GRAMMA

AÑO VII · NÚMERO 20

FACULTAD DE HISTORIA Y LETRAS · UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

FE DE ERRATAS

EN:			LÉASE
Pág.	Columna	Línea	
6	2	3	reír
7	1	16	hipocresía
7	2	21	ésta
9	1	13	fase
9	1	34	Puértolas
9	1	34	aproximación
9	2	34	Fernando
9	2	35	intelectual
10	2	34	canónigo
11	2	7	éste
11	2	39	ésta
19	-	13	la
20	-	12	horada
25	1	10	tristeza
25	1	14	joven
26	1	6	lengua
28	1	4	vicisitudes
29	1	15	manchados
29	1	26	exaltación
29	2	6	exaltados
31	2	15	cómo
31	2	33	saltaba
35	2	9	desovilló
36	1	35	pena"!
38	2	23	fotográficas
38	2	38	seleccionado
39	2	24	han usado
42	1	23	estar
44	2	7	temas
45	-	11	quizás
46	2	16	reúne

GRAMMA

AÑO VII · NÚMERO 20

REDACCIÓN
María Inés Bou Abdo
Pablo Cortés Gamas

COMPAGINACIÓN Y DISEÑO
Melina Chávez
Pedro Mairal
Valeria Papadópulos
Alejandro Tloupakis

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Pedro Mairal

COORDINACIÓN
Lic. María Elena Cincunegui

RELACIONES PÚBLICAS
Julieta Brizzi
Valeria Papadópulos
Alejandro Tloupakis

CORRECCIÓN DE PRUEBAS
María Inés Bou Abdo
Julieta Brizzi
Pablo Cortés Gamas

COLABORACIÓN
María Eugenia Bosio
Josefina Giuffré
Daniela C. Haddad
Natalia Nadal

AGRADECIMIENTOS
Prof. Daniel Capano
Prof. J. M. Castiñeira de Dios
Prof. Néstor Cipriano
Prof. Cella Fischer
Prof. Mirta Meyer
Prof. Graciela Puente

REFLEXIONES
2- *Relectura de "Historia y cambio"*, por estudiantes de 2º año Letras

ANIVERSARIO
3- *Por plasmación de recorrido*, por la Dra. Graciela Susana Puente

INVESTIGACIÓN
6- *Tartufo y Celestina*, por Amalia Niño
14- *Horacio: Oda a Pirra*, por el Seminario "Traducción del libro I de las *Odas* deHoracio"

POESÍA
18- *A la ciudad sumergida*, por Jorgelina Soulet
19- *Letanías a la humana dualidad*, por Julieta Brizzi
20- *Poesía de invierno*, por Celina Torregrosa
21- *Poema I*, por Melina Chávez
22- *Amor dolor*, por Nancy Giacchino
23- *Aquel tiempo ya no me es el mismo...* y *Sé que quizás...*, por Mercedes Janon

NARRATIVA
24- *El balcón*, por María Eugenia Bosio
25- *Aire*, por Miguel Mullen
26- *J&B*, por Magdalena Viana
28- *El monte*, por Mayra Bottaro
31- *Salto mortal*, por Daniela C. Haddad

NUESTROS PROFESORES ESCRIBEN
32- *Pensamientos*, por Néstor A. Cipriano
33- *El grito*, por Celia Fischer

HOMENAJE
34- *Mariscal maestro*, por José María Castiñeira de Dios

COMENTARIO
38- *Cien años de cine*, por Julieta Brizzi

ALGUNAS DISQUISICIONES
40- *Lo humano, lo ajeno*, por Valeria Papadópulos
42- *Ese esplendente y ansiado objeto del deseo*, por Pablo Cortés Gamas

ANTOLOGÍA
44- *Evangelina* y *Día para no estar*, por Olga Orozco

RESEÑA
46- *Alfa, Omega. Acerca de "Hoy te vi con mis ojos", de Celia Romani.* Por Melina Chávez

ACTUALIDAD BIBLIOGRÁFICA, 47
AGENDA, 48

HUMOR
49- *Carta de don Juvenal*, por Pedro Mairal

Publicación interna
de la Escuela de Letras
para la Facultad de Historia y Letras
de la Universidad del Salvador.
Buenos Aires - República Argentina
AGOSTO 1995

RELECTURA DE "HISTORIA Y CAMBIO"*

Con motivo del XX aniversario de "Historia y cambio", la Universidad del Salvador conmemoró su publicación con un acto realizado el día 17 de mayo de 1995 en el salón San Ignacio, a las 19.

S.E.R. Monseñor Jorge Mario Bergoglio, realizó una relectura de la Carta de principios de nuestra Universidad, que él mismo redactó en el año 1975. Este documento había sido encargado por el Padre Pedro Arrupe, principal autoridad de la orden jesuita, para celebrar la refundación de la Universidad del Salvador, es decir, el desprendimiento de ésta de la Compañía de Jesús, que le había dado origen.

El objetivo del orador fue hacer hincapié en la urgente necesidad de volver a los fundamentos místicos de la creación de la Universidad del Salvador. De este modo se evitaría la corrupción, el ansia de poder, la sed de riquezas y otros males contemporáneos que son, sin duda, el resultado de la pérdida de los valores cristianos y perdurables en favor de los dioses del materialismo imperante en la postmodernidad. Así la Universidad, formadora no tanto de profesionales como de hombres, se transformaría en el ámbito indicado para la búsqueda de las soluciones adecuadas.

El obispo repasó, entonces, los tres principios sobre los que se asienta el espíritu de la universidad:

a) Lucha contra el ateísmo. Monseñor Bergoglio remarcó la diferencia que observaba con respecto a 1975, cuando fue escrito este documento. Aquel hombre se ufanaba de su ateísmo o de su cientificismo; hoy, en 1995, nos enfrentamos con una humanidad completamente distinta que busca un sentido para su propia existencia, y la divinidad, en este nuevo contexto, puede ser tomada por cada uno de acuerdo con sus necesidades particulares. Por lo tanto, en esta cultura la lucha hay que concebirla "como lucha contra el teísmo, contra ese dios destilado usado como un instrumento más de consumo". El camino para lograrlo es el de la vida testimonial que une a la comunidad cristiana en la búsqueda de la Verdad, resplandeciente más por sus límites que por sus pretensiones.

b) Avance mediante el retorno a las fuentes. Creer en la Verdad es la única forma de ser libres, crecer y orientarse con sentido. Esto es el avance mediante el retorno a las fuentes, o "avance mediante el retorno a la fe", como lo llamó Monseñor Bergoglio.

c) Universalismo a través de las diferencias. La pérdida de los valores se ha generalizado, manifestándose en la inconsistencia de la "cultura light" y en sus demonios particulares como el terrorismo y las guerras fratricidas. Lucharemos contra este nihilismo eliminando todas las diferencias a través de la palabra y la comunicación pensada.

Hoy, a veinte años de "Historia y cambio", hay que volver a nuestros principios fundamentales y hacer de ellos las armas que terminen con el teísmo, el nihilismo y el narcisismo que caracterizan a la sociedad de nuestros días.

Monseñor Bergoglio por medio de la actualización de los principios rectores de la Universidad del Salvador, brindó claras líneas de acción para vencer a esta "cultura del naufragio". Esta lucha no debe ser pesimista, pues tenemos ante nosotros un reto, un desafío y una vocación: llegar a Jesucristo que "ayer, hoy y siempre, sigue siendo la Verdad, la Belleza y el Bien Supremos".

Mónica Díaz, María Victoria García Basalo, Mercedes Marmorek, Fernando Sequeira Zecchini, Magdalena Viana.
2° Año Letras

* La presente nota es una compilación articulada a partir de los informes realizados por los estudiantes que figuran en calidad de autores.

Por plasmación de recorrido

A los entrañables Grammáticos

Señal de origen: *Gramma* naciendo en septiembre de 1989... para quedarse en la mirada y en los roces de nuestros dedos sobre las páginas. Tiempo de iniciación y ¡un **después**! que se configura en vigésimo número, con signo y privilegio en la convergencia.

Fundada desde su filiación etimológica con el ser de la palabra, se fue descifrando en resultado y concreción de brazos abiertos, para vivir en la belleza de una **presencia que acompaña**. Valor constitutivo de un nombre, tal como escribiera Borges (citado en el número 1, año 1 de *Gramma*):

Si como el griego afirma en el
[Cratilo
El nombre es arquetipo de la
[cosa,
En las letras de rosa está la
[rosa
Y todo el Nilo en la palabra
[Nilo.

Con ligazón de analogía, esta publicación consolidada, de la Facultad de Historia y Letras, deviene en espacio-tiempo de confluencia constelada.

Poemas, cuentos, entrevistas, crucigramas, historietas: proveniencia de la tarea de alumnos (algunos de los cuales son profesores en la actualidad). Causa y razón de itinerario en los núcleos del comienzo, corroborando esencias del propio destino de la escritura.

Incontenible lirismo, o su vertiente en prosa, en las ediciones navideñas del anticipo y el festejo. Registro de las valencias con estrategias temáticas analizadas en artículos ensayísticos. Propuestas de arco iris epifánico y encuentro con creaciones perfiladas. Desvelamiento del pensamiento de Horacio Quiroga; caminos de la textualidad argentina acerca del fenómeno inmigratorio.

Sigo en rincones de una búsqueda entre pliegues y gemas, desde el archivo que alimenta pervivencia. Accedo a transcripciones de entrevistas y me detengo en concepciones de la significación humana. Me dejo ser en el decurso elaborado sobre *La barraca* de V. Blasco Ibáñez, en puntualizaciones de estrategia narrativa.

Otra instancia: *Gramma* adquiría un nuevo tamaño de página y maduraba la experiencia de quienes producían su específica realidad de

plasmación. También acontecieron metamorfosis en avance de futuro: tipografía más legible en acuerdo con estudios sobre José Hernández; evolución de los aportes genesíacos, traducciones de relevante interés y deleite.

Un homenaje a Jorge Luis Borges fue la clave para aperturas estéticas, con destino a los lectores recurrentes.

Hubo un registro con reseñas, apreciaciones, sugerencias; recepciones sobre concurrencias teatrales; encuentros con personalidades de las Letras; **ofrendas** de textos seleccionados para la meditación, con nutrientes de la Fe.

Fueron cobrando energía las voces de los "gramáticos" que se brindaban en su avatar de mismidad y del **ser siendo** en la **insistencia**.

Apreciamos "Informes sobre la Evangelización lograda por la Compañía de Jesús", en esa geografía de relieve espiritual, que se transfigura en emblema y vocación de vida.

