensamiento, la igualdad, la oportunidad para soñar mundos mejores sin servicios entregados por correo e impuestos, dominados por un sistema perverso que se rige a base de miedo y terror, confabulado con el capitalismo imperioso impuesto por los Estados Unidos de Norteamérica y el G8. Algunos, dudan. Siempre deberían dudar. De que existe alguien así, de no conformarse con *slogans* baratos, canales de televisión que educan la ignorancia desde el primer grado matando una a una, a nuestra cultura. Duden, de que el mundo es tan horrible y maravilloso como nos cuentan en las radios, en la caja maldita y en internet. En esta, como cualquier guerra, no existen perdedores y ganadores, lo único que existe son

* Alan Mauricio Schenone. Estudiante de tercer año de la Licenciatura en Letras en la Universidad del Salvador (USAL). Primer año en periodismo en DeporTEA. Cronista en el canal de televisión ShowSport de la provincia de Córdoba.
Correo electrónico: alanschenone@gmail.com
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 252-255.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0153.

las víctimas. El futuro está en peligro, en mano de un puñado de hombres que controlan mi vida y la tuya, la de ella y la de aquél, sobre la base de números, a la ilimitada ambición y ansia de poder que puede llegar a tener un hombre.

Mientras Buenos Aires se inunda de políticos corruptos producto del marketing laborioso de la imagen y no del de la veracidad, son ellas las que limpian nuestras casas, liberan nuestro ambiente de esa bacteria putrefacta, de ese veneno que nos obligaron a beber hace más de 25 años. Ellas, como emblemas de paz, de justicia, de convicción, nos dan 106 razones para creer. Nunca soñé que sería esto, siempre me convencí que cumpliría el sueño de mi madre, la promesa que sellamos mirándonos a los ojos, diciéndonos cada palabra, cada razón, cada manera, sin decir una sola palabra.

Culpable, me declaro culpable. No pude cambiar este mundo tan inmerso en odio, en discriminación, escaso de valores, de amores, de sinceridad. Carente de posibilidades… no de triunfos y derrotas. ¿Quién es alguien para declarar un triunfo o una derrota sobre algo? Ni posibilidades, ni la capacidad de elegir ya tenemos. Perdóname madre, por seguir un ideal. Por creer en mundos mejores, en pobres ricos de trabajo y estudio, en una mujer que tome mi mano, cuando ya no pueda caminar. El mundo que soñamos hoy nos ha dejado caer, el camino que siempre pensamos que transitaríamos ya no es más que una calle sin salida, sin nada de trasfondo, sin lugar para seguir. Hoy, Buenos Aires muere un poco más, poco a poco, gota a gota, encerrándose en su propia oscuridad. Ya no hay cerveza que aguante, ni bar que pueda cerrar las cortinas frente a mi alma desdichada. Quebrado, me parto en dos. Salgo del viejo bodegón del que todos los días sueño que, al salir, encuentre una nueva ciudad. Zapatillas entre los cables ahorcan mi garganta, y no me dejan tragar una realidad que día a día me golpea en la cara.

Saliendo de la biblioteca que acaricia mi alma cada vez que estoy en ella, por la calle Pizzurno recibo esos llamados que siempre espero que no lleguen, aunque sé que lo harán de igual manera.

Rápido, corro mentalizado en que tengo que evitar lo que pueda llegar a ocurrir. Doblo en la esquina, cruzo el semáforo en verde haciendo detener a los conductores mientras me insultan y les devuelvo el saludo. Si mis cálculos no son erróneos, como casi siempre pasa, me toparé directamente con él. Lo golpeo, corriendo con una desesperación que evapora cada muestra de evidencia de que algo está mal. Lo golpeo concentrando todo el peso de mi cuerpo y mi impulso en mi brazo y mano izquierda, y la hundo en la boca del estómago

con ira, con un enojo irracional de la mano de un dolor inmenso. Me duele, me lastima mi odio mismo, el hecho de detestar a una persona que ni siquiera conozco, responsabilizándola por lo que la sociedad creó en ella, haciéndolo ejemplo de lo que el país refleja. Sin ninguna oportunidad, sin poder llegar a ser diferente, a ser potenciado, a que pueda llegar a creer. Lo señalan con el dedo, le enseñaron que nunca podrá ser, le inyectaron el desamor, la brutalidad. Le quitaron el privilegio de imaginar, de soñar. Lo hacen culpable de haber nacido en una sociedad en la que él no es importante para nadie, sin posibilidades, sin ninguna manera de poder elegir, de darle a entender que una vida no vale un par de zapatillas. Nadie nace delincuente, nadie elige ser ignorante. Al verlo caer, veo caer a miles de chicos argentinos, sin sueños, sin inocencia, sin superhéroes con capas y máscaras volando de aquí para allá. Una parte de mí también cae, también fue golpeada con ese movimiento, también muere día a día. Trato de razonar con él. Pero sus pupilas se dilatan. Sus párpados están perdidos, emitiendo gritos de auxilio para que lo salven. Ya no está conmigo, tal vez esté jugando con el 10 del Barcelona del que lleva su camiseta puesta. Está perdido, el paco consumió sus heridas y las abrió al mismo tiempo, en el mismo momento. Trato que me devuelva la mirada, que reconozca otros ojos que estén por fuera de su disforia. Me ahogan, no me dejan respirar, las putas zapatillas son piedras en las mías. Otra vez el diablo mete la cola y me enfurece. Me hace odiarte Buenos Aires, una vez más.

No puedo, no puedo resistirlo más madre, no puedo. No puedo controlar en qué nos hemos convertido, en qué me he convertido. Ya no me duele, me arde el cuerpo, me arde el pecho. Incontrolable, apacible llegó para quedarse en mí de una vez por todas. Ya ha pasado el tiempo para mí, ya pasó mi fecha de vencimiento, ya he caducado. Perdóname madre, te fallé. Ya cayó Babilonia, ya cayeron muros, yo ya caí. Lo intenté madre, juro que lo intenté. Di lo mejor de mí, de mi alma cansada. Con lágrimas en los ojos quiero volverte a abrazar, a sentirme cuidado, a sentir que este mundo puede volver a cambiar. Desarreglado, listo para partir, camino despacio por las veredas que nunca pude limpiar. Pisando el pavimento sobre las sendas peatonales, con el semáforo en verde, veo pasar historias, películas que se escribieron sobre mis historias, mi mundo perfecto pero con sangre en las manos. Sin embargo estoy cada vez más cerca de ti mamá. Te veo, quiero tomar tu mano y no volver jamás, ya cumplí mi destino y mi misión en este lugar. Cada vez más fuerte, más aterrador y dulce suenan las bocinas que aparecen cada vez más cerca en mi costado. No

hace falta que mire, ya los oigo llegar, ya me reuniré contigo, en solo unos instantes. Te escucho. Espera. Te escucho. Abro los ojos al escuchar a media cuadra de distancia detrás mío, tu voz. Nítida, tuya, única, mamá. Salto con una fuerza inexplicable sobre la vereda y siento que algo me tira de los brazos, esquivando un auto color rojo y con llamas en sus puertas. Me levanto, busco entre los retratos de la gente tu voz cuando algo me llama la atención. Corro desesperado y logro tirarme encima de él, antes de que te ensucie con sus manos. Forcejeo sobre el piso contra todos los demonios que nunca imaginé que existían, de los peores que podrían dominar la esencia de un hombre, si todavía tengo y tiene la decencia de llamarse así. Logro golpearlo con mi mano izquierda mientras sigo recibiendo golpes, pero no puedo rendirme. Lo termino de noquear cuando siento un vil metal sobre mi abdomen, se me paraliza el cuerpo, el pecho. No duele, mientras caigo sobre mis rodillas y la sangre me mancha la boca de mortalidad. El invierno sacó su revólver y me encañó las costillas, pero ya nada importa. Su mirada vale 25 primaveras, alumbra mis ojos con un hermoso destello blanco, con su ingenuidad, con su ternura. Llorando, temblando, me abraza con sus débiles y chicos brazos.

Soy su héroe, mamá.

Memoria del «Ciclo de Encuentros con Escritores»

Quinto Encuentro: «La Ciudad Criminal: Poéticas de la Marginalidad Urbana»

Este encuentro se desarrolló en el marco de las III Jornadas de Literatura Argentina: «Del Centro a los Márgenes: Nuevos Abordajes a la Figura del Marginal en la Literatura Argentina», organizadas por la Escuela de Letras de la Universidad del Salvador, en septiembre de 2012. Contó con la participación de los escritores Álvaro Abós y Sergio Olguín, quienes dieron su autorización para reproducir sendos fragmentos de sus últimas novelas, sobre las que se debatió en el encuentro, y con el sociólogo Sergio Tonkonoff.

Marginalidad: Un Espacio de Diálogo entre la Literatura y las Ciencias Sociales

Marcela Crespo Buiturón*

La problemática de la marginalidad ha sido estudiada desde diversos enfoques disciplinares. Partiendo del concepto mismo de marginalidad e indagando en sus causas y consecuencias en el ámbito de lo social, político, económico y cultural, el relevamiento de sus ocurrencias y de sus representaciones ha generado la aparición de múltiples textos tanto ficcionales como metaficcionales.

Si se ciñe el abordaje a la esfera urbana de las sociedades latinoamericanas y se enfoca el tema desde una postura netamente descriptivista, las Ciencias Sociales entienden por marginal aquel sector de la población que ha quedado segregado del sistema de servicios urbanos, en viviendas precarias e improvisadas o en terrenos ocupados ilegalmente. Asimismo, se considera, por una parte, en relación con el sistema socioeconómico de producción y consumo y, por otra, con la participación política y con la exclusión de la toma de decisiones[1] (Jaume, 1989). Es decir que se entenderían como marginales aquellos grupos

* Doctora en Letras por la Universidad de Lleida, España. Investigadora del CONICET y de la Universidad de Buenos Aires. Coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: marcela.crespo@usal.edu.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), p. 258-261.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

[1] Ésta es la línea de análisis que ha sustentado la CEPAL (Comisión Económica para América Latina).

desplazados de los centros dominantes, hegemónicos y participantes de la sociedad, y, en consecuencia, con débil sentimiento de identificación nacional (Nun, 2003).

Además, el contraste de las características culturales debido al origen (campo versus ciudad) ha denunciado una nueva forma de marginalidad urbana: las configuraciones de tipo tradicional de los inmigrantes internos, frente a los rasgos culturales definitorios de la modernidad de los habitantes de la ciudad, han colocado a los primeros en ese espacio periférico que se define como una suerte de «colonia interna»[2] (DESAL, 1969).

Hacia la década de los sesenta comienzan a aparecer, en América Latina, una serie de investigaciones en el marco de los Estudios Sociales, entre las cuales, se destacan dos teorías enfrentadas (Enriquez, 2007), una que adopta una perspectiva no-crítica de la *marginalidad*, entendiendo este concepto como un fenómeno coyuntural y transitorio de la sociedad, en virtud del cual, una parte de la población no obtiene los beneficios del capitalismo en expansión, porque aún no han asumido ni las normas, ni los valores, ni la forma de ser de los hombres modernos; y la otra, que propone una visión crítica, heredera del Materialismo Histórico, que entiende a aquélla como un fenómeno estructural y estable de la sociedad capitalista, producto del mismo sistema. En esta última teoría, se estudia principalmente esta problemática en relación con los condicionantes que hacen posible el dominio neocolonial de las metrópolis industriales sobre los países atrasados. Debido al surgimiento y proliferación de la marginalidad urbana en el marco del proceso de industrialización latinoamericana, este enfoque plantea la cuestión en términos de funcionalidad o no de ese sector marginal en las economías globales.

En este mismo marco de los Estudios Sociales, aparece más recientemente, la noción de «exclusión social», teniendo una amplia aceptación durante las décadas de los ochenta y los noventa. Surgen así diversos paradigmas asentados en diferentes filosofías (Silver, 1994): el de la Solidaridad, que responde a las teorías de Rousseau, buena parte de los enciclopedistas franceses y al pensamiento de Durkheim, que sostiene que la exclusión social es producto de la ruptura de los vínculos sociales entre la sociedad y el individuo; el de la Especialización, de tradición liberal, con anclaje en la filosofía de Locke y del liberalismo anglo-americano, y analiza el fenómeno a partir de la noción de mercado; y el del Monopolio, fundada en el pensamiento de Marx, Weber

[2] Éste es el modo en que conciben la marginalidad los investigadores del DESAL (Centro de Desarrollo de América Latina).

y Marshall, que entiende que la exclusión se produce cuando los sectores de poder definen reglas que redundan en favor de los intereses de los incluidos y en detrimento de los excluidos.

La situación de marginalidad, en definitiva, supone esa cierta forma de pertenencia que no se ha conseguido y un tipo particular de relación del grupo marginal de ese sector con respecto a la sociedad que así lo considera.

Esta problemática proyecta múltiples relaciones de sentido con otras cuestiones que interactúan con ella indiscutiblemente, tales como: el racismo y la discriminación, la otredad, el cuerpo y la apariencia, y sobre todo y en los últimos años los fenómenos de violencia, muchas veces silenciada, otras manifiesta, que se han venido registrando en la realidad social de las grandes urbes.

En este entorno, adquiere especial relevancia la discriminación dirigida a sectores poblacionales que llevan en el cuerpo las marcas de su origen (indígenas, mestizos, etcétera), cuya presencia se ha incrementado en estos últimos tiempos debido a migraciones laborales, provenientes del interior del país o de naciones limítrofes. El otro se construye así en pos de formas de estigmatización basadas en imaginarios vinculados al cuerpo.

El etnocentrismo tiende a reducir al otro a una categoría, a *reificarlo*. Por lo tanto, se reduce su complejidad a los rasgos que le son atribuidos, empobreciéndolo y despreciándolo. La «postura» contraria consistiría, entonces, en reconocer en el otro una humanidad solidaria —no igual, desde luego— a la propia. Esto es: reconocer en el otro a un semejante.

La Literatura Argentina suele presentar, frente a fenómenos de exclusión social, de racismo y discriminación, una mirada enfrentada a ese etnocentrismo, pero, en los últimos años, han ido apareciendo algunas novelas que problematizan nuevamente la posición del otro, dando un nuevo giro conceptual a la cuestión. Ese otro como *semejante* se ha vuelto a convertir progresivamente en otro como *amenaza*. Tal vez, la clave para entender este nuevo giro se encuentre, en parte, en la vinculación del tema con el incremento de la violencia urbana.

Si para reconocer al otro como semejante, es necesario volverlo visible (ver al otro, reconocerlo en su variedad), la marginalidad impide este contacto, esta relación de visibilidad. Confinados a un espacio periférico y a una política que intenta volverlos invisibles, los marginales de estas novelas han «usurpado» el espacio urbano, se han salido del margen y, paulatinamente, se han ido «adueñando» de la ciudad. Ahora es el marginal el que impone los límites por donde se puede circular, el que dispone de ese espacio urbano y confina,

paradójicamente, al poder hegemónico a pequeños guetos (edificios con vigilancia privada, barrios lujosos, *countries*, etcétera).

Sin duda alguna, se está imponiendo una nueva percepción del espacio novelesco. La urbe, otrora escenario de represión y muerte debido a dictaduras militares y luchas civiles, se ha reconvertido, ahora como cómplice del marginal, en agente de la violencia. Sus calles son un mapa de recorridos de la criminalidad y la fractura social. Es una Ciudad Criminal que ya no admite figuras inocentes, donde la antinomia delincuente-víctima se ha vuelto conflictiva, pues el primero muestra múltiples formas que no se circunscriben al ámbito marginal, y la segunda ha adoptado rasgos siniestros. Y emergiendo de esta visión casi apocalíptica de la ciudad, surgen figuras protagónicas difusas, con rasgos imprecisos y paradojales, personajes intersticiales que participan del poder hegemónico, pero que no se sienten del todo ajenos a los márgenes. O bien, constituyen ellos mismos una nueva forma casi invisible de marginalidad.

En esta línea se inscriben, entre otras, las novelas *Oscura Monótona Sangre* de Sergio Olguín (2010) y *Kriminal tango* de Álvaro Abós (2010), sobre las cuales debatimos en este encuentro, en el que intentamos poner en situación de diálogo estas y otras formas de abordaje desde las Ciencias Sociales y la propuesta ficcional de la creación literaria.

Referencias Bibliográficas

Abós, Á. (2010). *Kriminal tango*. Buenos Aires: Alfaguara.

DESAL. (1969). *La marginalidad en América Latina: un ensayo de diagnóstico*. Barcelona: Herder.

Enriquez, P. G. (2007). De la marginalidad a la Exclusión Social: Un mapa para recorrer sus conceptos y núcleos problemáticos. *Fundamentos en Humanidades VIII, 1*, 57-88.

Jaume, F. G. (1989). El concepto de marginalidad. *Cuadernos de Antropología Social, 2 (1),* 25-42.

Nun, J. (2003). *Marginalidad y exclusión social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Olguín, S. (2010). *Oscura monótona sangre*. Buenos Aires: Tusquets.

Silver, H. (1994). Exclusión Social y Solidaridad social: Tres Paradigmas. *Revista Internacional del Trabajo, 113 (5-6)*, 607-662.

Kriminal Tango (Fragmentos)

Álvaro Abós*

Nota del Editor

El inspector Juan Muñecas está a cargo de la investigación de un asesinato. En el transcurso de su pesquisa, termina involucrándose peligrosamente con dos mafias: la de la basura y la de los empresarios corruptos de los barrios acomodados de la ciudad de Buenos Aires. La novela confunde y asimila, poco a poco, la supuesta limpieza de aquellos sectores pudientes con el mundo abyecto de la Quema. Es entonces, cuando la basura, desdeñada tanto como útil —en ese sentido, bastante cercana a la imagen popular de la policía—, invade la ciudad y la controla. La riqueza frente a la pobreza ya no constituye una dicotomía, puesto que el negocio de los desechos concluye en «La mierda convertida en oro» y los negociados de las altas esferas sociales devienen en una forma invisible del crimen.
El autor nos ha autorizado a transcribir un fragmento de su novela para ilustrar la visión de marginalidad que propone en su ficción.

Datos de la Obra

Abós, A. (2010). *Kriminal Tango*. Buenos Aires: Alfaguara. ISBN: 978-987-04-1393-6, pp. 9-20.

La suma de hechos que después se conocería como caso Levinski podía resumirse en pocas palabras: a las 12.45 del lunes 19 de mayo, un tal Claudio Levinski, contador, casado, 42 años, salió de las elegantes oficinas de su estudio, en Arenales 1294, casi esquina Talcahuano. Treinta y cinco minutos después, fue quemado vivo dentro de un ataúd de nogal del Canadá en la Plazoleta Wilson, un lugar desolado cerca de los muelles del puerto de Buenos Aires.

Vista desde el río, Buenos Aires presenta el croquis de un gran fresco urbano, un diorama de impresionante perfil con un inconfundible perfume a Manhattan. Durante la primera mitad del siglo XX se construyeron decenas de edificios altos, y en algunas de las décadas de bonanza que siguieron la ciudad se empinó aún más, de manera que ostenta un buen rimero de rascacielos apiñados contra la ribera del Plata.

* Escritor y abogado argentino nacido en 1941. Acreedor, entre otros premios, del Diploma al Mérito en Biografías por la Fundación Konex (2004). Correo electrónico: abos@fibertel.com.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 262-265.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Vista desde tierra firme, la zona portuaria pierde su esplendor. La ciudad ganó kilómetros cuadrados al río o, mejor dicho, los perdió. Los rellenos alojaron edificios faraónicos que a veces quedaron a medio construir, y a veces se convirtieron en rascacielos. Entre los gigantes que, enhiestos, parecen dialogar entre ellos, se levantan edificios impersonales y algo rasposos: depósitos, galpones, toldos metálicos que protegen mercaderías encerradas en cubos de madera, bultos apilados que cuando cae la noche se convierten en formas siniestras y no son más que inmensas cajas que contienen, ¿qué?

Ese conjunto heterogéneo conforma una tierra de nadie, cruzada por avenidas que son meras salidas de autopistas. Cualquier escritor que se propusiese describir esa geografía caería sin remedio en el no lugar común: un desolado paraje, iluminado en las noches por las luces heladas del mercurio y cocinada de día por el sol semitropical de Buenos Aires.

Hay, en las doce mil manzanas de la ciudad, lugares más secretos, más excéntricos o más siniestros que este rincón neutro, híbrido, anodino. Pero fue aquí, justamente aquí, que ardió un hombre vivo. Tea, hoguera humana, absurda. Claudio Levinski, contador público nacional, quemado vivo.

El inspector Juan Muñecas trataba de explicarle los hechos al comisario Delio Pérez, a cargo de la División Homicidios de la Federal. Desde el despacho del jefe, sobre la calle Sáenz Peña, en el segundo piso del viejo, inmenso caserón cuadrangular del Departamento de Policía, se escuchaba el ruido de las sirenas. Los carros celulares salían cargados con guardias de Infantería.

«Lunes negro en la ciudad de Buenos Aires», recitaba en sordina la voz enfática de un locutor de algún noticioso desde el aparato de televisión que el comisario Pérez tenía siempre encendido. Toma de rehenes en San Telmo, manifestaciones en Plaza de Mayo, columnas de protesta avanzando por Avenida de Mayo, varias toneladas de drogas decomisadas en Aeroparque…

La consigna del comisario había sido clara y el inspector Muñecas no necesitó que se la repitieran. Brevedad. No era día para joda. ¿Algún día lo era para la policía de una ciudad como ésta?

—¿Qué mierda pasó en Puerto Nuevo, Muñecas? —preguntó el comisario de Delio Pérez.

—Quemaron vivo a un hombre.

—Increíble. ¿Lo quemaron vivo? —indagó el comisario.

—Sí, estaba vivo cuando lo metieron en el ataúd. Tardó de tres a cuatro minutos en morir —precisó Muñecas—. La mitad superior del torso era una pura brasa.

—¿Pudo ser suicidio? ¿Un sacrificio? ¿Un ritual?

—Lo pensé, pero es imposible. Si el propio tipo hubiera encendido el fuego habría quedado algo, un encendedor, un fósforo, una mecha. Y no había nada. Además estaba rociado con nafta. Salvo que hubiera salido de su oficina ya empapado y con un ataúd bajo el brazo, hubiera viajado en taxi veinte minutos atravesando el centro y se hubiera bajado en la Avenida Wilson para meterse en un ataúd e incendiarse. Poco creíble, ¿no?

—¿Entonces? —preguntó el comisario Delio Pérez, quien pareció no apreciar la hipótesis irónica de Muñecas.

—Los llevaron hasta el lugar, lo rociaron con nafta, lo tiraron al asfalto. Ahí mismo encendieron el fuego y ardió…

[…]

Llegó el forense y, tras calzarse los guantes quirúrgicos, rozó con los dedos el asfalto mojado y la ropa de la víctima:

—Lo cocinaron al spiedo. Sienta el olor de la nafta —le dijo al inspector Muñecas.

Julio Sánchez Acha era un hombre atildado y pequeño, con el pelo gris despeinado en una dudosa estratagema para confundir lo desprolijo con lo escaso. Camino con agilidad entre las cintas blanquirrojas que delimitaban el escenario del delito. Era de esos hombres que, tirando a viejo, conservaba cierto incongruente dinamismo de muchacho.

—¿Cómo dijo? —preguntó el doctor Sánchez Acha. Por entonces había en el lugar cerca de veinte personas y la polifonía hacía difícil dialogar.

—Le preguntaba si estaba muerto cuando lo quemaron —repitió Muñecas mientras se tapaba la nariz con el pañuelo.

[…]

Cuando el inspector Juan Muñecas entró al despacho de Levinski en el segundo piso de Arenales 1294 no pudo evitar pensar en su propio escritorio de la superpoblada oficina de la División Homicidios; en la madera barata percudida por los años, por las colillas que la habían marcado como la cara de un rufián, por el roce de las infinitas carpetas que sobre él se habían apoyado.

Afuera la noche avanzaba sobre la ciudad, se deglutía el mundo aquel lunes 19 mayo que embestía con avidez hacia su consumación y su fin. Muñecas y Magro habían ido juntos hasta las oficinas de Levinski, donde reinaba la confusión. La muerte de uno de los socios había causado el efecto de una bomba.

Cuando se quedó solo en el despacho privado de Claudio Levinski, Muñecas se sentó en el mismísimo sillón del contador: cuero auténtico, computadora con pantalla plana cuyo negro absoluto tenía algo de inquietante, un fulgor de pozo que alberga secretos. La pantalla era nueva. Todo era nuevo, como salido de una revista de decoración oficinesca.

Dos esferas de metal bruñido que descansaban en un estuche atraparon la mirada de Muñecas. Las tomó con su mano derecha y las deslizó sobre la palma: eran esas bolas para acariciar, para descargar la ansiedad. ¿Esos objetos fríos eran la síntesis del dueño del lugar, de su ex dueño? Porque ese hombre, Claudio Levinski, ahora estaba muerto. […]

Oscura Monótona Sangre (Fragmentos)

Sergio Olguín*

Nota del Editor

Andrada es un empresario exitoso, cuyos orígenes humildes le han creado un vínculo extraño y perturbador con la zona sur de Buenos Aires. Todos los días, excepto los jueves que lleva al contador de su fábrica en el coche, toma la avenida Amancio Alcorta, que bordea, en parte de su recorrido, la Villa 21. Algunos piensan, como su hija, que hace el recorrido inverso de su ascenso social. Un día, en el que va de camino al médico, se para a comer en un bodegón de esa avenida y escucha la conversación y las bromas de unos camioneros sobre el mercado prostibulario de la zona. Sin poder explicárselo, decide volver por la tarde y contratar los servicios de Daiana, una prostituta adolescente. Obsesionado con ella, la saca de la villa, alquila un departamento pequeño y hace planes para darle una vida mejor. Esta decisión desencadenará una suerte de guerra, en la que los bandos no resultan muy claros, pero que en principio podrían —yo creo que erróneamente— plantearse en los términos de la dicotomía: centro versus margen, ciudad versus villa, convirtiendo a la Ciudad de Buenos Aires en escenario de diversas formas de la criminalidad urbana.
El autor nos ha autorizado a incluir un fragmento en el que se narra la citada conversación entre los camioneros del bodegón.

Datos de la Obra

Olguín, S. (2010). *Oscura monótona sangre*. Buenos Aires: Tusquets. ISBN: 978-84-8383-224-0, pp. 27-28.

La Villa

¿Cuántos años hacía que Andrada no entraba a un bodegón así? No le gustaba ir a comer solo. En realidad, no disfrutaba demasiado de los restaurantes, así que cuando se veía obligado a concurrir, dejaba que su esposa o su hija, o sus amigos decidieran el lugar. Siempre iban a restaurantes de Palermo o de Puerto Madero. No conocía mucho más, aunque cuando era joven le gustaba almorzar en una fonda que había en Rucci y Valentín Alsina, a unas cuadras de la fábrica, que se especializaba en pastel de papa y matambre casero con rusa. Recién casado, solía ir a cenar con su mujer todos los martes a la pizzería El Globo en avenida

*: Narrador y periodista argentino nacido en 1967, ganador del V Premio Tusquets Editores de Novela (2009) por *Oscura monótona sangre*. Correo electrónico: ssolguin@gmail.com
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 266-268.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Caseros y cuando las cosas comenzaron a andar bien, empezaron a ir a comer seguido el puchero de El Tropezón en Callao al 200.

[…]

La mesa paralela a él estaba ocupada por tres camioneros. Dos de ellos debían de tener su edad y el tercero no llegaba a los 30. Sin mejor cosa que hacer, Andrada escuchaba la conversación como si fuera el cuarto ocupante de la mesa. A lo largo del almuerzo habían hablado de fútbol, de problemas mecánicos de los camiones, de un camionero amigo que había chocado en la ruta 14 a la altura de Gualeguaychú. Uno de ellos comentó algo de un programa de televisión donde bailaban mujeres casi desnudas. Recordó un chiste que decía el conductor del programa y todos rieron a carcajadas. Se burlaron del más joven porque se estaba por casar, lo amenazaron con una despedida de soltero salvaje. Hablaron de putas, de lo buenas que estaban las entrerrianas, de las pendejitas de Comodoro Rivadavia, de un cabaret que había en un pueblito de Santa Cruz, donde había putas de todas las provincias argentinas y hasta chilenas. Uno de los más viejos dijo que las chilenas eran malas putas. Y el otro agregó que las chilenas son buenas cuando son muy pendejas, pero que después de los veinte se vuelven amargadas. Después de los treinta no había que cogérselas. El más joven escuchaba como si estuviera no ante dos viejos putañeros sino frente a dos maestros chinos que le enseñaban los secretos del budismo. Tenía el rostro flojo, con una media sonrisa, fruto de la conversación distendida y de los pingüinos de vino que se renovaban a ritmo seguro. Uno de los maestros de putas dijo que las mejores pendejitas se conseguían en la Patagonia. El otro conocedor negó con un movimiento suave de cabeza mientras se servía otro vaso de vino. El más joven le hizo un gesto a la moza pidiéndole la cuenta. El veterano que no estaba de acuerdo dijo que si uno las quiere muy pero muy pendejas tiene que venir acá.

—¿A la parrilla? —preguntó el más joven que se había distraído por seguir a la moza con la mirada.

El camionero mayor le dijo que no fuera boludo, que ahí la única puta era la veterana que atendía. Que las pendejas muy pero muy pendejitas estaban en Amancio Alcorta e Iriarte. Vienen del barrio Zavaleta, agregó el otro. Son pendejas de la villa. Entonces son paraguayas. Son hijas de paraguayas. ¿El barrio Zavaleta? La Villa 21. Son fumonas, seguro. Le dan al paco. El conocedor hizo un gesto de duda. No todas, son muy pendejas en serio. Bueh, si no le dan al

paco le van a dar dentro de muy poco. Si pueden coger, se pueden dar con lo que sea también. ¿Pendejas de qué edad? Yo me cogí una que tenía catorce. Ah, muy pero muy pendejas. Te lo dije. Hay minitas de quince, de catorce, te digo más, debe haber hasta putas de doce o trece. Eh, son vírgenes casi. Que van a ser vírgenes, a esas se las cogieron el padre, los hermanos, hasta el abuelo. Y salen a la avenida, pero no muy evidente, no están como las otras trolas mostrándote las gomas. Están más bien para el lado de Iriarte. Andan por ahí, como si estuvieran de paseo. Vestidas normal, alguna pollerita corta, pero todo tranquilo. ¿Y qué hacés, le tocás bocina? No, no es necesario. Te parás cerca de donde están y se te acercan. ¿Cuánto te cobró? ¿La de quince? ¿Qué, fuiste con otras? Había ido antes pero siempre eran más grandes. La de quince te tira la goma por veinte mangos. Me estás jodiendo. No se la quise pelear porque estaba muy buena, tenía carita de santa, pero si la apurás por diez mangos le hacés lo que querés. Compran droga. Con eso qué pueden comprar. Paco, boludo, ¿cuánto creés que vale? Están muy mal las pendejas. No, nabo, están muy buenas. No sabés con qué ganas la chupaba la pendeja. ¿Y si te la querés coger bien? Pedía treinta, pero acá, en la avenida no da mucho para cogértela. Yo me la llevo atrás y listo. Vos sí, pero yo atrás tengo el acoplado lleno de bosta. Mirá. Yo una vez me cogí a una mina de setenta. Me estás jodiendo. En serio. Sos un hijo de puta, te cogiste a tu abuela. No era mi abuela, la concha de tu madre, era una mina que levanté por La Pampa. Bueno, dejame terminar, yo que me cogí minas de todas las edades que van de setenta a catorce, te aseguro que como las pendejas no hay quien las chupe mejor, no sé, vienen como entrenadas. Debe ser la alimentación. El hambre que tienen. ¿Cuánto gastamos? Treinta y cinco por cabeza. Comimos como bestias. Ahora me echaría un sueñito. Lástima que no están las pendejitas a esta hora para un pete. Aparecen a la noche, bien tarde cuando las otras putas ya levantaron. Es que de día van a la escuela. Qué van a ir a la escuela. A tirarle la goma al portero. Con pete o sin pete, me voy a dormir una siesta al camión. Yo ya salgo para Patagones. Éste hoy se queda hasta la noche, a esperar que salgan las pendejitas.

Homo Violens. El Criminal Monstruoso según Georges Bataille

Sergio Tonkonoff*

Sea el Mariscal Gilles de Rais. El noble francés del siglo XV, mató a un número no determinado de niños, y lo hizo sin más motivos que seguir el dictado de su imaginación, sin consejo de nadie o, en sus palabras, de acuerdo con su «propio sentido y para placer y deleite carnal». Tales son algunas de las declaraciones recogidas por Bataille (1972, p. 23), en su ensayo dedicado a este legendario asesino, ensayo que sirve de prólogo al *dossier* en el que Pierre Klossowsky reúne y traduce, del latín y del francés medio, las actas del juicio que llevó a De Rais a ser quemado en una hoguera.

Es probable que Vargas Llosa (1972) estuviera en lo cierto cuando señaló que el interés de Bataille en este feroz personaje no radicara en reconstruir su historia o en formular su sociología, tanto como en las posibilidades de explorar, a propósito de su vida, sus actos y su leyenda, lo que consideraba el elemento más inquietante de la composición humana. Elemento universalmente negado por las culturas y sus sujetos, pero no por ello menos universalmente presente en cada tiempo y lugar: el crimen. De allí que podamos leer en el mencionado ensayo:

> El crimen es algo propio de la especie humana, es incluso algo propio exclusivamente de esta especie, pero sobre todo, es su aspecto secreto, su aspecto impenetrable y oculto. El crimen se esconde y de él se nos escapa lo más horrible. En la noche que propone a nuestro miedo, debemos imaginar lo peor (Bataille, 1972, p. 31).

«Lo peor» es aquí el nombre de esa realidad elemental que todo orden social y subjetivo debe procesar, de algún modo, para estructurarse y reproducirse. Realidad que obsesionó a Bataille, desde sus escritos de juventud hasta ésta,

* Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Estadual de Campinas (São Paulo, Brasil). Actualmente es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina y del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: tonkonoff@gmail.com

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 269-276.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

su última obra, y para la cual formuló nombres tales como exceso, gasto, mal, intimidad o violencia. Se trata, en cada caso, de intentos de designar eso que, siendo propio de la especie, resulta radicalmente inapropiado para ella. Inapropiado y, en última instancia, indecible por cuanto no sólo se opone a la Ley, al trabajo y al individuo, sino que, también, se opone al lenguaje. Semejante exterioridad inmanente fue postulada por Bataille (1976, 2001) como una realidad antropológica insuperable, presente en todos los mundos sociales posibles. Tal vez por eso, Vargas Llosa (1972) afirma que el análisis socio-histórico presente en aquel ensayo resulta, en el fondo, secundario, y aun insuficiente, para dar cuenta, batailleanamente, de la siniestra singularidad del *Marechal*.

Puede que esto sea cierto, y que tal singularidad aparezca caracterizada por la violencia insimbolizable que comportaron sus actos. Con todo, no ha de creerse —como parece hacerlo Vargas Llosa— que esa violencia, imposible de explicar, y aun decir, sin residuos, es entendida aquí como la manifestación de una animalidad neta: la puesta en acto de la bestia que habita en el interior de cada individuo liberada, por fin, de su envoltura. Tal vez algunos escritos de Bataille permitan pensar que estamos frente a un pensamiento capturado por el binarismo mitológico que entiende el crimen y su elemento monstruoso («lo peor») como la irrupción pura y simple de la naturaleza en la cultura. Así este famoso fragmento de los años 1930, citado por el escritor peruano:

> Hay en cada hombre un animal encerrado en una prisión, como un esclavo; hay una puerta: si la abrimos el animal se escapa como el esclavo que encuentra una salida; entonces el hombre muere provisoriamente y la bestia se conduce como una bestia, sin preocuparse por incitar la admiración poética del muerto (Bataille, 2003, p. 36).

Es fácil dejarse fascinar por la fuerza de estas imágenes y aceptarlas o rechazarlas sin más. Pero con cualquiera de las dos actitudes, se perdería el esfuerzo distintivo de Bataille, quien, aun en sus textos más cercanos a ese binarismo, sólo se interesaba por el umbral que une y separa sus polos. Se trata de un pensador del límite, y desconocer esto sería perder de vista el carácter distintivo de su empresa y desaprovechar la potencia heurística de su escritura. Más que a pasar de la interioridad roturada de la sociedad y la cultura, al exterior agreste de la biología, Bataille nos enseña a demorarnos en ese tránsito. Y esto porque sabe —o postula— que semejante frontera no es atravesable. No hay salida a ese exterior que sea humanamente viable; hay pasajes al límite y esto ya es excesivo, nos explica Bataille (1976).

Lo inhumano del criminal más cruel, del holocausto más desmesurado, no está del lado de la naturaleza, y no se opone simplemente a la cultura. «Lo peor» es una encrucijada trágica: un tercer término, un intermedio insoportable por cuanto no se deja reducir a binomios ni a síntesis finales. No hay recuperación posible de la animalidad para aquellos que viven más acá de las prohibiciones (y esto incluye a los criminales). Para los seres sujetos del lenguaje, el exterior puro es imposible, pero también es imposible la total socialización o simbolización de sus afectos y sinsentidos, la identidad plena, finalizada y autotransparente.

En *La Tragedia de Gilles de Rais*, muestra bien que, a esta antropología trágica, le corresponde una historia: la de los distintos modos en que las culturas lidiaron con esa realidad, tan excesiva, como constituyente. Muestra que le corresponde también una sociología, o mejor dicho, una heterología: una ciencia social de lo completamente otro. Ella permite reconstruir la (hetero) lógica del criminal monstruoso y sus funciones paradójicamente sociales. En la vida y la «obra» del sangriento Mariscal, o más bien, en el relato que llega hasta nosotros, Bataille encuentra la posibilidad de una apertura, una interrupción del pensar habitual y de los mecanismos institucionales que lo sostienen. Con ayuda de este gran criminal, el escritor busca atravesar la repulsión moral que producen sus acciones, y encuentra, allí, la posibilidad de experimentar sus propios límites y de adquirir cierto saber sobre los modos de producción, reproducción y, eventualmente, disolución, de los ordenamientos sociales y sus sujetos. Se trata, sin dudas, de una estrategia peligrosa amenazada por diversas aporías. Para comenzar a desplegarla, parte de la descripción de la experiencia (colectiva) de este acontecimiento criminal, entendido como el modelo de cualquier otra manifestación de «lo peor». Al respecto, puntualiza que, cuando se conocieron las espantosas acciones de De Rais, tales fueron los sentimientos de horror y fascinación provocados en sus contemporáneos, que lo hicieron aparecer, ante ellos, como un «monstruo sagrado» o, en otras palabras, como un ser nefasto, oscuramente prestigioso, intocable y trascendente. Después de su ejecución pública, espectacular y multitudinaria —es decir, apoteótica—, este criminal permaneció en la memoria colectiva como un personaje de leyenda. En su ferocidad, fue asimilado a —o confundido con— el terrible Barba Azul. Esta leyenda, narrada de una generación a otra, reproduce, hasta hoy, el terror y la fascinación que la hicieron nacer.

Individuos Normales

Para comprender los procesos de formación de la sacralidad negativa de los grandes criminales, es preciso referirse, en primer lugar, a la estructura de la experiencia de los hombres y las mujeres respetuosos de las prohibiciones fundamentales, y a la estructura del ensamble societal donde tal experiencia tiene lugar. En tanto individuos normales, estos hombres y mujeres son, ante todo, productos de un tipo de formación social caracterizada por la conmensurabilidad y conmutabilidad de los elementos que la componen. Un medio hecho de contratos y equivalencias abstractas, en el que prevalece la intercambiabilidad funcional generalizada. Aquí, ningún elemento posee una posición diferencial tan acentuada como para sustraerse al intercambio y ser visto —o presentarse— como un valor en sí mismo. Aquí, ningún ser o actividad es válido en sus propios términos, sino que se vincula a otro según una relación de funcionalidad medio-fin y de equivalencia económico-jurídica. Esto podrá suceder siempre que los componentes que configuran este entramado se coloquen, o sean puestos, en posición de objetos; siempre que se encadenen, o sean encadenados, a la reproducción de la forma que les es propia. Es decir, siempre que se reconozcan como el correlato de los discursos logocéntricos, instrumentales y totalizantes que los producen como «semejantes».

Pero esto no es todo. La estructura de experiencia que conviene al liso desenvolvimiento de este individuo en el ensamble societal, y que asegura la consistencia de su red intersubjetiva, implica, además, la exclusión de los afectos perentorios que viven en el cuerpo y que se presentan como fines en sí mismos —soberanos, por cuanto sólo buscan su descarga inmediata. Implica el esfuerzo por evitar sus súbitas efusiones y sus posibles contagios, por cuanto desequilibrarían a quien se quiere estable. Dicho de otro modo, el individuo normal asume para la administración de sus afectos los lineamientos de lo que se llamó Principio de Placer en Freud (1987) y Economía Restringida en Bataille (1974). Para este individuo toda descarga afectiva es necesariamente mediada y moderada: se trata de una función supeditada a la reproducción de la vida organizada por el hábito. No es que el placer le sea ajeno, pero se trata de un placer «restringido», razonable, uno que sólo busca evitar el dolor. Placer vinculado al imperativo de producción y conservación de los bienes, y de reproducción y conservación de los seres individuales. Toda efusión violenta cae fuera de las reglas que este imperativo organiza y de los cálculos

que permite. El dejarse ir, o el ser llevado, por afectos o comportamientos dispendiosos o excesivos (no recuperables por provecho alguno) no parece aquí recomendable, y en el límite no está permitido. El individuo adulto, establecido, bien pensante y bien habiente, rechaza estos exabruptos, o al menos se sustrae a ellos. Aunque tal vez adivine el valor purgante que poseen, favorable casi siempre a la conservación de la estructura social vigente, les reserva una existencia marginal y reducida: diversas variaciones del cabaret y el carnaval, tolerados siempre que se encuentren rodeados de restricciones de contacto y duración; esto es, limitadas en tiempo y en espacio. De modo que, cuando este individuo y la economía política que le conviene refieren al «principio de placer», debemos entender que el significante «principio» significa más un deber que un origen. Y que «placer» significa disfrute confortable y anodino de un Yo autocentrado. Sucede que aquel deber y este disfrute provienen de la decisión primera que concurren a ocultar: la de expulsar el placer excesivo y abismante, verdadero origen, fuera del campo de la vida social e individual.

Este placer violento, próximo a la muerte, en que el individuo medio sabiamente se niega a reconocerse directamente, es siempre inhumano. Se trata de una experiencia desmedida, ajena al sosiego y la mesura del placer restringido. Por eso, en realidad, no debería ser designado como placer. Lacan (1988) lo llamó goce, y Bataille (1967, 1974, 1976) debió inventar nociones capaces de dar cuenta de algún modo de esa exterioridad fundamental que se agita en el corazón de lo humano: gasto, pérdida, intimidad, violencia. También, queda dicho, lo denominó como «lo peor». Nociones que buscan designar las fuerzas excesivas que viven en cada sociedad, en cada hombre y cada mujer, como doblemente imposibles: imposible ignorarlas por completo e imposible entregarse complemente a ellas.

Todo ordenamiento social y subjetivo (toda identidad) para constituirse como tal debe expulsar y mantener a distancia esos afectos radicales. Y son las prohibiciones —actos imperativos de exclusión— las que apartan y regulan la potencia caótica de esas fuerzas miméticas ligadas fundamentalmente a la sexualidad y a la muerte. Prohibiciones que, por instituir límites estructurantes y antagónicos, fundan la posibilidad de un orden simbólico. Sólo una vez fundados estos límites, tendrá lugar la economía restringida del placer, la producción, el saber y el individuo normal.

Homo Faber / Homo Violens

Trabajar es servir a un proyecto, esperar un resultado. Y, por lo tanto, convertirse en un medio para la consecución de un fin. Implica el deber de someterse a una meta y a un futuro. Posponer o verse privado del disfrute de los objetos producidos por el trabajo. Trabajar es someterse a una disciplina que evita la descarga inmediata, y con ello captura el presente y lo dispone en función del porvenir. Para la mayoría, implica, además, el deber de subordinarse a otros. Para todos, es colocarse o ser colocado en posición de objeto en un mundo de objetos. Trabajar es, también, un requerimiento de seriedad: quien trabaja no juega mientras trabaja. Gravedad de un mundo pesado, encadenado a la duración, formado por seres que han debido negar el instante —«el ser sin demora» —dirá Bataille (1976a)— para permanecer individuos. Trabajar es, entonces, construirle límites al mundo para apropiarse de él, pero es igualmente quedar preso de lo limitado. Finalmente, trabajar es temerle a la muerte —al menos eso cree el Hegel de Kojève (1963) y de Bataille (2001). El individuo de la mayoría, el ciudadano medio, por estar siempre bajo la égida del proyecto, por permanecer contenido a la espera de lo que vendrá, debe captarse a sí mismo en el futuro a través de los resultados anticipados de su acción. Y es en este sentido la muerte la que «le impide alcanzarse» (Bataille, 1976a). La muerte desbarata todo proyecto y muestra su absurdo; vuelve una comedia la vocación de eternidad del individuo trabajador. Su acontecimiento próximo lo deja desnudo, aunque que sea por un momento presentifica su abandono.

El *Homo Faber* es entonces necesariamente serio y temeroso. Añora, sin embargo, un tiempo de descarga y de libertad. Sueña con ser niño, bandido o rey. Quisiera descargarse sin mediaciones, sustraerse de aquello que lo encadena. Mientras permanece preso de las cosas que lo circunscriben y lo objetivan, imagina poseerlas a todas y gozar de ellas sin límites. Para ser lo que es debió apartar su violencia íntima y contagiosa. Debió negar lo peor que lo habita. Pero ese vértigo continúa viviendo en él (o en ella). Persiste en el reclamo de lo que le corresponde: violencia desatada, satisfacción abismante, soberanía reconocida. Se trata, siempre es bueno recordarlo, de una demanda que de ser satisfecha, podría acarrear graves consecuencias. Con todo, existen ciertos dispositivos simbólicos destinados a lidiar con esa necesidad. Dispositivos liminares que operan como interfases entre la economía general y la economía restringida de los afectos, que representan

lo peor para contenerlo mejor o para —en lo que tal vez sea una paradoja— mejor ocultarlo. Uno de esos dispositivos es el Criminal Monstruoso.

En tanto tipo mítico, el Criminal Monstruoso es un individuo, pero uno soberano. Posee todas las prerrogativas imaginarias del sujeto absoluto: aquel que no acepta condiciones se presenta como una condición incondicionada. Uno que nunca está en situación de objeto, que nunca es instrumento o medio, que es causa y nunca efecto. El soberano juega y no es jugado. Y fundamentalmente no trabaja, gasta. Consume el producto de la actividad laboriosa de la multitud de individuos que no gastan más que a modo de consumo productivo (es decir, lo necesario para volver a trabajar). Pero, además, es soberano quien ha recuperado el poder de dar la muerte. El soberano es el doble invertido del *Homo Faber*. Un *Homo Violens*, que vive más allá de las constricciones laborales y jurídicas, y no teme al don de sí que equivale a la pérdida del yo. Es decir, no teme a la muerte propia o ajena. Su función paradójicamente social radica en responder al anhelo presente en todo sujeto de un orden de contemplar «la imagen milagrosa de una existencia ilimitada» (Bataille, 1976a). Ilimitada e inútil. Se trata de una función necesariamente espectacular: monstruosa por concentrar y reflejar aquellos estados afectivos que, aún confinados al exterior del orden societal y subjetivo por las prohibiciones fundamentales, permanecen siempre como «la parte maldita» de cada quien; esto es, como afectos, fantasmas y sentidos negados, siempre virtualmente actualizables y pasibles de ser representados; estados nocturnos, residuales e impetuosos, que se proyectan —al tiempo que encuentran cierta codificación y estabilidad— en las imágenes que el mito del sujeto soberano articula, y que el monstruo social e histórico (apoyado en la imaginación afectiva del mito) está llamado a encarnar.

Se trata sin dudas de un problema económico. De la producción, circulación y consumo de un flujo afectivo e imaginativo que puede pensarse como energía: su «forma» es la efusión; su medida, la intensidad; su dinámica, la catástrofe. Flujo, queda dicho, expulsado por las prohibiciones y desconocido por el trabajo, el saber y el individuo. Con todo, un ordenamiento social o subjetivo no sería tal si no funcionalizara esta energía al menos en dos sentidos: a) convirtiéndola en fuerza instituyente de una estructura de jerarquías y sentidos últimos —es decir, transformándola en poder; y b) dando lugar a su reemergencia periódica de un modo ritual (es decir, regulado), a fin de permitir cierta descompresión de las estructuras y cierta relegitimación de las jerarquías existentes.

En el caso que nos ocupa, este proceso se realiza a través de la puesta en escena de un crimen desmesurado (expresión que probablemente sea un pleonasmo) y de su castigo espectacular. Tal es el proceso que produce al criminal como monstruo sagrado. Es decir, como objeto trascendente de los fantasmas y los afectos excluidos que se reflejan en él (o en ella).

El monstruo producido de este modo es una criatura mito-histórica: constituye el *locus* imaginario de todas las transgresiones. Su figura, puesta en escena mediante el sistema penal, pero también a través de la literatura, el cine, los *massmedia*, los rumores, las conversaciones o las leyendas, constituye un interludio en la vida cotidiana, tan efervescente como necesario. Es ésta una figura hecha de licencias y de excesos siempre próximos a la muerte, siempre opuesta a la imagen habitual del individuo trabajador y constreñido. Una figura a través de la cual la transgresión se vive por persona interpuesta, y cuyo tratamiento ritualizado le otorga un valor purgante, favorable a la reproducción societal e individual. De allí que para Bataille (1976a) el criminal monstruoso sea en el espacio, lo que la fiesta arcaica es en el tiempo.

Referencias Bibliográficas

Bataille, G. (1967). *La Part Maudite*. París: Seuil.

Bataille, G. (1972). *La Tragedia de Gilles de Rais*. Barcelona: Tusquets.

Bataille, G. (1974). *Obras Escogidas*. Barcelona: Barral Editores.

Bataille, G. (1976). *L'Érotisme*. Œuvres Complètes. t. VIII. París: Gallimard.

Bataille, G. (1976a). *La Souveraineté*. Œuvres Complètes. t. VIII. París: Gallimard.

Bataille, G. (2001). *La Felicidad, el Erotismo y la Literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Freud, S. (1987). *Psicología de Masas y Análisis del Yo*. Madrid: Alianza.

Kojève, A. (1963). *Introducción a la Lectura de Hegel*. Buenos Aires: Losada.

Lacan, J. (1988). *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Vargas Llosa, M. (1972). Bataille o el rescate del mal. En G. Bataille. *La Tragedia de Gilles de Rais*. Barcelona: Tusquets.