La diagramación fue asegurando una distribución equilibrada y con decantaciones, tendiente hacia la armonía visual predispuesta.

Los aportes traslucían la tendencia hacia jerarquizaciones de identidad, sin tributos a la apariencia.

Las ilustraciones se depuraron en la convergencia del diseño, con cincelamiento del perfil personalizador.

Y los profesores compartimos el asombro de ediciones dinámicas, con un adentro germinado.

Cuando *Gramma* se vistió con tapas, viajó hacia el preanuncio de su adultez concéntrica. Y cada aporte fue signándose entre cribaciones, con objetivos de hedonismo y logro. Se fue consubstanciando un grupo editorial con nobleza, carisma, talento, con afanes y duendes; con emotividad sensible.

Gramma brindó su espacio para compartir la obra del R. P. Ismael Quiles S. J. (y su peculiar caligrafía) así como el legado de Julio Cortázar, Roberto Arlt, Jorge Manrique, Bernal, Alfonsina, Calderón, Infante don Juan Manuel, la lírica japonesa.

Fue posible el encuentro con tareas sobre la magia en Galicia; aportes sobre la pervivencia de Sófocles.

Acontecieron portadas estéticas por el diseño, color y la impresión diseminada, tal la que ostentaba el rostro de la *Cautiva* de Juan Carlos Castagnino, que invitaba al recorrido de lectura.

Humor, noticias; comentarios sobre alocuciones de especialistas acerca del V Centenario del Descubrimiento y Evangelización de América. Atracciones desarrolladas en el informe sobre la Literatura en Laponia, la cultura de nuestra Puna y el análisis de *Los novios* de A. Manzoni, que abocetaron aventuras prósperas del decir.

En esta intrahistoria de vida cotidiana se transcribieron mensajes de la jerarquía eclesiástica; también del Sr. Decano Escribano Lucero Schmidt; se recorrieron estudios de investigación sobre poesía vasca, el Lazarillo.

Celebramos una serie de artículos de reflexión, de crítica literaria, de indagación sobre ciclos culturales y el esplendor acontecía en las

obras de los alumnos, que aplaudíamos con gestos de intencional elocuencia.

De esta manera se ha realizado un memorial de praxis, una variada antología, que se expande en cercanía de testimonio, por la comprobación acontecida con el sumario del número 19: la agudeza en el estudio sobre Sor Juana; la singular investigación acerca de la influencia islámica en la *Divina Comedia*; la poesía atesorada con impecable selección y virtudes; las reseñas de mención bibliográfica actualizada; las obras de los colegas que colaboran y diseñan su vuelo en la comunidad de pertenencia.

Hay seres palomados
sin afueras.

Hay ojos entre pieles
que nos viven
deseando inaugurar a sus esencias.

Circula la tensión originaria
en las celebraciones silenciosas,
por belleza...

Y el recorrido es una fuente
que me existe
para los dedos cercanos
y con brotes;

para la piel de siembra
y con caricia,
que plasma sus asombros
en los días,
entre el encuentro y la ilusión
de cada entrega.

Graciela S. Puente
Haedo, pcia. Bs.As., 3 de junio 1995

TARTUFO Y CELESTINA

La pintura de caracteres en las comedias de Molière

La pintura de caracteres es el objeto propio de Molière, el principio mismo de su realismo, que es, ante todo, un realismo psicológico. La interioridad del alma, sus motivos y sus resortes lo cautivan, pero tiene demasiado instinto de la vida para imaginar puras abstracciones, como habría de hacer el siglo XVIII. Por lo contrario, los personajes que Molière crea se mueven dentro de la sociedad contemporánea, y ofrecen la complejidad ordinaria de los seres vivientes. Pero, y en eso consiste el genio, esos originales personajes del siglo XVII, tan vigorosamentee individualizados, son al mismo tiempo tipos eternos. Los personajes burgueses y nobles son vanidosos, orgullosos, necios, hábiles, malvados, , o, por lo contrario, rectos y de valor probado; de tal modo que pueden considerarse las obras de Molière como evocaciones de una sociedad desaparecida o como la descripción de caracteres sin fecha ni existencia histórica.

Molière no se contenta con estudiar los estragos del vicio en el hombre, sigue, fuera del hombre, las alteraciones o destrucciones de sentimientos naturales que resultan de aquel; pero no se olvida de mantener iluminados sus caracteres agradables. De ahí la amplitud y el alcance serio de sus comedias.

Se ha criticado a Molière porque forzaba la naturaleza y exageraba los caracteres. Es cierto, tuvo que simplificar y acentuar el rasgo dominante para ponerlo vigorosamente en evidencia. Pero esas simplificaciones y ampliaciones no llegan a desarmar los caracteres, acentúan el relieve, son necesarios en el teatro para manifestar la verdad y para resaltar su fuerza cómica.

La comicidad de Molière

Molière quería pintar la verdad, pero quería también lograr el efecto cómico. Tenía que mezclar a la observación, cuando resultase demasiado amarga, elementos cómicos que hicieran reir a pesar de todo, o, si los defectos observados contenían siquiera una partícula de ridículo, ampliarla hasta que saltara a la vista de todos.

Esta doble intuición se percibe constantemente en sus comedias. Los asuntos no siempre son divertidos. Los vicios y las pasiones que estudia martirizan a los individuos y arruinan a las familias; por ejemplo, la hipocresía de Tartufo destruye la paz y la fortuna de una familia. Cuanto menos risible es la realidad, más se esfuerza Molière para tratarla como una farsa.

No hay que creer, tampoco, que la comicidad de Molière sea algo externo, simplemente aplicado encima de un fondo de experiencia amarga. Al contrario, el triunfo de Molière consiste en haber captado espontáneamente lo que cada tipo o cada situación tiene de divertido, y haberlos puesto en relieve. Su alegría es franca, sólida y sincera. Lo divertido de Molière es, en su género, análogo a lo sublime de Corneille. Es un vigoroso surgir de un carácter que súbitamente se revela hasta el fondo; por ejemplo, el *¡pobre hombre!* de Orgón. De la misma forma, las repeticiones, las interrupciones y los desarrollos paralelos, que dan sin cesar una marcha irresistiblemente cómica al diálogo, no son más que la conversación, en la que con demasiada frecuencia se preparan dos terquedades, cada uno monologando para sí.

La bufonería de Molière no se pierde jamás en lo burlesco, sino que guarda siempre algún vínculo con la realidad. No hay verdad sin comicidad, pero tampoco hay comicidad sin verdad. Esta es la fórmula de Molière.

La moral de Molière

De estas sátiras sociales o morales se desprende una moral coherente. Esa moral es resueltamente humana y enteramente independiente del Cristianismo que Molière no comprende, como demuestra en *Tartufo* cuando intenta definir la verdadera devoción (acto I, escena V). Todavía lo demuestra mejor al excluir de su obra la forma original de la moral cris-

tiana: la resistencia a la Naturaleza, el abandono de sí mismo y el esfuerzo doloroso hacia un ideal.

Molière cree en la legitimidad del instinto. Heredero de Rabelais y de Montaigne, considera que la Naturaleza es buena y, por otra parte, omnipotente. Hay que seguir el instinto; esto es lo legítimo. Además, sería una locura combatirlo, ya que siempre sale ganando; luchar contra él hace a los hombres desdichados y ridículos. Este es el motivo por el cual Molière es partidario de los jóvenes que siguen la ley natural del amor contra los poderes y contra aquellos que les ponen trabas.

Pero hay que limitar los instintos. Por definición, son egoístas y brutales; la hipocrecía es el instinto de Tartufo. Molière pone a la razón como rectora del instinto. La razón aprueba el egoísmo desinteresado de los amantes, pero condena el egoísmo interesado de Tartufo. Otorga a todos los individuos el derecho a desarrollar plenamente su naturaleza, con la condición de que cada uno respete el mismo derecho en el prójimo. Por lo tanto, no está permitido sojuzgar a una persona hasta suprimirla. De la misma forma, es implacable contra los padres que quieren hacer servir a sus hijos para egoísta satisfacción de sus propias ideas y de sus propias necesidades, aunque los hijos hayan alcanzado la edad de vivir por y para sí mismos. La autoridad de los padres era extremadamente dura en el siglo XVII. Molière se burla de ella y la quebranta. Sueña con una autoridad paterna fundada únicamente en la ternura y la indulgencia y que guiaría por medio de la dulzura a los hijos hacia el completo desarrollo de su ser.

Sin embargo, toda moral que proclame la legitimidad del instinto corre el riesgo de provocar irreparables conflictos entre los instintos desenfrenados. Para prevenir o atenuar los choques, Molière exalta las virtudes que preconiza: el individuo, en la medida en que sus actos no tienen consecuencias para la sociedad, es libre de portarse como le plazca. Pero hay una virtud individual, sólo una, que Molière recomienda practicar por sí misma, independientemente de sus consecuencias, es el respeto absoluto a la verdad. A pesar de todo, su habitual lucidez le hacía comprender que la franqueza absoluta era incompatible con la marcha del mundo.

Un rasgo notable de esa moral es su carácter profundamente burgués. Molière, ese comediante que anduvo tanto tiempo de un lado para otro, que permaneció toda su vida ligado por distintos lazos a la familia de los Bèjart, mal casado y que no conoció del matrimonio más que las desdichas, anduvo siempre detrás del ideal de la felicidad burguesa, de la vida de familia regular y apacible. Por eso elige siempre asuntos relativos a las condiciones de la felicidad doméstica y de la vida familiar. Y siempre vuelve a los dos temas fundamentales para él: el matrimonio y la educación de las hijas. En el matrimonio exige cuatro condiciones, ante todo, las situaciones sociales deben ser proporcionadas, esto es socialmente necesario; debe haber una proporción de humor; la edad debe ser proporcionada y, finalmente, debe existir un mutuo amor, esta es la condición suprema que puede suplir todas las demás. Sobre el segundo punto, la educación de las muchachas, Molière quiere que conozcan la vida y sean razonables, equilibradas y prácticas, con el alma limpia, la voluntad recta y el corazón fiel.

Como puede verse, la moral de Molière es completamente práctica. Lo es de un modo enérgico; no es ni sublime, ni dura, ni cristiana, ni estoica; propone un ideal muy accesible de felicidad individual y de bienestar social. Pretende hacer gente honrada, que procuren ser felices ayudándose mutuamente a serlo.

Tartufo

Tartufo es la comedia más célebre de Molière, quien profundiza aquí en el estudio de caracteres: frente a la ceguera absoluta de Orgón, se alza la maldad sórdida y compleja de Tartufo. Orgón, un burgués rico y honesto, conoce al devoto y cristianísimo Tartufo, y queda maravillado de su fervor religioso, hasta el punto que lo acoge en su casa como a un hermano. La familia reacciona de manera variada. La madre de Orgón (la señora Pernelle), una "devota", lo aprueba, e incita al resto a que considere a Tartufo como un director espiritual. Pero los demás muestran irritación e impaciencia. La segunda

esposa de Orgón, Elmira, todavía joven y bella, tiene que soportar las constantes y duras críticas que le hace Tartufo sobre su gusto por lo mundano. Pero el hijo, Damis, teme que su hermana Mariana no pueda casarse, ya que Tartufo está en contra de su matrimonio. Intervienen, también, la criada Dorina y Cleanto, el hermano de Elmira.

Todavía no ha aparecido Tartufo: sólo se ha hablado, aunque largamente, de él. Orgón, que cada vez está más encandilado por Tartufo, comunica a la familia que ha decidido casar con él a su hija Mariana. Orgón no atiende protestas ni lágrimas; cree que, con este matrimonio, reformará completamente a su familia y la conducirá a la religión. Elmira, la mujer de Orgón, quiere entonces aprovechar cierta influencia que ejerce sobre Tartufo para convencerlo de que no acepte ese matrimonio. Aparece, entonces, Tartufo y mantiene un extraordinario diálogo con Elmira, quien descubre, estupefacta, que el personaje adorado por su marido no es más que un impostor, que pretende, además, seducirla. Damis escucha, oculto. Se lo cuenta a su padre, pero Tartufo logra convencer a Orgón de que se trata de una calumnia. Orgón sigue fiel a Tartufo, echa a su hijo, le quita su herencia y se la ofrece a su ídolo. Tartufo protesta, pero por último la acepta.

Elmira, entonces, ante la ceguera irremediable de su marido, opta por un recurso radical; le pide a Orgón que se esconda para escuchar cuáles son las verdaderas palabras que salen de boca del "devoto". Llama a Tartufo, y simula alternativamente rendirse y vacilar; el impostor, entonces, llevado por su pasión, se quita completamente la máscara, burlándose cruelmente de la credulidad de Orgón. Perturbado y enfurecido, Orgón sale de su escondite y echa a Tartufo, quien, sin embargo, no se inmuta; antes bien, amenaza con denunciarlo al rey por haber protegido a un desterrado político. La familia, otra vez unida, analiza la situación, y Valerio, el prometido de Mariana, proporciona los medios para la fuga. Antes de que la familia pueda partir, llega Tartufo, acompañado de un funcionario público. Pero sorprendentemente el funcionario, en lugar de detener a Orgón, acusa a Tartufo de ser un delincuente que hacía tiempo buscaban.

El final es feliz, al menos en lo que respecta a la justicia. Después del oscuro perfil, de la sátira a los hipócritas disfrazados de devotos y a los devotos verdaderos pero tontos, Molière permite que la familia se reconcilie, y que la justicia del rey se ocupe de castigar al impostor.

Fernando de Rojas y *La Celestina*

Así como *Tartufo* ha sido una de las obras maestras del siglo XVII en Francia, *La Celestina* lo ha sido del siglo XV en España. De no existir *El Quijote*, ha dicho más de un crítico, *La Celestina* sería la primera obra de la literatura española, y no cabe duda, para algunos hispanistas, que este libro es uno de los más importantes de la literatura universal.

Estas opiniones justifican, evidentemente, que la fascinación que despierta la *Tragicomedia* y la problemática abundante que plantea la obra en diversos campos, es un acicate para la crítica contemporánea. Por eso, se suceden los estudios, los ensayos, las investigaciones, sobre los problemas que plantea y sobre la vida del autor, Fernando de Rojas.

Américo Castro[1], afirma que de no haber sido un converso, Rojas no hubiese podido escribir *La Celestina*, y agrega que la obra se desarrolla en un momento que no es ni medieval ni renacentista, sino que corresponde al cataclismo de 1492: la expulsión de los judíos de España.

Otros resaltan, más que el problema racial, la crisis de aquella sociedad de transición donde los valores estables del medioevo se habían trastocado. En este sentido, Bataillon[2], profundiza su estudio en la problemática del autor dentro de su contexto histórico, destacando lo que para él es evidente: la intención moralista de Rojas ante la época que le tocó vivir, lo lleva a escribir una obra de ejemplo. Los propósitos morales que el autor declara al principio de la obra, repetidas veces son ciertos. Para este his-

[1] Castro, A., *"La Celestina" como contienda literaria,'* Madrid, Revista de occidente, 1965, pp. 108-127.

[2] Bataillon, M., *"La Celestina" según Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus 1961.

panista francés, en *La Celestina* hay sin duda una moral de pecado y castigo manifiesta no sólo en los escritos preliminares, sino también en el fin trágico de los personajes.

Para José A. Maravall[3], Rojas se siente atraído fundamentalmente por el problema social de su época, que a la vista del autor de *La Celestina* origina un mundo desordenado y contradictorio. "A través de un problema elegido con gran acierto –afirma Maravall–, *La Celestina* nos presenta el drama de la crisis y trasmutación de los valores sociales y morales que se desarrolla en la face del crecimiento de la economía, de la cultura y de la vida entera, en la sociedad del siglo XV". Y Rodríguez Puértolas[4], que está en la misma tesitura, asegura: "La tragedia de Rojas, que no es, a fin de cuentas, sino la tragedia de la España moderna, informa la obra del principio hasta el fin. *La Celestina* es el resultado de una obsesión y de una existencia y mente angustiadas, y, como tal, difícil, sinuosa, en claroscuros a veces deliberados, a veces inconscientes". No se agotan aquí las interpretaciones que los críticos modernos hacen de la obra a partir del intento de desentrañar el "secreto" del autor.

Aquí podemos hacer un paralelo entre Molière y Fernando de Rojas. Los dos autores tuvieron problemas en sus respectivos países; Molière, a medida que va avanzando en su carrera, orienta sus comedias hacia una crítica cada vez más aguda de los defectos de sus contemporáneos que, aunque no sean más que las manifestaciones de la eterna tontería humana, revisten unos caracteres propios de la época. De ahí que todo su teatro sea la vanidad social, el deseo de aparentar lo que no se es, algo extraordinariamente extendido en una sociedad donde el código de costumbres impone un culto a las apariencias con todo su cortejo de hipocresías y superficialidades. Contra todo eso tuvo que luchar; todas las formas de vanidad social y sus mecanismos psicológicos, desde la moda pasajera y frívola a la pasión arraigada, se hallan denunciadas de forma magistral en las comedias de costumbres de Molière.

Fernando de Rojas escribió nada más que *La Celestina*, pero pesaba sobre él la sospecha de ser un judío converso, cosa que fue confirmada en documentos hallados posteriormente. Stephen Gilman[5], con los pocos datos encontrados, ha reconstruido la vida de Fernando de Rojas, tratando de imaginársela, en plena Inquisición, y recreándola a partir de lo que sugiere su propia obra y los escasos documentos. Plantea la importancia fundamental de la historia ambiental, la insoportable atmósfera en que se asfixiaba el cristianismo nuevo, la angustiosa autovigilancia a la que ellos mismos se sometían y la agobiante situación de acoso permanente en la que vivían: recelosos unos de otros, sospechando de todos los que los rodeaban, los conversos –dice Gilman– vivían en un mundo en que no se podía confiar en ninguna relación humana, en la que una simple frase espontánea podía traer una indecible humillación y tortura insoportable. Era un mundo en el que cada uno debía observarse a sí mismo desde afuera, con un punto de vista ajeno; un mundo de disimulo y disfraz interrumpidos por explosiones de irreprimible autenticidad. Gilman ha sopesado el estigma familiar indeleble de Rojas, hijo de Hernando de Rojas, condenado por judaizante en 1488, y ha evocado al autor de la *Tragicomedia* encuadrado en La Puebla de Montalbán, cuya población es de origen judío, en la Salamanca universitaria, burguesa y cleri-

[3] Maravall,J..A., *El mundo social de "La Celestina"*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 20-24.

[4] Rodríguez Puétolas, J., "Nueva aprorimación a *La Celestina*". En *De la Edad Media a la edad conflctiva*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 217-242

[5] Gilman, S., "La España de Fernando de Rojas". En *El panorama inteletual y social de "La Celestina"*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 63-65.

cal de finales del siglo XV, en la ciudad de Talavera, donde, en una influyente comunidad de conversos, llevó una vida de pequeño burgués acomodado, ejerciendo su profesión de letrado y empecinado en un enigmático silencio, después de haber contado esta trágica historia de horror que es *La Celestina*.

En cuanto al género de la obra, María Rosa Lida[6], afirma que la obra se halla asentada en la tradición dramática constituida por la comedia romana, la comedia elegíaca medieval y la comedia humanística que se desarrolló en la Italia de finales de la Edad Media. Sobre los personajes, Lida defiende la tesis individualista; dice que estas figuras son creaciones personalísimas, cada una con rasgos propios.

Otro grupo sostiene que en *La Celestina* no hay personajes. Gilman [7] y Bataillon[8], desde puntos de vista muy diferentes, representan esa nueva actitud que señala la ausencia de caracteres en la obra de Rojas. María Rosa Lida[9] señala unos rasgos característicos comunes para todos los personajes de la obra: individualismo, quizá el más saliente de los rasgos comunes; cada uno ofrece en su conducta unidad interna por encima de sus aparentes contradicciones y del proceso de variación de alguna de ellas. De las comedias elegíaca y humanística tiene *La Celestina* otro rasgo del que participan todos los personajes de la obra: la obscenidad, si bien esto no quiere decir que el único amor que se dé sea el carnal, hasta en los personajes de burdel se da el amor de las almas. La erudición es también peculiaridad para unos y otros, ricos y pobres; todos hacen gala de ella y ninguno la posee en exclusividad; en realidad, se trata de un convencionalismo, al mismo tiempo que es un aspecto estilístico, y cada personaje se expresará algunas veces de un modo sobrio y con un lenguaje cotidiano, y otras veces, en prosa cultamente ornamentada.

Celestina sobresale entre todos, y llena ella sola numerosas escenas de la obra con una personalidad arrolladora y poderosísima. Rojas creó este soberbio personaje fundiendo los caracteres tradicionales de las "viejas terceras" de la literatura anterior y una serie de notas personales que la hacen destacar de entre todos los de su género.