Sexto Encuentro: «Velas y Balas; Rubias y Cumbias: Inflexiones de una Escritura Corrosiva»

Este encuentro se desarrolló en el marco de las III Jornadas de Literatura Argentina: «Del centro a los márgenes: nuevos abordajes a la figura del marginal en la literatura argentina», organizadas por la Escuela de Letras de la Universidad del Salvador, en septiembre de 2012. Contó con la participación de los escritores Gabriela Cabezón Cámara y Leonardo Oyola, quienes dieron su autorización para reproducir sendos fragmentos de sus novelas, sobre las que se debatió en el encuentro, coordinado por la Lcda. Sonia Jostic.

Cuando la Ficción del Margen No es una Ficción al Margen

Sonia Jostic*

La narración de los márgenes (en sus distintas acepciones: geográfica, social, cultural) no es un tópico novedoso en el mapa de la literatura argentina. Sin embargo, se manifiesta con peculiar visibilidad en el presente milenio, tras la crisis desencadenada en sus comienzos. Los textos tienden a recortar el espacio del suburbio de una Buenos Aires muchas veces «tugurizada» (Sarlo, 2009): Villa Fiorito, La Cava, La Matanza, el Bajo Flores, Constitución, Once, Villa Celina, Berazategui, Fuerte Apache… (Pérez, 2011)[1]; y, dentro de ese marco, se aplica en ellos un *zoom* narrativo, especialmente sobre las villas miseria. Se trata del lugar de la precariedad, de la carencia y de los escombros, pero, también, de mucho más que eso: es el territorio donde el delito está eventualmente administrado por la policía; la vida se asume como paradoja entre el vitalismo y la fatalidad del instante; el cuerpo se consume, aunque también se sume en el ávido ejercicio

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Docente en las cátedras de Literatura Iberoamericana II y Seminario de Literatura Iberoamericana (USAL).
Correo electrónico: sjostic@indicom.com.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 277-281.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

[1] La geografía porteña está siendo pormenorizadamente explorada por la ficción. En este sentido, es posible mencionar como representativo, si bien ya no una novela, sí una antología de relatos, cuyos autores han nacido después de 1970, compilados por Juan Terranova (2011) y que circulan a lo largo y a lo ancho de veinticinco barrios.

de la sexualidad; el *cartoneo* encuentra su enclave tras el tránsito de vías, desvíos y reenvíos; la cumbia satura los pasillos; las bandas se abroquelan, pero saben organizar, asimismo, la contención solidaria; la devoción religiosa materializa lo trascendente en la experiencia cotidiana; el filón lumpen se deja capturar en el *slang*.

La marginalidad en la escritura supo despuntar en un conjunto de corte periodístico, más o menos próximo al *non-fiction*[2]. Pronto una ficción «joven» (Drucaroff, 2011) —y no tanto[3]— tomó la posta y construyó su mirada inoculándole trazos que han sido definidos como «etnográficos», es decir: dirigidos a procesar el presente de ese conurbano, esos barrios bajos y esas villas, ya «no como enigma a resolver sino como escenario a representar» (Sarlo, 2006, p. 2). En efecto, una posible constelación actual de ficciones sobre la marginalidad convoca, por ejemplo, a Washington Cucurto (*Cosa de negros*, 2003; *Las aventuras del Sr. Maíz*, 2005; *El curandero del amor*, 2006; *Sexybondi. Peripecias de una vida en cuatro ruedas*, 2011; *Hasta quitarle* (sic) *Panamá a los yanquis*, 2010; *La culpa es de Francia*, 2012), Gabriela Cabezón Cámara (*La Virgen Cabeza*, 2009), Leonardo Oyola (*Santería*, 2008; *Sacrificio*, 2010; *Kryptonita*, 2011), Dalia Rosetti (*Dame pelota*, 2009), Leandro Ávalos Blacha (*Berazachussets*, 2007), Juan Diego Incardona (*El campito*, 2009). Pero la ficción de los márgenes se ubica —con todo derecho— lejos del propósito documental que define a la etnografía. En este sentido, lo que «parecería verificarse en la narrativa argentina de este tiempo», a saber: «una cierta vuelta a la realidad», es precisamente eso: una vuelta «A la realidad, eventualmente, pero no por eso al realismo […]» (Kohan, 2005, p. 34). En rigor, Sylvia Saítta (2006) ha identificado en los tan neoliberales como perturbadores años '90 el punto de partida de las modificaciones que el sistema de representación realista experimentó en relación con la narrativa de la marginalidad, sin que ese gesto redundara en una ausencia de reflexión a propósito de la misma[4]. La novelística del nuevo milenio, no obstante, acentúa exponencialmente la tensión a la que es expuesto el anclaje realista. Si bien la afirmación de Kohan es más pertinente para algunas ficciones que para

[2] Se incluyen, por ejemplo: *Los pibes del fondo. Delincuencia urbana. Diez historias*, de Patricia Rojas (2000); *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* (2003) y *Si me querés, quereme transa* (2010), de Cristian Alarcón; *Cartoneros. Recuperadores de desechos y causas perdidas*, de Eduardo Anguita (2003).

[3] Me refiero, por ejemplo, a *Impureza*, de Marcelo Cohen (2007), y a *Puerto Apache*, de Juan Martini (2002).

[4] Saítta se detiene en la exploración de *El aire*, de Sergio Chejfec (1992), y *La Villa*, de César Aira (2001, fechada en julio de 1998 en la página final de la novela).

otras[5], en términos generales, ellas activan mecanismos más o menos atentos a ciertos protocolos realistas de representación para tensarlos (hasta hacerlos «reventar») con modulaciones estéticas «impertinentes» (el *comic*, el cine *gore*…). Y los resultados de esa operación se condensan en la adjetivación de realismos que pueden ser: «sucio» o «atolondrado», como el que se autoadjudica Cucurto (Debernardi, 2007); «delirante», como el que Alberto Laiseca (2007), «maestro» de algunos de los autores mencionados en el *corpus*, supo insuflar en la personalísima letra de cada uno de ellos; «inseguro» o «incierto», como el teorizado por Marcelo Cohen (2003).

Si, como entiende Daniel Link (1992), la literatura funciona como un «perceptrón» dirigido no tanto a un estado de las cosas (hipótesis realista), sino a un «estado de la imaginación»; si la literatura permite analizar la manera en la que una sociedad, en un momento dado, se imagina a sí misma, entonces, cabría considerar el funcionamiento de la poética del exceso, del delirio, de la mixtura…, propuesta en la literatura de los márgenes vernáculos en estos tiempos, como un dispositivo especialmente desnaturalizador. Estas novelas articulan metáforas de una realidad social deformada, pero, sobre todo, metabolizan una imaginación alimentada por el disenso y la subversión.

Referencias Bibliográficas

Aira, C. (2001). *La Villa*. Buenos Aires: Emecé.

Alarcón, C. (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Norma.

Alarcón, C. (2010). *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Norma.

Anguita, E. (2003). *Cartoneros. Recuperadores de desechos y causas perdidas*. Buenos Aires: Norma.

Ávalos Blacha, L. (2007). *Berazachussets*. Buenos Aires: Entropía.

Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Cohen, M. (2003). Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro. En *¡Realmente fantástico! y otros ensayos* (pp. 129-155). Buenos Aires: Norma.

[5] Puede decirse que ficciones como las de Sergio Chejfec (*Boca de lobo*, 2000), Mariana Enríquez (*Cómo desaparecer completamente*, 2004), Juan Martini (*Puerto Apache*, 2002), Sergio Olguín (*Oscura monótona sangre*, 2010), Bruno Morales —seudónimo de Sergio Di Nucci— (*Bolivia construcciones*, 2006; *Grandeza Boliviana*, 2010), articulan una serie diversa —más ceñida al verosímil realista— de aquélla con la que se trabaja en el cuerpo de estas reflexiones.

Cohen, M. (2007). *Impureza*. Buenos Aires: Norma.

Cucurto, W. (2003). *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.

Cucurto, W. (2005). *Las aventuras del Sr. Maíz. El héroe atrapado entre dos mundos*. Buenos Aires: Interzona.

Cucurto, W. (2006). *El curandero del amor*. Buenos Aires: Emecé.

Cucurto, W. (2010). *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*. Buenos Aires: Emecé.

Cucurto, W. (2011). *Sexybondi. Peripecias de una vida en cuatro ruedas*. Buenos Aires: Interzona.

Cucurto, W. (2012). *La culpa es de Francia*. Buenos Aires: Emecé.

Chejfec, S. (1992). *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.

Chejfec, S. (2000). *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara.

Debernardi, A. (2007). Al ritmo de la cumbia. *Quid. La Revista de Yenny y El Ateneo*, *2, 8*, 60-61.

Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Enríquez, M. (2004). *Cómo desaparecer completamente*. Buenos Aires: Emecé.

Incardona, J. D. (2009). *El campito*. Buenos Aires: Mondadori.

Kohan, M. (2005). Significación actual del realismo críptico. *Boletín / 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 24-35.

Laiseca, A. (28 de febrero, 2007). La realidad no me interesa, lo mío es realismo delirante. *Página 12*. Recuperado 25 de feb. 2013 de: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-5519-2007-02-28.html

Link, D. (1992). Prólogo. En *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.

Martini, J. (2002). *Puerto Apache*. Buenos Aires: Sudamericana.

Morales, B. (2006). *Bolivia construcciones*. Buenos Aires: Sudamericana.

Morales, B. (2010). *Grandeza Boliviana*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Olguín, S. (2010). *Oscura monótona sangre*. Barcelona: Tusquets.

Oyola, L. (2008). *Gólgota*. España: Salto de Página.

Oyola, L. (2008). *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto.

Oyola, L. (2010). *Sacrificio*. Buenos Aires: Aquilina.

Oyola, L. (2011). *Kryptonita*. Buenos Aires: Mondadori.

Pérez, A. (2011). Fronteras de la ficción. *Ñ. Revista de cultura*. Recuperado 10 dic. 2012 de: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Fronteras_de_la_ficcion-el_conurbano_en_la_literatura_0_463753630.html

Rojas, P. (2000). *Los pibes del fondo. Delincuencia urbana. Diez historias*. Buenos Aires: Norma.

Rosetti, D. (2009). *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva.

Saítta, S. (2006). La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte. *Revista Nuestra América*, 2, 89-102. Recuperado 4 nov. 2012 de: http://bdigital.ufp. pt/bitstream/10284/2361/3/89-102.pdf

Sarlo, B. (2006). Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. *Punto de vista, 86*, 1-6.

Sarlo, B. (2009). La ciudad de los pobres. En *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana* (pp. 59-97). Buenos Aires: Siglo xxi.

Terranova, J. & Levin, F. (2007). *Buenos Aires/Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Buenos Aires: Entropía.

La Virgen Cabeza (Fragmentos)

Gabriela Cabezón Cámara*

Nota del Autor

Hablamos de «realismo estallado» y se me impuso la imagen de un espejo roto, fragmentado en cientos de pedacitos filosos: textos que hacen uso (¿vale como forma de «reflejar»?) de algunos elementos de la «realidad» y que pretenden golpear, hacer sentir, hacer pensar. Y entretener también, por qué no. Los elementos de la cultura popular a los que recurre Leonardo Oyola —la lengua, las referencias al *rock* y al cine—, aquéllos a los que yo recurro —también la lengua, en mi caso mezclada con los clásicos literarios y algo de cumbia— y la construcción de espacios de ficción, por ejemplo las villas, con referentes bien concretos, creo que podrían considerarse, aun con su extrema fragmentación y con toda la libertad de la literatura, esquirlas de realismo. En ese sentido, la apelación a lo sagrado, la exploración de ese imaginario, podría considerarse del mismo modo.

Tal vez, si se piensa en términos de «realismo estallado», casi toda la literatura, incluso la que juega más fuertemente a la abstracción, podría entrar en la categoría. Sólo porque las palabras significan, más allá del uso que se haga de ellas. Tomar la propia percepción del mundo y torcerla, darle vueltas, inventarle futuros, preñarla de ficción, de lo que podría ser dadas las condiciones reales y de lo que no, de todo eso que no puede existir más que en el lenguaje, es darle curso a una subjetividad, hecha de eso que es el sí mismo, para mí bastante inexplicable, y sobre todo de «lo otro». Y no conozco cosa más real que la propia subjetividad.

Datos de la Obra

Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. ISBN: 978-987-24830-7-4, pp. 51-54.

Qüity: «Entré a la Villa»

Entré a la villa un año y medio después, un día de noviembre. Era muy temprano, como las ocho; con Daniel pensamos que la hermana Cleopatra seguramente había redescubierto la mañana poco tiempo atrás, después de abandonar la vida nocturna. Había llovido mucho el día anterior y la villa resucitaba después del diluvio; estábamos tan hundidos en el barro que parecíamos emerger de ahí, como las primeras criaturas del dios de la Virgen que hablaba y sigue hablando con Cleopatra.

* Escritora y periodista argentina. Es editora de la sección de Cultura del diario Clarín. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: gcabezon@gmail.com

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 282-284.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

El centro de El Poso se inundaba: cuando llovía no había pibes, la Virgen no atendía y los caminos del Señor se tornaban navegables. La pampa se ondula de trecho en trecho y en esos trechos la pirámide social se hace geografía; el agua cae para abajo, claro, y, todavía más claro, abajo están las villas. Arrastra los ranchitos más precarios y de vez en cuando ahoga a alguno. Por lo que puedo recordar, esa mañana los restos del naufragio eran sólo cartones de vino, jeringas, botellas de plástico y pañales. No había cadáveres. Los vivos charlábamos en grupitos marcando el ritmo de la cumbia de fondo con los pies mientras esperábamos a la Hermana entre los destellos del proletariado villero que estaba de pelo engominado, pirinchos parados, cintas de colores, ropa de gimnasia cara y zapatillas destellantes. Los chongos parecían bailarinas: avanzaban apoyando las puntitas de los pies sobre las piedras del barrial para conservar los brillos de sus llantas. Los nenes corrían y jugaban a la mancha a pesar de sus madres que intentaban, aullando, mantenerlos lejos de la mierda del suelo. Algunos hombres se reían bajito con las bocas vacías mirando a las mujeres y las mujeres también se reían, pero se tapaban el vacío de la boca con el gesto automático de los desdentados coquetos. Estaba reflexionando sobre Dios, el pan y los que no tienen dientes cuando apareció la diva por el aire. No era un milagro: los guardaespaldas cargaban la silla de ruedas para que no se hundiera en el barro. Es necesario que quede claro que el centro de El Poso era un pantano de mierda. Susana, que estaba viejísima y ya no se asustaba ni sorprendía por nada, pidió que ubicaran la silla cerca de las señoras chetas y de la estrella de la cumbia nacional, un villero que se quedó en la villa, todos divinos según diversos modelos de divinidad oriundos de Miami.

Las «hermanitas», ex compañeras de trabajo de Cleopatra, iban y venían presurosas llevando basura, trayendo caballetes y tablones, todo en la espalda como buenas, industriosas y maquilladísimas hormiguitas travestis. Había fogones y había señoras gordas al lado de los fogones; de esa mixtura, fuego y gorda, salía un olor encantador a mate cocido y tostadas, a desayuno en casa olía la mañana cuando por fin apareció Cleopatra trayendo unos frascos, «es mermelada de naranjas», las primeras palabras que le escuché sin mediación de cámaras y micrófonos, «es caserísima, la hice yo con mis propias manos y las naranjas son de los árboles del barrio». Se apoyó en el pecho de cemento de la Virgen cabezona y recibió amor y regalos, encantada, se reía y saltaba en el lugar como una criatura, como sigue haciendo todavía a pesar de las patas de gallo y de todos los muertos. Las dos, Cleo y nuestra hija, saltan en el lugar

cuando se ponen contentas, por ejemplo cuando le regalo una Barbie nueva a la nena y un perfume a Cleo. Esa mañana no podía siquiera imaginarlo, pero el olor a hogar y Cleopatra no se irían más de mi vida.

Cleo estaba apoyada en el Cristo, entonces, y recibía huevos, un iPhone, ropa, una gallinita colorada, se rió estrepitosamente la médium de la Virgen: «¡Ay, Gladys, vení a verla, es igualita a vos, hasta hablan parecido!». Nos reímos todos; se parecían de verdad. «Ésta se va a llamar la Gladina», la bautizó Cleo. «Y yo me voy a quedar con los huevos», contestó Gladys. «Siempre igual, vos, creí que te habías regenerado, Colorada». Siguieron los regalos: una camisa de seda, diez baguettes, cajas de arroz blanco, una cartera Vuitton. Cleo saltó como cinco minutos seguidos cuando la diva vieja, su madrina, le dio el perrito. «Ay, Su, gracias, gracias, no te hubieras molestado, qué divino que es, qué es, macho es… ¡Chicas!, ¿cómo le ponemos? Gauchito pongámosle, con nosotras va a vivir rodeado de chinas. Miren, tiene un collarcito. Está todo vacunado. Mejor, porque éste es fino y acá los finos se pueden pegar cada peste», se puso reflexiva la loca mística y remató: «bueno, nosotros también, pero estamos acostumbrados». Con un sentido común que me sorprendió y me sigue sorprendiendo por provenir de una persona que dialoga con seres celestiales, Cleo nos dijo que Dios nos quiere, que en Dios nos queremos y que tomemos la leche; ya era hora y hacía un frío de cagarse, que primero es lo primero. Rezaríamos después. Eran todos alegres y amables bajo el amparo de la Hermana. Se gritaban chistes, recordaban anécdotas, se reconocían como parte de algo, yo no sabía de qué pero me hacían partícipe. Un nenito, tres años tenía, señaló el bulto que hacía mi revólver debajo del pulóver y gritó «¡pum!», se tiró al suelo y se hizo el muerto, riéndose y esperando aprobación. Me sorprendió un poco ese saber en un niño tan pequeño, pero El Poso era el reino de la eterna juventud: nadie se muere de viejo sino de enfermedades curables o tiros innecesarios. El nene se levantó riéndose, yo me reí con él, le acaricié la cabeza y se abrazó a mis piernas. Era Kevin.

Kryptonita (Fragmentos)

Leonardo Oyola*

Nota del Autor

La obra de mi maestro, Alberto Laiseca, está plagada de monstruos. De hecho, él defiende, de forma acérrima, dos postulados sobre este tema: la humanización del monstruo como redención y el concepto de monstruo como único en su especie, antes que el de engendro contra el orden normal de la naturaleza. Será porque, como él mismo dice, el concepto de monstruo como único en su especie está relacionado con el concepto de lo que es una obra. Lo distinto. El maestro nos enseñó que, cada vez que alguien hace algo nuevo, original, de bordes nítidos, ha creado algo único en su especie.

Un monstruo.

Y el maestro Laiseca, como sus criaturas, también lo es.

Lai es un pato mandarín. Igual que su Meng Chiang Nü de *La mujer en la muralla*, porque sostiene su oficio con la fuerza militar de lo que es: una fuerza insobornable. Yo me tatué en mi tobillo izquierdo los ideogramas chinos de la edición de bolsillo de Tusquets que el mismo Laiseca escribió de puño y letra. Me los tatué cuando me dije: «yo voy a morir en ésta. Yo soy un escritor». El día que Lai los vio de casualidad —yo andaba de *shorts* por su casa— se emocionó. Le dije que lo quería mucho. Él me respondió que, de verdad, no sabía si en chino eso decía «La mujer en la muralla». Que por ahí lo había sacado de un panfleto de un *delivery*. Y largó la carcajada.

Yo sé que me estaba chamullando.

Más bien: quiero creerlo.

Que me hizo uno de sus celebrados chistes esquizofrénicos.

Pero más allá de si tengo en mi tobillo izquierdo en ideograma chino «La mujer en la muralla» o «chop suey mixto», lo que mi maestro me regaló es una nueva historia, una nueva anécdota, eso que nosotros hacemos: a la ficción acercarla todo lo que podamos a la realidad.

Me han dado cuatro verbos principales en esta vida.

Crear.

Querer.

Creer.

Bailar.

Sin ellos, sin mis lecturas y sin mis días en lo de Laiseca, yo no podría haber escrito ni una oración. Mi maestro no fabrica clones. Caza tormentas, las que se desatan en nuestras cabezas, las que llueven en nuestro interior, para dar vida a lo que imaginamos. Y entonces sale: algo nuevo, original, de bordes nítidos, único en su especie.

* Escritor argentino. Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Correo electrónico: leoyola@yahoo.com
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 285-289.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Escribir.
Ser escritor.
Tiene una carga simbólica importante.
Respeto mucho el tiempo que se dedica a escribir.
Y a leer.
Pero el tema es cómo lo ven los demás.
Obviamente, una cosa es un auditorio como el que dimos la charla en la facultad y otra, los vecinos. Pero sea quien fuere que agarre un libro es un lector y punto. Y también merece sus laureles. Yo puedo ser el autor de la historia que están leyendo. Pero cada uno de los respectivos lectores que tenga esa novela o relato lo va a terminar de completar con sus vivencias personales. Y sí, yo puedo firmar esa historia. Pero tengo que respetar lo que genere en cada uno de los que la haya escogido para leer. Más, habiendo tantos títulos para elegir.
El tema pasa por los que no leen. Y desde el prejuicio hablan de lo que uno hace. Y de los que no leen y tienen una imagen muy equivocada de lo que es ser escritor. Y sobre todo: vivir de la escritura. Porque, insisto, esto de ser escritor, esto de escribir: es muy simbólico.
Gané dos premios honorarios hasta ahora con mis novelas. A libro publicado. El reconocimiento de mis pares, una alegría inmensa… Se me acercó gente a pedirme plata prestada cuando se enteraron. Les dije que me disculparan. Que el premio no era de dinero en efectivo. No me creyeron y se enojaron conmigo. Incluso antes de que publicara mi primera novela, cuando obtuve la mención en el Premio Clarín/Alfaguara y me sacaron una nota en el suplemento zonal del diario como un vecino destacado del Oeste, el dueño del departamento en el que vivía me aumentó el alquiler después de decirme que me había visto en el diario. Le puse su nombre y apellido a un personaje secundario al que lo hago sufrir físicamente mucho hasta que, finalmente, fallece. ¿Qué más iba a poder hacer?
La salida de un libro nuevo escrito por uno es muy similar al nacimiento de un hijo. Evidentemente son cosas que no deberían de compararse. Pero como papá de Ramón y papá de mis —hasta ahora— nueve novelas publicadas espero no ofender a nadie con esta afirmación. Será por eso que a uno le duele —y mucho—, una crítica negativa. Pero hay que saber aguantarla. Tratar de ver el oficio de quien la realizó. Y cuando lamentablemente uno detecta que no hay objetividad, que —hablando coloquialmente— hay una mala leche importante: tratar de no darle relevancia. Uno cuando comparte sus historias se expone. La polarización extrema es: me gustó/no me gustó. Y en el medio todas las sensaciones que generó el libro. Y a las que, para bien o para mal, les estamos debiendo.
Se me hace muy difícil recordar todo lo que dijimos ese lunes de septiembre con las amigas Gaby y Sonia. Con Gabriela sólo sé que cuando salimos, en la oscuridad de la calle, nos permitimos darnos un abrazo hermoso. Estábamos muy felices de haber compartido esa tarde con ustedes. Uno aprende que es lo que es y —como dicen los pibes allá— no da hacerse el otro. Pero para que nos mostremos tal como somos tiene que haber confianza y cariño ganado. Y eso no se da sólo en una charla bien coordinada. Si ese día nos quedó a todos tatuado, es porque antes la amiga Sonia hizo un gran laburo de acercarse a nosotros. Nos brindó seguridad para que ese día nosotros pudiéramos ser genuinos. Y después de lo compartido no dejó de acompañarnos y de agradecernos por nuestro desempeño.

Un gran gesto.
Puede parecer un detalle.
Pero no lo es.
Es algo enorme.
Yo no sé si escribo bien o mal. Sólo sé que hago lo mismo que cuando voy a bailar: le pongo ganas. Muchas. Todas. Quiero que la pasen tan bien como yo mientras escribo. Laburo mucho. Quiero a mis personajes. A veces hasta me enamoro. Pero sobre todo creo en ellos. Les y me tengo Fe.

Datos de la Obra

Oyola, L. (2011). *Kryptonita*. Buenos Aires: Mondadori. ISBN: 978-987-658-089-2, pp. 12-41.

[…] Está muerta.

Obitó.

Obitó es una palabra, un verbo, que jamás se pronuncia en una clínica privada. Porque donde hay dinero de por medio es otro el procedimiento. Porque si se paga es para recibir algo diferente. Algo mejor. En teoría. La práctica igual avala. Pero podrían recibir algo mejor. El consuelo de tontos es que peor están los que no tienen obra social. Y ésa es una verdad irrefutable.

[…] Miré las estrellas. Miré mi reloj. Cuatro horas más. Sólo cuatro horas. Cuatro horitas. ¿Qué eran cuatro horas más después de haber estado todo el día en el hospital el viernes, el sábado y el domingo? Cuatro horas más y llegaba a las 72 por las que me pagaban los cinco médicos clínicos que tendrían que estar de guardia. En cuatro horas más iban a ser 72 horas seguidas trabajando. Porque ése era MI currito en el Paroissien: ser nochero.

Oficialmente, yo no estuve de guardia ninguna de estas noches. La última vez que fiché mi salida del hospital fue ayer, domingo, a las 20:07 después de haber cumplido mi turno de doce horas. En el Estado es así. Uno trabaja tres por dos. Tres días seguidos de guardia por dos de franco. Y por ley, un hospital público tiene que asegurar la atención de un mínimo de cinco médicos clínicos en la guardia nocturna.

[…] Ser nochero es perjudicial para la salud. Y ejercer este servicio más de dos veces al mes es un suicidio. Matarse de a poco. Seis días de treinta, treinta y uno; seis días sin dormir durante un mes: no parece mucho. Pero, a la larga, lo es. Se paga un precio caro. Pero depende de lo que uno quiera pagar. El Doctor Nazar, por ejemplo, prefirió perder en salud para estar al día con las cuotas de alimentos de sus hijos que les tiene que pasar a sus ex. Prefirió perder la salud y que nunca le falte el licor de café […].

Y entonces escuché las corridas y los portazos y más puteadas […]. Los que habían entrado eran también delincuentes. Pero de otro tipo. De los que tienen prontuarios gordos. Tan grandes e impactantes como las armas que venían portando. Criminales tristemente célebres en La Matanza […].

Como si hubiera entrado manejando un tanque de guerra abrió la puerta de par en par una mujer enorme con el rostro desencajado. Llevaba en brazos a un hombre que necesitaba atención médica. No me pregunten por qué, pero cuando lo vi al herido supe de inmediato que era, ni más ni menos, el jefe de ellos. Lo traía envuelto en una frazada. Inconsciente. La mujer era la desesperación corporizada. Me vio y avanzó rápido hacia mí. Cuando la tuve enfrente me di cuenta de que tenía ojos azules y que era un travesti […].

Era evidente que el ritmo cardíaco del herido estaba disminuyendo. Su pulso apenas podía captarse. Lo íbamos a perder. No había tiempo para realizarle maniobras de resucitación cardiopulmonar. Nada de media hora de RCP. Nilda se puso en acción y le sacó el cinturón y las cadenas que llevaba tanto en las muñecas como en el cuello. También los dos rosarios. De los bolsillos de pantalón de jean extrajo un celular que colocó sobre una mesita cercana. Con una tijera, primero, le cortó los cordones de los borceguíes para poder dejarlo descalzo más rápido y después hizo lo mismo con la remera en la parte de adelante para abrírsela como si fuera una camisa. Cuando lo dejamos con el torso desnudo, vimos que su pecho estaba surcado por una cicatriz enorme rodeada de tatuajes de todo tipo.

No pude colocarle una inyección de adrenalina porque al pincharlo la aguja de la jeringa se me dobló. Lo hice una segunda vez con igual resultado; por eso desistí de la maniobra. Con Nilda lo movimos para un lado y para otro buscando hematomas o señales de entrada de arma blanca o de fuego. Encontré una herida profunda en la parte baja de la espalda. Y en ella, un pedazo de vidrio. Con unas pinzas logré extraerlo con éxito, y eso que estaba bien enterrado. Cuando intenté cauterizar la herida, rogando que el tejido resistiera la costura que le estaba por hacer, me di cuenta de que no había hemorragia. Nunca había visto algo así, porque era imposible. La piel, en segundos, había cauterizado sola.

Arrugando la frente, y pensando que estaba a dos pasos de empezar a empinar el codo con el Doctor Nazar y su Tía María, enchufé el cardiorresucitador y lo encendí. Nilda se apresuró a pegarle los parches para captar la actividad eléctrica del corazón y a desparramarle gel en el pecho para que no le quedaran otro tipo de marcas cuando le apoyara las paletas e hiciera las descargas.

—¡Está listo, doctor!— me avisó justo cuando los electrodos indicaron que estaba en paro.

La línea del monitoreo cardíaco dejó de dibujar picos y se volvió recta. Un zumbido tan conocido como lamentablemente conocido acompañó la señal de que el corazón había dejado de funcionar.

Tuuuuuuuuuuuuuu…

[…] El tipo de buzo rojo se dio cuenta de cuál era la situación. No sé si tenía experiencia en esto o si nos leyó los pensamientos. La cuestión es que se acercó para sugerirme:

—Dele con todo.

Llevaba la capucha del buzo puesta. De su cabeza sólo sobresaltaba el rostro. Sus ojos ocultos por la sombra de la capucha. Nariz al descubierto y sombrero pronunciando:

—Dele con todo lo que tenga: él va a aguantar.

Me quedé duro un instante antes de poder darle una respuesta.

—Si le hago caso, lo voy a terminar matando yo.

Fue rápido. En un abrir y cerrar de ojos sentí cómo me apoyaba el caño de una pistola en la cabeza haciéndomela ladear sobre mi hombro derecho.

—Dele con todo.

TUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU…

Tragando saliva obedecí.

—Máxima potencia… ¡Atrás! ¡Todos!

Lo puse a 360. Le apoyé las paletas en el pecho y, cuando le di la descarga, la electricidad me hizo vibrar los brazos. El cuerpo del paciente se arqueó por primera vez. Yo no paraba de temblar. Tuve que hacer mucha fuerza para poder despegarle las paletas. Bajó la tensión en la sala. Los tubos fluorescentes se apagaron y se volvieron a prender. La máquina no resistió tanto voltaje y explotó. Saltaron varios chispazos y después salió humo. Menos mal que no corrió la misma suerte el aparato de monitoreo cardíaco; que empezó a captar actividad dejando de emitir la línea mortal.

Boom… ¡Bip!… Boom… ¡Bip!… Boom… ¡Bip!

No lo podía creer: el paciente había resistido casi 400 joules de descarga. Hipotéticamente, nadie en este mundo está preparado para algo así.

Miscelánea

Los Sabores de la Literatura: Un Recorrido Culinario

Daniel Alejandro Capano*

Nota del Editor

El arte culinario y su rol en el modo de entender las diferentes manifestaciones culturales a lo largo del tiempo. El autor piensa la pertinencia de esta relación en la obra de escritores latinoamericanos e italianos en un curioso ejercicio que transita por diferentes épocas y sabores.

La cocina es un lenguaje mediante el cual
se puede expresar
armonía, creatividad, felicidad, belleza,
poesía, complejidad,
magia, humor, provocación, cultura.
Ferrán Adrià

La gastronomía, arte que transforma en placentera la necesidad de alimentarse, es un hecho cultural. A través de lo que el hombre come y cómo lo hace se pueden investigar sus costumbres, penetrar en su problemática, indagar aspectos sanitarios, conocer, en definitiva, un momento histórico y social. Leer un recetario, preparar un determinado plato o participar de una comida forman parte de un complejo sistema semiótico, cuyos signos pueden ser decodificados desde diferentes perspectivas de análisis.

Al dejar de ingerir exclusivamente raíces y frutas naturales, así como también carnes y pescados crudos, el ser humano pone en juego mecanismos fundamentales que desarrollan su ingenio y capacidad creativa a la vez que capitaliza su experiencia de vida. La diferencia entre lo crudo y lo cocido, tal como lo ha señalado el antropólogo Lévi-Strauss (1976), puede ser considerada como una pauta de cultura que separa el mundo salvaje del mundo civilizado.

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente investigador de Literatura Italiana, de Literatura Francesa y de Teoría Literaria en UBA, UCA y USAL.
Correo electrónico: danielcapano@fibertel.com.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 292-312.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Los tiempos de abundancia como los de miseria y hambruna, que jalonan la historia de la humanidad, resultan puntos de partida interesantes para realizar un estudio sociológico y artístico de una época específica.

El propósito de este ensayo será pues rastrear esos momentos significativos —con las limitaciones que una labor de tal tipo exige y en la medida en que es posible hacerlo en pocas páginas—, a través de las voces que nos hablan desde los textos literarios. Con la ayuda de la imaginación, se partirá entonces de la Edad Media.

No creo arriesgado señalar que durante ese período, como en otros, la comida, ya sea por exceso o por carencia, fue personaje fundamental en la vida de los hombres. Se sabe que durante el medioevo los alimentos eran escasos y costosos para el pueblo, mientras que los banquetes, en los que se ofrecían variedad de platos y preparaciones muy elaboradas, se circunscribían al ámbito de la nobleza y de los poderosos. El hambre se veía con terror porque era seguido de períodos de peste y mortandad. Entre los años 1315 y 1317, las necesidades alimenticias se hicieron sentir en forma rigurosa. Las malas cosechas como consecuencias de las intensas lluvias produjeron la catástrofe.

El imaginario medieval explica estas calamidades a través de fenómenos celestes: la aparición de cometas era interpretada como una señal negativa del más allá. Los desposeídos, como es constante en la historia de la humanidad, fueron los que más sufrían tales circunstancias. Las crónicas han dejado testimonios terribles de la situación. No sólo se recurría a los animales domésticos para satisfacer la necesidad de alimentos, sino que los casos de canibalismo no fueron raros, según apunta Nilda Guglielmi en sus *Memorias Medievales*.

El hambre era tal, que las inmundicias arrojadas a los puercos que vagaban sueltos por algunas calles de París, eran disputadas por los carenciados. Cuando se sacrificaban los perros para saciar el apetito, los menesterosos seguían a los sacrificadores al campo y se peleaban por los restos de carne y las vísceras que se desechaban. Todo ello presenta un panorama altamente revelador para enmarcar el tema que desarrollo.

Como se sabe, Umberto Eco, en *Il nome della rosa*, realiza una construcción minuciosa, aunque con algunas salvedades, de la Edad Media. Describe esa situación de hambruna que llega hasta la antropofagia por medio del léxico estrafalario de Salvatore, aquel monje, ayudante del cillero, que tenía aspecto de diablo, que se expresaba en varios idiomas y en ninguno porque utilizaba

jirones de lengua con las que había estado en contacto, y de quien Adso, el narrador, dice que comía por todos los años que había ayunado. Salvatore relata al novicio su infancia miserable y desolada en una perdida aldea de Italia. Señala que cuando los campesinos habían acabado con los animales inmundos que podían encontrar, comenzaban a desenterrar a los muertos, sepultados el día anterior y a devorar los cadáveres.

Ante esta realidad totalmente desgarrante, el hombre medieval trata de evadirse por medio de la imaginación, para ello crea un lugar inexistente, utópico, llamado Jauja, el país de la Cucaña, donde los árboles secretan miel y dan hormas de queso y olorosos chorizos.

Cuenta Elisa, la narradora de «Calandrino y la heliotropía» (8.ª, III) del *Decamerón*, a través de la voz de Maso, que existe una tierra en que las vides se atan con longanizas y allí hay una montaña hecha de queso parmesano rallado, en lo alto hay personas que lo único que hacen es cocinar todo el día macarrones y ravioles y los arrojan desde arriba para gozo de la gente. Por el lugar también corre un arroyo de vino blanco seco, y agrega, sin una gota de agua mezclada.

Más próximo a nuestros días, una supervivencia del tema de la Cucaña se encuentra en la canción de los Beatles, «*Lucy in the sky with diamonds*», en la que se habla de ríos de miel y árboles de mermelada, y en la de Juan Luis Guerra, «Ojalá que llueva café».

En la mesa de los señores feudales, como es conocido, las cosas cambiaban. Ellos no tenían necesidad de juegos imaginativos para paliar el hambre acuciante.

Los festejos nupciales eran ocasión propicia para exhibir la riqueza que se poseía. La opulencia se demostraba mediante una mesa repleta de bandejas y platos que contenían pavos, cisnes, grullas, perdices, ocas, pollos, liebres, conejos, jabalíes y, en ocasiones, hasta carne de oso.

La posibilidad de consumir carne era sólo privilegio de nobles. Los señores poseían «el derecho de pernada», que consistía en percibir un cuarto trasero de los animales cazados por sus vasallos, una pierna, un jamón, una pata del animal, de ahí el nombre de pernada que se le daba al impuesto.

Tan apreciada era la carne de caza, que un poeta italiano del siglo XIV, Adriano dei Rossi, señala que un cabrito o una liebre podían llegar a corromper la conciencia de más de un juez (*apud* Guglielmi, 1981, p. 161).

El tipo de ave más común era la gallina, pues se la menciona en las enumeraciones que los arrendatarios pagaban a los señores en calidad de renta, así como también los huevos. La época de mayor producción era la primavera,

Pascua en el hemisferio Norte. Se los hacían hervidos, «estrellados» y también duros. Estos últimos se bendecían en Viernes Santo. Ellos son los predecesores de los actuales huevos de chocolate, que se comen el día de la conmemoración de la Resurrección de Cristo.

Las aves más preciadas eran los cisnes, los faisanes, los pavos reales, las ocas y las grullas. Una mesa señorial se engalanaba con una grulla. Así lo atestigua Boccaccio en el cuento 4.º de la Jornada VI del *Decamerón*. Las narraciones de esta jornada se caracterizan por la habilidad que tienen los protagonistas de los relatos para salir de una situación difícil por medio de una réplica rápida o de una ocurrencia. Tal es el caso de Quiquibio, cocinero del Sr. Currado, quien gracias a su agudeza logra superar una situación embarazosa en la que se hallaba.

El Sr. Currado se dedicaba, como muchos nobles medievales, a la caza. En una oportunidad caza una grulla. Llegado a su palacio mandó a su cocinero Quiquibio que la preparase para la cena, ocasión en la que debía agasajar a unos huéspedes muy importantes. Quiquibio así lo hace, pero sucedió que cuando la estaba cocinando, entró en la cocina una mujer de la cual él estaba enamorado. La mujer, atraída por el aroma que desprendía la cocción, le pidió un muslo del ave. El cocinero se rehusó, pero finalmente accede, a cambio de «algunos favores» que le promete la joven. Durante la cena, Quiquibio lleva la grulla a la mesa. Currado advierte que le falta un muslo, entonces el cocinero que era veneciano y como ellos, según piensa Boccaccio, mentiroso, le responde que las grullas tienen un solo muslo y que lo podía comprobar.

Al día siguiente amo y cocinero se dirigen hacia el río donde solían haber grullas. Una vez allí, vieron una docena de ellas por lo menos, que estaban apoyadas en una pata, como acostumbran hacerlo cuando duermen. Entonces Quiquibio dijo que no había mentido, que las grullas tenían una sola pata, pero Currado emitió un sonido: ¡Hoho! Las grullas despertándose sacaron la otra pata, con lo cual el ardid del joven quedó al descubierto. Sin embargo, una respuesta ingeniosa salvó al cocinero de la ira de su amo, al contestarle que el Sr. Currado no había hecho ¡Hoho! cuando él le presentó el plato de la grulla con un solo muslo. Así logra transformar la ira de su señor en buen humor, pues Currado festejó la ocurrencia y lo perdonó.

El faisán, además de ser un plato principesco, tenía efectos terapéuticos porque servía para confortar el ánimo de princesas tristes y deprimidas. En una novela de caballería catalana de la última década del siglo XV, *Tirant lo Blanc*, los médicos al examinar a una princesa le prescriben faisán que «es carne cordial para el corazón».

También la carne de oca era un plato muy valioso. Se servía en el norte de Italia para la festividad de Todos los Santos y en Alemania en Navidad.

En una de las más destacadas expresiones dramáticas francesas medievales, *La farsa de Maese Pathelin* que desarrolla el tema del burlador burlado, un abogado sin causas, Pathelin, muy imaginativo y hábil en urdir engaños, intenta engatusar a un vendedor de paños con hermosas palabras y argucias. Para demostrar su solvencia económica lo invita a comer a su casa un plato costoso y muy elaborado como era la oca. La invitación forma parte de un artilugio para no pagarle la tela que ha comprado.

Por ser plato de gran estima en la época, las aves se presentaban, por lo general muy elaboradas, rellenas con alondras y pájaros, como lo atestiguan los cuentos de Franco Sacchetti, en el siglo XIV. En un relato de su *Trecentonovelle*, se hace referencia al relleno con que solían preparar las aves, pero aquí entra en juego un elemento sorpresa, pues se presenta a los comensales una oca, no ya rellena con ajos y membrillos como señalaban los preceptos culinarios, sino con la cabeza de un gato muerto.

Las carnes blancas se preparaban con condimentos. De todos ellos el más apreciado era el azafrán. Rezaba un proverbio: «Para la gallina en caldo, por amor de Dios, el color como azafrán».

El anís se usaba para aderezar carnes, junto con una jalea elaborada con hojas de laurel y cinamomo, una especie de melaza aromática. También la menta formaba parte de recetas para preparar carnes, omelettes y ensaladas.

El vino mismo era elaborado con especias. En los banquetes se bebía el vino *epicé*, es decir preparado con una mezcla de especias y miel (cfr. Guglielmi, 1981, pp. 161-163).

Eduardo Galeano, con gran sentido del humor, escribe en su libro *Espejos*, que no sabemos «si Adán fue tentado por una manzana o por una uva. Sí sabemos en cambio, que hubo vino en este mundo desde la Edad de Piedra», y que los griegos y los romanos lo bebían en abundancia durante sus fiestas. Agrega que en China recetaban vino para mejorar el estado anímico de los tristes. Por otra parte, el primer milagro de Cristo fue convertir el agua de seis tinajas en vino para celebrar las bodas de Caná (Galeano, 2008, p. 12). Por su parte, Borges, en el *Soneto del vino* dice:

> que fluye rojo a lo largo de las generaciones
> como el río del tiempo y en el arduo camino
> nos prodiga su música, su fuego y sus leones» (Borges, 2010, p. 471).

Respecto de las reglas del protocolo culinario, previo a cada comida se acercaba a los comensales agua hervida perfumada con cortezas de naranja o pétalos de rosa para que se lavaran las manos. Recordemos que se comía con las manos, el uso de los cubiertos será costumbre posterior. Para Pedro Damián el tenedor era un instrumento satánico. Decía que Dios no hubiera dotado de dedos a los hombres si hubiese querido que usaran ese utensilio. Isabel de Inglaterra y el Rey Sol de Francia rechazaban los cubiertos y comían con las manos (Galeano, 2008, p. 99).

Los participantes a una comida se sentaban sobre almohadones de seda y la mesa se adornaba con rosas frescas y violetas. Por supuesto que estas exquisiteces se observaban en la mesa de los nobles, los pobres estaban muy lejos de practicarlas ya que se contentaban, como señala la serrana del Arcipreste de Hita, «con pan de centeno tiznado y moreno» (Guglielmi, 1981, p. 163).

En la geografía española, hacia finales del período medieval y como consecuencia de las órdenes mendicantes, va adquiriendo importancia cierta forma de caridad pública practicada indiscriminadamente por los religiosos. Consistía en un reparto gratuito de una comida diaria entre los necesitados. Numerosos mendigos y necesitados se agolpaban en la puerta de los conventos a una hora determinada en espera de colmar sus escudillas con un exiguo caldo, salpicado de huesos y desperdicios, que luego se llamó, quizá por su insipidez, «sopa boba».

Joan Corominas en su *Diccionario* supone que el adjetivo «boba» con que se calificaba el caldo, es de origen italiano, derivado del toscano «bobbia», «biobba» o «aboba», voz en uso en la Italia del siglo xvii, desde Venecia hasta Nápoles, cuyo significado es «sopa».

El filólogo Joaquín de Entrambasaguas (1976) la asocia a la expresión «cobrar la pasta gansa», ya que bobo y ganso son términos afines, esto es, cobrar dinero sin esfuerzo. La expresión «cobrar la pasta gansa» significaba algo similar a lo que en el dialecto rioplatense llamamos hoy «plata dulce». Así explica que se denominase «sopa boba», pues era una alimento que se adquiría sin esfuerzo.

La «sopa boba», como se advertirá, acrecentó en parte la vagancia. A finales del siglo xvii se laicizó y su beneficio perduró hasta el siglo xix. Los lienzos de Murillo reflejan esta imagen del pobre que recibe la «sopa boba» en los conventos y casas de caridad.

En el primer tercio del siglo xiv, un clérigo castellano, investido de la dignidad eclesiástica de Arcipreste creó una obra que ilumina de manera especial los

usos culinarios de su tiempo, me refiero a Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita. Protagonista de graciosas situaciones eróticas, galanteador, alegre, irónico, pícaro, goloso y ejecutor de instrumentos musicales, Juan Ruiz cantó con desparpajo al amor carnal, tantas veces prohibido, y evidenció placer por la mesa. Sus coplas son una interesante pintura de la sociedad de su tiempo. Gracias a ellas podemos reconstruir la vida cotidiana de la Baja Edad Media española.

El Arcipreste en su *Libro de Buen Amor* narró las aventuras de don Melón de la Huerta, que tras reiterados fracasos amorosos, emprendió la conquista de una doncella, doña Endrina, con la que tuvo éxito merced a las artes de una alcahueta mediadora, antecedente literario de la Celestina, llamada Trotaconventos.

En el comienzo del libro se explica: «Como dice Aristóteles, cosa es verdadera, el mundo por dos razones trabaja: la primera por haber mantenencia, la otra cosa por haber juntamiento con fembra placentera».

Tal fragmento nos revela el espíritu pragmático y hedonista del monje. El amor carnal y el sustento alimenticio parecen indisolubles en él, transformando en realidad el dicho que reza «El abad canta, do yanta», es decir el abad canta misa donde hay de comer. El autor reprochaba a los incursos en el vicio de gula, cinco comidas diarias que llenaban el estómago de los glotones de la época: almuerzo matinal o desayuno, yantar, merienda, cena y sobrecena.

El fraile impone a menudo a su personaje Don Carnal, símbolo de la lujuria y de la gula, una cantidad de castigos nutritivos y restricciones alimenticias. Los domingos debía comer garbanzos cocidos con algo de aceite; los lunes potaje de arvejas; los martes gachas (una cocción de harina con leche y miel); espinacas los miércoles; los jueves lentejas y ayuno total los viernes. Este menú transformado sobrevivirá en *El Quijote,* cuando el narrador, para mostrar que el personaje tiene escasos recursos económicos, describe las costumbres alimenticias del hidalgo manchego.

El Arcipreste ensalzó también la templanza y la prudencia en el beber: «El bino muy bueno en su misma naturaleza, muchas bondades tiene si se toma con mesura, al que más lo beve sácalo de cordura: toda maldad del mundo faze y toda locura».

Asimismo, el libro describe las golosinas que elaboraban las religiosas de clausura, rica en frutas y azúcar. Pero, quizá el pasaje más conocido sea la famosa batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma, que en realidad se inspira en un texto de la segunda mitad del siglo XIII del noroeste de Francia, *Flabian de la bataille de Caresme et de Charmage.* Juan Ruiz enfrenta las fuerzas de la carne con los

productos del mar, los pecados derivados de la gula, con el ayuno y el sacrificio y el recogimiento que imponía el tiempo de Cuaresma.

El combate imaginario está planteado como un torneo medieval. Articula los movimientos de peones, ballesteros, caballeros, escuderos e infanzones. Ambas huestes se identifican en cada caso con una riquísima gama de alimentos y productos de la tierra y el mar.

El valor gastronómico del libro del Arcipreste no descansa simplemente en la enumeración de las comidas del momento, sino en la mención expresa de sus lugares de procedencia y el rango social de los alimentos.

Gracias al *Libro de Buen Amor* hoy se tiene una completa descripción de los hábitos culinarios vigentes en Castilla a principios del siglo XIV (cfr. Capel, 1985, pp. 49-59).

Por otra parte, durante la Edad Media se difundieron calendarios asociados con las tareas agrícolas y ganaderas, que también instruían sobre cómo preparar alimentos. Estos almanaques orientaban a los campesinos respecto de las labores agrarias y formaron parte de la cultural popular, de la cultura del *colportage*, es decir de libritos toscamente armados en los que aparecían recetas, indicaciones sobre los tiempos de siembra y hagiografías, entre otros temas. Se vendían en las ferias y circulaban entre las poblaciones rurales. La lectura se hacía en voz alta, ya que el porcentaje de analfabetos era muy elevado. En ellos se podía leer, por ejemplo, que la matanza de los puercos se debía realizar durante los meses fríos.

Umberto Eco explica en las «Postille» a *Il nome della rosa* que la acción de su novela se desarrolla en noviembre. Era frecuente que los cerdos se mataran en los meses fríos, pero como necesitaba que uno de los monjes asesinados, Venancio, apareciera con el cuerpo invertido en una tina, con la cabeza y el tronco sumergidos en la sangre de puercos sacrificados que contenía el recipiente, ubica la matanza en un mes no totalmente frío como es noviembre. Creyó que se podría justificar porque el monasterio en el que se desarrolla la novela, está situado en lo alto, en la montaña, y en consecuencia el frío era allí más intenso y llegaba antes que en la planicie (Eco, 1987, p. 515).

En diciembre se imponía la molienda de aceitunas y la clarificación del vino. Los estofados de gallina resultaban más sabrosos si se los cocinaba en enero. En primavera y mayo principalmente se comían hígados de cabrones, gallos, truchas y barbos. «El barbo, la trucha y el gallo, todo en mayo», aconseja el refrán. Al finalizar el período estival se realizaba la recolección de miel, las frutas y, posteriormente se preparaban los guisos de perdices.

Ya próximo al Renacimiento, un hombre polifacético, Leonardo da Vinci, entre sus múltiples inclinaciones también se interesó por el arte de cocinar. Sus observaciones sobre la cocina se recogen en el Códice Romanoff (*Apuntes de cocina*) entre otros manuscritos, aunque no se tiene la certeza de que las recetas y observaciones que figuran en ellos sean de su autoría.

El interés de Da Vinci por lo culinario se originó tempranamente, pues su padrastro era repostero. Fue él quien incentivó en el niño el gusto por los dulces y la pasión por la comida.

Durante su adolescencia trabajó como aprendiz de cocina en una conocida taberna florentina llamada *Los tres caracoles*, situada en el Ponte Vecchio. Curiosamente, todos los cocineros de la taberna morían envenenados, entonces Leonardo se hizo cargo de la cocina. Tal tarea le duró poco, porque insistía en cocinar una especie de polenta o guiso que no era del agrado de la clientela y en servir a los comensales rodajas de pan negro decoradas con hojas de albahaca, y artista al fin, dispuestas en forma geométrica. Se cuenta que debió huir del lugar para salvar su osamenta, pues los clientes que reclamaban algo más sólido para sus vacíos estómagos invadieron la cocina con ánimo belicoso.

En 1482 obtuvo el cargo de Maestro de festejos y banquetes en la corte de los Sforza, donde desarrolló su afición por el buen comer. Se inclinó por la cocina vegetariana, sin lograr imponerla en la corte de Milán. En los comentarios sobre los beneficios de los vegetales incluye cuestiones terapéuticas junto con las gastronómicas. Allí elaboró, no obstante, sabrosas recetas, como la del caldo de gallinas con cítricos y huevos. Se lee en sus *Apuntes de cocina*: «Prepare con dos gallinas un caldo y cuélelo en su cedazo, y luego añádale el jugo de una canasta de limones y naranjas, al que deberá haberle agregado unos huevos. Esta sopa se puede servir caliente o fría» (Leonardo da Vinci, 2003, p. 46). Otras recetas curiosas se refieren a «Sopa de caballo», «Cresta de gallo con miga de pan», «Nabos incomibles», «Hombro de serpiente» y «Mermelada de repollo».

Pero, hombre de mente inquieta como era, no se contentó con crear recetas, sino también algunos aparatos que podríamos asociar con los electrodomésticos de nuestro tiempo: cortadores de berro, machacadoras de ajo y perejil, desplumadores de patos, picadores de carne, extractores de humo, máquinas para modelar espaguetis (o sea, la «pastalinda» *avant la lettre*). Claro que tales artefactos eran más ensayos experimentales que instrumentos prácticos. El funcionamiento de la enorme máquina para cortar berros resultó una verdadera tragedia. Hizo una prueba en el jardín de los Sforza, perdió el control del

artefacto y, como consecuencia de ello se cuenta que murieron seis hombres de la servidumbre y tres jardineros.

Lo cierto es que más allá del éxito o el fracaso de estos inventos, Leonardo da Vinci se muestra también en el aspecto culinario como un adelantado a su época.

Hacia fines del siglo xv nace en Cantabria, Antonio de Guevara y Noroña, quien luego será conocido como Fray Antonio de Guevara, el autor más leído en Europa en la primera mitad del siglo xvi.

Su obra *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea* constituye un tratado corto de moral mundana y un manual de máximas gastronómicas.

Fray Antonio de Guevara fue el primer clásico castellano que mencionó la exuberante «olla podrida», conjunto de carnes, legumbres y hortalizas. La olla podrida, propia de una obscena abundancia, desafió la gula de los poderosos y la imaginación de los desposeídos durante los albores de los siglos xvi y xvii. Lope de Vega, Cervantes, Quevedo y Calderón la elevaron en sus escritos a la categoría de mito.

Un primer antecedente de la «olla podrida» se encuentra en Francia: la palabra *pot-pourri* (gabacho) es símbolo de la mezcolanza de cosas diversas.

Extraña evolución es la de esta palabra. La voz *potpourri* servirá en el siglo xix para calificar las composiciones musicales de fragmentos dispares y la Real Academia la aceptará con esa acepción.

Pero volvamos a la «olla podrida». Su receta de gran opulencia, incluía los siguientes ingredientes:

> Toma dos libras de garganta de puerco salada, y quatro libras del pernil dessalado, dos ocicos, dos orejas, y quatro pies de puerco partidos y rezien sacados de un día, quatro libras de puerco jabalí con el callo fresco, dos libras de salchichones buenos, y limpio todo hágase cozer con agua sin sal: y en otro vaso de cobre, o de tierra, cuézanse también agua y sal, seys libras de carnero, y seys libras de riñoñada de ternera, y seys libras de vaca gorda, y dos capones, o dos gallinas, y quatro pichones caseros gordos, y de todas las dichas cosas las que estuvieren primero cozidas se vayan sacando del caldo antes que se deshagan y consérvense en un vaso, y en otro vaso de tierra, o de cobre con el caldo de la sobredicha carne, cuézanse dos cuartos de liebre traseros cortados a pedazos, tres perdices, dos faysanes, o dos ánades gruessas salvajes frescas, veinte tordos, veinte codornices, y tres francolines, y estando todo cozido, mézclanse los dichos caldos y cuélese por cedaçol advirtiendo que no sean demasiadamente salados […]. Sírvase caliente con especias dulces. Puédense después de hervidas asar algunas de las dichas aves (Del *Libro de Arte de Cozina* de Diego Granado, 1599, *apud* Capel, 1985, pp. 115-116).

Por de pronto estamos en presencia de un plato exageradamente rico en componentes, un ejemplo de barroco culinario, pero dentro de ese barroquismo, está presente cierta proporción, el cuatro, el seis, además la preparación debía hacerse en ollas separadas para asegurar el éxito del plato.

La receta sufrió con el correr del tiempo diversos agregados, aun más, y modificaciones.

Frente a tal exuberancia, la literatura también supo atestiguar la carencia de alimentos, esa cultura del hambre que perseguía al hombre. Con ironía y sarcasmo, Francisco de Quevedo describe en la *Vida del Buscón llamado don Pablo,* la famosa sopa que ofrecía el licenciado Cabra a sus pupilos:

> Trajeron caldo en unas escudillas de madera, tan claro, que en comer una de ellas peligrara Narciso más que en la fuente. Noté con la ansia que los macilentos dedos se echaban a nado tras un garbanzo huérfano y sólo que estaba en el suelo. Decía Cabra a cada sorbo: «Cierto que no hay tal cosa como la sopa, digan lo que dijeren, todo lo demás es vicio y gula». Acabando de decirlo, echóse su escudilla a pechos, diciendo: «Todo esto es salud, y otro tanto ingenio». «¡Mal ingenio te acabe!», decía yo entre mí, cuando vi un mozo de medio espíritu y tan flaco, con un plato de carne en las manos, que parecía que la había quitado de sí mismo. Venía un nabo aventurero a vueltas, y dijo el maestro en viéndole: «¿Nabo hay? No hay perdiz para mí que se le iguale. Coman, que me huelgo de verlos comer». Repartió a cada uno tan poco carnero, que, entre lo que se les pegó a las uñas y se les quedó entre los dientes, pienso que se consumió todo, dejando descomulgadas las tripas de los participantes (Quevedo, 1969, p. 33).

Entre redondillas y protestas feministas, entre sonetos y cartas atenagóricas, Sor Juana Inés de la Cruz se hizo tiempo para seleccionar y recopilar un pequeño recetario. El *Libro de cocina,* que reúne algunas recetas que se preparaban en el convento de San Jerónimo, está dirigido a una hermana innominada, que puede ser un destinatario ficcional y no real.

El libro comprende un total de treinta y siete recetas de las cuales sólo diez no son postres. Ello sugiere una cocina destinada a acontecimientos mundanos, como visitas de personajes a quienes se debía homenajear.

El recetario se abre con una composición destinada, como se ha señalado, a una hermana anónima:

> Lisonjeando, oh hermana, de mi amor propio
> Me conceptúo formar esta escritura
> Del Libro de Cocina y ¡Qué locura!
> Concluirla y luego vi lo mal que copio.
> De nada sirve el cuidado propio
> Para que salga llena de hermosura,
> Pues por falta de ingenio y de cultura,
> Un rasgo no he hecho que no salga impropio (Morino, 2001, p. 105).

Veamos de este libro dos breves recetas., una de Buñuelos de Queso: «Seis quesitos frescos, una libra de harina, una mantequilla de a medio derretida, y el queso molido. Se aplanan después de bien amasados con palote. Se cortan con una taza y se fríen»; otra de Hojuelas: «A cada libra de azúcar, cuatro yemas, un poco de almíbar, sal y agua. Se amasan muy bien y se extiende con palote para que adelgace y se cortan» (Morino, 2001, pp. 107-110).

Así, Sor Juana alternó los oficios de la casa, con los oficios de las letras.

Respecto de la Argentina, la temática cárnica pareció signar el destino de nuestro país desde los orígenes, apoyando un antiguo entimema con el que consolaba una empanada a la otra: «De carne somos». Leyenda o realidad, se piensa que el primer español en llegar a estas costas fue Juan Díaz de Solís. A poco de desembarcar fue muerto y colocado sobre las brasas con la mayoría de los otros soldados. Dice Borges, en la *Fundación mítica de Buenos Aires*:

> Pensando bien la cosa, supondremos que el río
> era azulejo entonces como oriundo del cielo
> con su estrellita roja para marcar el sitio
> en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron (2009, p. 173)

Sólo un grumete de la expedición logró sobrevivir. Juan José Saer, en *El entenado,* relata esta atrocidad mediante un narrador, testigo visual del hecho:

> Con unos palos largos, tres hombres iban retirando las brasas que se formaban en el núcleo de la hoguera y la diseminaban bajo las parrillas, probando la temperatura con el dorso de la mano que pasaban, lentos, casi a ras del fuego. Por fin, cuando consideraron que el fuego era suficiente, comenzaron a acomodar los pedazos de carne: los troncos y las piernas habían sido divididos para facilitar la manipulación y la cocción: los brazos, en cambio, estaban enteros (Saer, 1983, p. 41-42).

Ahora bien, según la expresión un tanto grosera de Domingo Faustino Sarmiento, los porteños somos «culones y barrigones». La opinión del sanjuanino acerca de los habitantes de Buenos Aires confirma del juicio de varios cronistas que visitaron estas playas que hacían referencia en sus trabajos a la alimentación excesiva de la gente. El mismo Sarmiento, al igual que otros políticos como Urquiza y Rosas, era, según su propia expresión «culón y barrigón», esto es que gozaba de los placeres de la comida sin privaciones.

Durante el exilio, un vecino de Rosas en Sothampton escribe, tras ponderar la personalidad del Restaurador, que día tras día confraterniza cada vez más con él, y agrega que además de su extraña manera de preparar el *rostbeef*, jamás había probado un manjar tan exquisito como la mermelada de vaca a la que Juan Manuel llamaba dulce de leche.

Tampoco la literatura argentina es escasa en macabras recetas culinarias. Pensemos en *Circe* de Julio Cortázar. En la ficción cortazariana, la protagonista, Delia Mañara (anagrama de «araña», que teje su red para matar a sus víctimas), experta en elaborar licores y bombones, tenía fama entre sus vecinos de haber asesinado a dos de sus novios, sirviéndole algunas «exquisiteces» elaboradas por ella. Claro que su vocación culinaria se vio abortada por la llegada de Mario, especie de Odiseo porteño que desbarata sus vocación gastronómica. La especialidad de la joven eran los bombones bañados en chocolate y moka y los rellenos con licor de naranja.

En una oportunidad en que Mario degustó uno, de sabor algo amargo con un dejo de menta y nuez moscada mezclándose raramente, se sintió turbado; en otra ocasión, el joven paladeó algo crocante dentro de ellos. Una noche el novio, que tenía vedado el acceso a la alquímica cocina, logró entrar en el laboratorio gastronómico de Circe, y vio junto al gato, que circulaban cucarachas. Esa noche, al degustar uno de los bombones, elaborados por la aplicada joven, percibió después del primer sabor a moka, un dejo raramente salado. En otra oportunidad, Delia había ensayado una nueva receta de las confituras y le pidió a su novio que las probara. Mario sostuvo con sus dedos el bombón mientras la repostera, gimiendo «como si en medio de un placer infinito se sintiera un poco frustrada» (p. 115), esperaba su opinión. Mario dividió el bombón y surgió la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas. Después de tirarle los pedazos a la cara, como en Homero, Odiseo, abandonó a la Circe de Almagro.

También, los elementos gastronómicos y culinarios pueblan las novelas policiales, ya sea relacionados con la afición a la cocina y al buen comer de ciertos detectives, como por los ingredientes que aderezados de manera sutil provocan el crimen.

Tomo de esa amplísima galería tres autores: Agatha Christie, Manuel Vázquez Montalbán y Andrea Camilleri, siguiendo a la periodista gastronómica Raquel Rosemberg en su libro *Sabores que matan*.

En *El pudding de Navidad* (1995) Agatha Christie demuestra sus habilidades culinarias. En la narración la escritora inglesa pone una vez más en escena al sagaz detective belga Hércules Poirot, gentleman si los hay, y exquisito *gourmet*.

Poirot debe trasladarse a una residencia de la campiña inglesa para resolver el robo de una joya. Es Navidad y en la cena se servirá el *pudding* de ciruelas. La

confitura es un alimento que exige una preparación muy esmerada, pues lleva varias semanas de elaboración y abundantes ingredientes de muy buena calidad. Además el postre va acompañado de la creencia de que su masa preanuncia los días futuros. Mezclados con la harina se colocan especias, grasas, huevos, ciruelas, almendras, pasas, frutas abrillantadas y jengibre. Previo a ser horneado se ubican en su interior alguna moneda de oro, un botón de plata, un dedal o un anillo para asegurar el compromiso de las jóvenes casamenteras.

A la residencia asiste un grupo de invitador para la cena navideña. Primero se sirve una sopa de ostras y luego dos enormes pavos rellenos con castañas. Finalmente en una bandeja de plata, hace su entrada triunfal el *christmas pudding,* con una ramita de acebo prendida y rodeado de llamas azules y rojas. Cada uno de los comensales pide un deseo antes de que las llamas de su plato se apaguen. Junto con los bocados habrá un asesinato ficticio. Por último, dentro del *pudding* aparecerá el buscado anillo de rubíes que motivo la pesquisa de Poirot (Rosemberg, 2007, pp. 133-136).

Pepe Carvalho, detective con inclinaciones marxistas, ex agente de la CIA y gourmet destacado, es creación de Manuel Vázquez Montalbán. El paladar del detective se ajusta a la cocina popular catalana que preparaba su abuela: bocadillos de pescado frito y pimientos, berenjenas y pan con tomate.

En *El balneario* (1997), Carvalho se realiza un análisis de sangre que revela que tiene triglicéridos altos, el nivel de azúcar y el colesterol elevados. Ante tal situación, decide internarse diez días en una clínica de recuperación con la idea realizar una cura saludable. Así Pepe se somete a un estricto régimen sobre la base de frutas y arroz integral. Pero su paz no durará mucho. En la clínica se da una serie de asesinatos. Sobre el final, el narrador deja entrever que los crímenes pueden estar ligados a viejas cuentas relacionadas con la Guerra Fría. En el lugar se encontraban, escondidos por antiguos camaradas de la Segunda Guerra, documentos nazis, muy valiosos para los norteamericanos como para los rusos. Así, se descubre que cada uno de los cadáveres llevaba una doble vida y un pasado que esconder (Rosemberg, 2007, pp. 79-84).

El tercer personaje detectivesco que presentaré es Salvo Montalbano, cuyo padre literario es el siciliano Andrea Camilleri. La cocina siciliana es una de las más prestigiosas de Italia y menciones a ella impregnan todos los textos del escritor. La dieta de Montalbano se compone de frutos de mar, pastas y verduras. Predomina el pulpo y los camarones, las berenjenas y los ajíes (como se observará, la cocina mediterránea es similar a la del personaje de Vázquez Montalbán). Las pastas se hallan siempre en la mesa y se aderezan con salsas

varias realizadas sobre la base de quesos y cremas. Camilleri despliega los sabores de su isla: los *cannoli,* las *cassatte*, los *biscotti regina epongati al limone, sorbetti di gelsomino, sformatino di cioccolato amaro con salsa all' arrancia,* las *granite* y, cuando se hace la sobremesa, café anisado y marsala.

Tanta abundancia pantagruélica no sólo diseña la realidad del personaje, sino que traduce, por parte del autor, un modo de verla e interpretarla. Intenta mostrar por medio de los sabores, la conformación particular de Sicilia, invadida a lo largo de los siglos por múltiples pueblos y contaminada por sus costumbres. Camilleri comunica a través de un lenguaje gastronómico la expresión de la historia y de la cultura de su isla.

Y si nos movemos en el ámbito de la literatura italiana contemporánea, no se puede dejar de citar a otros dos novelistas que se han ocupado del tema, Italo Calvino y Antonio Tabucchi.

En *Bajo el sol jaguar,* de Italo Calvino, el personaje investiga la cocina mexicana y observa que posee ciertos códigos crípticos que se conservan desde la época precolombina, según su hipótesis de trabajo, en salsas picantes y otros sabores. La comida formaba parte de un ritual, «el sacerdote asumía las funciones del dios… por lo tanto la víctima, alimento divino…» (Calvino, 1990, p. 58), deduce, podía ser ingerida por él. Para esconder el dejo humano los acólitos lo camuflaban con otros gustos, por eso la cocina mexicana posee sabores tan encendidos. Olivia, otro de los personajes, completa el concepto al expresar: «La cocina es el arte de dar relieve a los sabores con otros sabores» (Calvino, 1990, p. 65), en consecuencia infiere una posible antropofagia por parte de los sacerdotes.

También en *Palomar* del mismo escritor, aparecen tres historias relacionadas con el tema culinario: «Un kilo y medio de grasa de ganso», «El museo de los quesos» y «El mármol y la sangre». En la primera, el lector encuentra al Sr. Palomar haciendo cola en una *charcuterie* de París. La visión de los deliciosos alimentos estimula su fantasía y asocia la gula con lo erótico. Imagina que de una montaña de grasa de ganso aflora una figura femenina con la piel tan blanca como la grasa de ganso en la que se hunde al abrazarla. Observa con atención la magnífica cornucopia que se presenta ante sus ojos, todos los tesoros del lugar, las trufas negras alineadas como los botones de la casaca de un Pierrot, los *patés de foie gras*, las terrinas, las gelatinas, los abanicos de salmón, los corazones de alcachofas guarnecidos como trofeos. Luego, ve desaparecer paulatinamente ante él esos manjares comprados por los clientes del negocio y siente una extraña

sensación, algo parecido a los celos. «Se pregunta si su glotonería no es sobre todo mental, estética, simbólica» (Calvino, 1983, p. 76). Desearía que la cola que está haciendo para obtener sus alimentos avanzara rápidamente, pues de no llegar a tiempo para adquirirlos se sentiría un forastero, un excluido.

El texto, tratado con un fino humor por el autor, juega con las impresiones del personaje frente a tan pantagruélica exhibición. Calvino combina en su narración sensaciones gustativas, olfativas y sobre todo visuales, no en vano la crítica lo ha denominado «el ojo que escribe».

El segundo relato, «El museo de los quesos», desarrolla, siempre con humor, la relación entre los quesos y sus clientes: «Todo queso espera su cliente» (Calvino, 1983, p. 77). Los atraen con su cualidad granulosa altanería, su untuosidad o porque se derriten en un estado de sumiso abandono. Considera que el negocio es un diccionario y la amplia variedad y disposición de los quesos un sistema articulado como una lengua, con sus declinaciones, conjugaciones y su léxico. Las diferentes piezas que allí se exhiben poseen una infinidad de matices de significados. Cuando le llega el turno de ser atendido, ante tanta lucubración semántica se comporta de una manera totalmente incongruente. El pedido que tenía intención de hacer se le escapa de la memoria, «como si los automatismos de la civilización de masa no esperaran sino ese momento suyo de incertidumbre para volver a tenerlo a su merced» (Calvino, 1983, p. 80).

Como en otros libros suyos, *Marcovaldo* por ejemplo, Calvino sutiliza sobre los males de la sociedad de consumo y la civilización de nuestro tiempo.

El último apartado está dedicado a las carnes y a sus cortes. Entre otras ideas, se maneja el remordimiento por destruir otras vidas con el fin de nutrir la propia. En la carnicería, suntuosamente puesta, la fila de clientes, como espectadores ávidos de observar un espectáculo, se desliza frente a las bandejas de carne de ternera, de cordero, de cerdo, de solomillos, de escalopes y de hígados. El estado de ánimo del Sr. Palomar, que hace la cola en la carnicería es contradictorio. Siente alegría y temor, deseo y respeto, preocupación egoísta y compasión universal a la vez. Un estado de ánimo que quizá otros expresen en una plegaria.

Son tres relatos en los que, a través de visiones, olores y sabores, Calvino canaliza con una fina ironía su posición de intelectual frente a determinados temas que preocupan a la sociedad. Mueve su grilla conceptual sobre el consumismo, la utilización de los hígados de ganso para hacer *paté*, la matanza indiscriminada de animales sin importar su extinción; en definitiva, denuncia

veladamente la falta de ética de la sociedad de consumo y muestra de forma lúdica por medio del Sr. Palomar, las costumbres «incivilizadas» de la sociedad «civilizada».

Otro narrador gastronómico es, como se anticipó, Antonio Tabucchi. En el cuento homónimo que integra la colección de *El juego del revés*, en el que el narrador innominado evoca su relación con la joven portuguesa Maria do Carmo, se encuentra la descripción de un interesante plato. La acción se desarrolla en Lisboa durante una velada en el restaurante en el que se cantan lánguidos fados y se escucha música nostálgica. Señorea en la escena, como en casi todos los textos de Tabucchi, la presencia de Fernando Pessoa y de sus fantasmáticos heterónimos. El narrador presenta la comida: «El arroz de cabidela tenía un sabor exquisito y un aspecto repugnante, se servía en una enorme fuente, de barro con una cuchara de madera, la sangre y el vino hervidos formaban una salsa espesa y castaña» (Tabucchi, 1886, p. 15). La descripción del plato, de origen sefardí y elaborado con sangre de gallina, según explica Maria do Carmo, se muestra con conceptos sémicos antitéticos entre lo que es y lo que parece ser. Por una parte, tiene un «sabor exquisito», pero por la otra «un aspecto repugnante», que está en consonancia con la ambigua personalidad de la portuguesa.

Pero donde aparece con mayor intensidad el tema culinario es en *Réquiem.* El texto desarrolla un diálogo con los muertos, más precisamente con el fantasma de Pessoa. Frente a este plano onírico, alucinante, se construye uno concreto: el de la descripción minuciosa de diferentes platos de la cocina portuguesa. El elemento gastronómico parecería funcionar en la narración como conjuro que transforma lo irreal en real, que atrae el pasado al presente. Así, por la *nouvelle* desfilan nombres de comidas lusitanas: *feijoada, sarrabulho, açorda, sargalheta,* que reconstruyen en el imaginario del lector el mundo de la cocina portuguesa y, gracias a él, las características étnicas de ese país. Uno de los momentos más significativos de la novela es el ansiado encuentro del narrador con la sombra de Fernando Pessoa, a quien ha buscado todo el día por la tórrida Lisboa. La reunión tiene lugar en un restaurante donde los comensales son atendidos por un simpático y particular camarero, «la Marianzinha». Después de intercambiar opiniones acerca del vino que acompañará la comida, se entabla un curioso diálogo respecto de los platos que van a ordenar. Las comidas que allí se sirven responden a la creativa *nouvelle cuisine.* La Marianzinha ofrece a los comensales un «menú poético» en virtud del cual el autor crea una risueña amalgama entre términos literarios y culinarios,

a la vez que se burla de la *nouvelle cuisine* que detesta, según lo manifestara en una entrevista. El primer plato que menciona es *Amor de Perdiçao,* una sopa de cilantro y menudos de gallina. El nombre del plato remite en el plano literario a la novela de igual nombre del escritor romántico portugués Camilo Castelo Branco. Les ofrece también una ensalada de camarones y brotes de soja llamada *Fernâo Mendes Pinto* y *Mero trágico-marítimo.* Mendes Pinto fue, en el plano referencial, un navegante y aventurero que escribió un poema épico en prosa en el que pone al descubierto el reverso oscuro de la epopeya naviera portuguesa. Por otra parte, los adjetivos con que se califica el segundo plato, «trágico-marítimo», alude a la *Historia trágico-marítima,* un relato de viajes de los siglos XVI y XVII, recopilado por varios autores. El menú poético se completa con *lenguado interseccionista, anguilas de Gafeira* y *bacalao de escarnio y maldecir.* Como se sabe, el «interseccionismo» fue un movimiento poético creado por Pessoa en 1914, que recibió la influencia del cubismo y del futurismo. Se trató de un intento literario por reunir todas las vanguardias. Por eso, cuando el narrador pregunta cómo está hecho el «lenguado intereseccionista», el camarero responde: «Está relleno de fiambres, […] por eso se llama intereseccionista, porque es pescado y carne», (Tabucchi, 1994, pp. 127-128) lo cual provoca una irónica sonrisa de Pessoa, pues el mismo poeta descreía del movimiento que había fundado. El otro plato, las *anguilas de Gafeira,* un caldo de pescado y de salsa con la cual se bañan las anguilas, alude a la novela *O Delfim* de José Cardoso Pires, publicada en 1968, y cuya acción se ubica en un lugar imaginario llamado Gafeira, por lo tanto se trata de un topónimo literario y no real. El *bacalao de escarnio y maldecir* evoca en la enciclopedia literaria del lector competente la lírica galaico-portuguesa cómico-realista que se desarrolló en la Edad Media con el nombre de cantigas de escarnio y de maldecir.

Ante tal proliferación de engendros literario-gastronómicos, Pessoa se dirige al narrador y le dice: «efectivamente la *nouvelle cuisine* es un horror» (Tabucchi, 1994, p. 127). En *Réquiem* el acto de comer, tan marcadamente manifiesto en los pasajes comentados, simboliza incorporar la vida, expulsar la muerte (cfr. Capano, 2007, pp. 114-119).

El mismo Tabucchi, al ser preguntado sobre el tema respondió que «los ritos de la muerte están unidos a los rituales de comida: durante la ceremonia fúnebre se come porque es un modo de conjurar la muerte y afirmar la vida» (Gumpert, 1955, p. 188).

Entre los múltiples aspectos que ofrece la cuestión, desde el punto de vista histórico y social, si se contrastara el tema culinario con los períodos y algunos

de los textos relevados, se podría inferir sin esfuerzo que su tratamiento ha sufrido cambios desde la Edad Media y el Renacimiento hasta la actualidad. En el medioevo se utilizaba para expresar deseos sublimados por la carestía de alimentos (Boccaccio), para salvar del pecado de la gula e inducir a cierta higiene sanitaria (Juan Ruiz); en el Renacimiento para poner en evidencia la necesidad de comida de algunos grupos sociales marginados (Quevedo); y en la actualidad para manifestar con humor irónico problemáticas sociales (Calvino) e individuales (Tabucchi).

Por último, creo que si bien todas las delicias mencionadas pudieron despertar nuestro apetito, como advertencia final recordemos a Dante quien condena a los golosos y sigamos los consejos del refranero apuntados, que nos advierte sobre los excesos del comer, sobre la moderación en la comida y los beneficios de la frugalidad en la nutrición.

En el canto VI, en el tercer círculo del Infierno, Dante ubica a los golosos. Los pecadores yacen en medio del barro con la boca llena de lodo, una lluvia pertinaz cae sobre ellos, los mortifican, por añadidura, los hedores del abismo y sus oídos son atormentados por los ladridos infernales del can Cerbero, guardían del círculo. Es decir que la ley del contrapaso (contrasufrimiento) actúa sobre todos sus sentidos. Ese es el castigo eterno que padecen los que han hecho de la gula la razón de ser de su vida.

También en el canto XXII del Purgatorio, los golosos arrepentidos enflaquecen sufriendo hambre y sed, pero con la esperanza de alcanzar el Paraíso. Los pecadores rodean un árbol místico del cual proviene una voz que les recuerda la virtud del Bautista:

> Miel y langostas fueron la vianda
> Que nutrieron al Bautista en el desierto
> Por eso es tan glorioso y es tan grande
> Cuanto en el Evangelio se nos muestra ([vv. 151-154], p. 159).

Pero estas advertencias conocieron también una forma más llana y directa de prevenir contra los males del exceso de ingestión de alimentos, que se fue conformando en forma silenciosa y anónima con el correr del tiempo: los refranes. La sabiduría popular, a través de los proverbios, nos aconseja con una voz que proviene a través de los siglos en que se fueron formando:

> «El mucho comer trae el poco comer.»
> «De hambre a nadie vi morir, por mucho comer cien mil.»
> «Quien quisiera vivir sano, coma poco y cene temprano.»
> «Después de comer, dormir; y de cenar, pasos mil.»

«No te quiere mal, quien hurta al viejo lo que ha de cenar.»
«Por mucha cena, nunca noche buena» (*apud* Capel, 1985, p. 137).

Referencias Bibliográficas

Alighieri, D. (1979). *La Divina Comedia* (2 tomos). Traducción, prólogo y notas de Ángel Battistessa. Buenos Aires: Carlos Lohleé.

Anónimo (1983). *El juego de Robin y Marion* y *La farsa de Pathelin*. Traducción de Rafael Alberti y Roberto Donoso. Buenos Aires: CEAL.

Boccaccio, G. (1983). *Decamerón*. Traducción, introducción y notas de Pilar Gómez Bedate. Barcelona: Bruguera.

Borges, J. L. (2009). *Obras Completas I (1923-1949)*. Edición crítica anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (2010). *Obras Completas II (1952-1972)*. Edición crítica anotada por Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Emecé.

Calvino, I. (1983). *Palomar*. Traducción Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza.

Calvino, I. (1990). *Bajo el sol jaguar*. Traducción Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Tusquets.

Capano, D. (2007). *El errático juego de la imaginación. La poética de Antonio Tabucchi*. Buenos Aires: Biblos.

Capel, J. (1985). *Pícaros, ollas, inquisidores y monjes*. Barcelona: Argos Vergara.

Corominas, J. & Pascual, J. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.

Cortázar, J. (1971). Circe. En *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.

Da Vinci, L. (2003). *Apuntes de cocina*. Buenos Aires: Distal.

Eco, U. (1985). *El nombre de la rosa*. Traducción Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Lumen.

Eco, U. (1987). *Il nome della rosa*. In apendice Postille a «Il nome della rosa» di Umberto Eco. Milano: Bompiani.

Entrambasaguas, J. (1976). *Brújula de gastronomía*. Madrid: A. Vassallade Mumbert.

Galeano, E. (2008). *Espejos. Una historia casi universal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Guevara, A. (1975). *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Madrid: Espasa Calpe.

Gugliemi, N. (1981). *Memorias medievales*. Buenos Aires: Culturales Argentinas.

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

Lévi-Strauss, C. (1976). *El origen de las maneras en la mesa*. Madrid: Siglo XXI.

Merino, A. (2001). *El libro de cocina de Sor Juana Inés de la Cruz*. Bogota: Norma.

Quevedo, F. (1969). *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Navarra: Salvat.

Rosemberg, R. (2007). *Sabores que matan*. Buenos Aires: Paidós.

Ruiz, J. (1971). *Libro de Buen Amor*. Madrid: Zeus.

Saer, J. (1983). *El entenado*. Buenos Aires: Folios.

Soropán de Rieros, J. (1616). *Medicina española contenida en los proverbios vulgares de nuestra lengua*. Granada: s. d.

Tabucchi, A. (1986). *El juego del revés*. Traducción Carmen Artal. Barcelona: Anagrama.

Tabucchi, A. (1994). *Réquiem*. Traducción Carlos Gumpert y Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama.

Apuntes sobre el «Otro» y el «Nosotros» en la Poesía y la Danza Rioplatenses. De las Invasiones Inglesas a la Gesta Independentista

Olga Elena Fernández Latour de Botas*

Nota de Editor

Estudiosa de las poéticas gestadas en torno a la gesta independentista argentina, la autora aborda una vez más la cuestión, en torno a la búsqueda de una identidad criolla emergente en los poemas y en la coreografía de época.

La percepción del «otro» y del «nosotros» por la conciencia colectiva del pueblo de esta parte de América puede encontrarse ya en versos de fines del siglo xviii en los que se manifiestan tales denotadores de alteridad y de identidad, con su consideración respectiva, como «el español» (aunque fuera portugués, por ser ambos ibéricos) frente al «paisano nuestro».

En ocasión de las Invasiones inglesas (1806-1807) hallamos al «britano», como el «otro» por antonomasia, y si bien parece atenuarse la oposición al «español», con quien el criollo se hermana en defensa de la religión católica, la problemática que encaramos muestra diversas facetas desde la percepción de los criollos rioplatenses de su tiempo. Distintos niveles de discursos poéticos proporcionan valiosos testimonios sobre la imagen del «sí mismos» que elaboraron los habitantes de ambas Bandas de nuestro ancho río. Estas ideas y estos comportamientos han de trasmutarse en la poesía independentista, a partir de 1810, con la aparición del «otro» encarnado decididamente en los realistas y del «nosotros» como designador de los patriotas. Que esta poesía fuera de cultivado neoclasicismo, de vertiente popular tradicional o de la original «poesía gauchesca» son sólo circunstancias en la historia de las ideas sobre la libertad y la independencia soberana de nuestros pueblos.

* Escritora, Docente e Investigadora especializada en los campos concurrentes del Folklore, la Historia y la Filología. Doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es Profesora en dicha universidad y también, en la Universidad Católica Argentina (UCA). Miembro de Número de las Academias Nacionales de la Historia y de Letras.
Correo electrónico: botasmyol@uolsinectis.com.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 313-331.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

«Fiestas Mayas» un Significante Canónico Rioplatense

He destacado antes de ahora (Fernández Latour de Botas, O., 2009) lo que considero clave para la comprensión de la índole de las famosas «fiestas» con que, en tiempos de la «Patria Vieja», se conmemoraba la gesta que culminó el 25 de mayo de 1810: el patriotismo. Esta condición óntica del espíritu popular celebrante que ha dejado vigorosos y emotivos testimonios en la poesía, en las páginas periodísticas y en las memorias publicadas e inéditas de coetáneos— se relaciona con la raíz etimológica de la voz «patriotismo». Deriva de *pater* (padre) y solo puede captarse desde la convicción de que las decisiones políticas, requeridas por las circunstancias, no entrañaban una vocación para el cambio disolvente de una cultura criolla, donde las herencias ibéricas y americanas sustentaban floraciones de vívidos matices. Se trataba de volver a las esencias de la República clásica. La libertad, en el concepto cristiano no adulterado del término, procedente del «derecho natural» y tendiente al «bien común», era predicada y enseñada en sus colegios por franciscanos y jesuitas y, entre estos últimos, por los principios del dominico Francisco de Vitoria[1] y especialmente por el pensamiento escolástico del jesuita Francisco Suárez[2] que habían llegado a cuestionar la legitimidad del dominio español en América y hasta a justificar el tiranicidio[3]. El semema «libertad» parece ser un término que las culturas precolombinas no poseían como expresión de valor supremo para las naciones ni para los individuos y que había sido importado, precisamente, de España, a través de las ideas de filósofos del siglo xviii, como lo ha sostenido Enrique de Gandía (Gandía, E. de, 1947) al decir que surgió como síntesis de los valores nuevos propios de la conjunción de ambas vertientes, la americana y la europea.

Por eso es que las «Fiestas Mayas», espontáneamente celebradas en principio por los patriotas porteños e instituidas como conmemorativas de cada aniversario del «grito de la patria» por resolución de fecha 5 de mayo de 1813 de la Asamblea General Constituyente, se exteriorizaron, generalmente, en actos típicos de las costumbres europeas de la época en su versión procedente de la península Ibérica. Y así lo hicieron porque Mayo representa una suma

1 Vitoria, Francisco de. Burgos, 1483 - Salamanca, 1546.

2 Suárez, Francisco. Granada, 1548 - Lisboa, 1617.

3 Es obra clásica para este tema la del padre jesuita Juan de Mariana, (Talavera de la Reina, 1536. Toledo, 1634) *De rege et regis institutione* "Sobre el rey y la institución real" (1598), (Ballesters Gaibrois, M, 1939). Teorías del Pacto Originario y del Tianicidio, en: ESPAÑA ILUSTRADA http://spainillustrated.blogspot.com/

de factores positivos americanos y europeos, sin renuncia alguna, como lo atestigua su símbolo más claro: el sol de aquel amanecer cívico que une, a los rayos rectos de las representaciones llegadas del viejo mundo, los rayos flamígeros del Inti incaico.

En las Fiestas Mayas rioplatenses, naturalmente, ya no eran europeos sino americanos los promotores de esas manifestaciones de regocijo popular. La mayor parte de quienes exteriorizaban tales comportamientos eran criollos que los sentían como propios porque, en verdad, les pertenecían. Es indudable que, desde varias décadas antes de nuestros «días de Mayo», se había conformado una identidad americana compartida por ambas Bandas del Río de la Plata y también, en forma más focalizada, una identidad «porteña», propia de Buenos Aires[4] como también, con algunos caracteres diferenciales, una identidad distintiva de Montevideo.

La palabra «libertad» no constituyó un ripio, limitado a la exaltación poética de la gesta, sino la expresión de una «actitud vital» previa a los sucesos del año 10. De esa actitud —y de la aptitud para hacerla realidad — se tomó conciencia pública en Buenos Aires en ocasión de las Invasiones Inglesas de 1806 y 1807, para decidir el rechazo a las pretensiones territoriales de los británicos. Tal disponibilidad de opción, internalizada en el espíritu criollo, hizo posible el desenvolvimiento de un rico patrimonio de bienes culturales de procedencia muy diversa que,v en aquella etapa de efusiones cívicas, eran asimilados y recreados aceleradamente por la sociedad, hasta adquirir características ecotípicas sin necesidad de pasar por largos procesos de tradicionalización. Y sobre ella se moldeó también, progresivamente, a continuación de estos sucesos, la voluntad de apertura hacia los beneficios que su ejercicio proporcionaba tanto en el plano social como en el económico, lo que no significaba renunciar a los bienes de la cultura hispánica ni mucho menos al catolicismo.

La poesía de la Revolución

Para quienes puedan plantearse como duda el que hubiera en Buenos Aires

4 «Porteño» fue gentilicio aplicado a los nativos de la provincia de Buenos Aires y también calificativo de lo perteneciente a ella (vg. En Benito Lynch, su novela "*De los campos porteños*", 1931, Ed. Anaconda). Sólo después de la definición de la «cuestión Capital», con la Ley de Federalización, en 1880, comenzó a considerarse «porteño» solamente a aquello propio de la Capital Federal. Y ésta es la Ciudad de la Santísima Trinidad y Puerto de Santa María de los Buenos Aires, llamada, a partir de la reforma constitucional de 1994, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

un espíritu independentista en los días de Mayo, creo que basta con recordar que, si bien el acta del 25 había sido todavía redactada con la retórica propia de la monarquía, pocos meses después, todo el nuevo modelo americano se condensa en un cantar, cuando el joven artillero porteño Esteban de Luca publica en la «*Gazeta de Buenos Aires*» su «Canción patriótica /…/» para celebrar la batalla de Suipacha[5].

CORO
Sudamericanos,
mirad ya lucir
de la dulce patria
la aurora feliz.

La América toda
se conmueve al fin,
y a sus caros hijos
convoca a la lid,
a la lid tremenda
que va a destruir
a cuantos tiranos
ósanla oprimir.

De la gloria el genio
ardor varonil
infunda en los pechos;
su fuerza sentid.
Si el déspota impío
atentare vil
vuestra libertad,
al punto acudid.

España fue presa
del Galo sutil,
porque a los tiranos
rindió la cerviz
Si allá la perfidia
perdió a pueblos mil,
libertad sagrada
y unión reine aquí.

La patria en cadenas
no vuelva a gemir,
en su auxilio todos
la espada ceñid.

5 Triunfo de la Expedición auxiliadora al Alto Perú el 7 de noviembre de 1810.

El padre a sus hijos
pueda ya decir:
gozad de derechos
que no conocí.

De la patria al seno
volando venid,
que el sol os preside
en su alto zenit.
Bellas argentinas
de gracia gentil,
os tejen coronas
de rosa y jazmín.

Antecedentes relevantes

Entre fines del siglo XVIII y principios del XIX, distintas vertientes habían alimentado la musa regional rioplatense. Sin olvidar antecedentes tan vigorosos como los escarceos del canónigo y doctor Juan Baltasar Maciel[6] en el campo de la creación poética compuesta en lenguajes contrastivos (su *Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excelentísimo Señor Don Pedro de Cevallos — circa* 1777) sostengo —e introduzco la idea en nuestra crítica— que las primeras palabras conocidas que expresan, en contexto literario, una íntima voluntad de separación entre lo popular americano y lo europeo se encuentran en el texto del sainete anónimo, aunque atribuido por algunos críticos al mismo Maciel, *El amor de la estanciera*[7] El pasaje de la obra al que me refiero es aquel en que Pancha, mujer de Cancho y ambos padres de la estanciera, Chepa, justifica ante su marido su preferencia por Marcos, el pretendiente portugués :

PANCHA
Cancho mira lo que haceys
no te lleveis de marañas
que un Portugues la pretende
Por fin es hombre de España,
trae cosas que bender
de Cintas y Lenseria
Cierto, á mí me ha parecido
hombre de buenas partidas
ayer tarde llego al rancho
y le presentó unas ligas

6 Juan Baltasar Maciel (Santa Fe, 1727- Montevideo 1788).

7 *El amor de la estanciera* (c.1787) .Sainete. Manuscrito sin firma y sin fecha. Col. Mariano Bosch. (1925). Son sus personajes Cancho Garramuño, su mujer Pancha, la hija de ésta Chepa (la estanciera), Juancho Perucho y Marcos Figueiras, sus pretendientes.

El con migo se ha empeñao
para que à vos os lo diga.

La respuesta del «estanciero» Cancho es significativa:

CANCHO
Mujer, áquestos de España
Son todos medio bellacos
Mas vale un paisano Nuestro
Aunque tenga quatro trapos.

¿Qué más puede pedirse para documentar la naciente conciencia y la valoración de la propia identidad social existente en el Río de la Plata, por parte de los criollos a fines del siglo XVIII?

Ya en el siglo XIX, las invasiones inglesas fueron, si se me permite el neologismo de raíces clásicas, un factor claramente *poiémato-poyético*[8]. Bien lo señala el padre Guillermo Furlong S. J. en un capítulo insoslayable de la magistral obra de sus «ochenta años» cuando dice, antes de transcribir jugosas décimas de época:

> Que el pueblo sabía valerse del verso (el cual ciertamente es una forma cultural que sobrepasa lo vulgar y denota formación literaria), quedó sobradamente comprobado con ocasión de las invasiones inglesas. Los triunfos de los nativos sobre los hijos de Albión tuvieron el singular mérito de suscitar una legión de Tirteos. Tal vez no sea exagerado afirmar que pasan de doscientas las composiciones en verso que entonces circularon, impresas unas, manuscritas otras (Furlong, 1969, T. 2- El Trasplante cultural. Arte).

Las mismas afirmaciones pueden hallarse en los textos compilados, con excelentes comentarios por el notable crítico español José Carlos Rovira Soler y sus colaboradores (Rovira, J.C., 2000). El corpus que presentan, sin ser exhaustivo, no deja lugar a dudas respecto del lugar que el pueblo de Buenos Aires ocupó entonces como verdadero protagonista de aquella guerra de Inglaterra contra España en la que la balanza se inclinó hacia la segunda, más por las convicciones religiosas de los rioplatenses que por su aversión a otros aspectos de las propuestas del invasor «britano». Bien se ocuparon los criollos en aquellos días de 1806 y 1807 de poner en ridículo al mismísimo virrey español, Marqués Rafael de Sobre Monte y a su dominante familia. Lo hizo en coplitas populares como la que dice:

Al primer cañonazo
de los valientes

8 El vocablo, inusual pero pertinente en nuestro contexto, nos fue proporcionado por el erudito estudioso de lenguas clásicas, académico Doctor Pablo Adrián Cavallero.

disparó Sabre Monte
con sus parientes.

O la que, con dejo borgesiano y reminiscencias de Barranca Yaco, expresa:
¿Ves aquella nube negra
que viene cubriendo el monte?
Es la carroza del miedo

con el virrey Sobre Monte[9]

Pero también surgieron de la sociedad criolla elaboradas composiciones de arte mayor y con artificios formales de alta escuela. Resulta paradigmática, en este sentido, la glosa a un soneto que, implacable con el mandatario monárquico, supo decir:

SONETO

Señor Marqués: ¿qué dice Vuecelencia?
¿Cómo se halla madama doña Juana?
El Inspector y el brigadier Quintana
lloran hoy los efectos de su ausencia.

Nuestro Ilustre Cabildo y Real Audiencia
juzgo que han de ajustarle la pavana;
póngase bien con Dios, gima de gana;
examine sus culpas y conciencia;

guarde las nueve mil que se ha llevado,
procure que no aborte Mariquita,
puesto que Vuecelencia ya ha abortado,

pida al pueblo perdón con voz contrita,
tenga el calzón bien fuerte pretinado
y métase a santón en una ermita.

GLOSAS EN OCTAVAS
Medio año ha que Casan la nueva trajo
de que una armada inglesa aquí venía;
pero este aviso se lo echó al sancajo
Sobremonte, diciendo era manía.
Llegó aquélla y salió por el atajo
este gran caballero; ya estaba
dispuesto así por la alta Providencia
Señor Marqués:. ¿qué dice Vuecelencia?

Aquí las malas lenguas aseguran
que Vuecelencia es una gran gallina

9 Fernández Latour, Olga (1960). Fernández Latour de Botas, Olga (2006).

y no yerran a fe, los que murmuran
en vista de la grande disciplina
militar, que sus hechos nos figuran,
conservó en la pasada tremolina
¡más fue horror! Mas de su caravana
¿cómo se halla madama doña Juana?

Sabe el pueblo que Vuecelencia ha dicho
que lo dejaron con espada en mano,
al paso que la entrega fue un capricho
propio de un pensamiento sevillano;
sólo falta que nos diga que en un nicho
debemos colocarlo muy ufano,
puestos al lado suyo con sotana
el Inspector y el Brigadier Quintana.

Todos los militares satisfacen
a los vecinos, cuando en sí no caben
de la tristeza y penas en que yacen,
con decir, que unos hacen lo que saben
al tiempo que otros saben lo que hacen,
muy justo es que a su jefe menoscaben
por su acción, mientras con impaciencia
lloran hoy los efectos de su ausencia.

Todo es zozobra, todo sentimiento
cuanto en mi mente triste pronostico;
el pobre gime, teme el opulento,
los males que le anuncia al grande y chico,
sin respeto al prestado juramento,
mil mentiras inventa el pueblo inicuo,
sin poder remediar esta imprudencia
nuestro Ilustre Cabildo y Real Audiencia.

Dícese que el Marqués se fue muy hueco
con sus nueve mil onzas y a fe mía
que no puedo entender este embeleco;
pues sacó en la pasada lotería
con el setenta y uno, un termo seco
que ha de darle un mal rato en algún día,
pues que sus obras en conciencia sana
juzgo que han de ajustarle la pavana.

¿Quién creyera que un jefe que sabía
ostentarnos su facha fanfarrona,
habría de mostrar tal cobardía
al ver al Capacete de Belona?

Sin duda que ninguno lo creería;
pero ya que ha quedado su persona
como quedó el alcalde de Totana,
póngase bien con Dios, gima de gana.

Mandóse por Vuelencia a los Urbanos
la custodia no más de las Barrancas;
y supieron allí de que a dos manos
le daba a su caballo en las dos ancas
para ponerse a salvo. A los villanos
presidiarios se dieron armas blancas;
mas del mal que traerá tal providencia
examine sus culpas y conciencia.

Con sólo la consulta de Gallegos
desamparó esta Plaza Vuecelencia
y yendo a conquistar a Villadiegos
nos dejó aquí a la luna de Valencia.
Pensará Vuecelencia que son ciegos
los criollos que han sufrido esta insolencia,
pues tiemble y para algún lance apretado
guarde las nueve mil que se ha llevado.

Si temía madama la Marquesa
viendo en el teatro un culebrón de palo,
¿qué haría al conceptuar la Armada Inglesa
dueña ya de su casa y su regalo?
La consecuencia es clara aunque algo espesa,
perdóneme el lector si es que resbalo,
y Vuelencia entre tanto que lo imita
procure que no aborte Mariquita.

Los montes van de parto, dijo Horacio
y al cabo nacerá un ratón pequeño:
lo mismo dije al ver que del palacio
salió Vuelencia el miércoles sin sueño
guiando el tren volante con espacio;
haciendo alarde de su gran empeño:
se vio el efecto, viva descansado
puesto que Vuecelencia ya ha abortado.

Vuelencia nos vendió, páguele el cielo
el favor que nos hizo tan cumplido,
pero en medio de nuestro desconsuelo
vemos al vecindario redimido
de infinitos piratas, que con celo
de amigos, lo tenían consumido:

pruebe su corazón y si palpita
pida al pueblo perdón con voz contrita.

Yo pongo un peso por apuesta ingente
que le entró a Vuecelencia fiebre aguda
cuando mandó se derribase el puente;
mire que su caballo ya estornuda
con el humo que exhala el tren batiente,
y si no quiere le echen una ayuda
como la que Vuelencia nos ha echado,
tenga el calzón bien fuerte pretinado.

Vuecencia se llevó en su compañía
más de mil hombres de a caballo armados
y si no se llevó la infantería
fue porque meditó que sus soldados
no podrían seguir su romería,
al mirarlos de sed y hambre agobiados;
escape, corra, vuele, nada omita
y métase a santón en una ermita[10].

La veta cultista que, plagada de menciones mitológicas y de citas neoclásicas, floreció en tiempos de las invasiones inglesas, encontró en Mayo y en los sucesos que le siguieron, motivos casi inagotables para sus efusiones más extremas, y tanto *La Lira argentina* (Barcia, P.L., 1982) como la posterior *Colección de poesías patrióticas* (Barcia, P.L., 2001-a) dan muestra de ello. No faltan allí Loas, Cantos, Silvas, Sonetos, Rasgos épicos, Odas e Himnos de poetas como fray Cayetano Rodríguez, José Ramón Rojas, Francisco de Araucho, Miguel de Belgrano y otros, y tampoco la «Marcha patriótica» de Vicente López y Planes con música de don Blas Parera, que se consagró, por Ley de la Soberana Asamblea General Constituyente del Año xiii, como Himno Nacional Argentino.

Pero en ambas Bandas del Río de la Plata seguía latente la voluntad gozosa de poetas que querían hacer oír sus verdades con el acento inconfundible del paisano lugareño, del jinete ganadero de las pampas y de las cuchillas, del gaucho «argentino», occidental y oriental. Entre esos autores se destacó especialmente uno, el montevideano Bartolomé Hidalgo (Fernández Latour de Botas, O., 2007) fino poeta seudoclásico, autor de unipersonales, odas y octavas al uso de su época. Su destino literario fue, sin duda, singular. Tras continuar la experiencia

10 Por gentileza del académico doctor Raúl A. Molina, hemos publicado por primera vez esta pieza, hasta entonces inédita, en nuestra obra de 1960 Cantares históricos de la tradición argentina y posteriormente en el artículo titulado «Aquel mal paso del virrey Sobre Monte» (2006).

lingüística de Maciel y del anónimo autor de *El amor de la estanciera* con letras de cielitos satíricos que cantaron los gauchos sitiadores ante las murallas de la Montevideo realista, se estableció en Buenos Aires y fue aquí donde dio vida a sus dos personajes inolvidables —los porteños Ramón Contreras, gaucho de la Guardia del Monte, y Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo— convirtiéndose así en el «Homero» (Mitre, 1879) de la poesía gauchesca. Su espíritu, claramente patriótico americano e independentista se evidencia desde su primer «Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú» (1818), cuyo comienzo es éste:

1.- No me neguéis este día
Cuerditas vuestro favor,
Y contaré en el cielito
De Maipú la grande acción.