Celestina tiene cerca de setenta años y aparece como astuta, perversa y corruptora. Su historia personal la muestra conocedora de la infamia, la deshonra y la miseria antes que de cualquier sentimiento positivo. Su postura vital básica, evidenciada a través de las numerosas sentencias que intercala en sus diálogos, es el escepticismo; sus características esenciales son la codicia y la hipocresía. Es una resentida social; el influjo de su personalidad incide constantemente en el destino de todos los personajes, aun cuando no esté presente.

Parte de su oficio es la brujería, pero no como mera técnica, sino como algo consustanciado con ella misma. El incentivo de todos sus actos es el interés: su único deseo es el de obtener dinero; la codicia la lleva a la muerte.

Toda la ciudad la conoce y vive entre todos, nobles y plebeyos; es famosa por los variados oficios que desempeña con envidiable maestría. Nadie pone en duda la sabiduría de la vieja, de marcada inteligencia racionalista.

No por todo esto deja la vieja de ser religiosa a su manera. Es una religiosidad con fines utilitarios, con unas prácticas y devociones que reflejan la religiosidad más vulgar de su época. Sus ritos, rosarios, misas, le sirven para visitar a sus clientes más frecuentes: abades, canónigos, frailes.

Con esto no se agota la personalidad de Celestina, otros vicios y cualidades la caracterizan. Sus rasgos le deben al teatro latino, a la comedia elegíaca medieval y también a la propia realidad histórica de la época, donde eran frecuentes estas alcahuetas que, al final de su carrera de cortesanas, regenteaban los prostíbulos de las ciudades.

Tartufo* y *La Celestina

Hemos encontrado semejanzas y diferencias en *Tartufo* y *La Celestina*. La diferencia se encuentra en la realidad histórica que les toca a vivir a cada uno, es decir, la realidad histórica de los autores.

[6] Lida, M. R., *La originalidad artística de "La Celestina"*, Bs. As., Eudeba, 1970, pp. 21-24.
[7] Gilman, *op.cit.*, pp. 76-77.
[8] Bataillon, *op. cit.*, pp. 96-97.
[9] Lida, *op. cit.*, pp. 42-46.

Tartufo es un falso devoto, hipócrita y mentiroso, y Celestina, además de todo eso, maneja el arte de la brujería.

Al comienzo de las obras de Molière y de Rojas, se habla de Tartufo y Celestina estando ellos ausentes; son como sombras que manejan a las dos familias. De Tartufo no se sabe nada, ni quién es ni de dónde viene; de Celestina se sabe todo, es famosa por los favores que hace. Para lograr sus fines, utilizan distintas formas de presentarse. Orgón cuenta a Cleanto cómo conoció a Tartufo (I acto, escena V): *¡Oh, si supierais cómo lo conocí! ¡Entonces también vos hubierais sentido por él la amistad que yo demuestro! Todos los días acudía a la iglesia y con expresión piadosa se arrodillaba cerca de mí. Llamaba la atención de los feligreses por el ardor con que elevaba su plegaria al cielo. Suspiraba desconsolado y, a cada instante, besaba el suelo con humildad. Cuando yo salía, se adelantaba solícito y me ofrecía agua bendita. Cuando su sirviente, que en todo lo imitaba, me informó sobre la indigencia de su amo, le hice pequeños obsequios. Pero, con modestia, siempre me devolvía una parte. "Es demasiado", protestaba, "quédese con la mitad, yo no merezco su piedad". Y, cuando me negaba, entonces ante mis propios ojos repartía esa suma entre los pobres. Por fin el cielo me inspiró a ofrecerle alojamiento y, desde entonces, todo en esta casa parece prosperar.*

Celestina necesita ir a la casa de Melibea, con el propósito de hablarle de Calisto; le dice a Sempronio (Auto III, escena I): *(...)E con esto, que sé cierto, voy más consolada a casa de Melibea, que si en la mano la toviese; porque sé que, aunque al principio me amenaza, al cabo me ha de halagar. Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparejos que conmigo siempre traygo, para tener causa de entrar donde mucho no soy conocida la primera vez: assí como gargueras, garvines, granjas, radios, tenazuelas, alcohol, alvayalde y solimán, hasta agujas y alfileres; que tal hay, que tal quiere. Porque donde me tomare la boz, me halle apercibida para les echar cevo o requerir a primera vista.*

Tartufo con su falsa religiosidad pone en práctica su plan para poder entrar a la casa de Orgón; Celestina por su parte, cargada de bagatelas e hilado entra a la casa de Melibea como una humilde y necesitada anciana.

Una vez que lograron su propósito, rompen la armonía de las familias y producen rivalidades entre quienes los aceptan y los rechazan. En la casa de Orgón se divide la familia. Este y su madre creen ciegamente en Tartufo; en cambio Elmira, esposa de Orgón, su cuñado Cleanto, sus hijos Mariana y Damis, Valerio, prometido de Mariana y la mucama Dorina, saben que es un estafador, un falso devoto y un mal amigo. En la casa de Calisto, se produce un enfrentamiento entre sus dos criados, Sempronio y Pármeno, por la misma causa: Pármeno rechaza a Celestina.

Como hemos visto, tanto Celestina como Tartufo, ejercen su poder manejando la vida de los demás. Tartufo atrapa a Orgón con su falsa religiosidad, y Celestina a Calisto con su fama de experta en filtros de amor. Los dos son astutos para conseguir sus fines, que es el interés por el dinero, y esa astucia la utilizan para seducir. Tartufo seduce a Orgón y a su madre, prometiéndoles la vida eterna si cumplen con lo que él predica; y lo hace, además del beneficio monetario, para lograr llegar a Elmira.

En el acto III, escena III, Tartufo le dice a Elmira: *No por ser devoto dejo de ser hombre. Cuando se observa vuestros encantos celestiales, el corazón se deja llevar y no razona más. Sé que esta declaración es sorprendente, pero señora, yo no soy un ángel y si condenáis la confesión que os hago, debéis reprochárselo a vuestros rasgos encantadores pues, desde que los divisé, brillando con ese resplandor sobrehumano, os convertisteis en la soberana de todo mi ser (...).*

Celestina seduce a Pármeno, que se opone a los planes que esta tiene con Sempronio, prometiéndole a Areúza, una de sus protegidas. En el acto I, escena IX, Celestina le dice a Sempronio: *Calla, que para mi santiguada, do vino el asno vendrá la albarda. Déxame tú a Pármeno, que yo te le haré uno de nos, y de lo que hoviéremos démosle una parte, que los bienes, si no son comunicados, no son bienes. Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos. Yo te le traeré manso y benigno a picar el pan en el puño, y seremos dos a dos, y, como dizen, tres al mohino.*

En el mismo acto, escena X, Pármeno le dice a Celestina: *Madre, no se deve ensañar el maestro de la ignorancia del discípulo; si no, raras vezes por la sciencia, que es de su natural comunicable y en pocos lugares, se podría infundir. Por eso, perdóname, háblame, que no sólo quiero oyrte y creerte, mas en singular merced recibir tu consejo. E no me lo agradezcas, pues al recibiente se deven dar. Por esso, manda, que a tu mandado mi consentimiento se humilla.*

Pero estos dos hipócritas son a su vez seducidos y engañados. Elmira engaña a Tartufo para desenmascararlo de su falsa devoción y de su falsa amistad; descubre ante Orgón la hipocresía de Tartufo. Escena V, IV acto, dice Elmira a Tartufo: *¡Ah, si ese rechazo os irrita, cuán poco sabéis lo que es un corazón de mujer! ¿No sabéis lo que pretende expresar al defenderse tan debilmente? En esas situaciones el pudor siempre combate los verdaderos sentimientos. Reprime cualquier razón valedera para entregarnos al amor y experimentamos una cierta vergüenza en manifestarlo. Dejamos entrever que nuestro corazón se rinde y que ante nuestros votos, por honor, la boca se opone, pero de tal rechazo promete todo lo contrario (...).*

Tartufo cae en la trampa que le tiende Elmira y es descubierto por Orgón, quien le pide que se retire de su casa. Tartufo termina preso, pues se descubre luego que es un delincuente.

Celestina es seducida por Melibea; haciéndole creer que está hechizada, es el único personaje que tiene cierto poder sobre la vieja. La manda a llamar para usarla, para poder ver a Calisto. Melibea está enamorada de él desde el mismo momento en que lo vio. Por Celestina, Calisto y Melibea se encuentran en el huerto para tener su primera noche de amor.

Este engaño de Melibea descubre la falsa hechicería de Celestina; a partir de ese encuentro se desata entre ella y los criados de Calisto una pelea por el reparto de las ganancias; la codicia la lleva a la muerte.

Tanto "la vieja tercera" como "el falso devoto" tienen amistad con la burguesía, la Corte y la Iglesia; la propia Celestina describe la sociedad hipócrita de su tiempo. Auto IX, escena III, dice Celestina a Lucrecia: *(...)Mío era el provecho, suyo el afán. Pues servidores ¡no tenía por causa dellos! Cavalleros, viejos y mozos, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. Entrando por la Iglesia, vía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera una duqueza. (...) que muchos viejos devotos havía con quien yo poco medrava, y aun que no me podían ver; pero creo que de embidia de los otros que me hablavan. Como la clerezía era grande, havía de todos: unos muy castos, otros que tenían cargo de mantener a las de mi oficio. Y aun todavía creo que no faltan. Y me embiavan sus escuderos y mozos a que me acompañassen, y apenas era llegada a mi casa quando entravan ppor mi puerta muchos pollos y gallinas, perdizes, tórtolas, perniles de tocino, tortas de trigo, lechones. Cada cual, como lo recibía de aquellos diezmos de Dios, assi lo venían luego a registrar para que comiese yo y aquellas sus devotas (...).*

Y Cleanto describe la sociedad en que vive cuando le reprocha a Orgón el poder que ejerce Tartufo sobre él. Escena V, acto I: *Así es como se expresan vuestros iguales. Quieren que todos seamos ciegos como ellos, para quienes ser libertino es simplemente ser amable y el que no vive en la iglesia es un ateo (...). Tanto como alabo al auténtico devoto desprecio al odioso que, detrás de una fachada sacrílega de celo religioso, abusa de la credulidad de ingenuos bien intencionados y los usa como les place. Estos individuos, cuyas almas son esclavas del interés, hacen de la devoción su oficio y negocios. Quieren comprar prestigio y dignidad con miradas falsas y modales afectados. Son personas que con ardor songular corren por el camino del cielo para ganar su fortuna y, como poseídas, predican retiros espirituales en plena corte. Saben combinar su piedad con sus vicios, son amargadas, desleales, arteras que, para desacreditar a quien les disgusta disimulan ese resentimiento con excusas religiosas. (...) Si bien existen demasiados individuos como ellos, gracias a Dios nuestro siglo también nos proporciona hombres sinceros, devotos de verdad que constituyen ejemplos gloriosos (...).*

Por último, podríamos decir que tanto en las obras de Molière como de Rojas, encontramos características cómicas. En la escena IV

del acto I de *Tartufo*, encontramos la comicidad a través de la exageración. Orgón llega a su casa y pregunta si está todo en orden, y mantiene el siguiente diálogo con Dorina, la mucama:

Orgón. –(...) ¿Dorina, está todo en orden?