2.- Cielito, cielo que sí,
Cielito de Chacabuco,
Si Marcó perdió el envite,
Osorio no ganó el truco.

3.- En el paraje mentado
Que llaman Cancha Rayada,
El general San Martín
Llegó con la grande Armada.

4.- Cielito, cielo que sí,
Era la gente lucida
Y todos mozos amargos
Para hacer una *envestida*.

5.- Lo saben los enemigos
Y al grito ya se vinieron,
Y sin poder evitarlo
Nuestro campo sorprendieron.

6.- Cielito, cielo que sí,
Cielito del almidón,
No te aflijas godo viejo
Que ya te darán jabón /…./ (Fernández Latour de Botas, O., 2007)

Ese estilo de coplas, variadas con humor y vigor irreverentes en sucesivas composiciones noticieras y propagandísticas, encerraba toda la esencia de la expresión poética, musical y coreográfica adoptada para sí por el pueblo criollo rioplatense y el Cielito, reflejo de los colores de la Patria que ondularían en nuestras banderas, fue emblema de identidad americana en ambas orillas del caudaloso río.

La Danza Tuvo en Aquellos Años un Real Protagonismo

Aunque la poesía gauchesca narrativa de los *Diálogos patrióticos* de Hidalgo constituye un compendio de asuntos y de reflexiones «émicas»[11] que echa

11 El tecnicismo antropológico «émico» se refiere a «lo que surge desde adentro de una cultura»La

verdadera luz sobre la psicología y la existencia toda del gaucho rioplatense, los Cielitos encierran lo mejor de su producción lírica dentro del género.

Los Cielitos eran coplas de baile, estrofas aptas para ser cantadas con la monótona música que, sin embargo, fue capaz de servir a una danza tan compleja como la contradanza europea, hacerla nuestra y proyectarla hacia el futuro, por el río de la costumbre como emblema coreográfico nacional de su tiempo.

Tal vez prevaleciera entonces en América el duende bailarín del siglo xvii español —el más «alegre y festero» de su historia — y acaso se sumaran a él las predisposiciones a la danza que los cronistas señalaron entre los incas (sus numerosos *takis*) y que los jesuitas alabaron en los guaraníes. Tampoco puede ignorarse la aportación africana, con la fuerza, la sensualidad y ritmo de sus bailes rituales o de sus fervorosos esparcimientos.

En Buenos Aires y en Montevideo, hubo danzas colectivas, efectuadas en celebraciones públicas y privadas, que, aunque compartidas con múltiples culturas — hasta de la América precolombina — habían adquirido nuevas funciones al ser consagradas por la Revolución Francesa de 1789. Así –pese a que muchos americanos vieran con repugnancia los vandálicos hechos que siguieron, en Francia, al 14 de julio de 1789- en ambas Bandas del Plata se practicó una suerte de culto cívico del árbol y de sus representaciones emblemáticas – el mástil o palo y los arcos adornados con flores y cintas- que revitalizó su función mágica solsticial primitiva en este hemisferio de inverso ciclo estacional. Y tuvimos así, en nuestro otoño sudamericano, los símbolos prehistóricos del "mayo" europeo, y la primavera de un verdecer patriótico suplió a la de la naturaleza tras la apropiación justa y lícita del legado paterno por parte de los hijos.

Hubo también danzas de salón — urbano, suburbano y rural — que modificaron en el Río de la Plata sus contenidos estructurales y su sentido europeo para asociarse, directamente, al fervor patriótico de nuestros «días de Mayo». El *Cielito* fue su claro paradigma.

---

distinción *emic/etic* se usa en las ciencias sociales y las ciencias del comportamiento para referirse a dos tipos diferentes de descripción relacionadas con la conducta y la interpretación de los agentes involucrados. Se entiende generalmente *emic* como el punto de vista del nativo y *etic* como el punto de vista del extranjero, mediante una serie de herramientas metodológicas y de categorías (según el musicólogo y semiólogo Jean-Jacques Nattiez, (Nattier,J-J, 1990). Se encuentra con frecuencia en contextos referidos a la Antropología cognitiva. En Internet, puede consuñtarse *Antropologia cognitiva* www.slideshare.net/jcartin/antropologia-cognitiva-. Fuente más accesible: enciclopedia informática Wikipedia.

La sociedad de Buenos Aires — y esto implica decir la de Montevideo, pese a las rencillas que (cosas de hermanas) se manifestaban por entonces — tenía incorporados a sus «habencias»[12] culturales los conceptos de «danza» y de «baile» con matices diversos. Y como estos matices procedían tanto de la historia de las diversas danzas como de la creatividad local, que se ejercía sobre ellas generando variantes, será necesario intentar, en esta breve aproximación, una mirada crítica sobre el panorama documental que se nos ofrece.

Tras la revisión, en el orden internacional, de la clásica *Historia Universal de la Danza* (1944) de Curt Sachs, y la consulta, en el orden nacional, de las obras del argentino Carlos Vega primero y luego, en nuestros días, del uruguayo Fernando O. Assunçao (por citar solo a dos grandes figuras paradigmáticas) puede afirmarse que estos ilustres especialistas han cubierto con sus trabajos los más diversos ámbitos de ese acontecer, al fijar las grandes líneas generales de los procesos que rigieron y rigen los cambios de actitud social respecto de un gran tema central: «La Humanidad y la danza». En dichas obras y en algunas rigurosas investigaciones de otras procedencias que se citan en las Referencias bibliográfícas, con más el aporte crítico personal[13], he de fundamentar esta reconstrucción de los contenidos semánticos que poseían los significantes «danza» y «baile» para los habitantes de Buenos Aires en mayo de 1810.

El pasado —en lo que era aún una «gran aldea», según la perdurable calificación de López (1884)— tendría por cierto más permanencia entonces que hoy, y eso nos permite pensar que la memoria de los hombres y mujeres de Mayo ha de haber conservado múltiples recuerdos de las manifestaciones coreográficas del siglo anterior y aún más antiguas, por vivencias propias o por relatos de padres y abuelos. Todo aquello estaba en su cultura, fue refuncionalizado en los nuevos contextos políticos e institucionales, tuvo su peso ideológico en la construcción de la identidad criolla americana y contribuyó a la caracterización del pueblo que decidió hacer oír a todos los mortales el sagrado «grito de la Patria».

Un testimonio parcializado pero muy vívido, próximo en el tiempo y no forzadamente influido por las efusiones posteriores al 25 de mayo de 1810, se encuentra en la *Autobiografía* de Ignacio Núñez[14] (1792-1846). Fue Núñez

12 El concepto de «habencia cultural» procede de la obra del filósofo mexicano Agustín Basave Fernández del Valle (1982).

13 Reflexiones sobre estos temas fueron dadas a conocer por quien esto escribe en su trabajo titulado «Mayo y la danza», capítulo de la obra colectiva *Los días de Mayo*, coordinada por Alberto David Leiva (1998).

14 Ignacio Núñez: Buenos Aires, 1792- Buenos Aires, 1846. La primera edición de esta obra fue:

el autor de la primera publicación internacional de propaganda a favor de las Provincias Unidas, al decir de Juan Isidro Quesada[15], historiador que también lo caracteriza —en el Prólogo de la edición que citamos— como *«hombre que* actuó en los inicios de la revolución de Mayo, integró de inmediato los primeros gobiernos y participó en muchas de las expresiones culturales que esos mismos gobiernos propiciaron y apoyaron».

Los recuerdos de Ignacio Núñez son fundamentales para mostrar las vivencias de un joven porteño, nada frívolo en su adultez, cuya afición al baile en los años juveniles agrega peso documental a un tema pleno de suposiciones y dudosos deslindes. Esta concepción debió de ser compartida por su generación y llegó sin duda, sin muchos cambios, a los «días de Mayo», tres años después. Son páginas singulares y reveladoras para quien intente ubicar el tema de los bailes en la vida cotidiana de la sociedad rioplatense coetánea de las Invasiones Inglesas y de la Revolución de Mayo, pues permiten penetrar en las costumbres y fijar cronologías tanto en cuanto a los sucesos históricos como a lo referente a las edades en que los rioplatenses se iniciaban en la vida social y el cultivo del baile y a la conciencia de estratificación social que, en la clase alta de las ciudades rioplatenses, entonces existía.

De todos modos, los sucesos fundamentales de esta etapa de la vida de Núñez y de toda la sociedad rioplatense, son la invasión inglesa a Buenos Aires (1806) y el asedio y caída de Montevideo (enero de 1807). Y nombro sólo éstos porque su sabrosa autobiografía concluye en esta última fecha cuando, sin el conocimiento de los «beneficios de la historia» se estaban viviendo de variadas maneras sus trascendentes consecuencias. Se destaca, asimismo, la a veces no suficientemente valorada influencia de la transculturación portuguesa, más evidente por cierto en Montevideo, pero incidente sin duda también en Buenos Aires. Resultan interesantes por la frescura de su manifestación y su carácter costumbrista, estas líneas en que Núñez se refiere a los halagos que recibía por sus buenos servicios a funcionarios del gobierno montevideano y a la perdurable actitud de estilo cortesano que en el jovencito produjeron:

Apenas podrá presumirse lo que me hinchaba con estas demostraciones, es

Noticias históricas de la República Argentina. Obra póstuma del Sr. D. Ignacio Núñez. Dedicada al Sr. Dr. D. Valentín Alsina, segundo Gobernador del Estado de Buenos Aires, por el hijo del autor, D. Julio Núñez. (1857), Buenos Aires, Imprenta de Mayo.

15 Se refiere Quesada en su Prólogo a Núñez, I.1996, a la obra de Núñez, I (1825) *An Account, historical, political and statistical of the United Provinces of Río de la Plata; with an appendix concerning the usurpation of Monte Video by the portuguese and brazilian governments.* London, Imprenta Ackermann.

más que probable que desde entonces tomase el aire que dio motivo para que muchas gentes me equivocasen tomándome por portugués (Núñez, I., 1996).

Acotemos que la relación «portugués ceremonioso» y «criollo-socarrón» aparece en la base psicosocial de los primeros sainetes gauchescos. Ya hemos visto como, en el caso de *El amor de la estanciera* (fines del siglo XVIII) la pieza culmina con la frustración de las pretensiones del halagüeño portugués, Marcos (convertido a la sazón en cocinero) y el triunfo del rústico paisano Juancho, participantes ambos, junto con la estanciera Chepa y sus padres (Pancha y Cancho) en la escena del «fandango» palabra que mantiene, en el contexto, la invencible ambigüedad de su significación como «ocasión en que se baila» o nombre de una danza, específicamente. Así dice la estrofa inolvidable:

> Traiga la guitarra Marcos
> que un fandango hemos de hacer
> y han de bailar Chepa y Juancho,
> Cancho y Pancha, su mujer (Anónimo; c. 1787).

También Bartolomé Hidalgo utiliza, en el Cielito Oriental de 1816, que le ha sido unánimemente atribuido por la crítica, palabras con isofonía portuguesa en estrofas como las que aquí van de muestra:

> Cielito cielo que sí,
> *Fidalgos* ya vos *entendo,*
> De tus pataratas *teys*
> /A/ todito el mundo lleno.
>
> *Vosa* señora Carlota
> Dando pábulo a su furia
> *Quiere faceros* injuria
> De pensar que sois pelota.
>
> C*ielito cielo que sí,*
> ¿Nao' conocésis *majadeiros*
> Que en las infelicidades
> Vosotros sois *os primeiros*? (Fernández Latour de Botas, O.; 2007).

Evidentemente, el portugués era, por esos años, uno de los «otros» constantes para el criollo rioplatense y, sobre todo, para el porteño.

Después de la reconquista de Buenos Aires, Núñez retorna a su pueblo y abraza —con tan juveniles años como era costumbre — la carrera militar. No por eso deja de practicar sus placeres sociales preferidos, especialmente la danza.

Al parecer la relajación de las prácticas religiosas en los días del dominio

británico había provocado verdaderas — e inocentes — revoluciones en los comportamientos. Por eso dice Núñez:

> Desde que no había castigos que temer, era indiferente cumplir o no cumplir con los mandamientos de la iglesia. La misa de once en la Merced, era una cita concertada para los estrados y los bailes, y, en el pórtico, se contraían compromisos para las primeras contradanzas (Núñez, I, 1996).

Tocado ya el tema de los bailes por sus nombres propios coronaremos con esta larga cita de Núñez las valiosas aportaciones de tan jugoso documento y, en él, la mención del *Cielito* como baile practicado no por las clases que llamaríamos populares (que cantaban bailando), sino por los bailarines de salones distinguidos llamados «decentes», con el justificativo de responder «al espíritu guerrero dominante». Veamos parte del citado texto en que Núñez se refiere a los entretenimientos que prefería después de sus horas de trabajo y expresa (la cursiva es nuestra):

> El baile era uno de los primeros, en los dos ramos en que se dividía: al uno se debe el nombre de baile decente y se componía de varias piezas: 1º paspié, que lo bailaban una o dos parejas con el compás lento del minué, pero con más variedad de paseos y figuras. 2º El minué liso o figurado. 3º El churri, que era un compuesto de minué y contradanzas, como el minué federal. 4º La contradanza se bailaba muchas veces con treinta y dos medias figuras o dieciséis figuras enteras, a saber: látigo comido, carlota, alas, cadena, alemanda, espejos, banderas, cruz de malta, puentes, látigo sostenido, corona, molino, solos, paseo, valse. Entre estas figuras se ocultaban algunos secretos que hacían cosquillear a los padres y a los maridos. 5º La valsa: se bailaba por una o dos parejas, que no se limitaban a dar prueba de agilidad: circulaban figurando con la misma rapidez. 6º La alemanda, que se bailaba con compás pausado de contradanza, entre un caballero y dos señoras, de uno a otro extremo de la sala, variando el infinito las figuras. 7º La pieza inglesa, o lo que hoy se llama solo inglés. 8º Boleras. 9º Afandangado: estos dos bailes eran muy parecidos y exigían para lucir toda la gracia de Andalucía en el juego de pies y los brazos. *10º El cielo en batalla: este baile era una contradanza adulterada, que tomaba su nombre del espíritu guerrero dominante, como invento en estas mismas circunstancias; se bailaba con música y canto al propio tiempo.* «El otro ramo en que se dividía el baile, correspondía a la clase inferior de la sociedad. Se llamaban pericón, cadena, tabapui, cielito de tres parejas, fandango y últimamente de un baile portugués, el vuelú, de la familia de las boleras y el fandango, en que se apuraban las vistas obscenas de las figuras. Todos estos bailes inferiores se bailaban con música de guitarra y canto». «En las reuniones de baile que se llamaban decentes, las jóvenes cantaban en el estrado canciones españolas o portuguesas, acompañándose del clave, y a veces de la harpa o de la guitarra; en los bailes inferiores siempre se acompañaban de guitarra y cantaban lo que se llamaba tristes, canciones tiernas o melancólicas del Perú, que algunos atribuían a los pesares que afligían a los indios por el recuerdo de la conquista y

el tratamiento que recibían de los españoles» (Núñez, I., 1996).

Pocos testimonios de la vigencia temprana del Cielito como baile patriótico, superan el de Ignacio Núñez que hemos transcripto. Vale destacar en él la existencia de un «nosotros» concurrente a reuniones en que se practicaban «bailes decentes» y canciones de estrado, con que se identifica el memorialista, y unos «otros», participantes de los «bailes inferiores» cuyo repertorio evoca lo que luego se conocerá, en buena parte, como el patrimonio tradicional de los bailes criollos argentinos. El orgulloso «nosotros» resultó parte de la historia de la moda. El escandaloso bailar de los «otros» con su Pericón y su Cielito de tres parejas, fue inmortalizado por los pintores de la época y perdura hasta hoy como venerada costumbre que ha preservado el mejor tradicionalismo.

La poesía y la danza, como elementos presentes en la vida cotidiana de las ciudades rioplatenses, constituyen fuentes insoslayables para la aproximación ponderada y sólidamente crítica a factores que fueron fundamentales para la construcción de la identidad diferenciada de la sociedad criolla, en las primeras décadas del siglo xix.

Referencias bibliográficas

Assunçao, F. O. (1968). Orígenes de los bailes tradicionales en el Uruguay. Montevideo: Impresora Rex.

Assunçao, F. O., Fernández Latour de Botas, O. & Durante, B. (2011). Bailes criollos rioplatenses. Buenos Aires: Claridad.

Ballesteros Gaibrois, M. (1939). Padre Juan de Mariana. Pensador y político. Madrid: Ediciones FE.

Barcia, P. L. (2001a). La inédita Colección de poesías patrióticas. Boletín de la Academia Argentina de Letras, lxvi (259-260), 108-145.

Barcia, P. L. (2001b). Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios. Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, 1 (1), 40-60.

Basave Fernández del Valle, A. (1982). Tratado de metafísica. Teoría de la "Habencia". México: Limusa.

Cantares históricos de la tradición argentina (1960). Edición, introducción y notas a cargo de Olga Fernández Latour. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.

Ciclo de la Reconquista de Buenos Aires (2000). Edición digital de José Carlos Rovira. Recuperado 3 de abril, 2012, desde http://www.cervantesvirtual.

com/obra-visor/ciclo-de-la-reconquista-de-buenos-aires--0/html/

Diago Moncholi, M. V. (1991). Una máscara del teatro renacentista: el «portugués enamorado», de las orillas del Tajo a las riberas del Plata. Criticón, (51), 43-49.

El amor de la estanciera (1925). Edición a cargo de Mariano G. Bosch. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

Fernández Latour de Botas, O. (1998). Mayo y la danza. En Leiva, A. (Coord.). Los días de Mayo (Vol. II, pp. 43-60). San Isidro: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.

Fernández Latour de Botas, O. (2008). Aquel mal paso del virrey Sobre Monte. Investigaciones y Ensayos, (55-56), 111-138.

Fernández Latour de Botas, O. (2009). Historias gauchescas en las Fiestas Mayas rioplatenses. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.

Furlong, G. (1969). Historia Social y Cultural del Río de la Plata (1536-1810). 2 vols. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.

Gandía, E. de (1947). Cultura y folklore en América. Buenos Aires: El Ateneo.

Hidalgo, B. (2007). Un patriota de las dos Bandas. Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense. Edición crítica a cargo de Olga Fernández Latour de Botas. Buenos Aires: Stock Cero.

La Lira argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia (1982). Edición crítica, estudio y notas a cargo de Pedro L. Barcia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

López, L. V. (1884). La gran aldea. Buenos Aires: Biedma.

Mitre, B. (1980). Carta de Bartolomé Mitre a José Hernández. En Sarlo, B. & Gramuglio, M. T. (Comps.). Martín Fierro y su crítica (pp. 13-14). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Nattiez, J. J. (1990). Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Núñez, I. (1996). Autobiografía (1792-1846). Prólogo a cargo de Juan Isidro Quesada. Buenos Aires: Senado de la Nación & Academia Nacional de la Historia.

Probst, J. (1946). Juan Baltazar Maziel. El maestro de la generación de Mayo. Buenos Aires: Imprenta López.

Sachs, C. (1944). Historia universal de la danza. Buenos Aires: Centurión.

Vega, C. (1956). El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires: Ricordi.
Vega, C. (1966). El cielito de la independencia. Prólogo a cargo de Olga Fernández Latour. Buenos Aires: Ediciones Tres Américas.

Entrevista

El Secreto Mejor Guardado. Entrevista a Enrique Butti

Augusto Munaro*

Nota del Autor

Enrique Butti, poeta, es uno de los más elusivos de su generación. Por un camino singular y distinto, sus logros ofrecen una alternativa que se muestra indiferente ante las poéticas «oficiales». En las antípodas del verso sensiblero y mercantil, su voz abre un espacio poético imperecedero, donde el tono busca la sencillez dubitativa de quien se afana en pos de una palabra sencilla y a la vez personal. Butti —como Juan Rodolfo Wilcock, Ana María Chouhy Aguirre y Horacio Armani—, seguirá siendo leído dentro de varios siglos. En una entrevista exclusiva para *Gramma*, el autor de *Caperucita roja y otros* conversa sobre la indiscutible universalidad de su propuesta lírica.

—Usted es conocido como narrador, ensayista, traductor, dramaturgo y periodista. No obstante, hay una leyenda, que lo define como un poeta secreto...

—Debe de haber un malentendido o muy aburridas resultarán tales leyendas sin héroes ni hazañas…

—¿Por qué lo dice?

—Porque no hay secreto legendario alguno. Todos somos tantas cosas secretas… Yo quise ser cantante, cineasta, quise ser bailarín hasta que descubrí que no podía dejar pasar la gran revolución de la era moderna, bailar sin necesidad de pareja, sin dar pasos establecidos; fue un salto en el abismo el que dieron nuestras generaciones para que uno pudiera bailar solo su Sambito. Al poco tiempo se descubre que los pasos del vals no son difíciles, que con buena pareja la lambada sale natural. Y así, entre troqueo y yambo, uno baja el testuz como Pound ante Whitman doblegándose a un pacto.

* Periodista egresado de la Universidad del Salvador. Escribe en los diarios argentinos: *El Día, Página-12, Clarín, La Gaceta de Tucumán, Los Andes, El Litoral, La Capital*, entre otros. Correo electrónico: augusthxx@yahoo.com.ar

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 334-346.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

—De modo que el vocablo secreto…

—Secreto habría que seguir hasta tener edad para ese pacto, para reconciliarse con quien cortó la madera nueva. La iniciación literaria es, o debería ser, siempre secreta.

—Lo dice con una entonación de absoluta certeza, o mejor aún, como un consejo para seguir, ¿verdad?

—Tiene razón, no quisiera haber certeza ni admonición, pero la entonación es más sincera y traiciona. Lo que en verdad quiero decir es que nadie puede saber de antemano si su vocación de escritor es cierta y si es capaz de arriesgarse a (cuando directamente no se lo proponga) escribir para nadie, para la indiferencia cósmica… Nadie pide que escriba; es mejor saberlo desde el principio. (Si piden que escriba —por mandato del superyó o familiar o lo que fuera, o porque enganchó en Hollywood o donde sea, chau, ya es otra cosa). Y entonces mejor empezar y seguir en secreto, mejor en el baño que en el cuarto propio.

—El hecho es que durante demasiados años, décadas inclusive, fue un poeta inédito. ¿La timidez tuvo algo que ver con ello?

—Así es la cosa. Yo no he hecho más que correr como conejo tembloroso buscando esconderme de nada en especial… Y capaz que también fue un principio, digamos, existencialista. Yo crecí con la idea —común he comprobado en algunos escritores de generaciones pasadas (los del grupo Sur que llegué a conocer, por ejemplo)— de que ser un escritor no era una profesión, ni siquiera algo digno de encomio, sino más bien una suerte de estigma. Ya sabe, Kafka, y otra vez Pound y su plegaria, pidiendo a Dios, a Venus y a Mercurio que le donen una pequeña tabaquería, o cualquier profesión que no sea la de exprimirse el cerebro para escribir. Un estigma o un bautismo que conviene intentar sacarse revolcándose en el barro. También la idea de que la exposición es vergonzosa. En suma, principios muy anacrónicos, ya que los preceptos indudables de los escritores en onda son el profesionalismo y la careta pública.

—Más allá de todo, haber publicado tarde, y de modo casi secreto, demuestra, entre otras cosas, su desinterés por figurar en alguna corriente del canon. Me refiero a que no hay, en su propuesta poética, estrategias para arrimarse a normas de moda o corrientes estéticas consagradas por algún sistema de legitimación (la Academia, ciertas revistas especializadas). Me recuerda un poco, salvando las diferencias, al caso de Juan Manuel Inchauspe, un poeta santafesino que, hasta no hace mucho, era reconocido sólo por quienes lo trataron personalmente.

—Inchauspe era un buen poeta que tuvo un final triste. Quizás todos los finales sean tristes y sólo se nos revelan los de las personas queridas. Yo busco creer que nuestro deber es la felicidad, aunque todo sea teatro… Ahora, esos problemas de corrientes de moda y voces de mando, la verdad es que son cuestiones que no motivan mis desvelos.

—Recién en el año 2002 publicó sus textos poéticos a los 53 años, en la revista *Omero poesía*, que recogió un grupo consistente de sus poemas. ¿Cuál sería la relación ideal entre creación y tiempo de publicación?

—La relación ideal sería el desengaño, cuanto antes mejor, aunque después uno persista en el contratiempo.

—Se conocen pocos poemas suyos. ¿Guarda muchos inéditos?

—Algo se junta, como el polvo, como el polvo enamorado.

—En una entrevista realizada por Javier Adúriz para la misma publicación, declaró que no tuvo maestros literarios. No quiso tenerlos. ¿Cuál es la base de esa afirmación?

—No recuerdo qué habré querido decir, pero sí, los maestros vivientes que se me presentaron exigían un vasallaje que me rebeló siempre. La complicidad, que es inherente a la amistad, en un juego de poder se transforma siempre en algo alevoso. «Ay del alumno que no supera a su maestro», decía Da Vinci. Con maestros que exigen sujeción sólo cabe la fuga o el parricidio. Además, la amistad entre escritores es difícil. Está esa anécdota de Arthur Miller y Norman Mailer. Cuenta Mailer que en su juventud vivía al lado de Arthur Miller, y que Miller estaba escribiendo *Muerte de un viajante*, y él, *Los desnudos y los muertos*, sendas obras los llevarían a la fama. Y decía Mailer: «Vivíamos en una modesta casita de Brooklyn, y cuando nos encontrábamos en la entrada, junto al buzón, cambiábamos algunas palabras, y después los dos nos alejábamos pensando: "éste no llegará a ninguna parte". Nos despreciábamos recíprocamente. Los escritores somos malos». Los viciosos de adulación, los aduladores y los adulados, son siempre traidores en potencia. Por otro lado, ya sabemos, los verdaderos maestros literarios están en la biblioteca.

—Ingresamos ahora en un terreno sinuoso. ¿Cuáles cree que son los vínculos entre la poesía y la realidad?

—La poesía es, en sí misma, una realidad, pero suele perderse la característica fundamental de su realidad. Qué paradoja; se entiende que la olviden quienes buscan arrearla hacia sus fines mercenarios, académicos, egocéntricos o lo que fuera; pero lo increíble es que pueda a menudo ser olvidada por los

mismos artistas bienintencionados y por los fruidores bienintencionados pero maleducados. Esa característica fundamental es que el arte es el único espacio de consistencia real que se nos haya dado a los seres humanos donde la libertad es absoluta, sin límites, infinita. No digo sólo libertad del gusto sino libertad en todos y en cualquier sentido que quieran dispensarle, aunque la libertad del gusto también deba ser contemplada como esencial. Que a alguien le guste el poeta ese, allá él, si ese gusto no está dictado por lo que temo que esté dictado, politiquería, facilismo, prestigio o algún otro bastardaje. En no haber hecho cuentas con la libertad del gusto, radica precisamente el error de las teorías y poéticas de gran parte del siglo xx, que intentaron constituirse y adaptarse a parámetros científicos, y que sólo sirvieron para anquilosarse en discursos esotéricos con los que siguen currando tantos catedráticos e investigadores literarios.

—¿Siente usted que existe en el mundo un enemigo reconocible que atente y perjudique la poesía?

—Un buen enemigo es el poeta que no respeta lengua, lenguaje y habla, seducción y comunicación, ¿no?

—¿Se aventuraría a dar ejemplos?

—A ver, para ejemplos nada mejor que una antología de poesía argentina actual. Acá tengo una a mano. Le apuesto que la abrimos al azar y encontramos algún buen ejemplo… Y ya ve qué casualidad, tocó justo donde estoy yo. Y no es por falsa modestia, pero lo aseguro que hay ejemplos incluso mejores. Abra de nuevo.

—¿A la poesía se la debe encarnar más allá de la hoja escrita?, en otras palabras Butti, ¿para ser poeta debe vivirse una existencia poética?

—Es inevitable, ¿no? Claro que hay tantas poéticas distintas… ¿Se imagina la existencia de quien elige la poética de la frivolidad, por ejemplo, o de quien elige la poética de lo incomprensible, o de ese aburrimiento que no es precisamente el hastío de Baudelaire?

—*Caperucita roja y otros poemas* parece un libro en cierta forma anunciado por sus poemas anteriores, un libro que tal vez recapitula y lleva a su máxima expresión los temas y preocupaciones previos. Razón por la cual, a pesar de su exigua extensión, es muy consistente. Cada poema posee un clima propio. ¿Es un riesgo que se asocie la voz del poema a la voz del poeta? ¿Por qué?

—Más que riesgo es una fatalidad. El estilo es una fatalidad. Es otra de las lecciones de Borges; saltó de la lírica a la parábola, de un cuento fantástico

a casi la zarzuela diría para hacerlo reír; saltó del horror a la comicidad, y si lo reconocemos a la legua no es precisamente porque lo haya querido; siempre deploró sus límites y trató de abatirlos, sin resignarse, hasta el último momento. En cambio, qué raro, es usual la admiración actual por los escritores aficionados a firmar cada línea que pergeñan, en sólo firmar en suma, como cuando de chico o adolescente uno ensaya una firma y llena páginas enteras con pruebas de esas firmas o de la firma que finalmente elige.

—Su poética invita al lector a imbuirse tanto en personajes literarios como en autores de todas las épocas y latitudes: Kafka, Caperucita Roja, Kavafis, Catulo, Dante, la mujer de Poe (su prima, Virginia), Homero, Virgilio... A su vez, ellos tejen y revelan una lectura en clave: la suya, ¿es así?

—El lector es el componente más fascinante del fenómeno literario. Aunque el lector sea siempre yo. Mejor dicho, por eso mismo.

—«Aunque el lector sea siempre yo... ».

—Claro, usted, cada lector sea siempre sólo él, con todas las variables que dicta cada destino de lector.

—Una idea suya tan interesante como personal sostiene, básicamente, que uno es autor de todo lo que lee. Siguiendo esa línea reflexiva, ¿qué tipo de libertad le ofrece la poesía?

—Esa idea es que hay dos tipos de lectores: el que llega a los libros por los caminos de la soledad y el que llega a la soledad por la frecuentación de los libros. La soledad de uno es sólo aparente: abandona antiguas y futuras compañías por otros, mejores amigos. La soledad del primero es irreversible: no encuentra a nadie en los libros; él es el autor de todo lo que lee.

—Un concepto algo borgeano, ¿no?

—«Es casual y fortuito que yo sea el autor de estas páginas y tú el lector», esas cortesías adorables de Borges, sí, que a su vez provienen de Whitman.

—Uno de los poemas más profundos y breves de esta serie es «Mal iluminado», ¿cuál es su historia?

—La historia no importa, mejor dicho de esa historia no quiero acordarme. Su tema es el desamor y cómo hasta una foto puede ser motivo para constatar, con Macedonio, que cuando el amor se va, nada deja que no duela.

—La hipersensibilidad...

—Todo ser humano tiene su precio, le gusta constatar a los poderosos. Para el artista se trata de constatar que cada cual a su modo comparte alguna hipersensibilidad.

—¿Cómo fue la escritura de «Caperucita Roja despide los despojos del Lobo Feroz»? ¿Cómo se le ocurrió cruzar una fábula tan popular como la de Charles Perrault y refundirla a través de un poema tan íntimo como el suyo?

—No lo sé. Sólo recuerdo que fue un texto que nació desganado, que se escribió sin que yo le diera afecto ni confianza. Hace poco descubrí que los escritos que me empeciné en atender incluso con una suerte de despecho, de ojeriza, de mala leche, bueno, suelen ser los que se dejan leer. Así que a la larga tendría que admitir que la felicidad de la escritura, de mi escritura al menos, no condice con la del hipócrita lector.

—El poema, a su vez, se abre con una curiosa cita de Hobbes que reza: «*Rerum annihilatio*».

—Sobre el aniquilamiento, sí. A propósito de la facultad para llegar al conocimiento, Hobbes imagina que, si todo se aniquilase, si todo desapareciese y sólo un hombre sobreviviera, él conservaría las imágenes de todo lo que antes había percibido. Dice que todos sabemos por experiencia que el aniquilamiento, el olvido de lo que alguna vez pudimos imaginar, no determina la ausencia o supresión de la imaginación en sí misma.

El hombre civilizado no puede olvidar que el hombre es el lobo del hombre, es inútil que intente abatir esa verdad, porque si busca la remoción le sobrevendrá la neurosis, y si busca algún mesianismo redentor casi cantado que procurará su propia desgracia y la de la gente cercana o la de toda la sociedad que lo rodea. Y también, lo mismo para las horas de placidez o satisfacción que se nos haya dado gozar; inútil e infausto resulta escapar de ellas.

—En la etapa de corrección de sus textos, ¿qué detalles además de los ortográficos, desde luego, intenta ajustar para que sus poemas queden más precisos y afinados?

—Permanecen sólo los poemas que se empecinan en ser corregidos, que en su notoria imperfección incitan a releerlos, y con las relecturas aparecen los detalles para corregir, que pueden ser de una gama casi infinita, pero cuya quintaesencia tiene que ver con la fluidez. Cuando se interrumpe la fluidez, pues, ahí hay algo que no va, ¿no? Sólo que cada poema instaura su curso, su derrotero que puede ser de catarata o de caricia, que puede estar hecho hasta de discordancias, titubeos. Me acuerdo de aquel poema de Meleagro:

> ¡Repítele, entonces, Dorcade, todo; vuelve a ella,
> otra vez, y una tercera, díselo, vamos, corre!
> ¡No demores, vuela! No, espera un momento,

¿adónde vas si todavía no terminé? A lo que dije
debes agregar… o más bien…¡qué estúpido!
No le digas nada… No, repítele
todo, exactamente, sin olvidar nada. Pero,
¿por qué, Dorcade, te envío a ti
si, como ves, voy contigo?

—Regresemos a su obra. Sus poemas casi siempre están en primera persona. Pero incluso cuando están en tercera (algunos versos de «Antífonas», por ejemplo), la intensidad de lo narrado tiene el tono y la intimidad de una primera persona.

—Entiendo que la piedra filosofal del arte no está ni en la Música, ni en la Poesía sino en el arte de la actuación, que el actor es el artista por antonomasia. Que el músico, el poeta, el narrador, el pintor, que todos los artistas en algún punto se miden por su capacidad o no de posesión, no importa si a la Stanislavsky, a la Artaud o la que fuere… Personalmente, como escribir en primera persona me resulta tan fácil y tan instintivo, centrar la expresión en cómo el poseso dice lo que dice, y en lo que busca hacer creer y en lo que busca ocultar, incluso cuando esa voz sea la de animales u objetos o abstracciones, entonces, a menudo me obligo a escribir en tercera persona, porque el desapego ofrece mejor recepción a las metáforas y a todos los recursos de la retórica tradicional, que por supuesto es la mejor retórica. Inútil, porque en el fondo ya estoy enviciado con esa vitalidad de la transmigración constante que preconiza el gran Girondo.

—A propósito de esa primera persona y del tono de sus versos, se nota en sus poemas un lenguaje enrarecidamente ensimismado, que por momentos es narrativo y por otros, exacerbadamente lírico. ¿Podría referirse al modo que utiliza al regular ambos polos de sensibilidad?

—Bueno, una de las razones de esas dos vertientes es que, contra la resistencia en apelar al «yo poético» y contra la voluntad de conformar poemas netamente narrativos (donde, eventualmente, el «yo» sea traducido en un personaje, y el «tú» en otro), bueno, se impone la voz del personaje en cuestión, que pasa a hablar en primera persona, con el resultado de mayor concentración y abstracción. Precisamente, porque quien se confiesa no puede andar haciendo gala de florilegios, a menos de resultar un charlatán de feria… Por un exceso de celo contra una poesía narrativa, hija de Pavese y Lee Masters y Ritsos, que se me hace tan fácil, y también por un exceso de celo en acatar que la poesía lírica a través de los siglos, como dice Barthes, sólo ha repetido

dos formulaciones: «Yo te amo» y «Tengo miedo a la muerte»… y así, entre resistencia y mandato, entre esos polos que usted indicaba, ahí andamos, trastabillando, espero que en algún trópico colorinche.

—¿Se considera un poeta elegíaco?

—¿Llevan esas túnicas cortitas, los elegíacos…? ¿Son esos que van tañendo liras por la campiña, en esas procesiones que pinta Rubens, con bebotes perdidos en cunas de pétalos, con atrás el fauno tocando la pandereta, Baco eructando y señoras y señores bailoteando? Y, capaz que sí, que me conviene ser elegíaco, ¿no?

—Lo que usted describe corresponde más bien a un perfil satírico de la idea clásica de un poeta elegíaco griego o latino. Yo le consultaba por el tono siempre sutil de lamento en que algunos de sus más distinguibles poemas están escritos. El tono íntimo de algo que se ha perdido: sea un sentimiento, un ser querido, la vida…

—Usted tiene razón, pero permítame seguir prefiriendo aquel perfil satírico.

—Hay un poema admirable suyo: «Sobre los bailes»… ¿Cuál es la relevancia que juegan los efectos musicales en sus versos?

—El principal efecto musical en la poesía no es auditivo sino cerebral, precisamente estacionado en el hemisferio cerebral izquierdo, en la circunvolución frontal inferior entre las ramas anterior y ascendente y las ramas ascendente y posterior de la cisura lateral. Ahí la armonía, el timbre, el volumen, la resonancia tienen que ver con la precisión de las palabras, la precisión de las imágenes que despiertan esas palabras, la precisión del ritmo y del sema del torrente de lo que se está escribiendo o leyendo en relación con lo que vino antes y con lo que viene después.

A mí y a mis amigos, nos gusta mucho que nos digan y decir en voz alta los poemas más queridos. Y ahí, claro, el metro y la rima si la hubiera y la cantilena y los desbordes si los hubiera saltan para sumarse (para sumarse, no para apagar, no para suplir, al contrario, para resaltar) a aquel otro efecto cerebral.

—De manera que cuando se recita poesía, los versos adquieren otras densidades, otra expresividad. ¿Cuán importante es en esta instancia, la inflexión del buen lector de poesía?

—La inflexión, el tempo y los volúmenes justos, mejor dicho el volumen justo y único… Con todo eso se puede suplir, o corregir, o hacer olvidar hasta una fea voz sin oreja.

—«Aquel poema dice que no, / que no venimos a vivir sobre la tierra, / que venimos a soñar» se lee en «Sobre los bailes». ¿Ese podría ser un emblema de su poesía?

—Esa es la glosa de un poema precolombino, que dice que las personas nacen, echan una o dos flores y mueren. Que no, que no venimos a vivir sobre la tierra, que venimos a soñar, que somos como una planta que nace, crece, da su flor, marchita y muere. Es uno de los poemas que más me han conmovido en mi vida y de alguna manera se ha convertido para mí en un símbolo, en un emblema de la existencia.

—¿Cree usted que la religión y la poesía tienen algo en común?

—Bueno, son dos alimentos espirituales que pueden complementarse, y en algunos casos suplantarse. Poesía o arte, filosofía, ética, mitología.

He visto ya dos generaciones con muchos chicos que crecen sin ninguno de esos dos alimentos espirituales, y las consecuencias no son felices.

—¿Cuando escribe busca el silencio, el aislamiento?

—Naturalmente eso es lo que uno busca, ¿no? Pero es raro constatar que también se puede recibir la gracia y escribir en medio del infierno de la promiscuidad.

—¿Qué piensa acerca de las modalidades de circulación de la poesía actual, por ejemplo *blogs* como *Las elecciones afectivas* o *La infancia del procedimiento* y ciclos de lecturas como *Carne Argentina* o festivales como *Salida al Mar*?

—Todo está bien, pero no se escapa de lo que en definitiva importa, que es la calidad en juego.

—¿Calidad y originalidad pueden ser sinónimos?

—Eso si originalidad es el vendaval que conjuga palabras justas, atinentes, abrazadas para no perderse e instalarse desenfadadas pero férreas para salvarse del ciclón *per secula seculorum*.

—¿Cuáles son los errores que más lamenta de la mala poesía?

—La demagogia, política, estética, sentimental, es decir, mercantil.

—Aboquémonos a su labor como traductor. ¿Cómo y cuándo comenzó a traducir poesía?

—Bastó contar con dos versiones distintas de un libro querido —las *Alicia* de Lewis Carroll— para entender temprano que tenía que tomar lo mejor de cada una para acercarme a un original, que cuando lo conseguí me llevó a incursionar en el inglés como algo vivo, mientras que en los estudios en el

colegio ese idioma me había resultado un criptograma o una lista inextricable de fórmulas químicas.

—En la revista N.° 26 de *El Soplo y El Viento*, aparecida hacia fines de 1997, publicó un cuadernillo de traducciones en el que seleccionó textos de Edgar Lee Masters, Giacomo Leopardi, Fernando Pessoa, Robert Graves, Petr Mikes, Gagan Gill, entre otros... ¿cómo surgió ese emprendimiento?, ¿se trató de su primera serie de traducciones editadas?

—Sí, un *potpourri* que no tuvo continuidad.

—Lamentablemente...

—No sé, porque se trata de traducciones realizadas para un uso propio, en el sentido que son ejercicios para ensayar alguna modulación más cercana a nosotros de algunos poemas queridos.

—Por cierto, ¿qué se intenta al traducir un poema?, ¿qué criterios adopta?, ¿piensa como Heine y como Eliot que «lo esencial» va a quedar sin traslado posible?

—No tengo una teoría de la traducción. Todo lo que aprendí traduciendo se remite a un ejercicio de lectura y escritura, que puede variar hasta diametralmente según el autor, y hasta según cada texto de ese autor traducido.

—¿De qué modo cree que su experiencia como traductor ha estimulado particularmente su escritura?

—Eso, traducir es un gran ejercicio de lectura y de escritura. No se termina nunca de aprender a leer y escribir.

—Su relación con el idioma de Dante, ¿ya había nacido antes de su estadía en Roma? Me refiero a su paso por el Centro Sperimentale di Cinematografia, a fines de los años setenta.

—Mi padre y mi madre eran italianos. Hablaban castellano, pero en las reuniones con la parentela, y especialmente entre ellos cuando querían conversar sobre algo que no convenía que escucháramos los hijos, hablaban en italiano, en dialecto comasco, tan parecido al milanés de Carlo Emilio Gadda. Inútilmente, porque los hijos entendíamos todo, quizás porque prestábamos especial atención. Cantaban también en italiano. De adolescente leí con fervor a los neorrealistas, y cuando conseguía los originales me gustaba descifrarlos.

—¿Y Emilio Salgari, Italo Svevo?

—Salgari fue el escritor preferido de mi infancia. Italo Svevo es un escritor que me gusta mucho. Alguna vez traduje su «Una burla riuscita», que es uno de los mejores cuentos que conozca.

—¿Qué dificultades específicas presenta traducir a Leopardi? ¿Qué tiempo le insumió? ¿Hizo alguna investigación paralela, algún trabajo de documentación o lecturas que podría destacar?

—Bueno, en principio leí su obra, incluido el *Zibaldone*, que es un libro inagotable, y en el que, en lo filosófico, se descubre que Leopardi dice lo mismo que Nietzsche, pero sin la agresividad loca de Nietzsche, hasta con triste dulzura. Leopardi es un gran pensador, de manera que la dificultad esencial radica en conservar todas sus ideas buscando seguirle en lo posible el ritmo.

—¿Cuáles serían algunas de sus cualidades rítmicas?

—Después de lo que ha dado en llamarse su «conversión literaria», a los 17 años, Leopardi deja sus ensayos filológicos y sus traducciones del griego para entregarse a la poesía. Pero más tarde, otra conversión lo alejará paulatinamente de la poesía para hacerle privilegiar la prosa. Y ese alejamiento sucede al acentuarse su «pesimismo» (pero mejor hablar de lucidez para internarse en el padecimiento universal, de ese «dolor cósmico» que sin embargo está plagado de ironía). A medida que se ahonda ese padecimiento hay un alejamiento de la poesía, precisamente, porque su música ponía en discusión la gran pregunta que, según Ungaretti, ronda a Leopardi: «¿Por qué es tan grave la infelicidad humana?».

Su prosa es riquísima y está tan llena como su poesía de recursos retóricos, así como su poesía está llena también de inexorable dolor, pero su ritmo da señales de exaltación, de suspensión, de consuelo en el sollozo. En los primeros cantos, esto es más claro debido al patriotismo, al uso de vocativos, a la influencia de Petrarca, Alfieri y los griegos. Pero con las elegías y los idilios la poética de Leopardi se enriquece y se complica; el valor de la rima, por ejemplo, que usa no sistemáticamente, sino en los momentos en que produce música sin cacofonía y en que las palabras rimadas son las palabras atinentes; en el *Zibaldone*, reflexiona sobre los versos rimados, que por más que la rima suene espontánea, él, por experiencia, ha constatado que el concepto se remite a pertenecer mitad al poeta y mitad a la rima, y a veces un tercio del concepto al poeta y dos a ella, y a menudo todo es de la sola rima. Que son bien pocas, dice, las rimas que corresponden enteramente al poeta. Y es evidente que él trata de atrapar sólo a las que le pertenezcan enteramente. Así, en el uso especial de la rima, estriba una de esas grandes cualidades rítmicas de Leopardi. Pero la principal, la que

está en sus idilios y en sus mejores momentos creativos, es el larguísimo aliento de encabalgamientos y subordinadas que casi hipnotizan (o ahogan) a quien quiera recitar esos versos en voz alta, en correspondencia con el juego de espacio (la naturaleza, los paisajes) y tiempo (en una inmersión en la que se termina naufragando en lo ilimitado). Aunque el mismo Leopardi se encarga de subvertir esta característica rítmica, y uno de sus últimos poemas breves, «A se stesso », está conformado por quiebres, frases cortas, ritmo cortante.

—Al confrontar el original en italiano y su versión en español, uno nota diferencias sintácticas y ciertas elecciones léxicas que, a primera vista, no responden al significado inmediato que indica el diccionario, me refiero al sentido literal de las palabras. ¿Hasta qué instancia la traducción es reinterpretación?

—Bueno, ahí radica un punto clave de la traducción: comprender que a menudo el escritor no ha escrito con el diccionario actual sino con un diccionario antiguo (todo inicio de una lengua es poético, insistía Shelley con un diccionario futuro.

En el caso específico de Leopardi, además, hay que considerar su lúcido conocimiento de las lenguas clásicas y latinas. En una carta confiesa que querría escribir en una confluencia, un paralelo de las cinco lenguas de las que está compuesta lo que llama la «familia de lenguas cultas»: la griega, la latina, la italiana, la francesa y la española (después suma también al rumano y al portugués que se asocia con el español). Ahora bien, de ninguna manera esa erudición lo insta a remedar los clásicos y las purezas idiomáticas, como había hecho la literatura italiana del 1700. Leopardi rechaza los galicismos tanto como los arcaísmos, y atiende entusiasmado a las voces dialectales, a la lengua popular, y destaca la facilidad que veía en el italiano para la construcción de palabras compuestas («perdigiorno», «pappalardo »…), una facilidad que no tuvo los propulsores literarios con que contó el inglés.

—Leopardi cuenta con otras versiones al español, pienso en la de Marcelo Cohen, por ejemplo. ¿Qué opina al respecto y cómo ubica sus traducciones en ese marco?

—De Cohen recuerdo una buena edición de los *Cuadernos de notas* de Henry James. En sus traducciones de Pessoa y Leopardi hay una poesía distinta de la que yo encuentro en Pessoa o en Leopardi. Porque en una traducción de poesía uno lee en principio a un lector.

—¿Cómo definiría la voz de Fernando Pessoa, otro de los poetas que ha traducido en más de una oportunidad? Parece apoyarse en ensoñaciones, en las voces de sus «despersonalizados» heterónimos.

—Lo que hablábamos antes sobre la esencia que estaría en el arte del histrionismo, de la posesión, eso evidentemente lo supo Pessoa y quiso llevarlo hasta el fondo, y eso mismo lo entroniza como el Padre Amadísimo de la poesía de nuestro tiempo.

—¿Podría mencionarnos algún fragmento de alguna de sus traducciones que más le agrade, como conclusión de esta entrevista?

—Una de las lápidas del pueblo de Spoon River se alza sobre la tumba de quien fue la Sra. Kessler, y leemos que el Sr. Kessler había estado en el ejército y recibía una pensión miserable y se la pasaba charlando por ahí o tirado leyendo las memorias del general *yankee* y presidente Grant, y que para salir adelante ella era lavandera y conocía los secretos de todo el mundo:

A través de sus cortinas y colchas y camisas y calzones.
Porque las cosas nuevas tarde o temprano se desgastan
y son reemplazadas por otras mejores, o no:
la gente se enriquece o se va al tacho.
Y los agujeros y los remiendos
se agrandan con el tiempo
sin que la aguja pueda seguirle el paso al deterioro,
y hay manchas que se resisten al jabón,
colores que destiñen a pesar de todos los esfuerzos,
aunque al final sea siempre una la culpable
de haber arruinado un vestido.
Secretos de pañuelos, de manteles,
la lavandera, Vida, los conoce a todos.
Y yo, que estuve en todos los velorios de Spoon River
juro que nunca vi el rostro de un muerto
sin que me asaltara la idea
de estar mirando algo recién lavado y planchado.

Reseñas

Injuria o la Escatología Erótica de los Cuerpos

Virginia Cano*

Datos de la Obra

Pérez García, A. [Apegé]. (2011). *Injuria*. Montevideo: Criatura Editora. ISBN: 978-9974-8313-1-5.

El deseo se transforma en rabia. La mano que acaricia deviene puño violento. El encuentro casual se trastoca en vejación. Los cuidados de una madre se pervierten en reprobación y prohibición. Las caricias gentiles de una amiga mutan en indiferencia. Una niña travesti juega encantada para horror de sus mayores. Un niño príncipe es destituido por un buen heredero. Y la miríada de imágenes se agolpa en el «escatológico» entramado autobiográfico de nuestro protagonista. *Injuria* nos propone un recorrido sinuoso por las desventuras, encuentros fugaces, recuerdos y reflexiones de aquel que, una vez niño príncipe e invisible, ha llegado a ser un periodista agobiado por la rutina y una sexualidad disidente.

Injuria se compone de las memorias tormentosas, y también encantadas, de un periodista treintón que, entre golpes, recuerdos de infancia y revolcones furtivos, intenta (re)escribir su pasado para abrirlo a un futuro mejor. Es la historia del niño, el muchacho y el adulto que, con una moral y unas prácticas anómalas, ha sido «negado, echado a un costado, amordazado» (Pérez García, 2011, p. 33), y que ahora se propone narrar, valientemente, su verdad. «No puedo desprenderme de mi carne» (Pérez García, 2011, p. 26), nos confiesa el narrador. De esa carne marcada por la injuria, la violencia, la invisibilización, la degradación, la vejación, el robo y el deseo culposo de enredarse con un desconocido. Este cuerpo encarna un drama personal que, entre reflexiones, reinscripciones y ensoñaciones, se intenta suturar.

Si una se deja llevar por las primeras apariencias, el escrito podría ser leído exclusivamente como la elaboración del trauma y el dolor autobiográfico

* Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, docente en la misma universidad e Investigadora del CONICET. Correo electrónico: virginiamcano@hotmail.com

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 348-350.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

del narrador, la reescritura salvífica de un yo que compone algunos retazos de su vida para construir un presente y futuro mejor. Así, aquel que se supo excremento desde niño —por enseñanza materna—, se proyecta al esperanzado futuro redentor: «No quiero detenerme en el pasado, lo que más deseo es el presente y el futuro, un yo construido, meditado. Y me siento valiente» (Pérez García, 2011, p. 34), reflexiona el protagonista. Efectivamente, esta reelaboración de las desventuras pasadas constituye el primer registro escatológico de la novela. La sucesión de anécdotas, memorias y pensamientos plagada de dolores y encuentros desafortunados, anuda la escritura de un duelo que se sabe siempre imposible, pero que se proyecta a un futuro en el que el yo —construido— ha hecho las paces con su pasado: «Es la historia de cada uno de mis pasos aceptarla, es el punto de partida de mi reconciliación» (Pérez García, 2011, p. 33). He aquí, entonces, la primera audición escatológica: aquella que transforma al nene-excremento-travesti en la voz valiente de un sobreviviente que se reinventa a sí mismo, a su yo, con el cuerpo, y con el texto.

Aún así, sería injurioso reducir la diseminada escatología propuesta en la novela a la mera reinvención egológica y escritural de su narrador. En el cuerpo encorvado del escrito se escucha más de una voz. Emerge otro tono, y también otra audición, otro cuerpo, otra carne, otro dolor. *Injuria* puede parecer *prima faccie* la historia de un homosexual sufriente que, entre palabras, denuncias, y verdades construidas a costa de dolor y esperanza, intenta suturar las heridas que lo atraviesan. «Pero hay otra escena: alguien está tirado boca arriba en una cama y de pronto otro alguien se acuesta sobre él. Se besan, se acarician. El recién llegado se levanta y se apoya contra una pared. El primero va hacia el otro y con los ojos cerrados lo vuelve a besar, baja hasta su sexo, vuelve a su boca y abre los ojos. De pronto descubre que el otro, sin dejar de serlo, también es él. Y no se asusta, no se acusa y se besa nuevamente» (Pérez García, 2011, pp. 65-66).

Hay otro cuerpo, también curvo y contaminado. Hay otros cuerpos y otras letras impropias que desafían el relato lúgubre de una sexualidad culposa y signada por la violencia. Hay una espera de otros modos de encuentros, de nuevas sexualidades, de otras modalidades de amar, de tocar, y de marcar o inscribirse en el otro. Más allá de la espalda curva y la marca de la paliza secreta en la carne del adulto, o mejor dicho, en esa misma herida abierta por —y a— los otros, se despunta una nueva voz y una nueva corporalidad. «Busco

el placer y cierto tipo de salvación que los cuerpos enredados permiten» (Pérez García, 2011, p. 63), dice el des/aventurado. «Yo me ofrezco a ser el amante universal de los efebos perdidos, a mostrarles que los besos, el deseo y cierta desintegración del cuerpo junto con el cuerpo como elemento no tienen que ver con la culpa. Yo quisiera redimirlos de antemano, enseñarles las coartadas, hacerlos fuertes, alimentarles el ego, evitarles el rebuscamiento, las oscuridades y las explicaciones» (Pérez García, 2011, p. 64). En esta otra cama, en este otro cuerpo, y en esta otra voz, la rabia se convierte en deseo. El puño en mano que da placer. La vejación en celebración de los amantes. La indiferencia en preocupación. Y es que es en el contacto de los cuerpos y en las marcas que inscribimos los unos en los otros, las unas en las otras, los otros en uno, donde anida la ocasión de una contaminación salvífica, y no necesariamente egológica. «Hay que tender la mano suponiendo que el otro es parte del juego. La apuesta perfecta: negarse a que esto sea una acumulación de repeticiones impropias. Entonces la acción empecinada: habrá asombro, será buscado como se fuma el último cigarrillo en una noche desvelada. Si la naturaleza no conmueve, las palabras inventarán el temblor» (Pérez García, 2011, p. 71). Es en la reivindicación de los otros cuerpos y de los cuerpos otros, en su capacidad salvífica, donde se abre un renovado horizonte escatológico.

Injuria entreteje el duelo con la celebración. En este texto combativo se anudan el duelo de aquellos que somos de algún u otro modo injuriados, marginados o desoídos con la celebratoria reivindicación de la contaminación de los cuerpos y los placeres, del peligro fértil de encontrarse y exponerse a los otros. Quizás la redención de cada uno se asiente justamente en ese lugar riesgoso en el que el encuentro con los otros cuerpos y las otras voces nos hace temblar las piernas, y las teclas. Es en esos momentos de encuentro donde el yo herido se abre a un nosotros. «No se puede vivir con miedo, hay que ejercer el derecho a la valentía. Hay que aceptar el riesgo, decir una verdad (la más propia), sino para qué todo» (Pérez García, 2011, p. 34). Es imperioso decir la palabra (im)propia, la que surge en nuestros (des)encuentros. El riesgo y la salvación están en los otros. Hagamos lugar para ellos, entonces. Dejemos que lleguen para conmover nuestros cuerpos y nuestros textos.

Tierra Sur, de Liliana Rega

Jorge Paolantonio*

Datos de la Obra

Rega, L. (2012). *Tierra Sur*. Buenos Aires: Piso 12. ISBN: 978-987-22925-8-4.

Liliana Rega es una mujer ilustrada y de vasta labor en el área de la clasificación y preservación del patrimonio bibliográfico. Revela que aprendió a transitar la creación poética participando, a lo largo de quince años, en los diversos grupos de escritura y lectura de «El Taller», la ya mítica organización coordinada por Nicolás Bratosevich. Este sobresaliente intelectual, pionero absoluto de los talleres literarios, tiene —según palabras de Gustavo Crespo— el mérito central de:

> haber conducido sus grupos con generosidad, ingenio y una ideología [en tanto visión del mundo] basada en el respeto, la interacción y la creación de ámbitos y experiencias de crecimiento literario y personal. Ello, aunado a un ejercicio de la seducción que proviene de las múltiples posibilidades de la literatura y el hecho de que cada participante elija libremente su propia forma expresiva (Crespo, 2007, párrafo 3).

No resultará sorprendente, entonces, que nuestra poeta haya logrado una voz de tintes polifónicos que la identifica y parece abrevar en, al menos, tres de las cuatro grandes categorías que el mismo Bratosevich define como características del Posmodernismo. En nuestra visión, serían: la categoría de la línea antielocuente (la academia es ajena a la poesía), la de reminiscencia clásica y la línea neorromántica, y la de la renovación nativista.

Tierra Sur está acertadamente dividida en tres secciones («Inocencia», «De los otros - 2001», «Tierra Sur»), aunque Liliana anticipa en su pórtico que:

> lo que acontece en verdad son momentos, claros, momentos poéticos como continuidades discurriendo por los géneros a veces pulverizados, a veces no; una literatura que se construye desde los límites que marcan tu tiempo, que construye el sentido desde el suelo aterronado […] y se resuelve en una gran diversidad de azules desbordados que se alargan (Rega, 2012, p. 12).

* Escritor y crítico teatral. Traductor, Licenciado en Lengua Inglesa por la Universidad Nacional de Córdoba. Cursó el doctorado en Lenguas Modernas en la Universidad del Salvador. Docente universitario retirado. Correo electrónico: paolantoniojorge@hotmail.com

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 351-355.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

La primera voz que aparece en «Inocencia» emerge desde lo lúdico con:

> dale que el hada viene y llega
> y los nenes de todas la escuelas son iguales
> y comen pan
> con mermelada (Rega, 2012, p. 15).

Esta cuestión social es la voz de un niño que sueña con lo igualitario al que le sigue la de:

> […] una mujer marrón
> […]
> que busca la flor
> o la noción de la flor única […]
> para sanarse (Rega, 2012, p. 17).

Entre el niño careciente y la mujer con voz de barro se instala el tema de la maternidad, su celebración y una búsqueda que será constante en todo el libro:

> […] todo es lenguaje el lenguaje es un sueño vertical
> […]
> busco las palabras […] (Rega, 2012, p. 17).

En otro poema dice:

> […] espero un niño
> mientras pienso en cómo dirá algunas palabras (Rega, 2012, p. 19).

«De los otros - 2001» marca el inicio de un segundo compacto. En la sección anterior, hay una línea que podría funcionar como antecedente dramático: «… toda la historia se revuelve ahora» (Rega, 2012, p. 19). Y es que la mujer marrón deviene río marrón. Ese fluir parece ir filtrándose, a veces, o anegando hasta el ahogo, otras. Ese color marrón —el de la mujer y el del río «de sueñera y barro»— es una tonalidad dominante cuyos matices y alternancias siguen un ritmo que lleva a mezclar limosna y vergüenza.

El país de Liliana duele por dentro y por fuera. Aparece aquí una ponderación del hambre y sus consecuencias con un remate confesional de extraña belleza: porque «liliana no detiene las tristezas simplemente las destiñe» (Rega, 2012, p. 29). Y a tal intento, se suma una seguidilla de locuciones y frases que se adentran en una particular visión del concepto «patria». En «Letanías a la patria» se pone a la mujer marrón y a la niña «jazminera», figuraciones del yo poético en el poema, a latir al unísono con el dolor de la mordedura de la Patria. Y así desfilan —«letánicamente»— callejones, alcantarillas, chapas,

veredas, galpones, barracas. Estos curten, curvan, *sudarian*, burilan, pintan, encharcan. Mujer, niña y patria son una sola paridora continua de hijos y verdades capitales.

Irrumpe un texto, «Turbio», que nos trae a Gutenberg. Si nos detenemos en la labor de Liliana —bibliotecaria y documentalista— no parece necesario decir mucho más. Pero hay aquí una elipsis visible y, quizás, otra oculta. La visible trae a su padre y una rutina que lo hace «obrero en la colmena», es decir, un trabajador que forma parte de la sociedad. La escondida—por mera asociación— nos lleva a la Galaxia Gutenberg o Aldea Global. El poema bien podría aludir a lo que Marshall McLuhan rotula como «un medio frío»: ante baja definición y menor información, se propone más participación.

Liliana canta al aporte del trabajo y el esfuerzo colectivo. Nos apunta: «no me gustan los nombres y la historia miente» (Rega, 2012, p. 33). Y casi enseguida, nos agrega un poema que tiñe la figura de Narciso, «Todo light flat soft», que curiosamente, McLuhan usa como metáfora del mundo las actuales redes digitales:

> Si pensamos que una rueda es una extensión de las piernas, la realidad virtual, la revolución digital ¿Es acaso una extensión de nuestro cerebro? ¿De nuestra sensibilidad.? La metáfora de Narciso en el mundo de las redes digitales, parece una visión de un futuro que ya llegó (McLuhan, 1996, p. 355).

El Narciso de Liliana se desdibuja en una imagen de niños mendigos, y reaparece la mujer marrón.

> Mi barriga en la que todo cabe porque hay lugares
> infinitos […]
> […]
> es en donde surge la dulzura
> porque están los chicos mendigos, narcisos no (Rega, 2012, pp. 37-38).

Posiblemente, toda esta sección se resume en el texto de «Coplita». Están esos del «pelo como carpincho» (Rega, 2012, p. 35) «y no habrá ningún poema que pueda recoger su cansancio […] cuando vuelva y vuelva a amanecer […] la pobreza» (Rega, 2012, p. 35).

Liliana produce un tercer apartado: «Tierra Sur». Hay cientos de ideas que obran por referencialidad directa o indirecta, asociación o simplemente eco con la conjunción de las palabras «tierra» y «sur». Liliana, en relación con lo autóctono, afirma, en un correo personal, que:

> el tema de la tierra, de lo americano como modelo cultural diferente al puramente europeo —¿quizás mestizo?—, es muy fuerte. Es mi preocupación además. No tengo una pertenencia al interior del país, pero es verdad que no me siento identificada con el país del puerto.

Y basta leer:

> no recuerda
> no puede recordar
> de cuál instancia partió el abuelo de su abuelo
> no recuerda de cuál de todos los silencios
> si fue en córdoba en santiago o en yerba buena
> que golpeaba
> que golpeaba
> que golpeaba
> que golpeaba
> ahora
> para deshilvanarse
> vidala (Rega, 2012, p. 48).

La percusión sobre ese tambor, bombo o caja se aúna a la percusión de alguien que ausculta el cuerpo de la memoria más remota —la mítica— y detecta puntos de placer y puntos dolorosos. Aparecerán, en esta sección, madres de pañuelo y danza aborigen que se funden en una salmodia que sujeta el blanco de las mortajas y el azul de las lágrimas. Hay una instancia donde el silencio mismo se transforma en canto y «el alma es una simple vocal / una boca abierta en el fondo» (Rega, 2012, p. 49).

En el poema que da título a todo el conjunto, «Tierra sur», Liliana Rega se permite intercalar la onomatopeya de un bombo legüero. La percusión es aquí una arritmia que la autora va advirtiendo a y desde su propio corazón:

> no corazón no inicies
> […]
> solamente te advierto el rezo mudo de aquello que soy
> a veces (Rega, 2012, p. 49).

Y su vislumbrar se hace certeza cuando asevera que no sabe:

> cómo entra la palabra en el cuerpo
> […]
> cómo los cuerpos hacen la historia
> […]
> dulcemente copulan (Rega, 2012, pp. 49-50).

Esos cuerpos engendran un sueño que repicará acompasadamente, con toda la fuerza atávica de una tambora aborigen. La poeta agrega a los ecos

de coplas, zambas, vidalas y bagualas, una figura mítica como la de Idolvina Sánchez, personaje mencionado en uno de sus poemas. Desde ella, surgen líneas que exploran cuestiones como la muerte presagiada, la precariedad de lo material, la fragilidad del lenguaje y la mendicidad de las historias oficiales.

Esa mujer que ha usado, como puerto de partida y arribo, su propio corazón termina revelándose, desde esa vieja mestiza que reza desde el centro del ombligo:

> cuando se aproxima agosto las mujeres comienzan la espera de los jazmines
> […]
> y rezan en los patios
> […]
> cantan solas
> cantan sin conocerse (Rega, 2012, p. 59).

Liliana Rega da un golpe final a su caja chirlera —esta *Tierra Sur* que acompaña su canto y sus asombros—, con un verso que nos deja vibrando en el aire de la pura poesía: «una almita queda en el apenas de una caja sin resuellos» (Rega, 2012, p. 62).

Referencias Bibliográficas

Crespo, G. (16 de diciembre, 2007). *35 Aniversario del Taller Literario de Nicolás Bratosevich. El Taller Literario*. Recuperado 12 ago. 2012 de: http://eltallerliterario.wordpress.com/2007/12/16/35-aniversario-de-la-revista-ojoxhoja/#more-37

McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Hernán Luzuriaga, *Algún Día Despertarás*

Nuria Gómez Belart*

Datos de la Obra

Luzuriaga, H. [pseudónimo de M. Iribarren] (2012). *Algún Día Despertarás*. Buenos Aires: Final Abierto. ISBN: 978-987-28470-1-2.

El Hombre, el Autor, el Personaje

Algún día despertarás es una novela con rasgos autobiográficos escrita por Mario Iribarren, escondido tras el pseudónimo de Hernán Luzuriaga.

Iribarren es un conocido traductor de las obras de H. Bruce Franklin (*Vietnam y las fantasías norteamericanas*, 2011, y *War Stars*, 2012) y un apasionado estudioso de escritos sobre Trotsky. Si bien se dedica a la escritura, es psicólogo y su especialidad se orienta al análisis de problemas de adquisición del lenguaje en segundas lenguas.

En *Algún día despertarás*, desdibuja los límites entre la ficción y la realidad ya desde la propia firma, puesto que Hernán Luzuriaga, como autor, es también una ficción. De todas maneras, Iribarren deja pistas suficientes como para que se encuentren puntos de contacto entre el autor y el hombre que escribió esta novela, tales como la coincidencia en la raíz vasca de ambos apellidos, así como en la cantidad de caracteres que los componen.

Sobre Luzuriaga, en un prólogo inédito (Riveira Blanco, 2012), se dice que nació en 1968, en París, ciudad adonde se exiliaron sus padres tras el derrocamiento de Arturo Illia. Vivió allí la primera infancia, pero Buenos Aires fue la ciudad de los recuerdos, la tierra de su familia. Sus padres intentaron formarlo con el espíritu y los valores de quien ama las propias raíces, y para ellos, su país fue siempre la Argentina. Finalmente, retornaron a mediados de los años ochenta.

Se cuenta que, a partir de ese momento, Luzuriaga comenzó a escribir en periódicos deportivos y, poco a poco, se enamoró de las letras e inició el camino por el mundo de la Literatura.

* Licenciada en Letras y Correctora Literaria por la Universidad del Salvador (USAL). Tiene a cargo las cátedras de Literatura Argentina y de Lingüística General de la USAL en la sede de Ramos Mejía y también dicta Lingüística General en la sede de Pilar. Correo electrónico: nuriagomezbelart@gmail.com
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 356-364.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Cuando se describe la calidad de esta obra, Riveira Blanco plantea lo siguiente:

> Luzuriaga escribe en la mejor tradición local, como Arlt, Cortázar y Puig; […] es costumbrista, sin caer en el pintoresquismo. Me atrevería a decir que esta novela es, si se me permite el anacronismo, una digna continuación de *Boquitas Pintadas* (2012, párrafo 13).

En la cita, pueden hallarse los maestros literarios de Iribarren (y de Luzuriaga) y, en especial, las obras de Manuel Puig que son claves para comprender esta novela, sobre todo, *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas Pintadas* (1969).

Como ya se dijo, Iribarren suele dejar pistas para que el lector establezca ciertas asociaciones. En *Algún día despertarás*, las iniciales del nombre del protagonista coinciden con las del autor de sus más importantes hipotextos: M. P.

La historia de Martín Paredes, quien pierde a su padre a los ocho años, se define como una *Bildungsroman*, una novela de aprendizaje. Se trata de un niño que descubre su sexualidad en el contexto de un entorno tradicional que no está preparado para lo desconocido. Los prejuicios, los temores, los *quédirán* son una constante en boca de los personajes que lo rodean.

Si bien el centro de la historia es el trayecto que debe recorrer este niño para llegar a convertirse en un hombre, existe otra, paralela, cuyo perfil es interesante: la madre de Martín, Cecilia, debe aprender a vivir con la idea de que su hijo mayor está en otro continente, que su hija quedó embarazada antes de contraer matrimonio y que su hijo menor no va a formar una familia en los términos en los que ella se lo imaginaba.

La maravilla de este personaje reside en los planteos existenciales que se manifiestan en monólogos interiores, en cartas y en diálogos que mantiene con sus hijos —muchas veces, soliloquios, pues no siempre está esperando una respuesta más allá de la escucha, del sentirse acompañada—.

Estructurada en dos partes, la novela da cuenta de cómo era la vida cotidiana en la Buenos Aires de los años setenta. En la primera parte, se plantean los grandes conflictos de la infancia de Martín, y en una suerte de puesta en abismo, la rebeldía de sus hermanos, quienes ya estaban consolidando sus identidades de adultos. Todos los personajes son movilizados por la muerte del padre, hecho por el cual la madre de Martín sufre una gran depresión y debe tratarse con una cura de sueño.

La segunda parte está signada por los ideales de un adolescente. Martín ha crecido, y comienza el camino de afirmación de su identidad en la ciudad de La

Plata, adonde ha ido para estudiar. El clima y el tono de la novela cambian porque son los amigos y las relaciones con el entorno los que mueven al personaje en esta nueva etapa.

El vínculo con Cecilia, ahora a la distancia, también se transforma. Ella vuelve a entrar en crisis, puesto que sus hijos no están transitando el camino que esperaba que hicieran; de todos modos, los lazos de amor en esta familia son sólidos, y gracias a la fortaleza que los une, cada uno de los personajes puede salir adelante.

El Espejo Roto de un Pueblo

Así como Manuel Puig recrea su pueblo natal, General Villegas, con el nombre de Coronel Vallejos en su primera novela, la historia de la familia Paredes se desarrolla en General Villarino, un pueblo ubicado en la Provincia de Buenos Aires que, en realidad, no puede ser detectado en los mapas, aunque por los personajes, se sabe que está cerca de Junín y de O'Brien. Se trata de una de las invenciones de Mario Iribarren, quien también se crio en una ciudad pequeña, Los Toldos.

La novela comienza con un recuerdo:

> Íbamos los domingos en nuestro auto a O'Brien, a pasar películas en el cine local, y escuchábamos los partidos de fútbol, transmitidos a toda velocidad, como si la voz del relator fuera un remolino de palabras, que se entrechocaban unas con otras, mientras avanzábamos arrolladores, por el camino de tierra, con dos estelas de polvo que salían disparadas de las ruedas traseras. Mirábamos, de cuando en cuando, a izquierda y derecha, para ver una bandada de garzas retozando al sol, o emprendiendo el vuelo, mientras los cuises corrían a esconderse en una carrera alocada, escapando del bólido blanco que irrumpía vomitando tierra, y del torbellino de la voz metálica que desbordaba por las ventanas abiertas y hacía espantar también a los teros adormilados sobre los alambrados […].
>
> El vértigo era mayor cuando fijaba la vista en la estela que venía pegada a nuestros talones. Me invadía un suave mareo, pero no podía apartarme del caleidoscopio marrón que se agitaba más allá de la luneta trasera (Luzuriaga, 2012, p. 9).

Esta imagen sugiere otro homenaje a Puig en lo que se refiere a la cuestión del cine, pero también da cuenta de las rutinas típicas de la vida de pueblo —como el cine de los domingos— y de las distancias que deben recorrerse para conectarse con otro poblado. Los habitantes de Villarino viven aislados y, por esa razón, es fundamental en la obra, el contraste entre el mundo interior y el mundo de las apariencias.

Para recrear este contraste, el autor apela a la fragmentación del discurso y a la polifonía. Se alternan descripciones, monólogos interiores, diálogos, cartas, textos interpolados, citas de textos académicos sobre homosexualidad, etcétera. Cada fragmento compone parte de la realidad de ese pueblo, como un espejo roto, en el que los personajes ponen en evidencia su propia visión de la vida. La unión de todos los fragmentos, sumada a los hechos históricos que intercala para contextualizar la narración, permite que el lector comprenda la novela, sin que se le imponga una postura: Luzuriaga sólo muestra.

Foto de Familia

Si bien en la obra confluyen diversas problemáticas que afectan la vida de los personajes desde múltiples perspectivas, resulta particularmente atractivo el conflicto que se desarrolla en el seno familiar.

Apenas iniciada *Algún día despertarás*, el lector descubre que, dentro de la familia, se guardan secretos: algunos, triviales; otros, no tanto. Uno de ellos es que Juan José Paredes, el padre de la familia, continúa fumando a escondidas de su esposa, pero Cecilia encuentra los cigarrillos:

> ¿Qué es esto que hay acá en el bolsillo interior de la campera? Dos cigarrillos todo estrujados… no lo puedo creer… pero si dejó de fumar hace años… aparte él sabe que no puede fumar bajo ningún concepto… […] ¡Dios mío! ¡no puedo creer que me mienta en forma tan estúpida!… (Luzuriaga, 2012, p. 15).

El padre de Martín sufre del corazón y no se cuida a sí mismo. Aparecen cartas en las que se manifiesta la gravedad de su padecimiento, pero Juan José —el «Cholo»— no entra en razones.

El 26 de noviembre de 1975, llega al consultorio del cardiólogo «devemente indispuesto», acompañado de su mujer y de su hermano, y, en la sala de espera, se desploma. Lo llevan a la Clínica Junín, y allí, muere.

> El corazón del Cholo, rojo intenso, había dejado de latir hacía casi un día ya y, con el paso de las horas, la sangre en su interior se había coagulado, adoptando tonalidades amarronadas. Dentro de una semana, no quedaría de su corazón rojo sangre más que un órgano putrefacto que iría tomando colores violáceos. Con el correr de los días, sólo quedará en su lugar un bulto negro (Luzuriaga, 2012, p. 26).

Aunque el padre ha fallecido, su presencia en la novela es constante. Todo el tiempo, los personajes lo recuerdan, piensan qué habría hecho en una situación así, lo extrañan y lo necesitan.

Con su muerte, se desatan los conflictos y Cecilia cae en una profunda depresión, tal como se dijo anteriormente. Resulta llamativo que, en esta primera

parte de la novela, aparezcan tantos médicos. Cardiólogos, psiquiatras, enfermeras son personajes que acompañan a la familia Paredes en esta etapa de sus vidas, y desde ellos, el lector conoce o rememora la visión académica del mundo durante esos años. En varias oportunidades, aparecen intercaladas las cartas que se envían estos personajes, y en ellas, se redimensionan los conflictos:

> La señora Cecilia Paredes acudió a mi consulta a causa de una severa depresión, que ha ido empeorando en el transcurso del último año. Han aparecido síntomas de abulia agravada, seguida de anorexia crónica. […] Me parece que dada la gravedad del caso, tendríamos que proceder a efectuar una cura del sueño. Yo me inclino por internar a la paciente en algún sanatorio de su ciudad, dado que ésta se encuentra más próxima a la localidad donde reside la señora Paredes. Le sugiero efectuar un tratamiento con barbitúricos e hipnóticos administrados por vía endovenosa.
>
> […] La paciente es una mujer joven todavía, tiene sólo cuarenta y cinco años y tres hijos […] El objetivo de esta carta es darle mi opinión como colega, en aquello que yo considero mejor para esta paciente que le estoy derivando (Luzuriaga, 2012, pp. 33-34).

Cecilia se conoció con su esposo, cuando él empezó a trabajar pasando películas en el cine de Villarino, y luego de siete años de un noviazgo en el que mediaban doscientos kilómetros de distancia, se casaron. Ella es quien mantiene unida a la familia, no obstante la crisis inicial. Desde su discurso, el lector conoce por un lado, las opiniones de la gente del pueblo, lo que se comenta «por ahí»; y por otro, los planteos y las preguntas que surgen en quienes viven un tiempo de cambios, en el que lo recibido por tradición se contradice con el presente, y los dichos de los demás hieren, porque atentan contra los seres queridos.

Como ya se señaló, el lector es testigo de situaciones del mundo privado donde los personajes piensan o hablan de lo que ocurre y del miedo que sienten ante la posibilidad de que se descubra la verdad:

> —Bueno, acá tengo el resultado.
> […]
> —Es al pedo, no sigas leyendo que me pone más nervioso todavía. Esperá a ver qué te dice el ginecólogo cuando vayamos a Junín pasado mañana…
> —Qué raro que sonó eso que dijiste.
> —¿Qué dije yo ahora?
> —Deberías haber dicho «esperemos a ver qué nos dice el ginecólogo», al fin y al cabo el asunto es de los dos, ¿no? (Luzuriaga, 2012, pp. 14-15).

Se sabe que Leticia, la hermana de Martín, está embarazada. Es una chica joven, soltera, y sería una deshonra para sus padres enterarse de que ha tenido relaciones antes de casarse, en especial para Cecilia:

> ¿Estaré embarazada? Encima Rodolfo dice que lo tengamos, que él se casaría conmigo. A mí la idea de tener un bebito me entusiasma, aunque sé que papá y mamá van a poner grito en el cielo. […] Quizá lo mejor sea hablarlo con mamá, y que en definitiva ella me acompañe, porque este especialista es el mismo que atiende a mamá y a medio Villarino, con lo cual puedo encontrarme con alguna chusma de acá que después haga correr el rumor y mamá y papá se enteren. […] Ella no es mala, pero con estos temas es muy chapada a la antigua, si nunca habló conmigo de nada relativo al sexo y los hombres, para mí que no lo va a entender y se va a poner furiosa. Ella debe pensar que Rodolfo y yo hacemos como ella y papá, que anduvieron siete años de novios y no pasaban de tomarse de la mano, yo lo sé porque fue lo único que me confesó con todo orgullo, que ella se había casado virgen (Luzuriaga, 2012, pp. 18-19).

Más avanzada la novela, Leticia tuvo dos hijos con Rodolfo, pero el matrimonio culmina en malos términos. Entonces, se va a vivir al Sur y se convierte en Testigo de Jehová. Allí forma una nueva pareja que resulta difícil de sostener, y es la misma Cecilia quien le plantea la posibilidad de una separación:

> —Leticia, yo creo que tu padre nunca hubiera permitido que te casaras con el tipo ese… Yo no sé por qué todavía seguís con él después de todos los problemas que has tenido, y que hemos tenido, todas las angustias que hemos pasado. Para mí éste es un trago difícil, porque vos estás muy lejos, yo me tengo que bancar todo sola, acá… […] (Luzuriaga, 2012, p. 83).

La historia del hermano de Martín presenta otros matices. Fabián es un hombre rebelde por naturaleza. Se trata de un personaje que cuestiona y desafía a la autoridad:

> —Lo que pasa es que me fui de boca con el profesor de historia…
> —No entiendo lo que decís.
> —Él estaba hablando del primer gobierno peronista y después, como quien no quiere la cosa, se puso a criticar a la izquierda peronista, diciendo cosas fuera de lugar; y yo no me quedé callado y traté de discutirle, de darle argumentos en contra… pero la discusión fue subiendo de tono.
> —¿Y por eso te puso amonestaciones?
> […]
> —No, lo que pasa es que me fui de boca, porque él empezó a insultarme, empezó a hablarme de forma pedante dando a entender que yo era un pendejo que decía estupideces, y que hablo así porque tengo dieciocho años y no tengo ni idea de historia argentina. Me puso en ridículo delante de mis compañeros. […] Ustedes no entienden nada porque no quieren entender nada. Lo único que les interesa es soñar con la casa linda que van a tener, el negocio, el trabajo y a los demás que los parta un rayo (Luzuriaga, 2012, pp. 12-13).

Capítulos más adelante, cuando Fabián se va a estudiar Medicina a La Plata, vive la pesadilla de las persecuciones durante el gobierno militar.

> La ciudad le parecía horrible. Aunque tenía trabajo, podía pagarse el alquiler y estudiar, sentía que se ahogaba. Todo el entorno eran signos sigilosos y funestos, los operativos policiales, los rumores, las luces que se encendían súbitamente en la madrugada… (Luzuriaga, 2012, p. 46).

Finalmente, deja la carrera y se va a vivir a Italia, y a partir de ese momento, se desdibuja un poco su participación en la novela. Sólo aparece nombrado en el discurso de la familia que sufre la distancia.

De Niño a Hombre

Cuando se inicia la novela, Martín tiene unos siete años, y sufre la tortura de los diagnósticos del mundo de los adultos: ligera disfunción motriz, «un trastorno que le impide volcar al papel todas las creaciones de su imaginación vibrante» (Luzuriaga, 2012, p. 24). Ya desde entonces, el protagonista asiste semanalmente a la casa de una psicopedagoga que «administra al niño» unos ejercicios diseñados para mejorar su «pobre» caligrafía (Luzuriaga, 2012, p. 24). Asimismo, padece de «inapetencia crónica», la razón de los desvelos de su madre.

Al enviudar Cecilia, se aferra de tal modo a Martín, que hasta lo hace dormir con ella. En una sesión con el psiquiatra, explica el porqué:

> —¿Con quién duerme el nene, señora?
> —Conmigo, doctor, ¿por qué lo pregunta?
> —Porque la forma en que usted habla sobre él me lo hizo sospechar, y no me parece adecuado que el nene ocupe en la cama el lugar vacío de su marido.
> —Lo que pasa, doctor, es que si no escucho el sonido de su respiración al lado mío, siento que me voy a morir, por eso me lo traje a mi cama (Luzuriaga, 2012, p. 33).

Tras la internación de Cecilia, Martín comienza a cambiar. En una suerte de metáfora de aceleración, Luzuriaga (2012) describe:

> Martín se despertó, como siempre a media mañana […]. Sentía un hormigueo en las piernas y, al enderezar la cabeza, vio que sus pies, más bien cortos hasta ahora, sobresalían, blancos y huesudos por debajo del extremo de la sábana. Lo mismo había sucedido con sus brazos que se habían estirado con un rechinar de goznes oxidados, hasta un punto tal, que el saco del piyama, antes holgado, sólo cubría hasta los codos. Era tanta su sorpresa que se asustó, y sólo atinó a llamar a su madre […]. Su voz melodiosa y dulce había degenerado en una carraspera brutal, un ronquido que parecía provenir de una caverna (p. 48).

En la transformación de su cuerpo, también se incluye el reconocimiento de su sexo, pero Martín no entiende gran parte de esos cambios, puesto que nadie le ha explicado qué le ocurre.

> A veces lo consumía la angustia, pero después recobraba la calma. Iba por el pueblo con la perspectiva cambiada: su cabeza se enredaba en las ramas de los árboles; la pileta antes ancha y profunda se había reducido a un vulgar estanque. Con el correr de los días descubrió que la cosa hacía su trabajo durante la noche, a juzgar por las manchas blancas que comenzaron a aparecer, a intervalos irregulares, en las prendas íntimas y el piyama (Luzuriaga, 2012, pp. 50-51).

Como no tiene referentes adultos con quienes pueda hablar sobre estos temas, recurre a un amigo que lo lleva a ver a una prostituta. Allí tiene su primera relación sexual que, si bien es celebrada por sus amigos —y eso lo anima—, siente que todo lo ocurrido tiene un sabor «extraño».

Martín crece y se muda a La Plata para estudiar Traducción. Conoce a otra gente, consigue trabajo, y se anima a consultar a una psicóloga por sus angustias. Durante la primera sesión, asume que algo está mal encaminado:

> —Mi cuerpo me habla desde hace años y yo no entiendo, o mejor dicho, de un tiempo a esta parte, me hago el que no entiendo… Eso me pone nervioso, cuando me pongo nervioso se me aceleran los pensamientos… me sale un contrapunto mental que me ayuda a sobrellevar ciertas situaciones.
>
> —¿El contrapunto mental?
>
> —Lo que pienso para mis adentros, ¿no? Lo que no le digo a nadie, que es como una amenaza latente… por tu cara parece que no entendés muy bien a dónde quiero llegar…
>
> —¿No entendés lo que tu cuerpo te dice? (Luzuriaga, 2012, p. 70).

Entre la gente que conoce, está el Rafa, un hombre del ambiente teatral, por quien Martín siente una mezcla de veneración y éxtasis. Hacia el final de la primera parte, este personaje le da un beso al protagonista, y nada más se dice sobre su relación. Lo próximo que se sabe, ya en la segunda parte, está incluido en una carta de Leticia a su madre:

> Lo digo sin más: resulta que me he enterado […] que Martín vive con un hombre, con lo cual está en pecado mortal ante los ojos de Dios. Yo sé, mamá, que éste es un trago difícil para vos, y que probablemente nunca vas a poder aceptarlo, porque soy muy consciente de los valores que nos inculcaste, y por los cuales te has guiado toda la vida.
>
> […] Pienso en él y más me atormenta el recuerdo de ese chico bueno y tímido, siempre respetuoso de sus mayores, tan sobresaliente en la escuela y que tantas alegrías nos dio. No sé qué mal le oscureció el corazón […]. A lo mejor, vos le podés aplicar algún correctivo (Luzuriaga, 2012, pp. 95-96).

En este punto, el vínculo entre Cecilia y Martín se quiebra, porque ella cree que falló como madre. Vive atormentada por la vergüenza de tener un hijo homosexual, y sólo tiene pensamientos persecutorios sobre las enfermedades

que tal vez se haya contagiado Martín. Lo insulta, lo rechaza como hijo, lo niega para siempre.

Entonces, Cecilia vuelve a ver al psiquiatra que la había atendido cuando enviudó, y retoma la terapia. Él le recomienda lecturas para que la ayuden a entender de qué se trata todo ese mundo desconocido para ella y le prescribe tranquilizantes.

La vida de Martín es un continuo aprendizaje mientras vive en La Plata, hasta que un día, se entera de que Cecilia ha intentado suicidarse. En consecuencia, la familia vuelve a reunirse, Leticia y Martín regresan a Villarino para cuidar a su madre, y Fabián, aún en Italia, reaparece en escena.

Con esta última crisis, la relación de pareja entre Martín y el Rafa llega a su fin. Sin embargo, no se siente solo, porque sus amigos de La Plata lo acompañan en todo momento. En cuanto a lo familiar, un nuevo vínculo se forma entre el protagonista y su madre, y eso les permite a ambos afianzarse en sus identidades y prescindir de lo que otros digan.

A lo largo de la novela, Martín pasa por distintas situaciones en las que debe superar obstáculos de toda índole: los presupuestos que impone la sociedad, la falta de información con la que debe aprender a hacerse adulto, la imposibilidad del diálogo sobre las dudas que le surgen, la aceptación de la familia ante sus preferencias sexuales.

Es probable que, al lector, le resulte un tanto abrupto el final, y seguramente, sienta la necesidad de saber cómo siguieron las vidas de los personajes. En realidad, no parece haber sido la intención del autor el dar un final feliz o un final trágico a su novela. Así como cuando termina un sueño, uno despierta y se inicia algo diferente, sólo se trata de un final, que muchas veces —o casi siempre—, implica un nuevo comienzo.

Referencias Bibliográficas

Franklin, H. B. (2011). *Vietnam y las fantasías norteamericanas*. Buenos Aires: Final Abierto.

Franklin, H. B. (2012). *War Stars*. Buenos Aires: Final Abierto.

Puig, M. (1968). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

Puig, M. (1969). *Boquitas Pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana.

Riveira Blanco, M. (2012). *Sobre Algún día despertarás*… (Manuscrito inédito).

Alicia María Zorrilla, *Normativa Lingüística Española y Corrección de Textos*

Enzo Cárcano*

Datos de la Obra

Zorrilla, Alicia M. (2012). *Normativa lingüística española y corrección de textos*. Buenos Aires: Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios *LITTERAE*. ISBN: 978-987-24400-9-1.

En agosto de este año se reeditó, revisado y actualizado, el ya clásico *Normativa lingüística española y corrección de textos*, de Alicia Zorrilla cuya primera edición data de 2004. Verdadera guía para correctores, contempla tanto los aspectos normativos de la lengua castellana que un buen profesional debe conocer como aquellos otros referidos a la tarea misma de corregir, sus fines y alcances. El texto forma parte de la colección «Biblioteca del Traductor y del Corrector de Textos» de la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios, *LITTERAE*, en la que la autora ya ha publicado títulos tales como *Hablar, escribir, traducir en español, La estructura de las palabras en español, El uso del verbo y del gerundio en español, El uso de la puntuación en español, Sobre las palabras y los números,* o *La arquitectura del paratexto.*

Alicia María Zorrilla es Miembro de Número y Vicepresidenta de la Academia Argentina de Letras y Miembro Correspondiente Hispanoamericana de la Real Academia Española; Doctora en Letras por la Universidad del Salvador y Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid. Fue coordinadora del Área Lingüística Rioplatense en la Comisión Interacadémica que la Real Academia Española creó para la composición de la *Nueva gramática de la lengua española* y representante institucional de la Academia Argentina de Letras para la revisión de la *Ortografía de la lengua española*. Creó y preside la Fundación *LITTERAE* y la Casa del Corrector de esa misma institución. Entre sus numerosos libros publicados, se hallan *Retrato de la novela* (1987), *Manual del Corrector de textos. Guía Normativa de la Lengua Española* (1991-1997), *La voz sentenciosa de Borges* (2002) y el *Diccionario de preposiciones españolas. Norma y uso* (2002).

* Corrector literario, Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador. Magíster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona.
Correo electrónico: enzo.carcano@yahoo.com.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 365-368.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Normativa lingüística española y corrección de textos puede dividirse, básicamente, en dos partes. La primera, compuesta por siete capítulos, versa sobre aspectos relativos a la norma; la segunda, de ocho apartados, sobre cuestiones propias de la tarea de un corrector de textos. Allende esta partición, Zorrilla consigue un perfecto equilibrio entre ambas materias, ya que aclara, desde el comienzo del libro, la relación de implicancia mutua que las une. Como ella misma señala en la contratapa, «La tarea principal del corrector es corregir aquello que transgrede la norma lingüística. El saber con precisión cada una de las normas revelará su auténtica profesionalidad».

En el capítulo inicial, «¿Qué es la normativa lingüística española?» define y explica el concepto de «norma», la razón de su importancia y de su recto empleo, y sus divisiones:

> Existen tres clases de normas: la *lingüística*, la *pragmática* y la *académica*. La *norma lingüística*, ínsita en la lengua, histórica, permite que los hablantes del español nos comuniquemos habitualmente unos con otros […]. La *norma pragmática*, que nace del hablar concreto, conlleva la creatividad de cada persona, su ser individual, y, por ende, su libertad; es creación y repetición (Zorrilla, 2012, pp. 15-16).

Pero todavía hay una división más, aquella que, en rigor, se trata en el libro: la «… *norma académica*, prescriptiva, [que] estudia la norma pragmática y la acredita, es decir, [que] admite su validez al confirmar la difusión de su uso» (2012, p. 17). Dentro de la académica, a su vez, pueden distinguirse otras cuatro normas: la gráfica, la fónica, la morfosintáctica y la lexicosemántica, que son retomadas en el capítulo décimo, «Trabajo específico del corrector», pero ya como planos de la corrección.

Si bien, como queda dicho, la primera parte se focaliza en el estudio de aspectos normativos, no se trata de un mero compendio o inventario de reglas. Por el contrario, en cada uno de los apartados de esta sección reflexiona sobre cuestiones de uso que, en la actualidad, suelen generar dudas tanto en el hablante como en el corrector profesional. Así, el segundo apartado, «Cada "cosa" a su tiempo» (sobre el buen empleo y el abuso de la palabra «cosa»), Zorrilla lo concibe como

> …un llamado de atención para curar, gradualmente y sin padecimientos, nuestras cómodas inclinaciones a hablar cada vez más y peor, pues —como dice el refrán— «El que malas mañas ha tarde o nunca las perderá». Pero si el «medicamento» no surtiera un beneficioso efecto, no hay *cosa* como callar (2012, p. 38).

En el tercer capítulo, titulado «El *quid pro quo*» (expresión latina que significa 'algo a cambio de algo'), la autora estudia la «…curiosa manía […] de usar una palabra con el significado de otra» (2012, p. 39). Con «Ni purismo estático ni "antipurismo" irreverente», define su posición frente a los cambios que se suscitan en la lengua. Si

bien el enriquecimiento de los significados de las palabras es una cuestión necesaria en el devenir del tiempo, no por ello podemos dar rienda suelta a la arbitrariedad, a los intereses propios o a la «negligencia anárquica» (2012, p. 40): «…debemos preservar nuestro léxico de "falsos significados" que tergiversan el contenido de mensajes orales y escritos, y adoptar "con valor" la sana costumbre de abrir el diccionario —aunque "pese" mucho— más de una vez por día» (2012, p. 50).

La palabra «como» y sus combinaciones son materia de los capítulos cuarto y quinto, «Un "como que" redivivo» y «El uso de "como"», respectivamente. Por la gran cantidad de significados distintos que «como» puede adquirir de acuerdo con los sintagmas en los que aparece y por las numerosas estructuras incorrectas que, con esta palabra, se generan continuamente, sobre todo en ciertos medios de comunicación masiva, estos apartados son de consulta casi obligada para cualquier hablante del español que busque combatir lo que Zorrilla denuncia:

> «¡Hablemos mal y escribamos peor!» parece ser la consigna de nuestros tiempos. Quizá, el mandato obre algún día como conjuro para que ocurra lo contrario, para que cada uno sacuda esta especie de sopor profundo en que ha caído todo lo que significa cultura y, sobre todo, cultura lingüística. Sin duda, vivimos la hora de la modorra intelectual y caminamos cada vez más airosos hacia la ignorancia para convertirla en el tema de nuestra probada indiferencia (2012, p. 56).

Los últimos dos capítulos de la primera parte, «Extranjerismos, préstamos, calcos y falsos cognados» y «Normas de concordancia», están concebidos como una revisión de tales conceptos por medio de precisas explicaciones y copiosos ejemplos. En particular, el primero de estos apartados resulta de gran utilidad para traductores, ya que hace hincapié en nociones que todo profesional que pone en relación dos lenguas debe dominar. A su desconocimiento se deben desaciertos tales como los que señala Zorrilla:

> El apresuramiento en la traducción puede provocar errores, como los siguientes: **manzana de tierra** por *patata* (francés, *pomme de terre*), **tienda de chicas** por *dependienta* (inglés, *shopgirl*) o **efecto sierra** por *efecto invernadero* (italiano, *efetto serra*). El título en inglés de un libro de Boris Yeltsin, *Against the grain: an autobiography*, se tradujo **Contra el grano: una autobiografía** en lugar de *A contrapelo: una autibiografía*. La expresión inglesa *against the grain* significa, en español, 'en contra de los principios', 'a contrapelo' (2012, p. 91).

La segunda parte del libro está integrada por algunos capítulos en los que se contempla, propiamente, el quehacer de un corrector («El corrector de textos», «Trabajo específico del corrector», «¿Qué debe corregirse en un texto?» y «El corrector, asceta») y por otros que ofrecen material práctico para la realización de su labor («La corrección de textos», «Signos de corrección de imprenta», «Clases de

letras usadas en imprenta» y «Bibliografía que debe consultar el corrector»). En estos últimos, Zorrilla explica el proceso de corrección y propone un modelo de tipografías usuales y de signos empleados en la corrección de pruebas en papel. Asimismo, como último apartado del libro, hallamos un extenso listado con bibliografía útil que todo corrector debe consultar para ser un auténtico profesional.

En la actualidad, las competencias que debe tener un corrector están cambiando: ya no se le exige sólo corregir aquello que viola la norma lingüística, sino también hacerse cargo de la *preedición* de un libro. En palabras de Zorrilla:

> Su nueva misión […] consiste, pues, en dirigir la edición de una obra, cuidarla totalmente, para que sea compuesta e impresa, preparar el original para convertirlo en libro: el continente debe ser digno soporte del contenido. […].
>
> El *corrector redactor* es, al mismo tiempo, un técnico y un intelectual. […]. Exige […]: profundos conocimientos de gramática, normativa, ortografía y lexicología de la lengua española; de ortotipografía, es decir, de todos los elementos que conciernen a la tipografía, a la construcción material del texto… (2012, p. 114).

Pero la mayor cantidad de competencias que se le exigen a un corrector no le comportan mayores atribuciones en lo que respecta al texto mismo; «…no debe cumplir desde ningún punto de vista, la función de "coautor"». Por el contrario, como «asceta» que es, debe limitarse a corregir objetivamente los errores que encuentre en los planos gráfico («ortografía, puntuación, etcétera»), morfológico («conjugación verbal, género, número, etcétera»), sintáctico («concordancia, orden de las palabras, régimen, etcétera»), semántico («alteración de significados, ambigüedad, etcétera») y léxico («anglicismos, galicismos, neologismos, etcétera»); todo ello, acompañado de la fundamentación teórica correspondiente (2012, p. 129).

En una coyuntura como la actual, en la que el idioma parece ceder ante el abuso de gran parte de sus hablantes, *Normativa lingüística española y corrección de textos* es un libro fundamental para cualquier corrector o traductor, no sólo porque en él Zorrilla aborda algunos de los usos más actuales de la lengua española, sino también porque se aboca a fundamentar el porqué de la necesidad de la normativa lingüística y de la labor de corrección. Como señala la autora en el «Prólogo», la lengua hace a la identidad, al pensamiento, al sentimiento, a la belleza. Necesitamos, entonces, volver a ella, a su esencia, y cuidarla; no desde el falso purismo, sino desde el conocimiento. «Este debe ser tiempo de meditación, de goce, de análisis, para evocar la esencia de la palabra, para renovarnos de dentro hacia fuera. Tenemos heridas las alas —lo sabemos—, pero aún nos queda la esperanza de otro vuelo para cambiar el mundo» (2012, p. 11). El corrector debe ser parte de ese cambio.

Beatriz Curia, *El Primer Novelista Argentino. Miguel Cané (Padre) 1812-1863*

Natalia Camodeca*

Datos de la Obra

Curia, B. (2012). *El primer novelista argentino. Miguel Cané (padre). 1812-1863*. Buenos Aires: Teseo. ISBN: 978-987-1867-53-0.

Esta obra de Beatriz Curia (2012) obtuvo el Premio Ensayo Inédito en el Concurso de Literatura de la Ciudad de Buenos Aires (2002-2003). Revisada y completada en 2012 con nuevos capítulos y documentación, se editó en homenaje a Miguel Cané (p.) con motivo del bicentenario de su nacimiento.

En *El primer novelista argentino…,* Curia redescubre la figura de Miguel Cané (padre) y destaca dos aspectos: el primero, su interés por Italia, notable en la generación del 37, y su figura como precursor de la novela argentina moderna. Es indispensable, según se aprecia en este ensayo, el rastreo y estudio de la obra de Miguel Cané para la comprensión del Romanticismo en el Río de la Plata.

La autora estudia las novelas de Cané: *Dos pensamientos* (1838), *Marcelina* (1838), *Una noche de boda* (1854), *Esther* (1858), *La familia de Sconner* (1858), *Eugenio Segry o el Traviato* (1858), *Cora* (1859) y los fragmentos conservados de *Laura* (1864). También incluye narraciones breves: «En el tren» (1858) y «Escenas de familia» (1858), además de apuntes de viaje (*Roma*) y autobiográficos.

Durante el siglo XIX la novela es todavía un género nuevo y discutido. Marcos Sastre, durante la apertura de su Gabinete de Lectura, se niega a incluir: «un gran número de esos libros que tanto lisonjean a la juventud; de esa multitud de novelas inútiles y perniciosas, que a montones abortan diariamente las prensas europeas» (*apud* Molina, p. 35). Se refiere a las obras cuyas lecturas eran las predilectas de las mujeres. Novelar es difícil y arriesgado para los escritores de la época. Muchas de sus obras se pierden en el olvido, y sólo algunas alcanzan

* Correctora Literaria universitaria por la Universidad del Salvador (USAL) y estudiante de la Licenciatura en Letras de la USAL.
Correo electrónico: nataliacamodeca@yahoo.com.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 369-374.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

notoriedad. Éste es el motivo por el que se piensa que la novela argentina comienza con la generación del 80, y que responde —únicamente— a un plan político liberal de las elites dominantes. La novela, entonces, aparece ligada a la construcción discursiva de la nación y no al destino de los individuos que la componen.

En resumidas cuentas, el objetivo de la novela durante el siglo XIX era dar a conocer las sociedades a través de sus costumbres y, sobre todo, manifestar una postura política orientada a la defensa de la democracia del país.

En 1915, Juan María Gutiérrez presenta el «Catálogo de los libros didácticos que se han publicado o escrito en Buenos Aires desde el año 1790 hasta el año 1867», en el que recomienda la lectura de *La novia del hereje* (López, 1854), *Amalia* (Mármol, 1851) y *Soledad* (Mitre, 1847). Nada se dice de Miguel Cané. Mujica Láinez (1942) publica la primera biografía del autor, *Miguel Cané (padre). Un romántico porteño*, pero se centra en la vida más que en la literatura. Hasta ese entonces, la figura de Cané queda ligada a su participación en las revistas liberales del momento donde, por cierto, expuso parte de su visión literaria. Apartándose de este enfoque, Beatriz Curia reconstruye la imagen de Miguel Cané padre como autor de numerosas obras literarias, entre ellas, *Dos pensamientos* (1838), primera novela sentimental argentina.