Dorina.–La señora, anteayer, tuvo fiebre hasta el atardecer y luego fue atacada por un dolor de cabeza de extraño origen.

Orgón. –¿Y Tartufo?

Dorina. –No podría estar mejor. Robusto y saludable, de tez fresca y sonrosada.

Orgón. –¡Pobre hombre!

Dorina..–Para la cena la pobre señora tenía náuseas y no pudo probar bocado debido al dolor que empeoraba.

Orgón. –¿Y Tartufo?

Dorina. –Comió solo, frente a la señora. Con gran apetito dio muy devotamente cuenta de dos pollos y media pierna de cordero.

Orgón.—¡Pobre hombre! (...)

Dorina. –Ahora ambos se encuentran bien. Iré a anunciar a la señora cuánto os preocupó su convalecencia.

En *La Celestina*, auto I, escena X, ante la llegada de Celestina, Calisto reacciona de la siguiente forma conociendo la oscura historia de la vieja: *(...) Abre. ¡Oh Pármeno, ya la veo! ¡Sano soy, vivo soy! ¡Mira qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la fisonomía es conocida la virtud interior. ¡O vejez virtuosa! ¡O virtud envejecida! ¡O gloriosa esperanza de mi desseado fin! ¡O fin de mi deleytosa esperanza! ¡O salud de mi passión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte! Deseo llegar a ti, cobdicio besar essas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona la embarga. Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya la beso.*

Conclusión

Estos personajes son producto de una sociedad donde la ética tiene distintas formas de interpretación. Fernando de Rojas en su *Tragicomedia* hace una crítica a toda la sociedad de su tiempo, en cambio Molière, en su comedia critica sólo a una parte de la suya.

Pero la intención de los autores es la misma: dejar una lección moral. Molière estaba en contra de los falsos devotos; Fernando de Rojas, en contra del pecado y de aquellos que no tenían fe en Dios.

Es por eso que Tartufo va preso y Celestina termina muerta. Es la "justicia poética" que destruye todo aquello que desordena y resta armonía al mundo y sus criaturas.(*)

Amalia Niño
5º año Letras

(*) Para la cátedra de Literatura Francesa I de la Prof. Haydeé Nieto

Bibliografía

ADAM, Antoine, *Historia de la literarura francesa del siglo XVII. T.III*. Paris, del Duca, 1962.

BATAILLON, Marcel, *"La Celestina" según Fernando de Rojas*. Madrid, Taurus, 1961. Traducción de M. Zamora.

CASTRO, Américo, *"La Celestina" como contienda literaria*. Madrid, Revista de Occidente, 1965.

DALLA VALLE, Daniela, *De Théophile a Molière, aspectos de una continuidad*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1968.

GILMAN, Stephen, "La España de Fernando de Rojas". En *El panorama intelectual y social de "La Celestina"*. Madrid, Taurus, 1978.

GÓMEZ DE LA SERNA, Julio, *Introducción a las obras completas de Molière*. Madrid, Gredos, 1961.

LIDA, María Rosa, *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires, Eudeba, 1970.

LA BRUYÈRE, *Los caracteres*. Paris, Gamier, 1962.

MARAVALL, José A., *El mundo social de "La Celestina"*. Madrid, Gredos, 1968.

MOLIÈRE, *Tartufo*. Madrid, Cátedra, 1992.

PALMER, J., *Molière: el pintar de la naturaleza humana*. Buenos Aires, Zamora, 1957.

PICARD, Raymond, *Introducción a la literatura clásica francesa*. Madrid, Guadarrama, 1970.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, "Nueva aproximación a *La Celestina*". En *De la Edad Media a la edad conflictiva*. Madrid, Gredos, 1972.

THOORENS, L., *Vida y pasión creadora de Molière*. Barcelona, Montaner y Simón, 1964.

HORACIO
ODA A PIRRA

La obra del poeta latino Quinto Horacio Flaco (65-8 a.C.) incluye los *Epodos*, las *Sátiras*, las *Epístolas*, el *Arte poética* y cuatro libros de *Odas*, y se caracteriza por su realismo estético y psicológico y una mesura totalmente helénica. Las *Odas*, con su gran variedad temática y métrica, abarcan composiciones mitológicas y personales, paisajes y reflexiones filosóficas, esquelas a amigos y discursos morales. La Oda a Pirra (Libro I, 5) es considerada como uno de los cantos de amor a la vez más delicados e irónicos.

Esta nueva versión, con sus notas, es un trabajo conjunto realizado en el marco del seminario "Traducción del Libro I de las *Odas* de Horacio", dirigido por la profesora Mirta Meyer e integrado por los alumnos Silvia Arenales, Andrea Cóppola, Pablo Cortés Gamas, Analía Imparato y Alejandro Tloupakis.

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam,

simplex munditiis? heu! quotiens fidem
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora ventis
emirabitur insolens,

qui nunc te fruitur credulus aurea,
qui semper vacuam, semper amabilem
sperat, nescius aurae
fallacis. miseri, quibus

intemptata nites! me tabula sacer
votiva paries indicat uvida
suspendisse potenti
vestimenta maris deo.

¿Qué joven delicado te cautiva,
en fresca gruta bañado de perfumes,
y entre rosas, oh Pirra, reclinado?
¿Para quién sueltas el cabello blondo

que luces con simplísima elegancia?
Ay, cuánto llorará por tu perfidia,
sorprendido por dioses inconstantes
en aguas encrespadas por los vientos,

el cándido que hoy goza tus fulgores
creyendo tus favores duraderos
e ignorando que hay brisas traicioneras.
Infelices, ay, quienes se encandilan

con tu brillo falaz. El sacro muro
en tablilla votiva lo atestigua:
allí ofrendé mis mojadas vestiduras
al dios que es el amo de las aguas.

Traducción literal

¿Qué delicado joven, entre muchas rosas, bañado en líquidos perfumes te apremia, Pirra, en el fondo de la fresca gruta? ¿Para quién desatas tu dorada cabellera, sencilla en tu elegancia? Oh, cuántas veces llorará tu perfidia y los dioses cambiados, y en su inexperiencia se asombrará ante los mares encrespados por negros vientos, el que ahora, crédulo, goza de ti, hermosa como el oro; el que te espera siempre dispuesta, siempre amante, aunque ignora la brisa falaz. Miserables aquellos para los que brillas porque aún no te probaron. El sagrado muro muestra, en una tablilla votiva, que yo he ofrendado mis húmedas vestimentas al dios señor del mar.

Notas

2. perfusus liquidis ... odoribus. Existe en la oda una sutil utilización simbólica del líquido, que está presente en los perfumes, en el mar, en las vestimentas, en la fresca humedad de la gruta y de las rosas y aun en el nombre mismo de Pirra. El líquido pasa del agradable y placentero perfume de los primeros versos al mar embravecido que asoma en la segunda estrofa. Existe por otra parte un parangón entre el metafórico naufragio del poeta y el diluvio con que los dioses castigaron la corrupción de la humanidad en tiempos inmemoriales. (Deucalión y su esposa Pirra fueron los únicos sobrevivientes de ese diluvio y dieron origen a la humanidad actual.)

3. Pyrrha: Un nombre ficticio que alude al color dorado rojizo, como se confirma más adelante cuando se habla del cabello de Pirra (*flavam comam, aurea*); también puede referirse a la Pirra de la mitología.

4. flavam comam. El cabello claro pertenecía convencionalmente a los héroes y heroínas de leyenda. Siendo Pirra un nombre tomado de la mitología, un color de cabello propio de una heroína es oportuno e irónico, cuando percibimos la distancia que hay entre Pirra y una Ariadna o una Dido. Además, en aquellas geografías donde el cabello rubio es poco común, se sospecha que ese color fue obtenido por medio de tinturas. El énfasis de Horacio en el color del cabello de Pirra sugiere que se trata de un artificio por el cual la mujer quiere parecer más bella y sobre todo más joven de lo que es; la noción de artificio también puede aplicarse a su vida moral, en cuanto a una honestidad que es sólo aparente.

6. mutatos deos. Los dioses como dadores de felicidad o dolor; pero, teniendo en cuenta la estrecha asociación con *fidem*, tal vez se insinúa también que son los mismos dioses que parecían garantizar la fidelidad de Pirra.

13. intemptata. Puede interpretarse como algo no experimentado, no puesto a prueba. En la antigüedad la autenticidad del oro se verificaba normalmente mediante el fuego. Los que prueban a Pirra en el fuego del amor encuentran su metal básico, no obstante el brillo superficial que los había cautivado.

13-16. Los marinos que sobrevivían a un naufragio colgaban sus ropas en un templo dedicado a Neptuno, el dios del mar. La ofrenda podía consistir también en una tablilla donde estaba pintada la escena del naufragio junto a unos versos que testimoniaban gratitud hacia la divinidad.

Existen paralelismos entre los efectos plásticos de esta oda y la pintura de la época. En la oda Horacio logra efectos de atmósfera que incluyen la distribución plástica de las palabras, el uso de términos que denotan color y los contrastes entre luz y sombra. Los paisajes marinos, calmos o tempestuosos, las escenas bucólicas y sagradas, los templos, las ninfas y diosas en las grutas, eran motivos recurrentes en los frescos de la segunda mitad del siglo uno. El tema de la oda era uno de los preferidos por los pintores, que gustaban de retratar aventuras amorosas. En esos frescos las figuras humanas aparecían subordinadas al entorno, sin sobresalir del medio natural. También los personajes del poema en gran medida obtienen sus rasgos característicos del marco natural que los rodea (el joven y las rosas, Pirra y el mar). Muchos de los frescos de la última etapa del Segundo Estilo (que terminó hacia el 20 a.C.) crean la ilusión de que la pared sobre la que están pintados está rota, y el espectador es inducido a imaginar que está mirando hacia el interior de otra habitación o hacia un patio. Del mismo modo el poema de Horacio nos invita a recrear nuestra curiosidad ociosa en escenas de las que no formamos parte pero que vemos desde una perspectiva privilegiada. Uno de los medios por los cuales los pintores creaban la ilusión de haber derrumbado parte de una pared consistía en pintar columnas u otros elementos arquitectónicos que sugirieran profundidad espacial y simultáneamente crearan el marco arquitectónico desde el cual el espectador veía la escena pintada.