El libro de Curia se inicia con una cita de Miguel Cané, en la que se explicita que lo esencial en una obra es dar a conocer la verdad de la condición humana para alcanzar un progreso moral e intelectual. De este modo, lo que Beatriz Curia señala es el aspecto psicológico y social que configura la obra del primer novelista argentino. Si bien algunos de los textos inaugurales —por ejemplo *Soledad* (Mitre, 1847)— destacan la importancia de la novela como reflejo de la sociedad, antes de la aparición de Miguel Cané, este terreno estaba prácticamente inexplorado. De aquí el valor que tiene la recuperación de sus textos desde una perspectiva social.

La obra se divide en cinco partes: i. La primera novela romántica, ii. La novela histórica, iii. «Amaba la Italia como un proscripto», iv. Escenas costumbristas, y v. La novela moderna.

Mientras que la historiografía literaria argentina señala que *Soledad* (Mitre, 1847) es la primera novela sentimental hispanoamericana, Beatriz Curia prueba que *Dos pensamientos* inicia el género. Trata sobre las angustias de un personaje aquejado por el mal del siglo, que se debate entre el escepticismo y el dolor, el espíritu y la materia. Cané trabaja con temas propios del Romanticismo —

por ello Curia la coloca como iniciador de la novela romántica argentina: la ensoñación, la angustia, la nostalgia, la búsqueda del absoluto, la corrupción de la sociedad frente a la pureza de la naturaleza, el amor, la sensibilidad poética. Más aún, aparecen los dos prototipos románticos de lo femenino: por un lado, la amada, la mujer ángel; y por otro, la mujer demonio que lleva al protagonista a la destrucción. Pero no todo es exaltación de las pasiones, Cané reescribe la figura estereotipada que veía a la mujer como adorno literario que «nace y muere como las flores para deleite de uno o poco más» (Curia, 2012, p. 23) y exhorta a que recupere su lugar como miembro activo de la sociedad.

En «La novela histórica», Curia rescata una obra olvidada por la crítica y la historia literaria: *Marcelina* (1838) y la elige como primera novela histórica nacional. Numerosos personajes tipos de la época desfilan por sus páginas: la huérfana, el anciano enamorado de la jovencita, el corsario, la mujer ángel, etc. El contexto histórico es la guerra con Brasil luego de la ocupación de Uruguay, y los embates de Brown y los corsarios. Esta parte del estudio destaca la intención crítica de Cané —propia de la generación del 37—, para el cual la literatura debe cumplir con la misión de perfeccionar el espíritu y la moral del hombre: «La obra que no llene esta doble misión, si no es del todo mala, es cuando menos importuna» (Curia, 2012, p. 31). Sin duda, las bases se encuentran en el *Dogma Socialista* que propiciaba ideales como: fraternidad, asociación, lucha por la libertad y la democracia, honor y sacrificio, etcétera. Dichos valores también aparecen plasmados en *Una noche de boda* (Cané, 1854), obra contextualizada en las luchas por la Independencia que lidera el general José de San Martín.

La tercera parte, «Amaba a Italia como a un proscripto», propone un recorrido por las lecturas del autor de largos fragmentos de Dante, Tasso, Petrarca y otros autores italianos. Como señala Curia, Italia era una pasión para el autor, y una pasión casi única entre los integrantes de la generación del 37, quienes preferían la literatura y filosofía francesas. El relato «Fantasía» —incluido en *Roma*— narra los sueños de un joven que imagina a Roma como la cima de la cultura y que desea trasladar algo de la grandeza italiana a su patria. En las notas de la libreta de viajes, no falta el colorido local con las escenas costumbristas típicas de las zonas pobres de Italia. Aquí, las ilusiones románticas se desvanecen al observar las miserias de la realidad: «Roma le produce desagrado» (Curia, 2012, p. 47). Otro aspecto negativo de la gran ciudad es lo que el autor denomina «Roma subterránea», la ciudad sometida por el papado y por Francia. Esta crítica reaparece en su obra *La familia de Sconner* (1858), en la que repudia el

despotismo, la opresión y los excesos de la Iglesia en ese período.

Lejos de ser un romántico sin patria, Cané procura pintar las cuestiones sociales con el fin de cumplir con su principio literario de progreso moral individual y colectivo. El "otro mundo", Italia, no tiene una función escapista; por el contrario, según Curia, es un espejo donde confrontar la propia patria. En *La familia de Sconner*, el autor se detiene en el arte italiano para compararlo con el argentino de un modo patriótico. Ésta es una de sus obras más populares, y con ella nos transporta a Pisa y a Florencia para permitir el contacto con las obras de Miguel Ángel y Rafael entre otros que admira. Traspone literariamente el arte. En particular obras de Miguel Ángel, «donde encontramos […] algo de ese hombre, será necesario cerrar los ojos a todo lo demás» (*apud* Curia, 2012, p. 66). Pero no sólo conmueve al lector con los grandes artistas, sino también con la naturaleza y las ciudades italianas.

Esther (1858), su obra más difundida, cuenta cómo una mujer es salvada por un hombre con el que luego mantendrá un amor extraconyugal sin consumar. El tema no es original, pero sí el carácter autobiográfico de la novela. La protagonista acepta el amor adúltero que Cané presenta como propio de la heroína europea.

Cora (1859) se inscribe en la categoría de «Escenas costumbristas» porque la trama se centra en un grupo de montevideanos que huyen de la peste de fiebre amarilla en 1857. En «El tren» y «Escenas de familia», vuelve a aparecer la enfermedad. Esta fue una hipótesis inicial, superada por otros factores como la educación de la mujer, la descripción de las diferencias y convergencias entre costumbres argentinas y uruguayas, la mostración de una realidad ya europeizada, etc.

La novela moderna —última categoría— explica los mecanismos sociales, y describe al hombre y a una época histórica. Cané lo consigue en *Eugenio Segry o El Traviato* (1858) a través de un personaje que viaja a París (en plena Revolución de 1848). No faltan los tintes psicológicos, el contraste cultural y la observación de la realidad.

La conclusión a la que arriba la autora de *El primer novelista argentino. Miguel Cané (padre). 1812-1863* confirma que el escritor no sólo pretende dar cuenta de los afectos y pasiones, sino también de los aspectos de la vida social del hombre. Por primera vez, en *Esther* y en *Eugenio Segry o el Traviato*, se perfilan los lineamientos de la novela moderna argentina. El valor del trabajo de recuperación que Beatriz Curia realiza no queda en dar a conocer una curiosidad

literaria, sino que se extiende a un verdadero aporte a las letras argentinas. La lectura de *El primer novelista argentino*… es otro paso hacia la comprensión de un pasado muchas veces nubloso, una pieza más para reconstruir los orígenes de nuestra identidad literaria e incluso, de nuestra identidad nacional.

Referencias bibliográficas

Cané, M. (1838, 15 de oct.). Una historia. *El Iniciador*, ii. 1, 1-6.

Cané, M. (1854, sep.). Una noche de boda. *El Plata Científico y Literario*, ii, 105-22.

Cané, M. (1858) *Esther: novela original*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

Cané, M. (1858, 21 mar. - 13 abr.). Eujenio Segry o el Traviato. *La Tribuna*, 1.

Cané, M. (1858, 25 de abr.). En el tren. *La Tribuna*, 2.

Cané, M. (1858). Escenas de familia; una de mil. *La Tribuna*, 2.

Cané, M. (1859). Episodio de la peste: Á la señorita Da. Corina Madero; Cora o La partida de la caza. *Museo Literario*, 2-3, 14-16, 31-2, 39-41, 53-54, 65-67.

Cané, M. (1864). Apuntes de viaje: Italia. *El Correo del Domingo*, ii, 489-490, 518-519.

Cané, M. (1864). Laura (fragmento de una novela del Dr. D. Miguel Cané). *El Correo del Domingo*, i, 247-250.

Cané, M. *Roma*. Manuscrito. Colección Miguel Cané, legajo 8, n° 2209. Buenos Aires: Archivo General de la Nación.

Cané, M. (1930). *La familia de Sconner*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina. Sección de Documentos, serie 4a- Novela, Vol. i, n° 10, 409-483.

Cané, M. (1996). «Marcelina». El Cané desconocido: Marcelina. Buenos Aires: Centro de Integración Cultural, Sociedad Científica Argentina.

Cané, M. (2000). *Dos pensamientos. Narración*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas».

Curia, B. (2007). Miguel Cané, (1812-1863), primer novelista argentino. *Decimonónica*, *iv,1*, 23-32.

Gutiérrez, J. M. (1915). Catálogo de los libros didácticos que se han publicado o escrito en Buenos Aires desde el año 1790 hasta el año 1867. Buenos Aires: La Cultura Argentina.

López, V. F. (1854). *La novia del hereje*. Buenos Aires: Biblioteca Digital Argentina. Recuperado 10 dic. 2012 de: http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/hereje/novela.htm.

López Torres, F. (1856). *La huérfana del Pago-Largo*. Buenos Aires: Imprenta del Plata.

Mármol, J. (1855). *Amalia*. Buenos Aires: Imprenta Americana.

Mitre, B. (1952). *Soledad*. Buenos Aires: Tor.

Molina, B. H. (2008). Vaivenes de la novela argentina: entre la teoría, la escritura y la recepción (1838-1872). *Decimonónica*, *5, 2,* 33-48.

Mujica Láinez, M. (1942). *Miguel Cané (padre). Un romántico porteño.* Buenos Aires: C. E. P. A.

Crónica de una Quimera

Daniela Cecilia Serber*

Datos de la obra

Gil Amate, V. (2012). *Sueños de unidad hispánica en el siglo XVIII. Un estudio de Tardes americanas de José Joaquín Granados y Gálvez*. Alicante: Universidad de Alicante. ISBN: 978-84-9717-226-4.

Sueños de unidad hispánica en el siglo XVIII. Un estudio de Tardes americanas *de José Joaquín Granados y Gálvez* de Virginia Gil Amate se ofrece como una exhaustiva propuesta de interpretación de un texto poco conocido, pero importante para el análisis del siglo XVIII americano, según apunta José Carlos Rovira en su prólogo. Obra de un franciscano malagueño, instalado en México desde joven y arraigado, finalmente, en esas nuevas tierras, *Tardes americanas* es una verdadera caja de resonancia de las problemáticas, los cuestionamientos y las contradicciones que acechaban España y sus colonias en el último tercio de la centuria ilustrada.

El siglo XVIII hispánico es comúnmente descripto por los especialistas como un momento de encrucijada, de tensiones, marcado por la llegada de los Borbones, dinastía francesa, al trono español. Carlos III, su más importante representante, se transforma en un vehículo privilegiado de las ideas de la Enciclopedia y la Ilustración en España, con todo lo que ello implica, principalmente, para los sectores más conservadores y tradicionalistas. Es el reinado de Carlos III y sus reformas el contexto histórico de *Tardes americanas y a él se remite permanentemente*.

Virginia Gil Amate rescata estas tensiones en el análisis de la obra, que se presenta como un diálogo que un indio y un español entablan en un pequeño pueblo de México, Pinal de Amoles, guiados por la intención de repasar la historia americana a partir de sus huellas en su presente (políticas, económicas, religiosas, etc.). En él subyace la postura de Granados y Gálvez —entre Europa y América, entre España y México, entre las ideas ilustradas y las cristiano-evangélicas, entre la monarquía y el mundo indígena—: la reivindicación, teñida

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador.
Correo electrónico: daniserber@arnet.com.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 375-378.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

de idealización, de la Nueva España, en especial, de la naturaleza y de los saberes del mundo indígena (una imagen de pureza y espiritualidad que contrastaba con la que de él se tenía en España, como así también con la de una Europa corrompida y material); la consideración de la historia novohispana dentro de un plan divino general y alejada de la idea ilustrada del progreso, que acecharía la condición pura de América; la reivindicación del mestizaje (pero siempre en el marco de la evangelización), la defensa de los criollos (especialmente en relación con la ocupación de cargos virreinales), etc.

Entonces, es el diálogo, tan propio de la época, el tipo textual elegido por el franciscano para sus *Tardes americanas* como una de las estrategias para expresar su visión sobre la problemática del Nuevo Mundo, podríamos decir, escindida entre su origen hispano y su vida novohispana. Según Gil Amate, esto lo lleva, por momentos, a contradicciones, "que pueden ejemplificar las tensiones, los continuos cambios de papeles y perspectivas, que soplaban por América en las últimas décadas de la centuria y que las reformas borbónicas vinieron a intensificar" (p. 52).

Esta doble visión se anuncia ya en el título completo de la obra: *Tardes americanas: Gobierno gentil y católico: Breve y particular noticia de toda la historia indiana: Sucesos, casos notables, y cosas ignoradas, desde la entrada de la Gran Nación Tulteca á esta tierra de Anahuac, hasta los presentes tiempos. Trabajadas por un Indio, y un Español.* El indio y el español, hombres cultos y cristianos ambos, repasarán la historia de la Nueva España en un momento muy particular: 1778, año de publicación de la obra, último y conflictivo tercio de un siglo en el cual el imperio español se resquebraja, un siglo en el cual España es vista por las naciones "iluminadas" como enemiga del progreso por su fuerte ligazón a la tradición y fugitiva de la luz de la razón, un siglo en el cual tienen su origen muchos de los eventos más resonantes de la historia española decimonónica. En palabras de Virginia Gil Amate en su introducción:

> […] la obra de Granados se hace eco de los vaivenes políticos, de los conflictos de la Iglesia y de todos los más relevantes asuntos culturales y políticos de la época, de los temas que llenaron el contenido de la polémica sobre el Nuevo Mundo a lo largo del siglo XVIII, el debate sobre la calidad de las lenguas y las culturas indígenas; de la política borbónica de Ultramar a la sublevación de la América anglosajona frente a su metrópoli […] (p. 21)

Todas estas cuestiones se desarrollarán en los cinco capítulos de este estudio, en el cual se dan cita, más o menos explícitamente, no sólo antecesores y

contemporáneos de Granados y Gálvez (Las Casas, el Inca Garcilaso, Feijoo, Lorenzana, Eguiara, entre otros), sino también especialistas como Gil Amate con quienes ella misma dialoga a lo largo de su análisis. Así, nos sumerge en un abanico de asuntos abordados por el franciscano y sus contextos con gran minuciosidad y profundidad, sobre una base teórico-bibliográfica copiosa y muy firme (detallada en una rica bibliografía final), que permite al lector seguir su análisis aun desconociendo la mayor parte de las fuentes y de los autores que convoca. Cada uno de ellos, de dispar extensión, tiene un centro temático de análisis preciso en torno al cual giran otros tantos aspectos estrechamente relacionados y que, en algunos casos, se transforman en el objeto de algún otro capítulo.

En el primero ("La forma de la opinión"), Gil Amate se detiene en los elementos que estructuran las ideas que analiza, contesta y contrasta en el contexto de la problemática del Nuevo Mundo: la elección del género diálogo, los personajes, el punto de vista y las normas para una buena escritura; también tienen lugar las referencias a las primeras lecturas del texto, la censura y los censores.

El segundo capítulo ("Una mirada al mundo indígena") se concentra, como su mismo título lo sugiere, en la disquisición de los hablantes sobre el pasado y el presente de la Nueva España. En él, Gil Amate pone especialmente en diálogo la visión de Granados y Gálvez y las de sus predecesores o contemporáneos sobre el mundo indígena, que no siempre siguen líneas similares. El capítulo se presenta, entonces, como un interesante entramado de fuentes puestas en discusión que, a través de la mirada crítica de la autora, nos permite apreciar la importancia de una obra como *Tardes americanas* en un momento histórico-político tan particular, seguidora en algunos aspectos y disidente en otros de toda una literatura que también abordaba estas problemáticas.

En el tercer capítulo ("Una defensa de los españoles americanos"), nos adentramos en otro de los aspectos relevantes del diálogo entre el español y el indio: la reivindicación de las cualidades de los criollos, fundamental para comprender ese punto de vista dieciochesco apuntado por Gil Amate. No podía faltar, dice, en el contexto del panegírico del Nuevo Mundo, esta exaltación, contrapuesta a la visión europea, lo cual conduce, en el último apartado, a un aspecto clave de la problemática de la Nueva España: el mestizaje y su influencia política. Una vez más, las diversas fuentes de época debaten entre sí y también con las propuestas de la autora, que hace un exhaustivo análisis crítico de ellas.

Será la política el centro del cuarto capítulo ("Hablando de política"), en el cual se otorga un lugar destacado a la expulsión de los jesuitas de América, oficialmente ordenada en 1776 por Carlos III. En él, el estudio se detiene en la forma en que se manifiesta la ideología de Granados y Gálvez al respecto y que deja al descubierto, más que en otros asuntos, las contradicciones de este padre franciscano que "asume los problemas de América como propios, no los ve como una confrontación con España, y no está de acuerdo con opiniones ni medidas que atenten contra las justas aspiraciones de la población americana" (p. 188), pero que, no obstante, promueve la unión territorial hispánica bajo la monarquía católica (que contrarresta con los primeros indicios de secesión americana), la hispanización por medio del mestizaje y la evangelización. Es evidente que, en su análisis, la investigadora nunca olvida esa subyacente "visión idílica de la perpetuación de las Indias bajo la monarquía católica que corresponde a que la obra de Granados representa el postrero eslabón de la utopía franciscana en América" (p. 21) ni tampoco la dialéctica entre un mundo ya perdido, el esplendor indígena, y otro en camino de desaparecer, el poder hispánico.

Finalmente, el último capítulo ("La Iglesia novohispana") se detiene en la que parece ser la pieza fundamental de ese sueño de unidad hispánica que se anuncia en el título de este estudio: la Iglesia. La visión utópica de Granados y Gálvez llega aquí a su máxima expresión y su argumentación, sustento de todo su análisis, es detalladamente desbrozado por Gil Amate. Es un capítulo que no sólo completa la perspectiva del franciscano, sino que permite comprender mejor sus contradicciones.

Para nosotros, lectores del siglo XXI, queda claro, como explica la autora, que nada de aquello que Granados y Gálvez añoraba o predecía se ha cumplido y que ese último tercio del siglo XVIII, tan escabroso, era apenas el comienzo de un camino lleno de piedras en la relación de la Nueva España con su metrópolis. *Sueños de unidad hispánica en el siglo XVIII. Un estudio de* Tardes americanas *de José Joaquín Granados y Gálvez* nos conduce, a partir del análisis de una obra que se revela como síntoma de una época muy peculiar, en un académico recorrido, por los distintos senderos del trayecto final de una centuria de la que aún queda mucho por estudiar.

En Busca de un Campo Cultural Propio

Matías Lemo*

Datos de la obra

Martínez Zuccardi, Soledad (2012). *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán. (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor. ISBN: 978-950-05199-9-1.

Las Cumbres Calchaquíes, Tafí del Valle, los cañaverales; la Casa de Tucumán y la Declaración de la Independencia; la Plaza de San Miguel, las formas barrocas del Palacio de Gobierno; Alberdi, Lola Mora, Mercedes Sosa. ¿Qué otras imágenes nos despierta Tucumán?, ¿cuántas de ellas nos remiten a la vida cultural y, especialmente, cuántas a la literatura? Por ejemplo, ¿qué revistas de allí podríamos nombrar? (quizá algunos recordemos el diario *La Gaceta*, con suerte). Sin embargo, a pesar de nuestro desconocimiento, el Jardín de la República fue un eje cultural clave para la historia argentina.

Desde la segunda mitad del siglo xix, Tucumán se desarrolló con prisa. Se modernizó por la explotación del azúcar, por la ubicación geográfica favorable y, más tarde, por los lazos sociales de la elite económica con los gobiernos conservadores nacionales. En 1914 ya contaba con su universidad, la tercera del país. De esta manera, se posicionó en un lugar de privilegio respecto de las demás provincias del «interior».

Soledad Martínez Zuccardi, la autora de *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán. (1904-1944),* es Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, institución donde se desempeña como profesora. En 2005 publicó *Entre la provincia y el continente: modernismo y modernización en la* Revista de Letras y Ciencias Sociales *(1904-1907)*. Y en 2012 publicó el libro aquí reseñado, una versión abreviada de su tesis de doctorado, defendida en 2009.

Para esta investigación, rastreó las manifestaciones de la vida intelectual de su provincia entre los años 1904 y 1944. Consideró las siguientes publicaciones: *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904-1907), *Sustancia* (1939-1943), *Cántico*

* Estudiante de cuarto año de la Licenciatura en Letras en la Universidad del Salvador (USAL). Correo electrónico: matiaslemo@hotmail.com

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 379-384.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0153.

(1940) y los cuadernos y boletines de La Carpa (1944). A partir de ellas, dicho en rasgos generales, estudió las relaciones entre cultura y poder político; los vínculos y la procedencia social de los actores culturales; el papel cumplido por las instituciones y el lugar otorgado a las diversas disciplinas, en especial, a la literatura.

Estas cuatro revistas representaron inflexiones en el desenvolvimiento de la «cultura local». Al rastrear sus procesos de desarrollo, da cuenta de la compleja historia de la provincia, contextualizada dentro del país y, a su vez, enmarcada en el continente, en situaciones mundiales concretas. Así, pues, valiéndose de un enfoque diacrónico, señaló las constantes y las variaciones del devenir cultural de un país entero.

En el caso específico de cada revista, investigó, en primer lugar, los puestos asumidos por las figuras realizadoras, las maneras de organización y la formación o no de grupos, con o sin conciencia de ello; en segundo lugar, las posiciones ocupadas por dichos textos en el ámbito de la cultura tucumana y nacional, y las relaciones entre los mismos (de continuidad, de oposición, y otras); y en tercer lugar, se ocupó de los aspectos conceptuales y formales respectivos. En el libro, a cada revista le corresponde un capítulo. A continuación los describimos:

«La *Revista de Letras y Ciencias Sociales* y la construcción de una cultura regional». Aquí, la autora analizó el «anhelo de un centro intelectual propio» (Martínez Zuccardi, 2012, p. 26) como prehistoria de dicha revista; luego delineó el surgimiento de una cultura local puesta en diálogo con la cultura central, y por último, dejó establecido el rol precursor que cumplió esta publicación dentro de Tucumán.

Para trabajar estos aspectos, —es decir, para comprender cabalmente el fenómeno que representó la *Revista*—, estudió las biografías de sus fundadores: Ricardo Jaimes Freyre, Juan B. Terán y Julio López Mañán, complementando el recorrido con información sobre los colaboradores tucumanos. Otro eje de investigación se ubicó en los espacios físicos de encuentro entre los escritores, lo que le permitió indagar sobre la función que cumplió la Sociedad Sarmiento en tal sentido y, posteriormente, cuál fue la relación entre aquéllos y la creación de la Universidad.

Tras este análisis, la estudiosa demuestra que la *Revista* desempeñó un papel pionero en la constitución de la cultura letrada de Tucumán. Como instancia primera de dicha transformación, se pueden encontrar estudios dispares en sus páginas. Mediante el relevamiento de este material diverso, rescató las primeras

reflexiones sistemáticas sobre la región del Norte y destacó la importancia de la organización de archivos y la forja de una historia local. Asimismo, observó la proyección de la *Revista* más allá de los límites locales y se preguntó por la ligazón entre la elite cultural y la elite económica tucumanas. En definitiva, demostró cómo estas voces se fueron legitimando y cómo se formó una «tradición prestigiosa» (Martínez Zuccardi, 2012, p. 26).

«*Sustancia*. La recuperación de un modelo cultural». En este capítulo, Martínez Zuccardi exploró, fundamentalmente, la vida intelectual del precursor de *Sustancia* (1939-1943), Alfredo Coviello. En particular, consignó el enfoque ideológico y metodológico que éste le imprimió a su revista: ¿implicó una ruptura con la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* o, por el contrario, fue una continuación? —el título del capítulo ya es ilustrativo al respecto—. Y en tal orientación se da respuesta a otro interrogante, ¿cómo evoluciona la tradición cultural prestigiosa, modelada a principios del siglo XX?

Luego de un análisis de la actuación cumplida por los intelectuales nucleados alrededor de la revista, y de los perfiles ideológicos y profesionales de cada uno de ellos, determina cómo se construyó la figura del «intelectual» y especifica cuáles eran sus compromisos. Del mismo modo, —con idéntica metodología a la seguida para considerar la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*—, se preguntó sobre la relación que este grupo entabló con la antigua Sociedad Sarmiento y la Universidad recientemente creada —uno de los ejes temáticos de esta parte de la investigación—. Por último, analizó la diversificación del campo cultural posibilitada por el grupo.

«*Cántico*. Renovaciones desde la literatura». Esta revista apareció un año después de iniciada la publicación regular de *Sustancia* (1940), en el ámbito surgido en torno de la Facultad de Filosofía y Letras. De hecho, Marcos A. Morínigo, el director de *Cántico*, llegó a Tucumán para integrar el cuerpo docente de la Facultad. En palabras de la autora, «*Cántico* venía a ocuparse de un espacio acaso no cubierto de modo específico por *Sustancia* —donde también colabora Morínigo—, tal como el de la poesía joven del interior del país» (Martínez Zuccardi, 2012, p. 239).

Si en los capítulos anteriores investigó el surgimiento de un campo regional de cultura, en éste, indagará sobre la conformación de un *campo literario* como área diferenciada de la producción cultural. *Cántico* presentó a sus colaboradores una serie de exigencias en relación con el rigor y la especialización de la literatura para que ésta y su crítica pudieran convertirse en espacios autónomos. En otras

palabras, *Cántico* supuso una renovación del modelo cultural instituido en la provincia años antes.

La investigadora pregunta: «¿En qué consiste el proyecto de esa publicación que pese a haber entregado sólo tres números es destacada [...] por los estudiosos de las revistas culturales de la provincia y el país?» (Martínez Zuccardi, 2012, p. 242). Concluye que lo novedoso de este emprendimiento editorial fue la orientación que le imprimió su director, ya que se trató de una revista excluyentemente poética, a diferencia de los ambiciosos proyectos de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* y *Sustancia*. En contraste con estas publicaciones, *Cántico* podría ser pensada como una «pequeña revista», según lo postulado por Lewis Coser (Martínez Zuccardi, 2012, p. 242).

También reconstruyó las trayectorias de Morínigo, el director de la revista —importante contribución por tratarse de los primeros apuntes biográficos disponibles sobre este intelectual—, y de sus colaboradores. Como en los capítulos precedentes, prestó atención a los vínculos que se establecieron entre los escritores involucrados en la revista así como a los escenarios en los que estos se movieron. Aquí cobra especial importancia la Facultad de Filosofía y Letras, que había sido inaugurada en aquel momento.

El siguiente paso fue establecer las relaciones externas de la revista para, de esta manera, poder determinar cuál fue el lugar que ésta ocupó en el marco local. El foco se puso en la posición que adoptó *Cántico*, que fue la de propiciar el diálogo entre el modelo intelectual organizado a principios de siglo y las voces de renovación que comenzaban a emerger; para comprobarlo, estudió las propuestas innovadoras y la aplicación de las mismas. En resumen, evaluó la coherencia de la publicación con sus propios principios.

En *Cántico*, además, aparecieron los primeros poemas de autores noveles en ese entonces como Guillermo Orce Remis y Leda Valladares (tucumanos), Alfonso Sola González (entrerriano) y María Adela Agudo (santiagueña). Por este motivo, el libro de Martínez Zuccardi tiene relevancia, al rescatar los comienzos de estos artistas, para la poesía y la poética nacionales.

«La Carpa. Irrupción de un grupo de escritores». En este capítulo, Martínez Zuccardi estudia el surgimiento de dicho grupo, conformado exclusivamente por escritores y artistas plásticos del Noroeste argentino. Sus miembros más significativos fueron María Adela Agudo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Julio Ardiles Gray, Manuel J. Castilla, José Fernández Molina, María Elvira Juárez, Nicandro Pereyra, Sara San Martín y Raúl Galán. Este último inicia el tercer cuaderno

de La Carpa con un texto que cumple la función de manifiesto, en el que se lee: «Tenemos conciencia de que en esta parte del país la poesía comienza con nosotros» (Martínez Zuccardi, 2012, p. 295).

Galán suscitó controversias. Pero más allá de ellas, La Carpa contribuyó efectivamente al desarrollo literario en la zona. Lo hizo, básicamente, al reafirmar el proceso de diferenciación de la literatura de la actividad cultural, iniciado en *Cántico*. Es clave aquí la consolidación de la figura del «escritor».

La Carpa se distanció del modelo cultural previo, al estar conformada, en su mayoría, por figuras provenientes de la clase media, independientes del marco institucional y político de la época. Con ellos surgió un «nuevo modo de practicar la cultura y la literatura en la provincia» (Martínez Zuccardi, 2012, p. 296).

No obstante el análisis histórico realizado de la primera mitad del siglo xx —que otorga consistencia a su investigación—, La Carpa es un fenómeno cultural relativamente trabajado por otros especialistas. Sin embargo, el aporte conceptual radica en la propuesta de un análisis más amplio que los efectuados hasta ahora. Con tal fin, Martínez Zuccardi estudió, por un lado, los primeros pasos dados por los artistas, las circunstancias que favorecieron su agrupación, los escenarios frecuentados por sus integrantes y la naturaleza de los vínculos que los unieron; además de reconstruir las trayectorias de cada uno, con el objetivo de determinar los roles asumidos, el modo de intervención intelectual articulado y la formación cultural constituida en torno al grupo. Por otro lado, examinó, de manera puntual, el conjunto de las publicaciones colectivas de La Carpa.

Para profundizar en el estudio sobre este conjunto de carácter marcadamente regional y heterogéneo, cotejó «evocaciones, semblanzas, entrevistas, artículos periodísticos, documentos y anotaciones de diversos miembros del grupo» (Martínez Zuccardi, 2012, p. 298), como así también, documentos y actas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán y del diario *La Unión*.

La pregunta que actúa como disparador es «¿En qué consisten las publicaciones de La Carpa?» (Martínez Zuccardi, 2012, p. 324) y, en particular, si se consideran los rasgos que caracterizan los cuadernos y boletines como conjunto, «¿Cuál es la finalidad de esas publicaciones?, ¿qué se propone el grupo al realizarlas?, ¿qué motiva la elección de los títulos entregados?» (Martínez Zuccardi, 2012, p. 331). Luego, estudia el desenvolvimiento de cada número de la revista de manera individual.

Promediado el capítulo, la investigadora puntualiza las circunstancias que explican la posición alcanzada por La Carpa. En esta línea de análisis, le interesó la manifestación de una conciencia regional y cómo se problematizó la misma: aquélla existía, pero, a su vez, estaba el regionalismo, «percibido como una deformación de esa pertenencia» (Martínez Zuccardi, 2012, p. 343); es decir, pintoresquismo y folclore por una parte, y «auténtica poesía», por otra (Martínez Zuccardi, 2012, p. 343). «¿Cuál es, —entonces—, concretamente, la propuesta poética del grupo?» (Martínez Zuccardi, 2012, p. 349). Para dar respuesta a estas cuestiones tuvo en cuenta una serie de poemas aparecidos en La Carpa, junto con la preceptiva allí elaborada en el marco de las publicaciones colectivas y en otros medios.

Por último, en el apartado «Perfil de un grupo independiente. Consolidación de la imagen de escritor», la autora realizó un balance de las trayectorias de los intelectuales de La Carpa. Consideró cinco variables que permiten responder a los interrogantes sobre la impronta del grupo y su respectiva unidad: procedencia socioeconómica, formación y lecturas, inserción laboral, filiaciones políticas y modo de intervención intelectual.

La elección de una perspectiva comparatista le brindó la posibilidad de apreciar las revistas como espacios de vida donde se definió una identidad. Atraviesan las páginas de su libro numerosas personalidades, con sus trayectorias intelectuales definidas y de varias de ellas se consignan fragmentos de escritos, en ocasiones de gran extensión, por tratarse de material de difícil acceso para el público.

La propuesta de lectura se basa en el rescate de los modelos de producción cultural de aquel entonces, presentes en las publicaciones en cuestión. Vistas desde una perspectiva diacrónica, la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* instaura un modelo; *Sustancia* lo perpetúa como tradición; y *Cántico* y La Carpa constituyen voces de renovación o ruptura.

En síntesis, Martínez Zuccardi indaga sobre las ideas, las creencias y los deseos que circularon en las páginas de las revistas y habitaron en los intelectuales y escritores que las realizaron. Este libro viene a llenar un vacío en la historia de la crítica literaria en Argentina, al ocuparse de cuatro revistas fundacionales para la cultura de la región del Norte, que vehiculizaron inquietudes de toda una época.

Noemí Ulla, *Anche Pensare É un Gioco e Altri Racconti*

Daniel Alejandro Capano*

Datos de la Obra

Ulla, N. (2012). *Anche pensare è un gioco e altri racconti*. Traducción de Lucio Sessa. Salerno/ Milano: Oèdipus. ISBN 88-7341-149-9.

Noemí Ulla, académica de amplísima trayectoria como ensayista y narradora, con sensible y refinada captación del universo infantil, nos hace partícipes de su *Anche pensare è un gioco e altri racconti*, traducción de cuentos que en su lengua original integraron el difundido volumen titulado *El Ramito y otros cuentos* (Proa, 2001).

Anche pensare è un gioco forma parte de una interesante colección de textos de escritores latinoamericanos, publicados en Italia, entre los que figuran José Enrique Rodó y María Rosa Lojo. El libro de factura artesanal presenta como ilustración de tapa la figura de Noemí, recreada nada menos que por Silvina Ocampo, a quien, como es sabido, la autora dedicó, como dice Dante a Virgilio en el primer canto del *Inferno*: *Lungo studio e 'l grande amore* (Alighieri, 1988, [v. 83], p. 86).

La selección reúne una tetralogía de cuentos: el más extenso, casi una *nouvelle*, que da título a la antología, «*Anche pensare è un gioco*»; «Arcano»; «*Pont des Demoiselles*» y «*Lancette*». Los relatos se acompañan de iconotextos dibujados por Michèle Ramond.

Un sustancioso estudio a cargo de Rosa María Grillo abre el repertorio y contribuye a ubicar la obra de Noemí Ulla en el panorama de la literatura peninsular. Comenta la prologuista:

> *Al lettore italiano minimamente consapevole del mondo letterario argentino non è sconosciuto il nome di Noemí Ulla, saggista pluritradotta e aprezzata —ricordiamo i suoi lavori sul linguaggio*

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente investigador de Literatura Italiana, de Literatura Francesa y de Teoría Literaria en UBA, UCA y USAL.
Correo electrónico: danielcapano@fibertel.com.ar
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 385-391.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

> *colloquiale rioplatense e sul tango— ma per noi sicuramente nuova è la sua produzione di narratrice che pure in América ha avuto diversi riconoscimenti e numerose edizioni e riedizioni* (Ulla, 2012, p. 8).
>
> [Al lector italiano mínimamente conocedor del mundo literario argentino no le es desconocido el nombre de Noemí Ulla, ensayista ampliamente traducida y apreciada —recordemos sus trabajos sobre el lenguaje coloquial rioplatense y sobre el tango— pero para nosotros seguramente nueva es su producción de narradora que también en América tuvo diversos reconocimientos y numerosas ediciones y reediciones (Ulla, 2012, p.8)].[1]

Anche pensare è un gioco despliega sensaciones revitalizadas por una zona de la memoria: la niñez, puesto que, en los cuentos que integran el libro, se narran diferentes momentos de la infancia. Se diría que la memoria fluye en estas páginas como algo involuntario, espontáneo, como instantáneas bosquejadas en los meandros del recuerdo.

El material con el que se construyen tales evocaciones posee una fuerte carga autobiográfica. Los relatos integran fragmentos de vida que la narradora comunica y recrea.

Michel Foucault puntualizó que la escritura ficcional abre «un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer» (*apud* Agamben, *Profanaciones,* 2005, p. 81). En estos textos, la subjetividad del autor se halla doblemente connotada, ya que comparte dos instancias de la narración, una concreta, la realidad intrínseca de la escritura, ficcionalizada y construida con materiales autobiográficos; y la otra, la virtual, que se encuentra en la singularidad de la ausencia. De esta forma, el autor permanece en el campo de lo borroso de un modo particular, si se quiere incompleto, no dicho.

La ficción biográfica tiende a crear, como señala Barthes (1970), la «ilusión de realidad», la creencia de que la autora cuenta acontecimientos tales como sucedieron, pero a menudo la memoria, aunque sea involuntaria, selecciona. En la elaboración de un texto interviene siempre la voluntad de quien escribe de modificar lo vivido, de este modo anula y agrega datos según le plazca. Por eso, el resultado es una combinación de las vivencias del autor (en el caso del texto de Ulla, la infancia rosarina, sus impresiones del mundo en la niñez, el paisaje de Santa Fe, las casas que habitó, los vínculos con sus hermanas y con sus padres) y del trabajo de ficcionalización al que ese material está sometido.

1 Traducción del autor.

Refiriéndose a la relación vida-ficción, escribe Claudio Magris:

Aun cuando inventa, un escritor transcribe historias y cosas de las que la vida lo ha hecho partícipe. Sin ciertos rostros, ciertos personajes, ciertas luces, ciertas sombras, ciertos paisajes, ciertos momentos de felicidad y desesperación, muchas páginas no habrían nacido (Magris, 2004, p. 2).

En los cuentos del libro presentado alternan dos tipos de narradoras: la equisciente en el primero y tercer relato, y la suprasciente en los restantes. En estos últimos, la voz narrativa se mediatiza en una tercera persona que narra las experiencias de Saturnina, la *bambina irrequieta*. De este modo, se toma una mayor distancia de los hechos y acontecimientos que se cuentan, aunque sin duda, en el accionar de Saturnina se filtran rasgos autorreferenciales.

Asimismo, se advierte por momentos que la narradora reconstruye el tiempo pretérito desde una perspectiva presente. En un pasaje se lee, refiriéndose a las barrancas del río:

(Lo) chiamano «Burrone», […] —poi verrò a sapere che i santafesini si mangiano la «esse»—, dove si ferma l'autobus quando andiamo a Santa Fe. (Ulla, 2012, p. 35).

[(Lo) llaman «Barranca», […] —después sabré que los santafesinos se comen la «esse» [Barranca por Barrancas]— un lugar donde para el ómnibus cuando vamos a Santa Fe (Ulla, 2012, p. 37).]

O en otro fragmento:

Imparo a scrivere un nome nuovo e mi piace farlo. Sbaglio e mamma mi corregge, ma è una bella avventura. Ho quattro anni. Ogni volta che leggo o ricordo il racconto di Cortázar sulle formiche, penso alla casa in cui ho scritto quel nome (Ulla, 2012, p. 39).

[Aprendo a escribir un nombre nuevo y me gusta hacerlo. Me equivoco y mamá me corrige, pero es una aventura. Tengo cuatro años. Siempre que leo o recuerdo el cuento de Cortázar sobre las hormigas, pienso en esa casa donde escribí aquel nombre (Ulla, 2012, p. 42).]

Tales reflexiones, como queda claro, son hechas desde el presente, cuando la narradora ha alcanzado la edad adulta.

Además, por medio del recuerdo, el lector asiste a pequeñas epifanías, escenas que se revelan singulares en la mente de la pequeña niña y en la memoria de la narradora adulta. De este modo, a través de un ambiente de intimidad, se va develando la fina y rica receptividad de la protagonista que en ciertas escenas

parece desplazarse por medio de su pensamiento a un mundo encantado, a un plano suprarreal que capta con sus sentidos.

Es justamente el juego de la imaginación, recobrado por la memoria, la constante de estas narraciones, un elemento que contribuye a mantener la leve tensión del relato.

En el cuento «*Anche pensare è un gioco*», la escritora crea un universo vegetal en el que la pequeña protagonista animiza las plantas, dialoga con ellas y participa de su sentir. El espacio fundante de la niña se fija en esa zona íntima que se halla tan próxima a su imaginación:

> *Se me vedono seduta, mi danno subito qualque incarico: gioca, cambia l`aqua ai fiori, corri al mulino ad aqua, leggi. Si disperano se mi vedono pensare, secondo loro mi annoio e vogliono riempire il mio tempo per paura che remanga vuoto. Ora quando mi chiedono cosa faccio, no dico più «sto pensando», ho capito che non mi conviene perché subito mi spediscono a giocare. A me giocare piace, ma non quando me lo ordinano e poi mi piacciono i giochi che non si vedono, come pensare, ma è un gioco che non mi lasciano fare […]. Allora scendo a parlare con l'edera e con le palme, chi mi aspettano sempre a rami aperti. Chiedo aiuto a loro, e mentre la palma è ben disposta, l' edera, che non ha rami, rimane indifferente, e devo strapparle le cose di bocca. Le tuie invece sì che rispondono, le trovo un po`ingrassate, e stanno sempre a litigare per via dell'eritrina, un'allegra chiacchierona* (Ulla, 2012, pp. 20-21).
>
> [Si me ven sentada me dan tareas: que juegue, que cambie el agua de los floreros, que corra el molinete de agua o que lea. Se desesperan de verme pensar, creen que estoy aburrida y quieren llenarme el tiempo de miedo que se quede vacío. Ya no digo más «estoy pensando» cuando me preguntan qué hago, noté que eso no me conviene porque me mandan a jugar. Me gusta jugar cuando no me mandan esos juegos que se ven. Pensar, que no se ve, es el juego que no me dejan hacer. Entonces bajo a hablar con la hiedra y las palmeras, que siempre me esperan con las ramas abiertas. Les pregunto si pueden ayudarme a que me vaya mejor, la palmera está bien dispuesta, pero la hiedra, como no tiene ramas, se queda indiferente, y tengo que adivinarle las cosas. Las tuyas sí contestan, están un poco gordas desde que las conozco y creo que siempre se pelean por el ceibo que es bastante desparramado y alegre (Ulla, 2012, pp. 14-15).]

La dimensión espacial brinda un marco al desarrollo del personaje. El paisaje sitúa su memoria. Es el macroespacio de Rosario, del río que parece envolver a los seres y a los objetos en un abrazo nemónico de afecto e historia personal. Allí se ubican la infancia, los niños que se bañan, las voces que dicen «*Guarda l'isola*» (Ulla, 2012, p. 11). Es también el espacio ampliamente descripto del estío, el que cobija a la pequeña al declinar la tarde al amparo de la sombra de la parra, donde juega el juego de pensar y de dialogar con los árboles: es el entorno vegetal que construye su imaginación. Pero es también el microespacio, el de las casas que habitó con sus características recordadas y recobradas a través

de la memoria afectiva.

Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (1990) puntualizó que la casa es «un ser privilegiado» y que la imaginación aumenta los valores de la realidad de ese espacio vital en que nos enraizamos y que es nuestro «primer universo» (p. 36). Asimismo, posee uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la protagonista de «*Anche pensare è un gioco*». La casa familiar cobra especial relevancia en este cuento. Las mudanzas provocan la extrañeza de la niña, que debe acomodarse a una nueva realidad, y el descubrimiento de renovados espacios vitales que estimulan la imaginación y resultan propicios para el juego. En la visión de la pequeña, la casa adquiere una dimensión fascinante. El baño es percibido por sus ojos con especial atención:

> *Anche la tazza è bianca e ha un cassettino in alto, piccolo, dove di certe vanno le cose che uno fa, salgono lì attraverso la catenella —come faranno?— e poi restano nel cassettino e attraverso un tubo passano nel muro. Se qualcuno rompesse il muro, si vedrebbe tutto* (Ulla, 2012, p. 30).
>
> [El inodoro también es blanco y tiene un cajoncito arriba, chiquito, adonde seguro van las cosas que uno hace, suben allí por la cadena finita —cómo harán— y después se quedan en el cajón y pasan por el caño a la pared. Si alguien tirara la pared abajo, aparecería todo (Ulla, 2012, pp. 28-29).]

Además, las páginas del libro están pobladas por objetos. Su captación es un rasgo relevante en la construcción del relato. Espejos, sombreros, relojes, puertas, puentes, fuentes y otros elementos de la naturaleza, ya sea por su condición, forma, color o sonido cobran vida en el sentir de la narradora. El ropero está lleno de misterios en «*Anche pensare è un gioco*»; el reloj de «*Lancette*» tiene la osadía de desaparecer de la pizarra donde fue dibujado; el puente de «*Pont des Demoiselles*» posee numerosos ojos y es semejante a un gusano siniestro que puede atrapar a los niños; el chorro de agua que surge de la fuente parece salir de las fauces de una gárgola, en «Arcano».

De esta manera, los objetos son trabajados en la escritura dotándolos de características humanas y sobrehumanas.

Pero, mezclados entre la prosa se diseminan en el primer cuento fragmentos de canciones populares y romances tradicionales que parecen provenir de un tiempo cíclico, de un tiempo en el que el discurrir cronológico se licua. En el relato de apertura funcionan como un coro de niños que contribuye, con una voz secundaria y contrapuntística, a acompasar el ritmo narrativo de la prosa.

Igualmente, los cuentos no están exentos de humor. Se trata de un humor tenue, ingenuo, que provoca una sonrisa y sus rasgos se centran en el ánimo

de la protagonista, en sus inocentes travesuras. Es el chorro de agua de una fuente que recuerda a Saturnina las ganas de hacer «pipí» (Ulla, 2012, p. 65) o contar los azulejos del baño cuando está sentada en el inodoro (Ulla, 2012, p. 57). La narradora adulta sonríe con el recuerdo de esas imágenes.

Las figuras familiares son otras de las presencias marcadas en los relatos: la madre, las hermanas, el padre. Es esta última, de acuerdo con mi lectura, la que parece adquirir mayor relieve, especial espesor. Se la evoca a través de su elegancia en el vestir y de pequeños detalles cotidianos como llevar a la niña a la escuela y darle caramelos.

El tratamiento del tiempo, algo que es preocupación y reflexión de los adultos, es estudiado con atención por la Saturnina de «*Lancette*». La pequeña se pregunta dónde empieza el tiempo, interrogación que pone en crisis a su maestra. No en vano se llama Saturnina. Tal es su obsesión por él, que en sueños la visita:

> *Quella notte il tempo le apparve in sogno: aveva un cappello a largue tese e un bastone elegante, ma non aveva le scarpe e da un calzino bucato sporgeva l'alluce. Saturnina gli sorrise e quando il tempo si tolse il cappello per salutarla, lei lo seguì dallo spioncino. Continuò a vederlo grande e piccolo, piccolo e grande, grande, grande, piccolo, piccolo, finchè non scomparve* (Ulla, 2012, p. 69).
>
> [Esa noche el tiempo la visitó en sueños; tenía un sombrero ancho y un bastón elegante, pero estaba sin zapatos y el dedo gordo le asomaba por el agujero de la media. Saturnina le sonrió y cuando el tiempo se sacó el sombrero para saludarla, ella lo miró por el ojo de la cerradura. Lo vio grande y chiquito, chiquito y grande, grande, grande, chiquito, chiquito, hasta ser nada (Ulla, 2012, p. 92).]

Ahora bien, el empleo de un pasado nemónico no se centra en reconstruirlo con nostalgia elegíaca, sino que se lo aproxima a un momento de luminosidad, de gozo, a una edad dorada en que casi todo fue armonía. Digo casi, porque por momentos Saturnina trata de atrincherarse en su mundo imaginativo de *bambina* que los adultos quieren invadir o deshacer; pero estos breves momentos son asimilados por ella y derivan de forma inmediata en otros intereses y juegos.

Los cuentos de Noemí Ulla, como observó agudamente Jorge Cruz (2010), no pueden ser contados. Es narración casi sin acción, pues la trama se reduce a favor del elemento descriptivo-sensitivo. El relato no se resuelve en el accionar de los personajes, otros son los hilos invisibles, las coordenadas que lo hacen progresar. Ello y la forma de construirlo producen una prosa leve, ingrávida.

El inmenso escritor de las letras italianas, Italo Calvino, señaló en *Seis propuestas para el próximo milenio* (2000, pp. 19-43), la levedad como uno de los valores o especificaciones de la literatura del próximo milenio, refiriéndose al actual. La

narrativa de Ulla cumple ampliamente con esa condición, ya que quita peso a la estructura del relato y al lenguaje. Lo logra además, empleando medios lingüísticos que se acercan al discurso lírico, pues extrae de la lengua no sólo las posibilidades sonoras que ofrece, sino también las emotivas. Se trata de un código en el que los significados son canalizados por un tejido verbal sin peso, liviano. Una escritura oxigenada, que respira, que llamo aérea en cuanto a su levedad expresiva como a su grácil temática.

Noemí Ulla ha conocido ya los halagos de ser traducida a otros idiomas como el francés, el inglés y el alemán, pero ser transcrita al italiano, la lengua de sus mayores, además de un logro, ya que amplía el campo de sus lectores y la difusión de su obra en el exterior, resulta, sin duda, para ella motivo de un sano orgullo y de una profunda satisfacción.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Alighieri, D. (1988). *La Divina Commedia* (a cura di G. Giacalone). Roma: Signorelli.

Bachelard, G. (1990). *La poética del espacio.* México: FCE.

Barthes, R. (1970). El efecto de realidad. En Barthes, R., J. Kristeva, et alt. *Lo verosímil* (pp. 95-101). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Calvino, I. (2000) Seis propuestas para el próximo milenio. Madrid: Siruela.

Cruz, J. (2010). Discurso de recepción a la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Magris, C. (31 oct. 2004). Quijotes en busca de Europa. *La Nación*, secc. 6, p. 2

Ulla, N. (2001). *El Ramito y otros cuentos*. Buenos Aires: Proa.

Trabajos de Cátedra

Tudo Isto É Fado
El Fado Lisboeta y Su Relación con la Lírica Galaicoportuguesa

Mariano Carou*

Nota de Editor

Este trabajo fue presentado para la aprobación de la materia Literatura Española i, del primer año de la Licenciatura en Letras, a cargo de la Lcda. María Elena Cincunegui.

Resumen: La lírica galaicoportuguesa, originada en la región noroccidental de la península Ibérica durante la Baja Edad Media, pervive hoy en el fado, la música que ha caracterizado a Portugal desde hace más de un siglo. La influencia de las cantigas de amigo en los fados lisboetas se percibe por cuestiones temáticas (amor no correspondido, el mar, lo religioso, etcétera), formales (yo lírico femenino, estructuras paralelas, etcétera) o, inclusive, de género (roles masculino y femenino). Asimismo, es notable la influencia de la música árabe en las resoluciones temáticas y en el *vibrato* característico de este tipo de composiciones. De la mano de grandes fadistas, entre quienes sobresale Amália Rodrigues, Portugal ha podido reencontrarse y trascender su *saudade* para volver a conquistar el mundo como en su época de esplendor.
Palabras clave: Fado, lírica galaicoportuguesa, Lisboa, cantigas de amigo, Amália Rodrigues, *saudade*.