También existen afinidades entre esta oda y los rasgos propios del epigrama votivo, a saber: la alusión al dios; la mención del lugar donde se ha dejado la ofrenda, generalmente un templo; la descripción del objeto ofrecido; la narración de los hechos relativos a esa dedicatoria; la mención del nombre del que hace la ofrenda y el motivo de aquélla (gratitud, pedido de una gracia, etc.). En la oda a Pirra, en efecto, se nombra al dios *(potenti maris deo)* y el lugar donde se hizo la dedicatoria *(sacer paries);* se hace referencia a los objetos (*tabula votiva, vestimenta*) y se cuenta una historia relacionada con ese acto piadoso. La tablilla técnicamente habla por el que hace la dedicatoria (*me*), quien expresa el motivo de aquella en la última estrofa; el agradecimiento por haber sido rescatado de un tormentoso romance. (Los dos pares de adjetivos y sustantivos a ambos lados del verbo *indicat* crean una sugestiva simetría, y como ningún adjetivo aparece en la misma línea que el sustantivo al que modifica, las palabras parecen suspendidas, como las ropas del poeta en el muro del templo. El poeta nos invita a imaginar que estamos de pie ante la pared del templo sobre la que cuelga la tablilla votiva, y que el poema que estamos leyendo está inscripto sobre la misma tablilla, quizá debajo de la pintura.)

Horacio aprovecha los elementos comunes con el epigrama votivo y con la pintura de frescos para lograr la composición en espejo. El espacio cerrado del templo reproduce el espacio cerrado de la gruta; el poeta que ofrenda sus ropas al dios fue alguna vez el joven tendido entre las rosas; Pirra es el océano donde el muchacho inexperto sufrirá la primera tempestad; el yo lírico encarna al hombre maduro que ya conoce el clima veleidoso del mar femenino.

A LA CIUDAD SUMERGIDA

Me bebiste el cuerpo,
te perdono...
Me asfixió el rojo-anaranjado
de tus ocasos infinitos,
te agradezco.
Me emborrachó tu pinar, tus dunas olvidadas,
escondidas.
Hoy te grito.
El hombre conoce su alma (la descubre)
olvidado en tu orilla.
Puedo enceguecer y retener tu arena
en mis manos. Y en mi boca
ese agrio y dulce sabor de tus aguas.
Amé sobre el filo de tus playas
sollocé sobre lo ancho de tus calles.
Olvidé mi voz en tus noches de elixir dorado.
Hoy mis dedos no dibujan sobre tus rocas
ni mis brazos recortan tu espuma,
pero aborrezco olvidar al instante.
Por eso te invoco,
playa clara del oeste.
Hoy, mirándote de espaldas,
aquí muy cerca
cruzando la hondonada.

Jorgelina Soulet
5° año Letras

LETANÍAS
A LA HUMANA DUALIDAD

Soy mentira
soy un árbol y una trampa serena
soy el sol
soy dos seres entre el trato y la fe
soy la moral
soy las manos y el cerebro de alguien
soy ciego y toco lo que veo
soy una herida en el campo de batalla
soy estos amantes
soy la encrucijada de los cambios de estado
soy un fósil
soy un cráneo
soy un beso en al mejilla y una caricia al amigo
soy el dolor amargo de la vida
soy la recompensa eterna y dulce de la vida
soy champagne y un aviso de ropa interior
soy mil latidos
soy un ay en el aire nocturno
soy el viaje piramidal que se inicia
con las diez categorías y se derrumba
soy un pergamino inhallable
soy un trasbordador espacial y un desfile de mallas
soy como de mármol
soy el viento del alma
soy el conocimiento
pero me rehúso a caer en la tentación.
Amén.

Julieta Brizzi
4º año Letras

POESÍA DE INVIERNO

Vientos

vientos indiferentes
que hieren el rostro

huracanados
que arrebatan mares y desiertos.

Vientos

vientos gélidos
que laceran el alma

silbido frenético
que enloquece al destino.

Y una lágrima glacial
que orada al hombre gris.

Celina Torregrosa
4º año Letras

I

Sólo la mujer
que espera el alba
despierta
sabe que existe
lo negro.
Por eso
no ha dejado
de llorar
una sola noche.
Sólo la mujer
que encontró por
centro
un árbol que
a veces es
verde
y otras
violeta
sabe
que existe
lo blanco.
Por eso
desde esa tarde
sabe
que los únicos
paraísos
son los perdidos.

Melina Chávez
5º año Letras

AMOR DOLOR

Amor dolor, que me sacudes con tu fuerza
el pecho,
déjame soñar un rato,
déjame pensar que es cierto.

No me muestres la realidad tan dura,
que de piedra y metal se eleva;
sobre los sueños que rodando mueren,
sobre las penas que de a una llegan.

Y si a veces mi cabeza agachas,
no pienses que es cobarde gesto,
es cansancio que hace tiempo guardo
y que de viejo ya se torna presto.

Nancy Giacchino
Área Mercedes

Aquel tiempo ya no me es el mismo.
Algo se quebró sin ruido,
sin dejar pedazos en el suelo.
Cuando quiero volver
(porque hay veces en que me muero por hacerlo)
improviso el recuerdo
con las vagas huellas de sabores, olores, sonidos.
Pero lo loco es que desde entonces
un beso para mí no es beso, si no sabe a tabaco;
o la risa sólo es risa cuando viene del dolor.

Sé que quizás no deba
oír lo que te pasa.
Pero es un hilo verde
el que me lleva a vos,
un estrecho camino
de consuelo,
un amarillo de otoño
que parece haber olvidado
lo ruidoso del verano.
Y ese verde se vuelve azul,
si me acerco
a la callada nieve de tus lágrimas.

Mercedes Janon
5º año Letras

EL BALCÓN

por María Eugenia Bosio.
2º año Letras

La mujer se levantó, como todas las mañanas, a las siete y media. Prendió la radio y movida por su sentido de obligación, se dispuso a realizar una de las cosas que más detestaba: regar las plantas. Debía hacerlo, así se lo había prometido a su madre poco antes de morir.

Conectó la manguera y el agua comenzó a salir. Odiaba regar las plantas, si por ella fuera las habría enterrado junto con su madre, pero en cierta forma le daban al balcón un poco más de vida.

Empezó por la derecha; el helecho, el phicus, el malvón y así hasta el final. Iba a cerrar el agua. Entonces se dio cuenta de que se había olvidado de una maceta ubicada en un soporte colocado en la pared, junto al ventanal que comunicaba con el interior. Extendió el brazo para que el agua pudiera llegar a mojar la planta, pero lo único que consiguió fue empaparse la ropa. Tenía que regar esa planta. Miró a su alrededor y vio una silla. La acercó sin darle importancia al hecho de que también estuviera mojada. Se subió. Todo fue cuestión de segundos. Resbaló. Al intentar sostenerse, se agarró del soporte; la maceta cayó con ella al suelo y la golpeó en la cabeza. Comenzó a sentirse mareada. Escuchaba, lejanos, los autos y colectivos que pasaban dos pisos más abajo. Veía a través de la baranda del balcón al portero baldeando la vereda. Si tan sólo pudiera gritarle...

Llegaba el diariero; en pocos minutos subiría el portero para alcanzarle, como todas las mañanas, el diario.

La mujer seguía tirada en el suelo, la sangre que manaba de su herida se mezclaba con restos de tierra de la maceta que habían quedado pegados a su pelo. El dolor se intensificaba, y el agua que estaba inundando el balcón comenzaba ahora a entrar a la habitación siguiente. Se le iban a arruinar la alfombra y los sillones que tanto trabajo habían dado forrar.

El dolor pareció disminuir y con él también la visión. La mujer ya no distinguía si el que estaba abajo era el portero, el vendedor de diarios o simplemente alguien que había salido a tomar el aire de la mañana.

La luz se tornaba cada vez más molesta, el sol estaba subiendo y nadie venía a traerle el diario.

Finalmente alguien golpeó a su puerta. En ese mismo instante el balcón y la habitación quedaron a oscuras.

AIRE

por Miguel Mullen
4° año Letras

*E*s una tarde triste y soñolienta y los caminantes vuelven apilados a sus pequeños hogares. Quizá buscan un poco de compañía que amenice las durezas del vivir. Hernando pasea por las estrechas calles sin apuro. El rostro adusto, surcado de tristeza, revela que Leonor ocupa las galerías de su alma. Y ensucia las baldosas de la tarde con una pena abierta.

Jóven y frágil, Leonor espera el vagón que la conducirá a su casa. La fila del andén, entre apretones, está famélica de asientos. Lo único que la consuela es la imagen del hombre con quien se ha casado. Esa serena profundidad difícil de hallar, esa simpatía silenciosa no preocupada por acaparar las conversaciones. Cuando están juntos, ella habla y él sonríe paladeando sus frases.

Leonor entra al vagón empujada por los brutales pasajeros. Nadie sabe que esa niña delgada, de diecisiete años, sufre de claustrofobia. El vagón se cubre del humo autorizado por un pequeño cartel. El calor de tantas existencias y las ventanillas cerradas dificultan la respiración.

Siente el tirón leve y el tren eléctrico inicia el tramo Constitución-Témperley. Su mano derecha, fina y delgada, se aferra a una argolla. Pero, en la estación de Avellaneda, se nota especialmente débil. No puede llamarlo a él, que la dormiría en sus hombros. El humo y el calor la están abatiendo. En un container desmantelado por el vandalismo, una niña que recién ha sido esposa se está asfixiando.

Leonor no puede gritar, ni sostenerse, ni vivir: se está muriendo. A mitad de camino cae desmayada.

Tal vez piensan que tiene sueño o que consumió drogas. Y la margarita de diecisiete años se marchita y sigue aspirando el calor, el humo y la muerte.

Cuando bajan todos en la última estación, una ráfaga de viento puro consigue llegar hasta esos pulmones tan delicados. En el hospital, Hernando está erizado de nervios. Frente a la sala de terapia intensiva una enfermera lo tranquiliza. ¡Pobre Leonor! No pienses, Hernando, no pienses.

Y pasa demasiado tiempo. Irrumpe en la sala íntegramente pálido. Ya nadie se ocupa de Leonor. Está tendida en la camilla, blanca y sola. Hernando grita y grita y su corazón se resquebraja.

Por fin llega a su casa y, al verla como siempre, siente una gran liberación y la saluda con ternura. Ella ni imagina todo lo que ha pasado en unas cuadras.

J&B

por Magdalena Viana
2° año Letras

Tomó el vaso por última vez, temblando. Lo había decidido: se despedía para siempre.

Sorbió el whisky, lo disfrutó un rato, paladeándolo, jugando con él en su boca, chasqueando la lengua. Se dio cuenta de que había dejado de ser un placer, y en cierta forma, tomó conciencia de su enfermedad.

Esta vez sí, se dijo.

Tantos años aferrada al gotero... Pero ella sentía que seguía siendo esencialmente la misma. Ella lo sabía, aunque los demás, desubicados, le endilgaban culpas ingobernables.

Cuando empezó, lo que más le atraía de la bebida era esa música especial que producían los hielos al chocar entre sí. Esto le recordaba algo que había escuchado una vez: lo que atrae en realidad al fumador es el humo, no el gusto del cigarrillo. A ella le pasaba eso con el whisky y con el hielo, lo atractivo era esa especie de música celestial que creía oír.

Con el tiempo, abandonó el hielo. Se excusó a sí misma, diciendo que lo único que lograba con los cubitos era aguar la bebida. La realidad era distinta: esa especie de demonio que tenía en su interior le pedía alcohol puro, sin nada que lo rebajara.

Obviamente, le gustaba el escocés. El J&B más que ningún otro. Pero el nacional era mucho más barato.

Del J&B le gustaba que no tuviera ese molesto gotero que tienen todas las demás marcas.

Gracias a su bamboleante situación financiera, tenía que conformarse con el nacional, con gotero. Encontró la solución al leer una novela de Abelardo Castillo –*El que tiene sed*–. Allí, el protagonista rompía el cuello de la botella para no tener que aguantar esa espera interminable, hasta que el vaso se llena. Sara (ese era su nombre) empezó a hacerlo sistemáticamente.

(Comenzó a tomar, de vez en cuando, a los dieciocho años. Le gustaba, sentía que el alcohol le aguzaba los sentidos. No tomaba para desinhibirse, sino por placer. Al menos, al principio).

No le importaba la gente. Decían muchas estupideces sin otro motivo que la envidia. Sara era una de las bellezas de su pueblo, además de ser una de las más brillantes de su generación. Era un excelente blanco para todos los mediocres de la alta sociedad pueblerina a la que ella, a su pesar, pertenecía. Todo vale, en pos del tonto placer de difamar. Los grupos más aristocráticos de la ciudad decían en voz baja que era una borracha. Comentaban supuestos escándalos, escenas de violencia nunca confirmadas.

Que digan lo que quieran, pensaba Sara. Mi funcionamiento es perfecto. Así. Borracha.

(Empezaba a tomar por la mañana, ni bien se levantaba. Siempre sentía sed. Una sed profunda, incalmable. Nunca lograba aplacarla del todo; crecía como una bola de nieve a medida que tomaba más y más).

Le encantaba tomar brindando por su vida.

Su vida... una sucesión de tragedias. Se casó joven y enamorada. Su matrimonio fue idílico desde el comienzo hasta el abrupto fin. Su esposo e hijo murieron en un accidente de auto. Sara se salvó (¿?), y estuvo internada por seis meses en una clínica. Al salir, retomó con mucho ahínco su carrera alcohólica. Sintió que su sed se había intensificado.

(Al poco tiempo, conoció a otro hombre. Se casaron, sin poner demasiadas expectativas en ese matrimonio. Tuvieron una hija, Iris. Al año de nacer la beba, se separaron. Irreconciliables diferencias.

Iris quedó a cargo de ella. Iris sufrió por Sara, se vio arrastrada por el torbellino de violencia y pasión que era su madre. Desde su in-

fancia, cultivó con mucho esmero y dedicación un odio a veces más fuerte que el amor que las unía. Era un odio despiadado, irracional. Un odio inconmensurable. Odio desgarrador).

Tomó el vaso por última vez, y sintió asco por sí misma. Afuera llovía, y ella comparó esa lluvia que caía, inclaudicable, con su propia lluvia interior de alcohol barato. Miró a su alrededor, y encontró ruinas. Se miró al espejo, y no reconoció la imagen desfigurada que le devolvió: vio un demonio con la cara surcada por dolores nunca llorados. Por primera vez en mucho tiempo, lloró . Y sus lágrimas sabían a whisky. Entonces comprendió que en algún litro, se había ahogado. Por eso, lloró aún más : por sus afectos perdidos. Lloró por su otredad.

Decidió terminar con su ceremonia pagana, y tomó su último trago. Luego, encendió un cigarrillo, y lo fumó, aspirando el humo con placer. Cuando lo apagó, decidió llamar a Iris, su único afecto. "Sólo por hoy", pensó.

Su hija se acercó, sin intentar disimular el cúmulo de sensaciones horrendas que le provocaba el verla semiborracha (un trago bastaba para que Sara estuviera completamente ebria). La miró, con una mirada fría, de reptil. El olor agrio de la transpiración de Sara la descomponía, su aliento fétido la ahuyentaba. Sentía un rechazo visceral hacia su madre. Quería cerrar los ojos, para volver a abrirlos y no encontrar rastros de la decadente Sara Inchausti.

Sus rencorosas cavilaciones se vieron interrumpidas cuando escuchó que su madre le hablaba.

–¿Te acordás de *Canción tonta*, hija?

–No. No tengo idea de lo que estás diciendo.

–*Canción tonta*, Iris. La recitábamos cuando eras chiquitita. Yo decía la parte de la madre, vos contestabas la de la hija. Es de Federico García Lorca.

–No me acuerdo. ¿Algo más?

Y su madre comenzó a susurrar:

Mamá,
quiero ser de plata
Hijo,
tendrás mucho frío
Mamá,
quiero ser de agua
Hijo,
tendrás mucho frío.
Mamá,
bórdame en tu almohada.
Eso sí, ahora mismo.

Se escuchó un portazo. Iris había huido. Como siempre.

Y Sara se echó a llorar otra vez. Su hija la había rechazado. De vuelta. Sólo por hoy...

Retornó a su vorágine alcohólica. Por última vez. La definitiva. Decidió morir ahogada en alcohol. Dejar de ser, nadar para siempre en medio de un tormentoso océano etílico.

Cuando Iris volvió a su casa, unas horas más tarde, se sorprendió por la sospechosa calma que reinaba. Deambuló por todas las habitaciones, esperando oír los habituales tropezones de Sara. No escuchó nada. Algo raro estaba pasando.

Un extraño impulso la movió a entrar en el cuarto de su madre.

El espectáculo que se vio obligada a contemplar era espantoso. Su madre, Sara Inchausti, acostada en la cama, sobre una montaña de fotos suyas. Su boca estaba abierta, un hilo de sangre seca cruzaba su rostro, mientras que sus ojos, abiertos también, la miraban desconcertados, desencajados.

Iris comenzó a llorar desconsoladamente. Se sintió abandonada. Su único ser amado la había dejado para siempre. Comprendió que ambas habían estado viviendo regidas por falsas premisas.

Se obligó a dejar de llorar. Se secó las lágrimas y fue a su cuarto. Miró, distraídamente, a su alrededor, mientras pensaba qué hacer. Tenía que irse.

Armó una mochila con unas pocas cosas básicas y se fue. Para siempre.

EL MONTE

por Mayra Bottaro
3° año Letras

Los pocos recuerdos que guardo del lugar donde nací, me los borran las viscisitudes de una vida desteñida. No entiendo por qué, después de tanto tiempo, todavía me vuelven algunas cosas a la memoria. Pensé que jamás habría de contactarme nuevamente con aquel mundo tan extraño. Es la vehemencia con la que suelen presentarse las historias injustas de mi vida, en los momentos más inesperados, lo que me descoloca.

Supongo que aquellos viejos espectros tendrán que salir a la luz de un modo u otro, en la hora primera de la culpa o en la última.

La pampa embrutece a los hombres, les da un carácter montuno que los transforma en animales, a los que el destino no se les cumple, sino que ellos lo hacen cumplir. Ya no quedan más de esa estirpe, se los fue tragando el monte.

Extrañamente ahora, allá en la lejanía del pueblo dormitando, frente a la plaza triste recorrida sólo por amantes fantasmas, y con el último tañido acampanado, vuelvo a verlo, entero en su misterio, otra vez avanzando inmutable en su gesto. Hoy, como siempre, como todas las noches de los viernes, que es el día de la semana en que desapareció.

Iba al caer la media tarde, montado en su bicicleta desvencijada, todo aureolado de ocaso. Llevaba el infaltable atadito de naranjas para Rosaura, a la que llamaban "la bella". Las tardecitas de los viernes eran el día consagrado a la visita. Los hombres trabajaban fuera del pueblo en el campamento y volvían los viernes para quedarse hasta la siesta del domingo, en que debían volver. Sólo dos noches eran suficientes para gastarse todo en el vino y en las furtivas citas de amor. Sólo dos noches imposibles que ceñían todas las ansiedades, mientras se hachaba lejos la rutina.

Antoñito veía a Rosaura los viernes por la noche. Era verla nada más y llenarse los ojazos tristes de hachero solo.

En realidad el primer Antonio Gil supo ser un buen artesano, zapatero de profesión, cuando el pueblo era todavía joven y el lugar se había ganado cierta reputación de próspero. Su hijo había empezado la escuela a los nueve años, fue dos o tres años nomás, siempre y cuando trabajara medio día en la zapatería y aprendiera a coser a mano. A los dieciséis ya conocía, si usted me corta las partes importantes, yo después hago lo demás, todo lo necesario para construir su primer botín. Con esos botines se fue al servicio militar. Cuando volvió los tiempos habían cambiado. Su padre había muerto, y en lugar de la zapatería había un gran despligue de fondas, improvisadas una tras otra para apaciguar la entrada de gente de distintos lugares que venía a trabajar en la cosecha.

Antoñito, el bueno de Antoñito, casi sin crecer empezó a pararse frente a la estación junto a las infatigables columnas de personas que esperaban que las contratasen. Se le fue la mitad de la vida esperando, mientras vivía de las caridades ajenas y los afectos en cuotas que podía conseguir. Es extraño que lo piense en este momento, pero me pregunto si habrá sido feliz alguna vez. Supongo que el único resquicio de esperanza en esa vida tan patéticamente real habrán sido los furtivos encuentros con Rosaura, que le dieron las imágenes para confeccionar con hilachas de lo que nunca había sido aquello que acaso pudo ser.

Cuando conoció a Rosaura, no trabajaba en el monte. La conoció también un viernes, en una de esas casas de pasiones fugaces entre maquillaje ojeroso y corrido por el sudor de tantos cuerpos. La vio como una imagen celestial, el cabello cubriéndole cobrizo la cara, y el exótico lunar como una luna, sobre la mejilla izquierda.