Abstract: *The Galician-Portuguese lyric, originated in the North West of the Iberian Peninsula, still subsists in fado, the characteristic music from Portugal since more than a century. The influence of the* cantigas de amigo *in the fados from Lisbon is perceived by thematic (unrequited love, the sea, religion, etc.), formal (female lyric self, parallel structures, etc.) or even gender issues (male and female roles). It's easy to see as well the influence of Arabic music in the thematic resolutions and* vibrato*, characteristic from this type of compositions. From the big fadistas, among whom protrudes Amália Rodrigues, Portugal*

Alumno de primer año de la Licenciatura en Letras. Correo electrónico: marianitenc@yahoo.com.ar
Fecha de recepción: 25-06-2012. Fecha de aceptación: 06-07-2012.
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 394-410.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153

has been able to find itself and transcend their saudade *to conquer the world as in the period of its greatest splendour.*
Keywords: *Galician-Portuguese lyric, Lisbon,* cantigas de amigo*, Amália Rodrigues,* saudade.

Introducción

Todo arte genuino debe partir de un legado.

Goethe

En este trabajo, fruto de una propuesta realizada desde la cátedra de Literatura Española i de la Escuela de Letras, a cargo de la profesora María Elena Cincunegui, queremos plantear el tema de las continuidades en la literatura. No nos abocaremos a pergeñar un tratado de etnografía musical ni un trabajo de arqueología literaria. Lo que intentaremos es ver un *continuum* poético y melódico que cabalga siglo a siglo; no un calco exacto, sino un parentesco, una reminiscencia. Una lírica y un cantar que se encadenan y dan, como resultado, una de las síntesis más brillantes de la música contemporánea: el fado, el género que ha sido llamado la «banda sonora» de Lisboa.

La relación del fado con la lírica galaicoportuguesa ha sido estudiada, aunque no en profundidad. Exploraremos esa correspondencia, sugiriendo también algunas sendas hasta ahora no transitadas, pero no nos detendremos allí, sino que intentaremos dejarnos seducir por este género. Nos acompañarán poetas medievales y contemporáneos, reyes, trovadores y divas. Quizás, si estamos atentos, se hará dentro de nosotros el silencio, cerraremos los ojos y erguiremos trémulamente la cabeza, como hacen los fadistas al expresar su arte. En el horizonte, veremos una barca y una guitarra. Pretextos de *saudade*. Y allí, al caer la noche, esperaremos el alba, intuyendo que muchas veces el destino, la vida y la redención están escritos en el mar.

Tudo Isto é Fado. Continuidades Lírico-Musicales

Almas vencidas, noites perdidas, sombras bizarras
Na mouraria canta um rufia, choram guitarras
Amor, ciúme, cinzas e lume, dor e pecado
Tudo isto existe, tudo isto é triste, tudo isto é fado.
F. Carvalho

Saliendo de la plaza Martim Moniz, donde comienza la *rua do Capelão*, se entra en el barrio de *Mouraria*. Lo primero que se ve es una escultura con una guitarra portuguesa y una inscripción que dice «*Mouraria, berço do fado*» («Morería, cuna del fado»). Es posible que esto se deba a que en Mouraria comenzó a cantar Maria Severa Onofriana (1820-1846), la primera fadista de quien se tiene memoria. Cierto es que esta afirmación, que no ha sido objeto de validaciones empíricas, se debe más bien a que el mito señala al barrio moro de Lisboa como el lugar de nacimiento del fado. Así lo considera el propio gobierno municipal de la capital lusitana. Así también lo reconoció, en varias oportunidades, la máxima diva de este género, la gran Amália Rodrigues.

Muchos se han planteado la cuestión del origen del fado[1]. Como en todo género de música vocal, hay dos temas básicos para tener en cuenta: la poesía y la música. En lo que se refiere a la poesía, si bien falta muchísimo por investigar y desarrollar, hay más camino recorrido y más acuerdo que en el aspecto musical. Vamos entonces a dedicarnos, en primer lugar, a este último tema y dejaremos lo literario para después.

Los distintos autores —Romero, Castelo-Branco— se han limitado a presentar intuiciones de variado fundamento. Cada uno explica por qué cree que la música del fado es de origen brasilero —el *lundum* traído por los esclavos que venían de las colonias, sobre todo luego de la proclamación del Imperio—, caboverdiano, mixto, o bien un origen mítico que se pierde *in illo tempore* y reconoce la influencia de la música árabe —en relación con lo cual, se han hallado relaciones particularmente importantes con las tradiciones persa y magrebí, tal como ha afirmado Menéndez Pidal (1949, p. 82). Es probable que lo más acertado sea inclinarse por un origen múltiple y sincrético, ya que todas las posturas aportan algo sustancioso. Si profundizamos en la teoría que marca el origen árabe, veremos que tiene asidero cuando se consideran ciertas tensiones melódicas, el continuo regreso a la tónica en los fados más «tristes», el uso del tono menor, la presencia de melismas[2] y la preparación vocal del fadista,

1 A pesar de que la bibliografía en español es escasísima –aun en Internet–, es de invalorable ayuda, por su objetividad y seriedad, el artículo de Raúl Romero (2003), *El fado lisboeta, sus orígenes y sus pasiones,* de donde tomaremos muchos puntos de reflexión.

2 Los melismas, grupos de notas que forman un adorno sobre una misma vocal y que son muy utilizados en la música árabe, se valen fundamentalmente del pasaje rápido de un semitono a otro, lo cual ofrece un aire de tensión melódica y , además, algo que menciona Menéndez Pidal (1946, p. 41) al estudiar la música que acompaña los inicios de la lírica española, y que anuncia esta característica saudosa más propia del fado que de la lírica galaicoportuguesa: (los semitonos) «son calificados de llorones o plañideros por el Alexandre».

quien debe producir un *vibrato* muy particular. Es cierto que sólo tenemos un registro cabal de algunos de estos elementos —en especial, de los aspectos vocales—, desde que se comenzaron a grabar las interpretaciones de diversos fadistas, ya entrado el siglo xx. Por lo tanto, se nos dificulta saber cómo era el fado de mediados del siglo xix. La influencia árabe es más notoria en algunos fados que en otros; por ejemplo, en compositores como Alain Oulman que escribieron especialmente para Amália (*Gaivota, Fado português, Com que voz*, etcétera). Por eso es que debemos hacer hincapié en un hecho ya mencionado que no sería prudente minimizar: la insistencia mítica en afirmar que el fado nació en Mouraria. Si el mito ha sido definido alguna vez como «lo que nunca fue pero siempre es» no cabe duda de que en los exilios, los desgarros y los devenires de los moros —tanto de los que debieron dejar la península Ibérica como de los que se quedaron— tenemos una fuente en la que, fácilmente, podemos abrevar si queremos llegar al origen del fado.

Sea cual fuere su origen, en el fado, música de la *saudade* por excelencia, hay un continuo mirar hacia el mar, de donde viene y por donde se va todo lo que importa. El barrio de Mouraria está ubicado cerca del mar y linda con Alfama, el más antiguo de Lisboa. Además de los moros, todo el que llegó y partió llevaba algo de fado en sus alforjas, porque la que nos ocupa es una música de puertos, como el tango y el *jazz*, música que tiene esa obstinada avidez por la lágrima que hizo a Amália decir:

> Portugal es un país que se quedó siempre solo, con los españoles vigilando desde un lado y el mar, con sus monstruos, desde el otro. Todo lo que se esperaba venía desde el mar, pero los marineros jamás sabían si regresarían, ni sus familias si no los esperaban en vano. Y ahí lloraban todos, como solo se llora en los puertos. Este es un pueblo acostumbrado a llorar desde hace por lo menos cinco siglos. Destino amargo, de soledad y espera. Eso es el fado (Fischerman, 2005, p. 136).

Veamos otro aspecto que hay que tener en cuenta: el instrumento protagónico del fado es la guitarra portuguesa, heredera del sistro italiano del siglo xvi —el que, a su vez, posiblemente descienda de la *cítola* del siglo xii, instrumento que reemplazó al laúd— y de la guitarra inglesa del siglo xviii (Castelo-Branco, 2000, pp. 76-77). Por su sonido —e incluso por su forma— nos remite, invariablemente, a las postrimerías de la Edad Media, época en que comienza la expansión marítima portuguesa.

Si no es por la música, el fado reconocerá de todas maneras una raíz árabe en su poesía, lo cual nos interesa de manera especial puesto que:

> las palabras son la esencia del fado. Las palabras esculpidas por la voz, metamorfoseadas en melodías en su diálogo con las guitarras, sumergen a músicos y público en emociones intensas, evocando lugares o vidas, pasadas o presentes, vidas trazadas por el fado, el ineludible destino (Castelo-Branco, 2000, p. 67).

Decíamos, en la introducción, que lo que nos ocupa es reconocer una continuidad lírica, herencia literaria que proviene de las cantigas de amigo galaicoportuguesas. Es bien sabido que en esas composiciones amorosas la influencia árabe es evidente, incluso más que la provenzal. Del siglo xii provienen las primeras noticias de los cancioneros escritos en aquella lengua que no se había diferenciado todavía en gallego, por un lado, y portugués por el otro —o como recuerda Santana (1983, p. ii) —, el portugués era «el gallego hablado al sur del río Miño». El gallegoportugués llegó a su máximo apogeo en la corte de Alfonso el Sabio, de quien se conservan tantísimos testimonios escritos en esa lengua —por ejemplo, las *Cantigas de Santa María —,* de temática religiosa. Serán motivos políticos los que separarán al ducado portucalense de Galicia, e influirán de tal modo que mientras ésta queda sojuzgada ante Castilla, aquél, ya conformado como reino independiente junto a Coímbra, buscará autoafirmarse, fundamentalmente a través del idioma y de la literatura. Escribe Figueiredo (1927):

> el gallegoportugués fue la lengua literaria de la faja occidental de la Península en los siglos xii a xiv. Fue el habla lírica y amorosa en que los guerreros de las cruzadas peninsulares balbucearon sus aspiraciones ideales; la lengua dulce y tierna que les reveló la vida interior; el jardín secreto de la meditación; fue también el bordón florido en que se apoyaron para el descubrimiento y conquista de la propia alma. Pero mientras el portugués, una vez destacado como tal, sigue su evolución literaria progresiva, acompañando todas las corrientes de pensamiento y sensibilidad y reflejando fielmente la vida nacional, que logra los más altos momentos del triunfo, el gallego decae y durante largas centurias, supeditado al castellano, no conoce cultura literaria (p.13).

Y añade, en relación con las líneas directrices de la literatura portuguesa, que

> no tiene grandes tendencias hacia el análisis psicológico, hacia el estudio de los caracteres, hacia la creación de los tipos. […] La creación psicológica en que los autores portugueses más se complacen no es de tipos individuales, casi siempre trazados en la novela o en el teatro: es de descripción e idealización de aspectos morales, colectividades, casos, tendencias de espíritu, en que todos reconocemos alguna cosa que nos es propia sin que ninguno de nosotros sea íntegramente representado (Figueiredo, 1927, p. 25).

Esta última característica se expresará en Galicia a partir del siglo xix, gracias a Rosalía de Castro, quien, en medio del *Rexurdimento,* hará brotar, una vez más,

aquella voz lírica que estuvo apagada durante siglos.

Analicemos entonces algunas semejanzas temáticas y estructurales entre las cantigas de amigo y la poesía del fado. Hay cuatro características que merecen destacarse. La primera es que, en ambos géneros, un poeta varón expresa los sentimientos de una mujer que suspira por su amante. Aquí es clarísima la influencia árabe, ya que ese recurso es propio de las *moaxajas* —aunque, en ellas y en las cantigas de amigo, la niña tenía por interlocutora a su madre o a alguna confidente —, lo cual no suele observarse en el fado. Veamos, por ejemplo, cómo se desarrolla el tópico de «la malquerida», es decir, la mujer que recuerda al hombre del cual está enamorada, a pesar de lo mal que la ha tratado. En primer lugar, observemos una cantiga de Nuno Porco del siglo xii:

> Le preguntaré por qué no vive conmigo
> Y le diré la cuita en que por él yo vivo
> Y me voy enamorada
> Le preguntaré por qué me ha mal pagado
> Y con saña y sin razón me ha torturado
> Y me voy enamorada (AAVV, 1983, P. 5).

Es evidente la similitud con los sentimientos expresados en un fado del siglo xx:

> *Ai, Mouraria do homem do meu encanto*
> *que me mentia, mas que eu adorava tanto.*
> *Amor que o vento, como um lamento, levou consigo,*
> *mas que ainda agora a toda a hora trago comigo* (Valério, F., "Ai Mouraria, 1965)
> [Ay morería del hombre de mi encanto
> que me mentía, pero que yo adoraba tanto
> amor que el viento, como un lamento llevó consigo
> pero aún ahora, a toda hora traigo conmigo[3].]

Pasemos a la segunda semejanza: el rol de la mujer en la trasmisión y popularización de ambos géneros. Si nos remontamos a la Baja Edad Media, debemos recordar que además de los juglares, existían juglaresas y soldaderas, de crucial importancia en el oeste de la península, que podían presentarse tanto solas como acompañando a un juglar. Al respecto dice Ramón Menéndez Pidal (1949):

> A juzgar por el *Cancioneiro da Ajuda*, la soldadera tenía gran papel en la ejecución de la poesía lírica gallegoportuguesa. De las dieciséis miniaturas del Cancioneiro únicamente cuatro dibujan al juglar solo o acompañado de otro juglar o de un muchacho cantor; las doce restantes, al lado del juglar que toca, ponen la

3 Todas las traducciones son mías.

> cantadora. Esta, las más veces, toca unas castañuelas en forma de tejoletas planas, canta y baila con los brazos en alto, mientras el juglar la acompaña con el sonido del salterio o de la guitarra (p. 34).

Este párrafo nos ofrece una pista invaluable. Pasando por alto el anacronismo, las imágenes descriptas por Menéndez Pidal bien podrían ser las que cualquiera de nosotros observaría en un club de fado de la actualidad: guitarristas varones sentados y fadistas mujeres de pie, cantando y acompañándose de su chal en los movimientos. Esto se relaciona con otra cuestión que es conveniente aclarar. Se ha acusado al fado de machista —como al tango—, pero hay que hacer una salvedad: es cierto que ambos géneros tuvieron un origen marginal y prostibulario, pero mientras que, por lo general, el tango —desde sus orígenes y hasta bien entrado el siglo xx— puso a la mujer en un lugar inferior con respecto al hombre[4], el fado no lo hizo más que en su primera etapa (mediados del siglo xix). Y aunque pasáramos por alto esta característica, no es ocioso hacerse la siguiente pregunta: si el fado se asemeja a las cantigas de amigo al poner en boca de la mujer aquello que no se atreve a decir de otro modo, ¿hasta qué punto podemos considerarlo un género machista? Todo lo dicho se acentúa cuando comprobamos que la mayoría de las letras, de los fados amorosos, nos muestran al hombre como un ser malvado y a la mujer como víctima inocente. Podemos notar, entonces, que presenta, en este punto, una distancia importante frente al tango. Recordemos que la primera voz reconocible del fado en el siglo xix fue Severa Onofriana. El xx verá la apoteosis de Amália. Hoy, en pleno siglo xxi, de la mano de Mariza, Misia, Dulce Pontes y Mafalda Arnauth, entre muchas otras, el fado sigue siendo uno de los estilos musicales en los que la preeminencia de voces femeninas es más notoria.

La tercera relación posible con las cantigas de amigo —circunscripta sólo a algunos fados— es la utilización de estructuras de versos paralelos o de algún otro tipo de repeticiones. Sin llegar a corresponderse estrictamente con el leixaprén —recurso estilístico que consiste en la repetición de los segundos versos de un par de estrofas como primeros versos del par siguiente—, puede, sin embargo, observarse el uso de paralelismos en varios fados del siglo xx, lo cual genera un efecto ya referido en las cantigas de amigo: esta monotonía es a la vez «ensimismamiento, ahondado sentir que se acrece y desdibuja en

4 Fuera de la madre, siempre idealizada, el tango hasta mediados del siglo xx solía dividir en forma maniquea a las mujeres en dos bandos: por un lado, una mayoría de vampiresas despreciables (*Nostalgia, Milonga sentimental, Mi noche triste, Margot, La última copa, Mano a mano, Secreto, Volvió una noche, etc.)* y por el otro, una minoría de inocentes víctimas de hombres insensibles *(Grisel, Uno, Galleguita).*

profundidad cuanto más quiere ser dicho» (Hernández, 1974, pp. 23-24). Menéndez Pidal (1946) irá más allá: «el lirismo desborda en repeticiones […] formando así un acorde musical de frases paralelas, […] y en estas reiteraciones insistentes el afecto del alma se dilata, se remansa, reposa» (p. 212). El siguiente ejemplo se refiere a una cantiga de amigo del siglo xii que, traducida al portugués actual, fue musicalizada por Alain Oulman y grabada por Amália. Algunos versos se repiten en forma literal y otros presentan una semejanza notable:

Sedia meu ermida de San Simon
E cercaronmi as ondas, que grandes son!
Eu atendend'o meu amigo!
Eu atendend'o meu amigo!
Estando na ermida, ante o altar,
cercaronmi as ondas grandes do mar!
Eu atendend'o meu amigo!
Eu atendend'o meu amigo! (Mendiño).

[sentada en la ermita de san Simón
Me rodearon las olas, ¡qué grandes son!
esperando yo a mi amigo
esperando yo a mi amigo
Estando en la ermita, ante el altar,
Me rodearon las olas grandes del mar
esperando yo a mi amigo
esperando yo a mi amigo.]

La correspondencia estilística se observa en «Estranha forma de vida» (Rodrigues, 1962), uno de los fados escritos por la propia Amália:

Foi por vontade de Deus
Que eu vivo nesta ansiedade.
Que todos os ais são meus,
Que é toda minha a saudade.
Foi por vontade de Deus.
Que estranha forma de vida
Tem este meu coração:
Vive de forma perdida;
Quem lhe daria o condão?!
Que estranha forma de vida.
[Fue por voluntad de Dios
que vivo en esta ansiedad
que todos los «ay» son míos
que es mía toda saudade
fue por voluntad de Dios.
¡Qué extraña forma de vida
tiene este, mi corazón!

Vive de forma perdida
¿quién le daría ese don?
¡Qué extraña forma de vida!]

Algo similar sucede en el titulado «Soledad» (Oulman-Meireles, *sd*), donde se dan dos tipos de repeticiones: en un caso, el primer verso de cada estrofa es el comienzo del segundo verso; en el otro, el cuarto verso es igual al sexto.

Como estrela,
Como estrela nestas cinzas
Antes que o sol se vá
Nem depois não virá Deus
Soledad, Soledad,
Nem depois não virá Deus
[Como estrella
como estrella en estas cenizas
antes que el sol se vaya
ni después vendrá Dios
Soledad, soledad
ni después vendrá Dios.]

O en «Alfama» (Oulman-Dos Santos, 1977), donde la repetición del verbo «cheira» (huele), e incluso de algún verso entero, genera un clima particular:

Alfama cheira a saudade
Alfama não cheira a fado
Cheira a povo, a solidão
Cheira a silêncio magoado
Sabe a tristeza com pão
Alfama não cheira a fado
Mas não tem outra canção.
[Alfama huele a saudade
Alfama no huele a fado
huele a pueblo, a soledad
huele a silencio lastimado
sabe a tristeza con pan.
Alfama no huele a fado
pero no tiene otro cantar.

Por último, la cuarta semejanza es temática. Uno de los grandes temas del fado es el amor, por lo que se vincula, sobre todo, con las cantigas de amigo En lo que respecta a la otra vertiente amatoria galaicoportuguesa, las llamadas cantigas de amor, su influencia es un poco menos notoria. En primer lugar, porque las letras de fado lisboeta suelen tener un yo poético femenino (propio de las cantigas de amigo); y en segundo lugar, y más importante aún, no se

evidencian en forma nítida y generalizada las características que se atribuyen al *amour courtois*, propias de las cantigas de amor. Veamos lo que dice un estudioso del tema:

> El amor cortés tal vez sea útil para analizar la poesía provenzal; sí es inadecuado para estudiar toda la poesía sentimental europea. Por ejemplo, las características que de él ofrece A. J. Denomey no están presentes en las cantigas dado que […] no siguen el sistema trovadoresco francés: *The novelty of Courtly Love lies in three basic elements: first, in the ennobling force of human love; second, in the elevation of the beloved to a place of superiority above the lover; third, in the conception of love as ever unsatiated, ever increasing desire. Of course, the troubadour lyrics were embellished with other conceits, formulae and situations: the nature introduction, the personification of love as a god with absolute power over his army of lovers, the idea of love as a sickness with all its familiar exterior manifestations, the ceaseless fears of the lover at losing his beloved, at not being worthy of her, at displeasing her, the position of inferiority of the lover and the feeling of timidity to which that feeling gives rise, the capriciousness, haughtiness and disdain of the beloved* (Nodar Manso, 1985, p. 17).
>
> [La novedad del amor cortés reside en tres elementos básicos: primero, el ennoblecimiento del amor humano; segundo, en la elevación de la amada a un lugar de superioridad sobre el amante; tercero, en la concepción de amor como deseo nunca saciado y siempre creciente. Por supuesto, las letras del trovador fueron embellecidas con otros conceptos, fórmulas y situaciones: la introducción de la naturaleza, la personificación del amor como un dios con poder absoluto sobre su ejército de amantes, la idea del amor como enfermedad con todas sus familiares manifestaciones exteriores, los miedos incesantes del amante ante la pérdida de su amada, el sentimiento de timidez que ese sentimiento acrecienta, los caprichos, la altanería y el desdén de la amada]

Todo esto nos reconfirma la intuición inicial del mito: el fado nace en la morería porque bebe del lirismo moro. Es más: aun reconociendo la influencia provenzal, nuevamente nos encontraríamos con una raíz árabe, ya que está comprobado que la noción de «amor cortés» tiene un antecedente árabe: «el amor udrí». De cualquiera de las dos maneras, entonces, volveríamos al mismo punto. Por lo tanto, si bien se conoce la influencia occitana en la lírica galaicoportuguesa, no se evidencia tanto en el fado, heredero más bien —a través de las cantigas de amigo— de las *moaxajas*.

A los hipotextos antes citados, debemos sumar algo propio del núcleo lírico galaicoportugués: el tópico del mar, que dará origen a las marineras. Es clara la relación del fado con el mar, ámbito del *fatum* y fuerza que se lleva a los seres queridos. A modo de ejemplo que muestra esa conjunción de temor-necesidad-amor-odio establecida con el mar, citaremos la maravillosa *Ondas do mar de Vigo,* de Martín Codax (poeta gallego de los siglos xiii-xiv):

> *Ondas do mar de Vigo,*

Se vistes meu amigo?
¿E ai Deus! Se verrá cedo!
Ondas do mar levado,
Se vistes meu amado?
E ai Deus! Se verrá cedo?
Se vistes meu amigo
o por que eu sospiro?
E ai Deus! Se verrá cedo?
Se vistes meu amado,
por que ey gran coitado?
E ai Deus! Se verrá cedo?
[Olas del mar de Vigo,
¿han visto a mi amigo?
¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?
Olas del mar agitado,
¿han visto a mi amado?
¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?
¿Viste a mi amigo,
por quien yo suspiro?
¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?
¿Han visto a mi amado?,
¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?
Me tiene tan preocupada.
¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?

Barco Negro (Ferreira – Mourao, 1955), por su parte, narra las vivencias de una mujer que, en la orilla, espera el regreso de su amado que se internó en el mar y de quien se dice que no va a volver:

Vi depois, numa rocha, uma cruz,
E o teu barco negro dançava na luz
Vi teu braço acenando, entre as velas já soltas
Dizem as velhas da praia, que não voltas:
São loucas! São loucas!
Eu sei, meu amor,
Que nem chegaste a partir,
Pois tudo, em meu redor,
Me diz qu'estás sempre comigo.
[Vi después en una roca una cruz,
y tu barco negro bailaba a la luz.
Vi tu brazo haciendo señas entre las velas ya sueltas.
Dicen las viejas de la playa que no vuelves:
¡Están locas! ¡Están locas!
Yo sé, mi amor, que no llegaste a partir
pues todo a mi alrededor me dice que estás siempre conmigo.]

Tan vinculado está el fado al mar que se ha dicho poéticamente que:

> *o fado tem uma origem marítima, origem que se vislumbra no seu ritmo onduloso como os movimentos cadenciados da vaga, balançante como o jogar de bombordo a estibordo nos navios [...] ou como o vaivém das ondas batendo no costado, ofeguendo como o arfar do Grande Azul desfazendo a sua túnica franjada de rendas espumosas, triste como as lamentações fluctívogas do Atlântico que se convulsa glauco com babas de prata, saudoso como a indefinível nostalgia da pátria ausente* (*apud* Romero, 2003, párrafo 8).
>
> [El fado tiene un origen marítimo, que se vislumbra en su ritmo ondulado como los movimientos cadenciosos de la ola, balanceante como el jugar de babor a estribor en los navíos [...] o el vaivén de las olas batiendo al costado, resoplando como el oscilar del Gran Azul, deshaciendo su túnica franjada de riendas espumosas, triste como los lamentos del Atlántico que se conmueve glauco con babas de plata, saudoso como la indefinible nostalgia de la patria ausente.]

Existe otra línea explotada por la lírica galaicoportuguesa, cuyo parentesco con el fado tampoco ha sido muy estudiado: la relación con las llamadas cantigas de escarnio y maldecir. Recordemos en qué consistían: satirizar, burlar o criticar a algún personaje. Si bien no hay en el fado un equivalente preciso y exacto[5], es cierto que hay algunas letras que presentan críticas —muchas veces en forma burlona—, ya sea que procuren:

1. Reprochar algo, como por ejemplo ciertas modas extranjerizantes en *Lisboa não sejas francesa* (Galhardo, Ferrao, 1966), en la que la ironía aparece al intentar convencer a la ciudad —personificada en una joven— de que no debe intentar asemejarse a París y mantener su propia identidad.

2. Expresar dolor o molestia, como puede llegar a ocurrir frente al olvido que todo lo borra en *Vou dar de beber a dor* (Janes, 1968). En este fado se habla de la casa de Mariquinhas, mítico lugar ya inexistente que cedió su espacio a una casa de empeño, en el cual ya no hay «noches de guitarras y de farras» y donde ya no es posible «beber unas *ginginhas* para dar de beber al dolor».

3. Retratar la condición de las clases populares. Entre estos fados se destaca *Povo que lavas no rio* (Campos-Mello, 1962), cuyos versos, del gran poeta Pedro Homem de Mello, relatan poéticamente las vicisitudes del pueblo llano.

Además, tenemos la temática religiosa, que, en la lírica galaicoportuguesa, se expresó tan maravillosamente en las famosas *Cantigas de Santa Maria*, ya mencionadas. Si bien esta presencia no es tan marcada en el fado, tiene algunos ejemplos destacables:

5 Sabiendo que el gallego y el portugués se fueron separando a lo largo del siglo XIV, y que Menéndez Pidal (1946, p. 217) señala las transformaciones evidenciadas en el cancionero gallego-castellano de Baena (s. XV), en el que aparecen muchas más cantigas de escarnio y maldecir que cantigas de amigo, comparándolo con los tres cancioneros galaicoportugueses, podríamos inferir que esa modalidad —de evidente mal gusto— se fue perdiendo en la corte portuguesa.

1. Lo mariano se expresa en el *Ave María Fadista* de Gabriel de Oliveira.

2. Las devociones populares están presentes en varias letras, como la famosa *Uma casa portuguesa* (Ferreira-Senqueira, 1957), que describe la típica vivienda lusitana, en la que no puede faltar un «San José de azulejos».

3. Dios como el rector del destino, del *fatum,* en las expresivas palabras de *Foi Deus* (Janes, 1962)*:*

Foi Deus, que deu voz ao vento
luz no firmamento e pôs o azul nas ondas do mar
foi Deus, que me pôs no peito
um rosário de penas que vou desfiando e choro a cantar
fez o poeta o rouxinol, pôs no campo o alecrim
deu flores à primavera, ai, e deu-me esta voz a mim.
[Fue Dios quien dio voz al viento,
Luz al firmamento y puso el azul en las olas del mar;
Fue Dios quien puso en mi pecho
Un rosario de penas que voy desgranando y lloro al cantar
Hizo del poeta un ruiseñor
Puso en el campo alecrín
Dio flores a la primavera
Y me dio esta voz a mí.]

La influencia, de todas maneras, no se agotó en el fado. Algunos músicos, no necesariamente fadistas, recogieron el legado y lo proyectaron sobre su obra. Uno de los más destacados fue José Afonso (Zeca), el comprometido compositor que dio música a la «revolución de los claveles» de abril de 1974 con su canción *Grândola, vila morena* (Afonso, 1971), quien llamaba «cantigas» a sus composiciones, y además hizo notar el espíritu saudoso de la lírica galaicoportuguesa en una de sus mejores canciones: *Balada do outono* (Afonso, 1960). La música, en sí misma, presenta una escala descendente-ascendente con una serie de ondulaciones que nos recuerdan el movimiento del mar. En lo que respecta a la letra, aquí se notan, como en un compendio, algunos de los rasgos más característicos: el campo semántico del agua (río/mar/llanto), el color de la *saudade,* que podemos presumir originado por un sueño de amor frustrado (*sono vazio),* a través de la música y de la melancolía que trasunta la poesía, y las estructuras paralelas, con leves cambios en los primeros versos de cada estrofa:

Águas passadas do rio meu sono vazio não vão acordar
1 Águas das fontes calai, Ó ribeiras chorai
2 Que eu não volto a cantar
3 Rios que vão dar ao mar

4 Deixem meus olhos secar
1 Águas das fontes calai, Ó ribeiras chorai
2 Que eu não volto a cantar.
Águas do rio correndo, poentes morrendo p›ras bandas do mar
1 Águas das fontes calai, Ó ribeiras chorai
2 Que eu não volto a cantar
3 Rios que vão dar ao mar
4 Deixem meus olhos secar
1 Águas das fontes calai, Ó ribeiras chorai
2 Que eu não volto a cantar

Fado Poirtuguês

O Fado nasceu um dia, quando o vento mal bulia e o céu o mar prolongava,
na amurada dum veleiro, no peito dum marinheiro que, estando triste, cantava
José Régio

La palabra «fado» viene del latín *fatum,* «destino». Así como en las Literaturas Clásicas se puede hablar de un *fatum* de Troya o de Roma, Portugal también se ha sentido llamado a cumplir el destino anunciado por los hados: abrir caminos en el mar, como reza el monumento a Enrique el Navegante a orillas del Tajo. Ése es su *fatum*. Ése es su mito de origen como nación moderna. Pero mientras en la Antigüedad esta condición, al ser forzosa, llevaba a una postura estoica —por ejemplo, incitando a Eneas a dejar la pasión y el enojo—, en el fado podríamos decir que provoca más bien resignación y *saudade* —o su versión específicamente gallega, la morriña —. Y aquí es donde se encuentra el núcleo de la cuestión: el fado, tanto en su música como en su poesía, no es un fenómeno que surja a raíz de acontecimientos coyunturales en un proceso de algunas décadas, como pueden llegar a serlo el tango o el *blues*. Se da en dos planos temporales: si bien podemos reconocerle un origen histórico en la segunda mitad del siglo xix y un florecimiento claro en las décadas centrales del xx, al apoyarse en una raíz tan fuerte y constitutiva como es la *saudade* y al utilizar recursos propios de la lírica medieval, trasciende las coordenadas de su nacimiento. Por eso puede llegar a considerarse una suerte de conciencia lírico-musical de Portugal, el país que llegó a ser primera potencia mundial y ha llorado durante quinientos años la pérdida y la decadencia. En este panorama nace el fado, en una dinámica que atraviesa buena parte de la historia del país: nace en la poesía galaicoportuguesa y se va forjando a lo largo de los siglos, nutriéndose directa o indirectamente de autores como Camões, Alexander O'Neill, Fernando Pessoa o Pedro Homem de Mello. La propia Amália será

quien alentará un resurgimiento de los autores medievales y renacentistas (basta recordar la ya mencionada cantiga de amigo musicalizada para ella por Alain Oulman o su versión de *Com que voz,* con versos de Camões, que son, sencillamente, maravillosas). A propósito de Camões (1996), él mismo nos confirma cuál es el *fatum* portugués:

> «Moradores eternos del luciente
> De astros y estrellas claro firmamento:
> Si en el valor de la arriesgada gente
> Lusitana ponéis el pensamiento,
> Debéis dar por sabido claramente
> Que es de los altos hados firme intento
> Que por ella se olviden los humanos
> De asirios, persas, griegos y romanos (p. 7).

Sin embargo, ese destino se trocó en ceniza. Esto movió a Fernando Pessoa (1929) a decir lo siguiente:

> Toda poesía —y la canción es una poesía ayudada— refleja lo que el alma no tiene. Por eso la canción de los pueblos tristes es alegre y la canción de los pueblos alegres es triste. El fado, sin embargo, no es alegre ni triste. Es un episodio de intervalo. [...] Las almas fuertes lo atribuyen todo al Destino; sólo las débiles confían en la voluntad propia, porque ésta no existe. El fado es el cansancio del alma fuerte, la mirada de desprecio de Portugal al Dios en que creyó y también le abandonó (párrafos 1-2).

Quizás si Pessoa hubiera sido testigo de la evolución que hizo el fado a partir de la década de 1940, habría mitigado un poco su cansancio y su pesimismo al respecto. Podríamos aventurar que el fado es alegre y triste, débil y fuerte, todo al mismo tiempo. De ahí su complejidad y su riqueza. Su mito se actualiza cada vez que un fadista alza la cabeza, cierra los ojos y entona sus versos. Los *moradores del luciente* fueron buscando la manera de plasmar el rasgo constitutivo más característico del alma del pueblo. Ese proceso llevó siglos, hasta que en un momento la *saudade* se cristalizó dando una síntesis única e insuperable. Cada autor y cada fadista llegaron a su debido tiempo. Cuando el fruto estuvo maduro apareció Amália, la musa y artífice que aunó, insuperablemente, tradición y novedad. De su mano —y de todos los que la precedieron y la continuaron—, y gracias al fado, Portugal volvió a abrir caminos en el mar.

Referencias bibliográficas

AAVV (1983), *Poesía medieval galaicoportuguesa.* Buenos Aires: CEAL.

Camões, Luis Vaz de (1996), *Los Lusíadas*. Barcelona: RBA.
Castelo-Branco, S. (2000). *Voces de Portugal*. Madrid: Akal.
Codax, M. (http://es.wikisource.org/wiki/Olas_del_mar_de_Vigo).
Figueiredo, F. (1927). *Historia de la literatura portuguesa*. Barcelona: Labor.
Fischerman, D. (2005). *Escrito sobre música*. Buenos Aires: Paidós.
Hernández, M. (1974). *La literatura gallega*. Madrid: Publicaciones Españolas.
Mendiño, *Cantiga de* amigo (s. XII), recogido el 28-2-2012 en http://pt.wikisource.org/wiki/Sedia-m'eu_na_ermida_de_San_Sim%C3%B3n
Menéndez Pidal, R. (1946). La primitiva poesía lírica española, *Estudios literarios*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
Menéndez Pidal, R. (1949). *Poesía juglaresca y juglares*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
Nodar Manso, F. (1985). *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa. Estudio analítico*. Kassel: Reichenberger.
Pessoa, F. (14 de abril de 1929). El fado y el alma portuguesa. *Noticias Ilustrado*. Recuperado 14 de abr. 2012 de: http://ensayopessoa.blogspot.com.ar/2007/08/el-fado-y-el-alma-portuguesa.html
Romero, R. (2003). El fado lisboeta, sus orígenes y sus pasiones. Recuperado 14 de abr. 2012 de: http://www.babab.com/no18/fado.php

Discografía

Afonso, J. (1960), "Balada de outono", en *Voces de Portugal,* Acal, 2000 (Libro + CD).
Afonso, J. (1971), "Grândola vila morena", en *Voces de Portugal,* Acal, 2000 (Libro + CD).
Campos, J. y Homem de Mello, P. (1962), "Povo que lavas no rio", en *Amália: Coração independente,* Valentim de Carvalho, 2009, CD.
Ferreira, R. y Sequeira, M., "Uma casa portuguesa", en *Amália: Coração independente,* Valentim de Carvalho, 2009, CD.
Janes, A. (1962), "Foi Deus", en *Amália: Coração independente,* Valentim de Carvalho, 2009, CD.
Janes, A. (1968), "Vou dar de beber á dor", en *Amália: Coração independente,* Valentim de Carvalho, 2009, CD.
Mourao-Ferreira, D. (1950), "Barco Negro", en *Amália: Coração independente,* Valentim de Carvalho, 2009, CD.
Oulman, A. y Dos Santos, A. (1977), "Alfama", en *Amália: Coração independente,* Valentim de Carvalho, 2009, CD.

Oulman, A. y Meireles, C., "Soledad", *sine data,* grabado en vivo por Amália Rodrigues en 1994 y por Amália Hoje en 2002, recogido el 28-2-2012 http://letras.com/amalia-hoje/1694909/.

Rodrigues, A. (1962), "Estranha forma de vida", en *Amália: Coração independente,* Valentim de Carvalho, 2009, CD.

Valério, F., y Vale, A. (1965), "Ai Mouraria", en *Amália: Coração independente,* Valentim de Carvalho, 2009, CD.

La Inutilidad del Sueño como Vía de Escape en *Trescientos Millones*, de Roberto Arlt

María E. Lenscak*

Nota del Editor

Trabajo presentado en el Seminario de Literatura Argentina a cargo de la Lcda. Gómez Belart.

Resumen: La alienación como resultado de la crisis social es un tema recurrente tanto en la narrativa como en el teatro de Roberto Arlt. Al enfrentarse con una sociedad hostil, el individuo se siente marginado, entonces, se evade y busca, a través de su imaginación, lo que no encuentra en la vida real. Éste es el caso de Sofía, protagonista de *Trescientos millones*, quien, a pesar de fabricarse un sueño a su medida, descubre que no puede escapar de la realidad que la rodea. En una forma sutil, y en ocasiones, hasta graciosa, Roberto Arlt plantea la imposibilidad de una vida digna para todas las personas relegadas socialmente.
Palabras clave: alienación, humillación, imaginación, marginación, realidad, sociedad, sueños.

Abstract: *Alienation as a result of social crisis is a recurrent subject in both Arlt's narrative and drama. Confronted to a demanding and unfriendly society, the individual feels himself alienated, marginalized, therefore seeks through imagination what cannot be found in real life. This is the case of* Sofía *(main character of* Trescientos millones*) who, in spite of the pleasant dream she has created for herself, discovers that there is no escape to her surrounding reality. In a subtle and sometimes even funny way, Roberto Arlt poses the impossibility of a respectable life for all those who are socially marginalized.*
Keywords: *alienation, dreams, humillation, imagination, marginalization, reality, society.*

Cuando se piensa en Roberto Arlt, la asociación que se hace es casi automática: Erdosain, el paradigma de la humillación (ya sea por circunstancias externas o autoimpuesta), el inventor fracasado, el soñador que había puesto todas sus esperanzas en la rosa de cobre.

* Reciente egresada de la Licenciatura en Letras. Correo electrónico: balena44@hotmail.com
Fecha de recepción: 25-10-2012. Fecha de aceptación: 14-11-2012.
Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 411-423.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Sobre Erdosain ya se ha hablado mucho. La constante en su vida es la humillación. En su trabajo, en su matrimonio y con sus pares. Basta recordar la respuesta de Ergueta cuando le pide dinero para solucionar su problema: «¿te pensás que porque leo la Biblia soy un otario?» (Arlt, 1997, p. 19). O su actitud cuando descubre a Elsa en fuga con su amante.

El sueño de Erdosain era, sin duda, la producción en escala de la rosa de cobre, el invento que lo haría rico, aunque se trata, en el fondo, de una esperanza, de una posibilidad de cambio. Sin embargo, en su accionar, a pesar de toda la energía que había puesto en ello, y aun cuando le hubiera encargado su fabricación a los Espila, la rosa de cobre no introduce la verdadera capacidad de soñar del personaje. Erdosain, cada vez que se ve presionado, despierto se fabrica, para sí mismo, un universo paralelo. Se aparta de la realidad y su mente vuela, en el sentido literal, a otro mundo. Cuando sale de la Compañía Azucarera, aparece en su pensamiento el millonario liberador que le financiará el proyecto. Cuando acude a ver prostitutas, imagina a una rica heredera virgen que lo amará con locura. Cuando pasea con la Bizca, piensa en un supuesto aborto de ella.

Y es que su vía de escape es la fabulación. En tanto la realidad circundante no lo satisface, Erdosain se permite maquinar una serie de fantasías paralelas a su vida cotidiana, de las que es amo y señor, donde puede dominar a su arbitrio.

Lo lógico es suponer que, en el mundo de las autofabulaciones, los finales siempre son felices. Es extraño notar, entonces, que los sueños —o evasiones, como se prefiera— de Erdosain, no siempre son amenos o venturosos. No es agradable, por ejemplo, la historia que genera a partir del aborto de la Bizca.

Tanta evasión consciente es producto del sentimiento de marginación, no sólo de éste, sino de otros protagonistas de Roberto Arlt. Muchas de sus creaciones poseen esta característica. Lo curioso es que no les sirve para ser felices sino que, simplemente, altera la realidad que viven en ese momento, dándole otro color. Así sucede con Erdosain, con Hipólita (la Coja) y con el personaje que es motivo de este trabajo: la Sirvienta de *Trescientos millones*, la obra de teatro escrita y representada en el Teatro del Pueblo por primera vez en 1932. Con Erdosain, Arlt abre el juego de la evasión, a través del sueño como vía de escape de la realidad; su Sirvienta es la concreción de esta teoría. Toda la obra gira en torno a las fantasías de una pobre joven prisionera, en un cuartucho miserable, de su propia desgracia, que imagina recibir una herencia millonaria, pero que termina, como Erdosain, suicidándose, porque no encuentra ninguna salida a su situación.

La imaginación, en estos personajes, es su arma liberadora, la que los hace apartarse de la realidad. Pero ni siquiera por esta vía lo consiguen, pues sus sueños

son, en ocasiones, tan desgraciados como desgraciado es aquello que les toca vivir. Ese es el drama de la Sirvienta, y es la hipótesis que se pretende demostrar: los marginados de Arlt usan su imaginación para evadirse del mundo, sin embargo, no lo logran. Por mucho que sueñen despiertos, su vida será siempre miserable, algo o alguien los hará volver a la cruda realidad en la que viven.

El Sueño como Evasión

Los Marginados

Los años '20 reflejan, sin duda, una época difícil en el país. En medio de dos gobiernos radicales, uno de ellos populista y el otro intransigente, la Nación debía sobrellevar también las consecuencias de la depresión económica en los Estados Unidos, las reformas electorales, el primer golpe de Estado efectuado contra un gobierno democrático, las inmigraciones y, sobre todo, el último coletazo de la Primera Guerra Mundial, que resultó aún más nefasto para la economía argentina que la misma crisis de 1929.

El final de la Gran Guerra dejó a la Argentina frente a un panorama complejo, incierto, en el que el pesimismo y las dudas eran moneda corriente. Las exportaciones cayeron por exceso de oferta en el ámbito mundial; se suma a esto el problema del transporte de los bienes, la superabundancia de mano de obra por la inmigración, la excedencia de productos agrícolas y la falta de seguridad social. Frente a un panorama nada alentador —a pesar de un período de estabilidad entre los años 1924 y 1929—, algunos círculos sociales trataron de buscar nuevas soluciones a las distintas crisis. La vida en esos años no era nada fácil, especialmente para los trabajadores que no contaban con ciertos beneficios sociales (impulsados algunos, como la jubilación, por el gobierno de Alvear), sus salarios eran demasiado exiguos para una economía inestable o sufrían discriminación por ser inmigrantes (Romero, 2005, pp. 50-52).

El mundo que Arlt compone en su narrativa y obras de teatro es el de esos personajes, los que tienen que sobrevivir a las problemáticas antes mencionadas. En pocas palabras, los marginados de la sociedad que deben soportar que se los humille a diario con un futuro, si no triste, al menos incierto. No hay variación en la obra arltiana, todos sus personajes están signados, de una forma u otra, por la marginación, la pobreza, el desprecio o la soledad. Tanto es así que, muchos de ellos están también caracterizados por un defecto físico (el Jorobadito, el Rengo, la Coja, los hermanos Espila: uno es sordo, el otro sesea, etcétera).

Se ha citado a Erdosain como paradigma de la humillación. Como dijo al respecto Oscar Masotta (1998) sobre los personajes de Arlt:

> Fascinando de absoluto a sus personajes, los hace tender hacia la certidumbre de la derrota para rechazar de plano la incertidumbre de la posibilidad de la victoria. Estos artificios nos recuerdan que esos derrotados desde el nacimiento son en verdad los forjadores de la propia derrota (p. 16).

Pero, si Erdosain abre el juego, la sirvienta de *Trescientos millones* lo ratifica en su máxima expresión. Tanto *Los siete locos* (2000a) como *Los Lanzallamas* (2010) muestran el ocaso de una vida sin otra expectativa que la ilusión del éxito: en cambio, *Trescientos millones* no es más que una doble escena sueño vs. realidad. La obra se mueve en el plano del soñar despierto, y los «personajes de humo» son tan reales a los ojos del espectador/lector como la misma Sirvienta en cuya imaginación aparecen.

La realidad que se muestra es la esperada en un personaje arltiano: gris y sin expectativas. El propio autor cuenta que se le ocurrió la idea de escribirla cuando, en ejercicio de su profesión de periodista, debió cubrir la crónica sobre el suicidio de una muchacha del servicio doméstico, que se había arrojado bajo las ruedas de un tranvía. Según sus propias palabras:

> Posiblemente no le hubiera dado ninguna importancia al suceso (en aquella época veía cadáveres todos los días) si las investigaciones que efectué posteriormente no me hubieran proporcionado dos detalles singulares […] La suma de estos detalles simples me produjo una impresión profunda (Arlt, 2000b, pp. 7-8).

Esa impresión profunda que le causó la muerte de la muchacha, pone de manifiesto el trabajo realizado por el autor para plasmar el conflicto del individuo frente a una sociedad hostil y la respuesta de éste a la adversidad. Por eso, la sirvienta sueña lo que no es, pero ni siquiera en su evasión encuentra la dicha, pues hasta sus propias creaciones se ríen de ella.

La Cuestión del Nombre

Erdosain, el gran humillado, además de su apellido, tiene dos nombres propios: Augusto (emperador) y Remo (fundador). En *Trescientos millones,* todos los personajes son innominados, representan el *desplazamiento* de un personaje hacia la pauta de una clase en particular, según sea su posición social (Hamon, 1991, pp. 117-118). La protagonista no es más que «La Sirvienta», que sirve en casa de «La Patrona» y es acosada por «El Hijo de la Patrona».

Los personajes de humo (como los denomina el autor) tampoco tienen nombre específico, excepto el filibustero-truhán-justiciero Rocambole. Así es como aparecen en escena el Galán, el Capitán, la Vieja 1 y la Vieja 2, el Rufián Honrado[1].

[1] Es de destacar el tratamiento que Arlt le da a sus «Rufianes». En *Los siete locos,* el Rufián es Melancólico,

Para romper esta monotonía, las dos viejas, cuando eran jóvenes, sí tenían un nombre: Griselda y Azucena. También están el Lacayo, la Niñera y el Compadre Vulcano, cuyo nombre, en realidad, sólo indica su profesión: un mafioso oculto tras la fachada de carbonero.

El desplazamiento al que hace referencia Hamon se da, en este caso, a partir de la ausencia de nombres propios; se transfiere así el oficio hacia la condición social y la realidad de vida. Esta muchacha particular, una soñadora cuyos ojos permanecen abiertos, representa la posición en la que se encontraban todas las muchachas del servicio doméstico (inmigrantes, probablemente, dada la época): maltrato laboral, acoso sexual por parte de sus patrones, salario escaso, vivienda miserable y, sobre todo, ausencia de expectativa de vida.

Se pretende establecer aquí lo siguiente: la ausencia de nombre se debe al hecho de que, en estos personajes, Arlt refleja la sociedad. Una clase dominante que juega con «dos de abajo» como el gato con el ratón. Es cierto que la Sirvienta es en tres oportunidades llamada por su nombre, pero este acto no es significativo en sí. Sólo refuerza lo dicho. El Hijo de la Patrona así la llama dos veces al final de la obra, y en su sueño, el Galán la nombra a los efectos de anunciar su compromiso. Razones prácticas nada más, en toda la obra ella sólo aparece mencionada, como el resto de los personajes, por su trabajo u ocupación.

El caso de Rocambole debe considerarse aparte. No es descabellado que este personaje, mezcla de forajido y héroe de historieta, aparezca en el sueño de la Sirvienta para salvarla de sus desgracias. Rocambole conserva su nombre y su estampa porque la Sirvienta ha leído los cuarenta tomos de *Ponson du Terrail*, de los que el mismo bandido se ufana. No es creado por su imaginación, como los demás, sino puesto en ella porque es quien más se ajusta a sus deseos, una especie de bribón simpático y justiciero que viene a salvarla. Pero él también es un personaje imaginario. Como le dicen sus propios pares de humo «¡Qué gracia! … También a usted lo fabricó la imaginación de un novelista» (Arlt, 2000b, p. 17).

La Evasión a Través de los Sueños

La obra está estructurada en un prólogo, que describe la zona astral donde trabaja la imaginación de los hombres, una escena única y tres actos. Estos últimos desarrollan el sueño de la Sirvienta y su trágico final. Pero es la escena única la que justifica la hipótesis aquí expuesta. ¿Cuál es la explicación? En esta escena,

---

en la obra que nos ocupa, Honrado. Ambos son regentes de prostíbulos, pero la adjetivación adjudicada pareciera indicar que, en realidad, son pobres seres disconformes con su destino, que practican ese oficio porque no tienen otra alternativa.

aparecen, solamente, los personajes imaginarios y describen su labor al servicio de los seres reales. Rocambole, la Reina Bizantina, el Hombre Cúbico, el Galán y el Demonio. Cada uno de ellos describe cuál es su tarea y justifica su presencia en la imaginación de los hombres:

> Rocambole (entrando por el costado derecho): Anochece.
> Hombre cúbico (ídem por el lado izquierdo): Yo no me puedo sentar. Mi padre se olvidó de ponerme bisagras en las piernas.
> Rocambole: Llega la hora de trabajar.
> Reina Bizantina: En días como hoy, cuando era persona humana, me dolía el hígado. ¿Quién diría que pasaría luego a ser constructora de sueños?
> Rocambole: No; los constructores son ellos, los hombres.
> Galán: Somos los fantasmas de sus sueños.
> Rocambole: No está bien esa definición. ¡Representamos los deseos del hombre!
> Demonio: Existimos sin forma, como nubes. De pronto el deseo de un hombre nos atrapa y nos imprime su… (Arlt, 2000b, pp. 13-14).

Con este diálogo se inicia la obra y, por él, se entiende todo lo que después sucederá en las distintas escenas. Los personajes fantasmas, creados por el hombre, se presentan y dicen en qué consiste su actividad. Todos sirven a un ser que —como Erdosain, o como más avanzada la obra lo hará la Sirvienta— los llama en sus momentos de angustia para que lo ayuden a evadir la dura realidad que vive.

Así, el Hombre Cúbico es fabricado por un geómetra. Es de suponer que este geómetra es un frustrado inventor que no encuentra quién patrocine sus inventos y, por lo tanto, se consuela dibujando formas extrañas. El pobre Hombre Cúbico —que en esta galería de personajes es, tal vez, el más torpe e inexperto— no tiene brazos ni articulaciones, por lo que ni siquiera puede sentarse. De esto se deducen cuáles son las habilidades de su fabricante, o, mejor dicho, del hombre que lo sueña: un inventor fracasado, propio de la época.

El Galán es la invención de una jorobada, que, según sus propias palabras, «Además de ser fea, es perversa» (Arlt, 2000b, p. 123). El sueño de esta mujer consiste en que él le declare su amor de una forma ridículamente cursi, y que le diga frases melosas para solicitarle que la cubra de besos. Lo irónico del caso es que, después de que el Galán lo hace, ella le dice que no debe besarlo porque podría venir su madre. El Galán se ríe, pues sabe que es huérfana.

Como puede suponerse que el fabulador del Hombre Cúbico es un inventor fracasado, también puede suponerse que quien lo ha imaginado es una pobre muchacha sin perspectivas que ama los folletines. Una marginada más que se evade a través de sueños con galanes románticos. Una suerte de puesta en abismo prospectiva (el Galán deberá cumplir el mismo papel con la Sirvienta) que refuerza lo expuesto en cuanto a la tendencia a la evasión de las clases marginadas.

La Reina Bizantina es tal porque quien la sueña es un pobre corredor de sardinas que camina todo el día, tiembla cuando su jefe le habla y, a partir de su presente, por las noches, imagina que es el Emperador de Bizancio.

Al Demonio le corresponde hacer siempre algo distinto. Su amo y señor es un muchacho que todas las noches le pide un prodigio diferente: a veces desea ser el hombre más rico del mundo; otras, el más fuerte; otras, el más poderoso y así sucesivamente.

Rocambole, como se dijo, es un personaje que ha sido fabricado por la imaginación de un autor. Y por sus características de justiciero fuera de la ley es un personaje ideal para aparecer en los sueños de todos los marginados, porque «los hombres tienen una simpatía descomunal por los pilletes y bribones…» (Arlt, 2000b, p. 29). Se ufana de los cuarenta tomos de sus aventuras, que, según sus propias palabras: «…han leído todas las tenderas, modistillas y planchadoras del mundo…» (Arlt, 2000b, p. 28). Su soñadora, en estos momentos, es una sirvienta, y él entra en su sueño para entregarle una herencia de trescientos millones de pesos. En otra suerte de puesta en abismo, cuando Rocambole da el monto de la herencia a ser recibida, introduce la historia que vendrá y establece hasta dónde debe soñar un marginal:

> Galán: ¿Y su papel cuál es?
> Rocambole: Cuando la sirvienta se acuesta, cansada de trabajar todo el día, yo me acerco y le digo: «Señorita, soy el Hombre de Negocios; vengo a comunicarle que ha heredado treinta millones.
> Reina Bizantina: ¿Cuánto?
> Rocambole: Me equivoqué. Son trescientos millones.
> Hombre Cúbico: ¡Pero qué barbaridad! ¿Por qué trescientos millones? ¿No podrían ser treinta mil pesos?
> Rocambole: Si un ciudadano, pudiendo soñar que hereda trescientos millones, se imagina que hereda treinta mil pesos, merece que lo fusilen por la espalda (Arlt, 2000b, pp. 30-31).

Estas últimas palabras de Rocambole dejan bien en claro hasta dónde puede llegar la evasión en la franja social que Arlt tan bien describe en sus relatos. Si se va a soñar, es mejor hacerlo a lo grande. Nada de pequeños montos. Trescientos millones que cambien por completo la vida, para bien, supuestamente.

En síntesis, en el diálogo previo que mantienen estos personajes, se reflexiona sobre la realidad humana, una realidad que busca la concreción de sus anhelos más intensos, a través de la fabulación, ya que el mundo que los rodea no les permite desarrollarse. Cada uno de los caracteres es, como se vio, el reflejo del fracaso, porque el destino del hombre, como lo dice la Reina Bizantina, «es infinitamente

triste…» (Arlt, 2000b, p. 33) y además, como agrega Rocambole, «Busca el sufrimiento, eso es evidente» (Arlt, 2000b, p. 33).

Estos cinco personajes, cuatro de ellos fabricados por distintos hombres y uno por un escritor, definen la sociedad que Arlt retrata: una sociedad desalentada que no encuentra consuelo en su cotidianeidad, y por eso se evade. Además, cuando lo hace, debe concretarlo a lo grande. No tiene sentido soñar con treinta mil pesos si se puede soñar con trescientos millones. Y esto es lo que hace la Sirvienta en los siguientes actos.

El Sueño de la Sirvienta

El sueño anticipado por Rocambole cobra vida en los tres actos de la obra. La acción va a desarrollarse en dos planos, el primero es el real que muestra el cuarto de la protagonista, un miserable cuartucho encalado en verde, que está apenas amueblado con una cama de una plaza, un ropero y un banquito de tres pies. El plano imaginario, el del sueño, se presenta, en paralelo, como una prolongación de ese espacio.

Rocambole ya había adelantado lo que ocurriría. La Sirvienta está sentada en su cama, cubierta con una frazada y se queja de su pobreza, alegando que si fuera rica eso no le sucedería. El ambiente que la rodea no es para nada agradable, y de él se desprende su miserable condición. Se observa, en el personaje y en su entorno, una similitud con Erdosain, que fue definido por Oscar Masotta (1998) de la siguiente manera:

> Erdosain nada quiere saber de la vida que se vive día a día, de la acción que se sitúa en lo relativo; si actúa es para sumirse en el espesor de la muerte, para acercarse a ella, y el pensamiento de cambiar en la vida a su propia persona lo deja frío. Y esto no solamente porque no quiere cambiar, sino porque no puede hacerlo. Para cambiar es necesario comenzar por no ser lo que se es y llevar en sí la posibilidad de convertirse en lo que no se es […] El cambio —la posibilidad de convertirse en otro— será en estas novelas el tema del sueño (pp. 23-24).

Aunque esta caracterización se refiere a Erdosain, tiene validez para identificar a la muchacha. No quiere cambiar, porque sabe que no puede. Así comienza la evasión que introdujo Rocambole en el prólogo de la obra.

Primero se le presenta la Muerte, que viene a buscarla porque, supuestamente, la muchacha la ha llamado. Lo que sucede en realidad es que se ve tan fea que supone que ni la Muerte la querría. Para profundizar su desazón, la misma Muerte se burla de ella, pues la encuentra muy flaca por no comer jamón del diablo, y le sugiere buscarse un candidato rico que la alimente bien. Ese es el disparador para la entrada en escena de Rocambole. O mejor dicho, para el comienzo del sueño.

Rocambole aparece y se queja del frío de la habitación, se presenta como el Hombre de Negocios y le anuncia que ha venido a entregarle una herencia de trescientos millones de pesos. La escena es grotesca y semeja, otra vez, los sueños disparatados de Erdosain. Recuérdese, por ejemplo, a Erdosain cuando soñaba con una rica y hermosa heredera virgen quien le suplicaba que la hiciera su esposa. Él accedía, pero le anticipaba que no tendrían relaciones carnales. Algo de igual modo grotesco ocurre cuando Rocambole le entrega al personaje su herencia: le exige la firma de un recibo de talonario. La escena muestra la naturaleza de estos dos personajes propietarios de sus sueños: las cosas son allí como ellos las imaginan, lo cual no implica apartarse de ciertos condicionamientos de la realidad, como si con ello el sueño se hiciera más creíble. La Sirvienta sabe —o supone— que en tales casos algo se debe firmar, por eso el héroe de folletín exige firma contra la entrega del dinero; Erdosain, obligado a la masturbación, pues Elsa, su esposa en la vida real, no desea tener relaciones, anticipa la posibilidad y es él quien le niega a su enamorada imaginaria la posibilidad de unión física.

Lo destacable en toda esta escena es la actitud de la joven. Más que alegrarse por su buena fortuna, está fascinada por la aparición de su héroe. Se verá, más adelante, que este personaje es, para la muchacha, alguien especial, su admiración por él no conoce límites. Rocambole es el único de todos los personajes de humo que se solidariza con ella y sufre por su desgracia.

Superada esta primera instancia, la farsa se torna trágica en dos sentidos. Por un lado, ni las propias creaciones respetan a la persona que las ha creado. Por otro, el sueño va a tomar caminos nefastos.

La Sirvienta aparece en un barco, viajando hacia Europa, dialogando con el Capitán, quien la trata como a una pasajera especial (por sus millones), pero que se burla de ella en secreto. La conversación que mantienen muestra que, sueño o realidad, la muchacha no escapa a su esencia. Otros personajes aparecen en el sueño: Griselda y Azucena, dos señoritas de sociedad con las que ha trabado amistad (no se explica cómo ha sucedido esto, simplemente, se supone que «tienen que estar» puesto que ahora es rica y tiene amigas de alcurnia). Ellas tampoco escatiman la burla a su creadora, pues hasta llegan a decir que «Debería prohibírseles soñar a los pobres…» (Arlt, 2000b, p. 98).

El sueño de una joven no es tal si no hay un galán que pretenda conquistarla. Aparece, entonces, el Galán, quien le declara su amor de manera apasionada. El grotesco se manifiesta para dar cuenta de la condición de lectora de folletines del personaje. El Galán —el mismo personaje que ya apareció en el prólogo contando

que debía enamorar a una jorobada— se queja de su destino, que parece haber empeorado: ahora le toca una sirvienta. Desarrolla su papel al mejor estilo del héroe de novela, pero la Sirvienta no está satisfecha con su actuación y le indica cómo debe declarársele. Cuando él complace sus deseos, lo acepta no muy convencida.

La forma de este romance imaginario es extraña de por sí. Hay aquí, de nuevo, un marcado parecido con los sueños de Erdosain. El personaje tiene vida propia, no hace lo que la Sirvienta quiere. Ella debe indicárselo. Y aunque en la imaginación, los hechos transcurren como uno desea, aquí no ocurre. El Galán hace su papel y Sofía lo corrige, como si no estuviera conforme con su *performance*.

Las fabulaciones de Erdosain no siempre lo conducían donde él quería. Lo mismo le sucede a la Sirvienta. Se pretende demostrar que los eternos torturados, marginados y humillados no están libres de tribulaciones, incluso en su propio mundo imaginario. Se evaden, pero por completo. No logran la libertad absoluta ni siquiera en sus sueños. Allí tampoco todo sucede como ellos lo desean.

Para reforzar este último concepto, basta con observar qué le sucede a la Sirvienta después de casada. En lugar de figurarse un mundo maravilloso, con un Galán que la ama con pasión y una hija preciosa, su mundo de ensueño también sufre: la pequeña hija del matrimonio es raptada por una gitana y su marido, apuñalado. Todo indica que, aun en sueños, la Sirvienta —o los marginados en general— no pueden escapar de un destino trágico. Aparece, entonces, otra vez, Rocambole para salvarla de la desolación, cuando, en un salto temporal de catorce años, lógico dentro del mundo de los sueños, él y la muchacha se dirigen al local del Compadre Vulcano, para rescatar a la pequeña Hija de manos de quien la obligaba a trabajar en su carbonería —fachada en apariencia honorable que cubría sus sucias actividades— y estaba dispuesto a vendérsela a un tratante de mujeres, el Rufián Honrado.

De estos acontecimientos en particular pueden desprenderse dos hipótesis. La primera ya se ha mencionado: la muchacha (símbolo de los marginados) no puede, ni siquiera en sus sueños, escaparse de la tristeza. La segunda, indica todo lo contrario: la Sirvienta moldea, aquí, el sueño a su manera. Busca un clímax de tensión y sufrimiento para verse liberada, por un lado, de un marido poco convincente y, por otro, rescatada por su héroe verdadero. Confirman esta última hipótesis los acontecimientos que siguen al rescate de la hija y el siguiente diálogo, entre los personajes de humo, que se produce después de la muerte del Galán:

> Galán: Juro por mi honor que esta mujer está más loca que una cabra.
> Griselda: No se anda con chiquitas. Su drama necesita de una docena de cadáveres, por lo menos.
> Azucena: Así es la imaginación plebeya (Arlt, 2000b, p. 114).

Una amplia elipsis temporal en el sueño conduce la acción a una Sirvienta ya mayor, que se encuentra en compañía de Griselda y Azucena, ellas también ya viejas. La hija, rescatada cuando tenía catorce años, tiene ahora veinte y está enamorada. Se dirige hacia su madre para hablarle de su amor y pedirle la bendición.

La conversación entre ambas muestra que, por más que sea un sueño, la mujer está alerta y no quiere para su hija un final triste. Las preguntas que hace enojan a la joven, hasta que la madre se convence y acepta darles a los enamorados su bendición. En el preciso momento en que la Sirvienta millonaria se dispone a bendecir a los novios, la realidad golpea. Mejor dicho, quien golpea es el Hijo de la Patrona, un personaje real que maltrata, con estrépito, el ventanuco del cuarto para exigir favores sexuales. No lo dice, pero queda implícito, dada la insistencia de los golpes y la forma de dirigirse a la muchacha. Así termina el sueño y con él también, la vida de la Sirvienta, que mira hacia la ventana con un gesto de desolación. No hay escape posible en la vida del humillado, no hay héroes de novela que aparezcan en el momento preciso; Rocambole sólo estaba en su imaginación para ayudarla. Ningún sueño puede cambiar la realidad en la que vive. Por eso, la Sirvienta ignora los gritos del ebrio que llegan desde la ventana y, con parsimonia, apoya un revólver sobre su frente para dispararse un tiro.

La Sirvienta e Hipólita: Dos Marginadas con Final Distinto

No todos los marginados de Arlt tienen las mismas características. Algunos, como Erdosain y la Sirvienta, eligen el suicidio porque no ven otra salida. Otros, como la Coja de *Los siete locos* y *Los Lanzallamas*, buscan soluciones alternativas.

Estos dos personajes, Sofía e Hipólita, tienen muchas similitudes y una sola diferencia: la segunda tiene la experiencia de quien ha aprendido en las calles, no así la primera. Ambas son o han sido personal de servicio doméstico, pero sólo Hipólita fue también prostituta. Mientras ejercían su oficio de mucamas, las dos dieron rienda suelta a su imaginación.

La Coja, en *Los siete locos,* le hace una detallada relación a Erdosain de sus sueños de grandeza, los cuales son muy similares a los de Sofía y, curiosamente, concluyen de igual manera: cuando ella está a punto de salir con su pequeña hija, la llama su patrona para pedirle que le sirva el té.

Trescientos millones fue estrenada en el año 1932, *Los siete loco*s se editó por primera vez en 1929. Puede suponerse entre ambas una relación hipertextual (Genette, 1989, pp. 14-17): del sueño de Hipólita, sumado a la experiencia de la crónica periodística, surge la obra. Entre ambas mujeres, la diferencia reside en que la Coja

no se resigna a su condición de marginal y se va con el Astrólogo, la Sirvienta no encuentra salida y se suicida.

En su *Primera autobiografía*, Roberto Arlt expresaba que no creía en las mujeres, pero que esto no le impedía el trato con ellas porque la experiencia se afina en su roce, y que una mujer, por mala que fuese, no era capaz de hacer un bien, aunque fuera indirectamente (Arlt, s. d., párrafo 5).

Si se da por válida la relación hipertextual, cabe suponer que Arlt afinó el roce; estas dos mujeres son seres torturados, pero mientras una es egoísta y sólo busca su propio provecho por medio de la extorsión, mentira o fuga, la otra decide no molestar a nadie con su desdicha y se pega un tiro. Es probable que, al ver el cadáver de la sirvienta aplastado por las ruedas del tranvía sobre el que debía redactar una crónica, su visión sobre las mujeres marginadas se sensibilizara, y esto hizo que la incluyera en su galería de personajes torturados y humillados, que no saben vivir en el medio hostil de la sociedad.

Conclusión

La ausencia de posibilidad de cambio y la certeza de ser derrotados por la vida son, como se ha visto, características de muchos de los personajes de Arlt, tanto en su narrativa como en su dramaturgia. La Sirvienta se ajusta a esta definición, es ama de su mundo de imaginario, pero no alcanza para reducir o mitigar la miseria de su propia vida. En el momento en que cree alcanzar la felicidad, los golpes en la ventana la conducen al suicidio.

Y tanto es así que ni siquiera sus propias creaciones la respetan. Durante el transcurso del presente trabajo, se desarrolló la presencia de dos dimensiones trágicas, lo que en efecto ocurre —el suicidio— y la fabulación del rapto y asesinato de su esposo por parte de Sofía. Pero ella era dueña de soñar a su antojo, pues esa era su forma de evasión. Bien podía, entonces, figurar el secuestro de su hija, si lo que deseaba era hacer entrar a Rocambole en su sueño para que su héroe la liberara de su desgracia.

Lo realmente trágico en la obra es la visión que nos deja Arlt de los sueños de la marginación: no sólo por el triste final de Sofía, sino porque los personajes se ríen de ella y se ven libres cuando muere. «Libres… por fin estamos libres de esta loca» (Arlt, 2000b, p. 171) dice la imaginaria hija ante el cadáver real de su madre. «Respiro… era inaguantable» (Arlt, 2000b, p. 172) dirá también la Vieja 1. Esto coloca a los marginados en un abismo mayor aún: hasta sus personajes se ríen, porque saben que no hay futuro feliz para ellos. Ya Griselda, en el primer acto, había mencionado que a los pobres debería prohibírseles soñar, como si

con ello en verdad quisiera decir que no deberían hacerlo pues carece de sentido. Los marginados de Arlt no pueden escapar de la realidad. Su vida siempre será un devenir gris y sin alegrías. Sus creaciones no los respetan, porque las historias que inventan son propias de los pobres, de los humillados, de los torturados: son melodramáticas e ilógicas y es seguro que no tendrán un final feliz.

Hay un solo personaje que se lamenta por la muerte de Sofía: Rocambole. Todos los demás hacen una ronda y bailan gritando que la loca ha muerto, él los espanta con su látigo. Después se arrodilla ante el cadáver y reza una pequeña oración. Como él no es invención de Sofía, sino un personaje literario que aparece en sus sueños, su aparición explica por qué Sofía lo ha elegido. Por eso estuvo en los momentos importantes, para entregarle la herencia y para salvar a su hija. Desde su humillación, Sofía parecía saber que no hay salida para ella. Ni siquiera sus sueños le tienen piedad, pero sí podía esperarla de la creación de otro, pero con las características que ella buscaba.

Roberto Arlt, como Pirandello, muestra en ésta y en muchas de sus otras obras la relación del individuo con la sociedad en la que vive. Ambos retratan un medio hostil que deja un margen amplio para la alienación, pero si los personajes de Pirandello se caracterizan por la máscara, consciente o inconsciente, los de Arlt buscan su salida a través de la imaginación. Con esto, el autor refleja su manera de ver el mundo del mundo que le tocó vivir, un mundo sin cabida para aquellos que no sabían, no tenían o no podían realizar un cambio en sus vidas.

Referencias Bibliográficas

Arlt, R. (2000a). *Los siete locos*. Buenos Aires: Altamira.

Arlt, R. (2000b). *Trescientos millones*. Buenos Aires: Losada.

Arlt, R. (2010). *Los Lanzallamas*. Buenos Aires: Enrique Santiago Rueda.

Arlt, R. (s.d.). Primera autobiografía. *Contratiempo, revista de pensamiento y cultura*. Recuperado 10 oct. 2012 de: http://www.revistacontratiempo.com.ar

Genette, G. (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Hamon, P. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.

Masotta, O. (1998). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Corregidor.

Pelletieri, O. (1994). *Cien años de teatro argentino (1886-1990). Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.

Rivera, J. (1986). *Roberto Arlt: Los siete locos*. Buenos Aires: Hachette.

Romero, L. A. (2005). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Autores

Autores

ÁLVARO ABÓS nació en Buenos Aires en el año 1941. Desde 1966 hasta 1976, se desempeñó como Abogado Laboralista, dedicándose plenamente a la escritura desde su regreso del exilio en 1984. Publicó gran cantidad de libros: La columna vertebral. Sindicatos y peronismo (1983); Las organizaciones sindicales y el poder militar (1976-1983) (1984); El poder carnívoro (1985); De mala muerte (1986); El posperonismo (1987); Restos humanos (1991); El simulacro (1994); Merece lo que sueñas (1994); El país del aguante (1996); El cuarteto de Buenos Aires (1997); Delitos ejemplares. Historias de la corrupción argentina (1999); Al pie de la letra. Guía literaria de Buenos Aires (2000), adaptado a la televisión con el título de Buenos Aires al pie de la letra; El libro de Buenos Aires. Crónicas de cinco siglos (2000); El tábano. Vida, pasión y muerte de Natalio Botana (2001); Macedonio Fernández. La biografía imposible (2002); El crimen de Clorinda Sarracán (2003); Cautivo. El mural argentino de Siqueiros (2004); Xul Solar. Vida de un mago (2004); La baraja trece (2004); Cinco balas para Augusto Vandor (2005); Eichmann en Argentina (2007); Asesinos (2008); Kriminal Tango (2010). Obtuvo, entre otros premios, el Diploma al Mérito en Biografías por la Fundación Kónex (2004).

LISANA BERTUSSI es Docente de la Universidad de Caxias do Sul, Magíster, Doctora y Post-Doctora por la PUCRS, con los estudios A cidade e o Campo das novelas de Reynaldo Mour (1978); Regionalismo e Romantismo no Rio Grande do Sul (1981); y Tradição e modernidade na poesia modernalista gaúcha de 1922 a 1932 (2009); Poesia gauchesca: as fontes populares e o romantismo (2012). Se dedica a la investigación del Regionalismo gauchesco en el Rio Grande do Sul, de literatura oral y popular, de literatura de la inmigración italiana y de poesía latinoamericana. Coordina el Programa de investigación RELEITURA (Regionalismo y Literatura en América Latina). Publicó De Simões Lopes Neto aos poetas da Califórnia (1985), As estórias do Seu Arquimino: causos infantis gauchescos (1991), Causos do boi voador (1995) en coautoría con Paulo Bertussi, Literatura gauchesca: do cancioneiro popular à modernidade (1997), Dicionário biobibliográfico de escritores da Região de Colonização italiana no Nordeste do RS (2006), en coautoría con Cecil Jeanine, Albert Zinani y Salete Rosa Pezzi dos Santos. Además fue finalista del Prêmio Açorianos da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (2007), en la categoría Crítica literaria.

GABRIELA CABEZÓN CÁMARA nació en San Isidro, en 1968. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Periodista y Editora de la sección de Cultura del diario Clarín. Ha publicado relatos en diversas antologías y revistas literarias. Su primera novela, La virgen cabeza (2009), publicada por Eterna Cadencia, fue finalista del Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón. Más recientemente, su nouvelle Le viste la cara a Dios fue publicada por la e-editorial española Sigueleyendo en 2011 y 2012, en papel, por La Isla de la Luna. De inminente aparición es Beya (Le viste la cara a Dios), de autoría compartida con Iñaki Echeverría.

NATALIA CAMODECA es estudiante de cuarto año de la Licenciatura en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Correctora literaria por la USAL. Hizo el curso de Enseñanza del Español para Extranjeros del Instituto Cervantes de Buenos Aires. En el año 2012 fue evaluadora de lengua y literatura para el CONSUDEC. Desde el 2012, participa del grupo «Eduarda Mansilla: la biografía. Redes familiares y amicales. Los epistolarios. Los escritos dispersos. Hacia un estudio crítico integral», que dirige la Dra. María Rosa Lojo.

VIRGINIA CANO es Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, Docente de las materias Ética y Metafísica en la misma universidad, e Investigadora Asistente del CONICET. Actualmente, su trabajo se focaliza en cuestiones de género y sexualidad, desde una perspectiva contemporánea posestructuralista.

DANIEL ALEJANDRO CAPANO es Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), Profesor y Licenciado en Letras por Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Docente Investigador de Literatura Italiana, de Literatura Francesa y de Teoría Literaria en UBA, Universidad Católica Argentina (UCA) y USAL. Es Investigador Institucional en el Centro de Literatura Comparada M. T. Maiorana (UCA), Miembro de la Comisión de Investigación del Doctorado en Letras (USAL), Miembro fundador y Vicepresidente del Centro de Estudios de Narratología Doctora M. D. de Rodríguez Pasqués. Publicó más de un centenar de artículos y ensayos en revistas especializadas de la Argentina y del exterior, y varios volúmenes en colaboración: Estudios de narratología (1991), Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea (1996) y Narratología y mundos de ficción (2006), y los libros: El errático juego de la imaginación. La poética de Antonio Tabucchi (2007), Constelaciones textuales. Escritos de Literatura Comparada (Italianística) (2009), Narradores sicilianos contemporáneos (Bufalino, Consolo, Lampedusa, Sciascia) (2011).

ENZO CÁRCANO es Magíster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona. Corrector Literario, Profesor y Licenciado en Letras por la USAL, en cuya Facultad de Filosofía y Letras se ha desempeñado como Profesor Auxiliar de las cátedras de Lingüística i e Historia de la Lengua. En la misma institución, ha integrado grupos de investigación; actualmente, forma parte del proyecto «Representaciones y conceptualizaciones de la relación sujeto-poder en la constitución de la figura del marginal en la narrativa argentina de las últimas década».

OSCAR CONDE es Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), y Miembro de Número de la Academia Porteña del Lunfardo. Entre 1983 y 2006, enseñó Griego Clásico en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, es Profesor de Latín en la carrera de Filosofía de la USAL. En el IES N.º 1 Doctora Alicia Moreau de Justo, enseña Latín y dicta un seminario sobre Literatura Popular, y un taller de escritura

académica. Es Profesor e Investigador en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Lanús. Es autor de varias publicaciones, entre ellas, del Diccionario etimológico del lunfardo (2004) y del poemario Cáncer de conciencia (2007); participó en la compilación de Poéticas del tango (2003); Poéticas del rock vol. 1 (2007) y Poéticas del rock vol. 2 (2008); tiene, en prensa, Gramática personal.

MARCELA CRESPO BUITURÓN es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida (España); Coordinadora del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras del Área de Letras de la Universidad del Salvador (USAL), e Investigadora del CONICET y de la Universidad de Buenos Aires. Ha impartido conferencias y participado en varios equipos de investigación en universidades argentinas y españolas, es miembro de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y colaboradora del Proyecto e-exiliad@s de la Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración del Gobierno de España. Es Docente del Doctorado en Letras de la USAL. Ha publicado artículos de investigación para revistas especializadas y volúmenes temáticos, y los libros: Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo (2008), Buenos Aires: La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino (2009) y La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia (actualmente en prensa).

NATALIA CRESPO es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Magíster y Doctora en Literatura Hispánica por la University of Illinois at Urbana-Champaign (Estados Unidos). De 2007 a 2010, trabajó como Profesora de Literatura Latinoamericana en la Michigan Technological University. Actualmente, se desempeña como Docente e Investigadora en la Universidad del Salvador (USAL), en Buenos Aires. Es autora del libro Parodias al canon: Reescrituras en la literatura hispánica contemporánea (1975-2000) (2012) y de numerosos artículos y ensayos en revistas académicas. Forma parte del equipo de investigación «Eduarda Mansilla: la biografía. Redes familiares y amicales. Los epistolarios. Los escritos dispersos. Hacia un estudio crítico integral», que dirige la Dra. María Rosa Lojo.

JUAN JOSÉ DELANEY es Narrador y Ensayista argentino. Profesor de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), se desempeña como Docente en el área de Literatura Argentina de dicha institución. Ha publicado Papeles del desierto (1992), Tréboles del sur (1994) y Moira Sullivan (1999). En 2006, Corregidor publicó su ensayo Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura. Una biografía literaria. Entre otras distinciones, ha obtenido la beca del Fondo Nacional de las Artes y del International Writing Program de Iowa; y el Primer Premio Municipal «Eduardo Mallea» de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Colaborador en distintos medios gráficos, ha fundado y dirigido El gato negro, publicación dedicada a la literatura policial y de misterio, y fue editor de la revista Gramma de la Escuela de Letras de la USAL hasta el año 2009.

DANIEL DEL PERCIO es Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Ha cursado la Maestría en Diversidad Cultural en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) e investiga sobre Lengua Árabe Clásica y Literatura Islámica. Ha cursado seminarios de doctorado en la Universidad Católica Argentina (UCA). Miembro de la Asociación de Docentes e Investigadores en Lengua y Literatura Italianas, desde 2007. Es Docente de Literatura Italiana i en la USAL, Profesor Adjunto en las cátedras de Literatura Italiana y de Metodología de la Investigación Literaria en la UCA, y Profesor Asociado a cargo de las cátedras de Literatura Latinoamericana, Literatura Argentina y Obras Maestras de la Literatura en la Universidad de Palermo (UP). Ha publicado los libros de poesía Archipiélago (2007) y Apuntes sobre el milagro (2008). Actualmente, trabaja en un tercer poemario, Historia del Instante. Primer premio en el certamen literario Leopoldo Marechal (1998); finalista de los concursos de cuento Más Allá (1993), Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía, y Haroldo Conti (1996), Ministerio de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.

DOLORES ETCHECOPAR es Poeta y Pintora argentina nacida en Buenos Aires el 4 de julio de 1956. Hija de padres diplomáticos, cursó estudios de Filosofía en la Universidad de Ginebra (Suiza) después de haber vivido en distintos países de Europa y Latinoamérica. Actualmente, reside en Argentina dedicada a la práctica literaria y a la investigación poética. Colabora además con importantes diarios y medios culturales de su país y del extranjero. Ha publicado los libros de poesía Su voz en la mía (1982), La tañedora (1984), El atavío (1985), Notas salvajes (1989), Canción del precipicio (1994) y El comienzo (2010). Directora del sello de poesía Hilos Editora.

OLGA ELENA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS es Escritora, Docente e Investigadora especializada en los campos concurrentes del Folklore, la Historia y la Filología. Doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es Profesora en dicha universidad y también, en la Universidad Católica Argentina (UCA). Profesora Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas. Tiene una diplomatura superior de Lengua y Literatura Francesas, de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Es autora de más de cien trabajos inéditos —libros, fascículos y artículos— publicados tanto en el país como en el exterior. Actualmente es Miembro de Número de las Academias Nacionales de la Historia y de Letras. Ha recibido numerosas distinciones nacionales e internacionales como el Primer Premio Nacional de Lingüística, Filología e Historia de las Artes y de las Letras y el premio Konex de Platino, entre otros. Además, es Fundadora de la Asociación de Amigos de la Educación Artística (AAEA) y Presidenta Fundadora de la Institución Ferlabó.

NURIA GÓMEZ BELART es Doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Licenciada en Letras y Correctora Literaria por la USAL, miembro del PEN Internacional en Argentina, Presidente de la Asociación Amigos del Museo Casa de

Ricardo Rojas. Tiene a cargo las cátedras de Literatura Argentina y de Lingüística General de la USAL en la sede de Ramos Mejía. Es miembro del grupo de investigación que editó María de Montiel de M. Sasor (seudónimo de Mercedes Rosas) con la dirección de la Doctora Beatriz Curia. Asimismo, forma parte del equipo de investigación de la Doctora Alicia Zorrilla. Ha publicado varios artículos en la revista Notas Negras de la Escuela de Blues del Collegium Musicum de Buenos Aires y coordina, en colaboración, la corrección de la revista Gramma (USAL).

SONIA JOSTIC es Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador, donde se desempeña como Docente en las cátedras de Literatura Iberoamericana II y Seminario de Literatura Iberoamericana. En la misma institución, ha integrado grupos de investigación; actualmente, forma parte del proyecto «Representaciones y conceptualizaciones de la relación sujeto-poder en la constitución de la figura del marginal en la narrativa argentina de las últimas década». Fue becaria de la Fundación Antorchas y ganó concursos literarios en la categoría «Ensayo». Fue Diploma de Honor de la Academia Argentina de Letras por mejor promedio. Asiste regularmente como expositora a Congresos nacionales e internacionales. Ha publicado numerosos trabajos especializados en libros, y en revistas nacionales e internacionales.

LEONEL KODNIA cursó estudios de Teología y Filosofía. Actualmente, la Licenciatura en Letras en la Universidad del Salvador. Es Profesor de Filosofía y Literatura en el Instituto Santa Lucía en Florencio Varela.

ALICIA KOZAMEH es Poeta y Narradora. Escribió Pasos bajo el agua (1987), 259 saltos, uno inmortal (2001), Patas de avestruz (2003), Basse danse (2007), Natatio aeterna (2011); del libro de poesía Mano en vuelo (2009) y de la colección de cuentos Ofrenda de propia piel (2009). También editó las antologías Caleidoscopio, la mujer en la mira (2005) y Caleidoscopio 2, inmigrantes en la mira (2006). Sus novelas, sus cuentos y su poesía han sido publicados en diferentes idiomas. Su trabajo literario está incluido en numerosas antologías. Ha obtenido diversos premios literarios. El libro Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh (Dimo, 2006) reúne trabajos críticos y ensayos sobre su producción. La obra «30» escrita en lengua francesa y estrenada en Lyon (Francia), se basa en su cuento «Bosquejo de alturas», que describe la vida de las presas políticas en la Alcaidía de Mujeres de la Jefatura de Policía de Rosario durante 1975 y 1976. Aunque vive en Los Ángeles, viaja con frecuencia como invitada a congresos y jornadas en universidades de los Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. Da clases de creación literaria en Chapman University.

MATÍAS LEMO es estudiante de cuarto año de la Licenciatura en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Corrector literario por la USAL.

GLORIA O. J. MARTÍNEZ es Poeta y Narradora. De temprana vocación poética, desde su infancia colaboró con importantes periódicos como La Prensa y La Nación, y revistas como Criterio, Gramma, Signos Universitarios y 3° Milenio de la Cultura. Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Profesora de Enseñanza Secundaria Normal y Especial en Letras de dicha universidad. En la Universidad del Salvador (USAL), fue Directora del Doctorado en Letras, Miembro de la Comisión Permanente de Doctorado, y en ese carácter, integró Jurados de Tesis. Dirigió los seminarios de Oratoria y Metodología en Investigaciones en Humanidades y el Taller Región Gaucha. En la Escuela de Letras, dictó la cátedra de Literatura Española del Siglo de Oro y un Seminario de Literatura Medieval. En la Escuela de Turismo, la materia Literatura Contemporánea. Por su obra literaria, y especialmente poética, obtuvo el 1° Premio en el Concurso para poetas hispanoamericanos en el IV Centenario de la muerte de Santa Teresa (otorgado por los Carmelitas Descalzos); el 1° Premio en el Concurso «Sor Juana Inés de la Cruz» por Asociación de Escritores y Publicistas Católicas; y el 1° Premio por su libro Sonetos de cielo y tierra y varios premios y distinciones más.

JULIÁN MARTÍNEZ VÁZQUEZ es Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, se desempeña en la USAL como Contenidista y Orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. En esta última, es Profesor de Español como Lengua Extranjera en los niveles intermedio, alto y avanzado. Además, es Profesor de Griego en la carrera de Filosofía. Es coautor, junto con Haydée Nieto, Oscar De Majo y Soledad Alén, de Gramática del Español – Una visión del español como lengua nativa y extranjera. A su vez, se desempeña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como Ayudante de Prácticas de Gramática. Es autor de diferentes adaptaciones y versiones de mitos griegos para chicos: Los viajes de Hércules; La casa de Atreo; Los mitos griegos; entre otros.

AUGUSTO MUNARO es Periodista egresado de la Universidad del Salvador (USAL). Escribe en diarios argentinos: El Día, Página/12, Clarín, La Gaceta de Tucumán, Los Andes, El Litoral, La Capital; además de colaborar en otros medios uruguayos y chilenos. Es autor del libro Ensoñaciones: Compendio de Enrique de Sousa (2006); tiene en preparación El cráneo de Miss Siddal y Recuerdos del soñador evasivo. Ha publicado ensayos literarios en revistas especializadas latinoamericanas.

KENNETH JORDAN NÚÑEZ es Licenciado en Traducción e Interpretación por la Universidad Pompeu Fabra en la especialidad de Traducción Humanístico-Literaria, Máster en Traducción Institucional y Especialista Universitario en Traducción Jurídica por la Universidad de Alicante. También cursó estudios de Lingüística en la Universidad Pompeu Fabra, donde actualmente está cursando el Doctorado en Traducción y Ciencias

del Lenguaje. Ha traducido al español a autores como Henry James, Richard Fariña, R. L. Stevenson y Miquel Martí Pol. Desde 2008, trabaja como Docente e Investigador en la Universidad San Jorge, en Zaragoza (España), donde imparte las materias de Inglés Científico, Español para Extranjeros, Traducción Económica Inglés-Español y Terminología.

SERGIO OLGUÍN es Narrador y Periodista argentino nacido en 1967. Fundó la revista V de Vian (1990), y fue cofundador y el primer director de la revista de cine El Amante (1990). Ha colaborado en los diarios Página/12, La Nación y El País (Montevideo). Es jefe de redacción de la revista Lamujerdemivida y responsable de cultura del diario Crítica de la Argentina. Editó, entre otras, las antologías Los mejores cuentos argentinos (1999), La selección argentina (2000), Cross a la mandíbula (2000) y Escritos con sangre (2003). En 1998, publicó el libro de cuentos Las griegas y en 2002 su primera novela, Lanús, reeditada en España en 2008. Le siguieron Filo (2003) y las narraciones juveniles El equipo de los sueños (2004) y Springfield (2007), traducidas al alemán, francés e italiano. Oscura monótona sangre (2007) mereció el V Premio Tusquets Editores de Novela (2009).

LEONARDO OYOLA nació en el oeste del Gran Buenos Aires, en 1973. Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Su debut literario, Siete & el Tigre Harapiento (2005), fue finalista del Premio Clarín-Alfaguara en 2004. Su segundo trabajo, Hacé que la noche venga (2008), publicado por editorial Sudamericana, fue considerado «Revelación 2008» por la Revista Ñ. Salto de Página editó su tercera novela, Chamamé (2007), galardonada con el Premio Dashiell Hammett a la mejor novela policial del año publicada en castellano. Gólgota (2008) apareció a través del mismo sello. Participa en la colección dirigida por Juan Sasturain, «Negro Absoluto», con lo que promete ser una tetralogía de la que hasta ahora han aparecido Santería (2008) y Sacrificio (2009). En 2011, mereció el premio al «Libro del año», organizado por Eterna Cadencia, por su novela Kryptonita. La editorial Norma ha publicado Sopapo (2012) y Bolonqui (2012). Sus relatos han sido antologados en diversas recopilaciones. Actualmente, colabora como crítico cinematográfico para la edición argentina de Rolling Stone.

JORGE PAOLANTONIO nació en Catamarca en el año 1947. Es Escritor, Traductor, Profesor, Licenciado en Lengua Inglesa por la U.N. Córdoba. Cursó doctorado en Lenguas Modernas, en la Universidad del Salvador (USAL). Docente universitario desde 1972 hasta 2008. Crítico teatral. Ha publicado nueve poemarios, el último de los cuales es Del orden y la dicha (2011). Entre sus obras teatrales, se pueden citar: Rosas de sal (1993), Reinas del Plata (1997), Las llanistas (2000), La payana, Mueca del ángel, La carta, El cartonero, y otras diez piezas editadas en Teatro I (2003) y Teatro II (2009). Dentro de su producción narrativa, se encuentran: Año de serpientes (1995); Ceniza de orquídeas (2003), Algo en el aire (2004); y La fiamma (2009). Autor seleccionado e incluido en varias

antologías. La tres últimas: Poesía del NOA Siglo XX, (2004); Italiani D'Altrove (Milán, 2010), Unidad Variable: Bolivia-Argentina-Poesía Actual (La Paz, 2011). Ha recibido numerosas distinciones: Premio Personaje del Año (2012), por su aporte a la cultura regional por la Cámara de Diputados de la Provincia de Catamarca. Premio Esteban Echeverría (2011) de Gente de Letras por trayectoria en narrativa; Premio Internacional Extraordinario en Dramaturgia (2010), otorgado por la Fundación Garzón Céspedes. Primer Premio Municipal de Novela de Buenos Aires (2007). Primer Premio Novela (2004) del Encuentro Patagónico de Escritores. Premio Nacional-Regional de Poesía [NOA], otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación. Premio Selección del Diario La Gaceta. Premio Producción Quinquenal Literaria de la Dirección de Cultura de la Provincia de Catamarca. Primer Premio Municipal de Poesía (SFV Catamarca). Primer Premio Poesía de Casa de Evaristo Carriego. Primer Premio de diario La Unión-Gobierno de la Provincia de Catamarca. Fajas de Honor SADE en poesía, novela y dramaturgia. Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes.

CRISTINA PIÑA es Poeta, Crítica Literaria, Traductora y Profesora universitaria. Magíster en Pensamiento Contemporáneo; Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es Profesora Titular de Teoría y Crítica Literaria e Introducción a la Literatura, en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Asimismo es Directora del Grupo de Investigación «Escritura y productividad». Ha dictado conferencias de su especialidad en Estados Unidos, España, Escocia, República Checa y México. Ha traducido, del inglés y del francés, más de ciento cincuenta obras de narrativa y piezas de teatro, por las que obtuvo ocho distinciones, entre ellas el Premio Teatro del Mundo de Traducción 2004-2005 (otorgado por la Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas). Ha publicado nueve libros de poemas y ha editado nueve libros de ensayo, teoría y crítica literaria, entre ellos: Literatura y (pos) modernidad. Teorías y lecturas críticas (2008). Es autora de más de cincuenta artículos en volúmenes colectivos y revistas especializadas del país y del exterior. En 1982, ganó la Beca Fulbright y formó parte del International Writing Program (Universidad de Iowa). En 2006, recibió el Premio Konex para las Humanidades (1996-2006) en la categoría Teoría Literaria y Lingüística.

MARÍA LYDIA POLOTTO SABATÉ fue Secretaria Académica de la Universidad Pontificia Comillas de Madrid. Actualmente, se desempeña como Profesora de Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA) y es Profesora de Prácticas del Lenguaje del Colegio Los Robles.

LILIANA REGA es Poeta y Bibliotecaria de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Profesora en Letras del Consejo Superior de Educación Católica (CONSUDEC). Es autora del libro de poesías Tierra sur (2012). Fue Miembro de «El Taller», coordinado por el Profesor Nicolás Bratosevich, en el período 1986-2002, en los Grupos de Escritura,

Seminarios de Lectura y de Crítica Literaria. Desde el año 2004, se desempeña como Directora de la Red de Bibliotecas de la Universidad del Salvador (USAL). Actualmente, es Editora de Huellas en papel, Publicación del Archivo Histórico de la misma Universidad.

ALAN MAURICIO SCHENONE es estudiante de tercer año de la Licenciatura en Letras en la Universidad del Salvador (USAL). Hizo el primer año en periodismo en DeporTEA. Actualmente, es cronista en el canal de televisión ShowSport de la provincia de Córdoba.

GIANLUCA SCHIAVO trabaja en el Departamento de Letras, Artes y Multimedia de la Universidad de Bérgamo (Italia), como Docente en Literatura Italiana. Es autor de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales sobre narrativa italiana contemporánea. Sus áreas principales de investigación son La Representación Literaria de los Procesos Sociales en la Italia Moderna y La Relación entre la Literatura Y los Grandes Eventos Históricos del siglo xx.

DANIELA CECILIA SERBER es Licenciada en Letras y Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), y Profesora de Español como Lengua Segunda y Extranjera por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, cursa el Máster Oficial en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de España. Desde 2008, integra la cátedra Literatura Española III (Moderna y Contemporánea) de la USAL y, desde 2011, se desempeña como Profesora Adjunta a cargo de la cátedra. Desde 2012, participa en el grupo de investigación, dirigido por la Mg. Beatriz Hernández, «¿Un doble exilio? Canon, historia y subjetividades en la literatura del exilio: un campo problemático. Los casos argentino y español en la literatura del siglo XX», dependiente del Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras (IIFyL) de la USAL.

FERNANDO SORRENTINO es Escritor argentino, autor de las siguientes obras: La regresión zoológica (1969); Imperios y servidumbres (1972); El mejor de los mundos posibles (1976), 2º Premio Municipal de Literatura; En defensa propia (1982); El remedio para el rey ciego (1984); El rigor de las desdichas (1994), 2º Premio Municipal de Literatura; La Corrección de los Corderos, y otros cuentos improbables (2002); Existe un hombre que tiene la costumbre de pegarme con un paraguas en la cabeza (2005); El regreso. Y otros cuentos inquietantes (2005); En defensa propia / El rigor de las desdichas (2005); Costumbres del alcaucil (2008); El crimen de san Alberto (2008); El centro de la telaraña, y otros cuentos de crimen y misterio (2008); Sanitarios centenarios (2008); y numerosos textos para niños, entrevistas, etc.

RENATO NESIO SUTTANA es Licenciado en Idiomas Portugués e Inglés por

la Universidad Federal de São João del-Rei (UFSJ). Posee una Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais (PUC-MG) y Doctor en Letras por la Universidad Estatal de Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Profesor Adjunto del Departamento de Artes de la Universidad del Estado Centro Oeste (UNICENTRO) y Profesor Asociado de la Facultad de Educación en la Universidad Federal Gran Oro (UFGD). Entre sus publicaciones ensayísticas figuran João Cabral de Melo Neto: o poeta e a voz da modernidade (2005); Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros (2009) y Cangaceiros a cavalo: a elipse do realismo em narrativas de Guimarães Rosa (2012). Como poeta publicó, entre otras obras, Visita do fantasma na noite (2005); Bichos (2005) y Outros bichos (2011). Traductor de obras al portugués como La música de Erich Zann (A música de Erich Zann) de H. P. Lovecraft (2011) y Un jinete en el cielo (Um cavaleiro no céu) de Ambrose Bierce (2011).

PATRICIA SUÁREZ es Narradora, Poeta, Dramaturga y Periodista rosarina nacida en 1969. Estudió la carrera de Psicología y de Antropología en la Universidad Nacional de Rosario, sin llegar a graduarse. Imparte clases de escritura creativa a niños y adultos, y colabora en distintos diarios y revistas culturales de Argentina y Uruguay. Ha sido merecedora de importantes premios: Juan Rulfo (1997); Premio del Fondo Nacional de las artes (2000), I Premio Casa de América de Narrativa Innovadora (2000), Hucha de Oro (2002), Premio Clarín (2003), Premio Mario Vargas Llosa NH de Relatos (2005), Revista Cosecha Ñ (2007). Como autora de literatura infantil y juvenil recibió el Premio Destacados ALIJA (2005). Como dramaturga obtuvo el Premio Fondo Nacional de las Artes (2001), Premio Argentores (2005), y Primer Premio del Instituto Nacional de Teatro (2007). Sus relatos figuran en numerosas antologías nacionales e internacionales. En los últimos años, se han puesto en escena varias de sus obras de teatro. Recientemente, la Universidad de Maryland publicó su obra El ángel de la muerte en Hyspamerica, sobre estudios judíos.

NEIVA MARIA TEBALDI GOMES es graduada en Letras por la Universidad de Passo Fundo, posee una Maestría en Lingüística y Letras de la Pontificia Universidad Católica, y un Doctorado en Letras por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Actualmente, se desempeña como Profesora Titular del Centro Universitario Ritter dos Reis/Laureate, en los cursos de Graduación y Posgrado en la enseñanza de lengua portuguesa: lectura y producción textual, géneros discursivos y teorías enunciativas. Además es Coordinadora del curso de la Maestría en Letras.

SERGIO TONKONOFF es Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Estadual de Campinas (São Paulo, Brasil). Actualmente, es Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina e Investigador del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es Profesor Titular de la materia «Deseo, Lenguaje, Cultura. Teorías

Sociales Estructuralista y Posestructuralistas» de la carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales y Profesor del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Profesor de la Maestría en Ciencia Política y Sociología de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) de Buenos Aires. Profesor de la Maestría en Criminología de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional del Litoral. Ha impartido seminarios de posgrado en instituciones tales como la Universidad Autónoma Metropolitana de México, el Instituto Nacional de Ciencias Penales de México, el Instituto Brasileño de Ciencias Criminales de Sao Paulo (Brasil).

GABRIEL TRIPODI es Redactor especializado en textos literarios, egresado del Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea. Actualmente, realiza la Licenciatura en Historia, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como Redactor y Corrector de textos en el Área de Comunicación y Prensa de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Escribe para la revista Nuestra Cultura, editada por aquel organismo oficial, y colabora en la revista Gramma, publicación de la Escuela de Letras de la Universidad del Salvador.

NOEMÍ ULLA es Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Ensayista y Escritora de narrativa. Ha publicado diversos libros, entre ellos: El ramito y otros cuentos (2002), traducido a la lengua italiana, Anche pensare è un gioco (2012); Una lección de amor y otros cuentos (2005) y Nereidas al desnudo (2006), editado primero en francés y luego traducido al español en el año 2010. Como autora de ensayos se destacó en diferentes trabajos: Poesía inédita y dispersa, prólogo, notas y selección sobre Silvina Ocampo (2001); realizó además, una antología crítica de escritores argentinos y uruguayos en Variaciones rioplatenses (2007) y Oxford University Press publicó su artículo Centro Cultural del Río de la Plata: Buenos Aires, en Literary Cultures of Latin America- A comparative History. Galardonada por la Subsecretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires con el Primer Premio de Ensayo, en la edición de 1995 por su libro Identidad rioplatense hacia 1930: la escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti) (1990). Ha sido Becaria del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), en 1990 y de la Casa de Escritores Extranjeros y Traductores (MEET), en 1998.

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

Presentación de los Textos

1. Los textos serán redactados en **español**. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.
2. Todos los textos de investigación deberán ser de **carácter inédito y original**. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación.
3. La **extensión** de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de textos: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.
4. Los textos de investigación serán sometidos a un **proceso de evaluación** con la **modalidad «doble ciego»:** serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.
5. Todos los autores deberán enviar un **CV breve, en archivo aparte**, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones básicas:

Tamaño de la página	A4 (21cm x 29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.
Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto. No numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza al artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Sólo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre y apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y *Abstract*	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El *abstract* va en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Palabras Clave y *Keywords*	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las *keywords* van en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte.	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, sólo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etcétera. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etcétera.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, sólo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada.

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a. Citas directas o textuales. Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».

b. Paráfrasis o cita indirectas. No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.

c. Citas de autoridad. Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Pueden indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento.

En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes […]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones

de comienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. […]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo… (Cervantes, 1998, p. 10).

La Lista de Referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas», en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace *Normas de publicación* de la página de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).
Se incluye la información que está disponible.
La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».
En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s. d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s. d.). Recuperado 20 abr. 2009 de: http://www.m-w.com/dictionary/

En la página web de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma, se puede consultar un documento, en el enlace Normas de publicación (en la sección Acerca de…), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.