Compartían las naranjas, algunas historias ridículas que ella decía inventar, pero que en verdad memorizaba de unos folletines románticos leídos a escondidas en el baño, y compartían también las dulces mentiras que se dicen los amantes por monedas.

Cada viernes, antes de ir a verla, Antoñito pasaba a las cinco de la tarde por la peluquería de un tal Carmelo Lombardo, de origen italiano y reacio a las inclemencias de la sequía. Se hacía un afeite, se arreglaba el bigotito y se recortaba la pelusa, la patilla, todo. El corte le costaba cincuenta centavos, pero a él no le importaba.

Con Rosaura pasaba toda la noche, o al menos gran parte de ella. Acurrucado sobre su vientre abierto como un cielo, escuchaba lejanos viajes de héroes invencibles, magnánimos; o de amores

acaramelados y cursis de personajes que él jamás llegaría a encarnar. Su Rosaura, su eterna Rosaura inventándole otra historia, como una cariátide perfecta, bañada de luz y con su blancura rutilante en medio de la pocilga que olía a humedad y penetraba en los sentidos.

Eran tan descarnadamente hermosa, que le hacía doler los ojos, y cuando le pasaba la mano por el cuerpo sentía una vergüenza inédita por la rugosidad de sus manos callosas.

Por intermedio de ella había conseguido el trabajo en el monte. "Le pedí al encargado del campamento y me dijo que lo podía arreglar –le había dicho con su sonrisa impasible y sus dientes manchos– algo te va a conseguir. ¿No te importa ser hachero, no?"

Tobías Salvador Eunice debió haberle parecido un amigo, aunque sólo hubiera sido su compañero de picada, el primero y el último que trabajó con él. Aunque también pudo ser su matador.

Tobías Salvador se jactaba de ser el hijo natural del primer intendente del pueblo, aunque éste jamás lo reconoció. Si existe alguna cualidad de la que era imposible privarlo, era la permanente exhaltación con que realizaba cada actividad. Vivía en un estado de excitación tan intenso que era imposible creerle la profesión de hachero cuando él mismo, en las romerías, contaba sus trabajos.

Porque las mejores fiestas eran las romerías. Había carrera de embolsados, el juego de atrapar al chancho enjabonado, las hermanas Nazaria y Brígida Delgado bailando enajenadas, doña Trinidad Sola con sus pasteles de azúcar quemada y la maestra doña viuda de Alzamora con su piel crepitante, seca, y el polvo de arroz en la cara. No faltaba nadie, ni siquiera el bueno de Antoñito, que de esa manera mantenía ocupados los sábados por la noche, a la espera de una buena madrugada para volver al trabajo.

Las romerías eran, para muchos, el único momento para escapar de la vida; nada malo pódía sucederles (los síntomas de las desgracias siempre comenzaban en *El gato negro*), se sentían seguros en esa meca de desdichados y fracasados comunes, como una familia ideal, utópica. El último sábado Antoñito debió haber estado allí, debió haberse protegido contra el viento del desamor.

–Nosotros nos vamos al boliche –le había dicho Tobías Salvador.

–Voy con ustedes, Corso –la respuesta inmediata, casi sin pensar, decidida. La condena.

A *El gato negro* había que entrar de traje pero con cuchillo en la cintura. No debiste haber entrado allí, Antoñito, como tampoco debiste haber salido a las dos horas, borracho y cantando, abrazado al Corso, al que creíste tu amigo.

Después se fueron exhaltados, gritando que ellos dos solos salvarían al mundo, completamente aturdidos, ellos y la vieja bicicleta de Antoñito chirriando, hasta perderse zigzagueantes en la negrura densa del monte.

Las voces disfrazaban las palabras en la marcha ebria. Las confesiones intrépidas de querer llevarse a la puta esa de la Rosaura a vivir con él porque ya no le bastaban los sábados por la noche y Antoñito gritándole de repente que no se atreviera, mal parido, porque él, él no iba a permitirlo, la Rosaura era suya y de más nadies, que qué se había creído y que no volviera a ponerle una mano encima, porque ella lo amaba sólo a él... Y le contó de las naranjas, de las historias, la trató de dama. Hachero sucio, inmundo, cómo se iba a reír la Rosaura cuando se la quisiera llevar, si ni siquiera podía darle un suegro decente.

El Corso Tobías Salvador, con una mueca grotesca en la cara, se tragó las broncas y los chistes; se le hizo un nudo en la garganta. El aire entremezclado con las sustancias vivas cargadas de premeditaciones y trepando a lo largo de los párpados hasta crisparle la mirada.

Tobías tan macho, tan burlado, corrió, corrió, corrió lejos hasta que no le viera más la cara, hasta que pudiera llegar al campamento y conseguir un hacha para desquitarse, aunque sus piernas no le dieran la velocidad que él quisiera.

Antoñito cerró los ojos, se dejó caer y recostó su espalda contra un árbol. Estaba tan cansado de gritar mentiras que ni él sabía siquiera si lo que había dicho era verdad.

Solo en el medio del monte. Tibieza, soplo venenoso. Escuchó cómo los grillos ahogaban el silencio y cantaban más fuerte. La luna embistió la negrura como un potro desbocado, como Tobías. El aire sopló taciturno, conocedor de intrigas.

Apenas si escuchaste los pasos, Antoñito, y cuando miraste ya era tarde. El filo fue silbando certero por la noche en paz y el grito se hizo eco en el espacio, llenándolo de sombras. Antoñito se llevó convulso las manos a la garganta, el líquido le llenó la boca a borbotones y el tacto pringoso presintió el dolor.

No vio a Tobías Salvador sonreír asustado y caminar satisfecho, encapotado en su soberbia.

Antoñito sintió la transpiración fría, y debe de haber pensado en la posibilidad de abandonar el mundo ahí, en la quietud del monte, bajo el follaje pervertido. Pero comprendió en ese instante lo que ni siquiera el más osado de los hombres hubiese sido capaz de imaginar. Se aferró a su vida miserable, anudó tambaleante un pañuelo a su garganta y montó en la bicicleta.

Pedaleó por el camino hasta llegar al pueblo. Las piernas se movían solas, la mente recorría la última romería y el daguerrotipo que conservaba de su madre de quince años, antes de morirse; recordó las canciones de Rosaura y su figura celestial, se querupei zerioya tremcalaba, se mendiare edifidiura cuel solar; rogó al cielo que hubiera aumentado el número de doctores para poder salvarlo, y se acordó de la vez que a los ochos años iba corriendo para ver el Cine Centenario y un sulky le pasó por encima, pero como el suelo era de arena blanda se levantó y siguió jugando a tirarse arena a los ojos y no ver nada, como ahora, se mi magdalá tremtara ximufá, recordó la imagen de su padre en el zaguán tendiéndole un botín, quillioupía yesaloma gipsalá, y el veneno plateado del hacha cayendo y cayendo sibilante, sin parar.

Cuando llegó al pueblo cerró los ojos y avanzó a lo largo de la avenida principal. Los frentes como panteones, un pueblo cementerio de domingo. Todos dormían. Un palio de silencio cobijaba el espacio. Las últimas estrellas rayaban en lo profundo del cielo. La quietud era un bálsamo. De tanto en tanto se oía el ladrido de un perro o la brisa leve que por momentos sabía pasar entre las acacias.

Lo demás era calma, pueblo muerto.

Don Hipólito Incháurregui, doctor, lo encontró en un estado de agonía, de crepúsculo.

–Te vas a morir, Antoñito –aseguró Incháurregui, pero la mirada del hombre resonó con una vehemencia tan impropia de los que están en ese estado que el doctor ordenó inmediatamente que prepararan la sala.

En el hospital no esperaban a nadie esa noche, así que tuvieron que mover las gallinas de los pacientes agradecidos y los bancos de la escuela que estaban apilados en la sala de operaciones, porque el intendente iba a organizar una peña y no sabía dónde ponerlos. Antoñito estaba tan malherido que daba miedo mirarlo.

Jamás en sus treinta y siete años de médico Don Hipólito Incháurregui había visto un caso semejante. El hacha había dejado su impronta en el hueso de la columna de Antoñito, pero no llegó a cortar los vasos, que se corrieron elásticamente.

Don Hipólito había llegado al pueblo a través de un llamado a concurso del Ministerio de Salud. El premio era una casa y una tumba en aquel pueblo del infierno. Lo que jamás llegó a creer Hipólito fue que llegaría a salvar alguna vez a alguien que estuviera prácticamente decapitado. Sin embargo tuvo que rendirse ante los hechos que tejía la fatalidad.

Cuando despertó vio los ventiladores de techo orbitando como libélulas sobre la habitación estrecha. Estaba solo, en la más completa soledad, como siempre lo estuvo. A las dos semanas salió por primera vez. Con el paso corto fue derecho a ver a Rosaura. Esta vez se la llevaría lejos y para siempre, un final cursi y acaramelado.

Entró al burdel por la puerta trasera. Zarina Reyes lo esquivó con una mirada de repulsión y se apartó casi a los gritos, es el aparecido, el degollado, ánima bendita, hasta el final del hall que daba a la escalera.

Antonio subió sin entender. Encontró la puerta abierta y la habitación vacía. Se dio vuelta y se miró en el espejo de la pared opuesta a la cómoda de madera. La vio. La cicatriz como un cierre o una boca de payaso que le surcaba el cuello hasta la desprolijidad de las patillas.

Se tuvo miedo. Bajó como un loco las escaleras y, ya en la calle, la gente huía despavorida, el fantasma volvió, volvió para vengarse.

Más tarde un alma caritativa le contó que Rosaura, su Rosaura, se había ido a vivir con Tobías Salvador, su matador.

Antonio se montó en su vieja bicicleta y se fue pedaleando por el camino, mientras el sol siguió subiendo por el este y en torno de los fogones de los hacheros, en aquel lejano monte de caldenes. Cuando volvían de la resignación diaria y del sitio de picada, comenzaron a contarse la historia, fantástica, atrevida, de un tal Antonio Gil, hachero, que sabe aparecer los viernes al caer la tarde, enjuto y solitario sobre su bicicleta, y que sabe llevar entre las manos, invariablemente, un atadito de naranjas hasta su propia tumba.

SALTO MORTAL

por Daniela Cavarozzi Haddad
1° año Letras

–*V*amos mamá, sólo un *salto* más –dijo Sarah mientras que sus rubias y deshechas trenzas golpeaban rítmicamente como pueriles latiguillos en su espalda.

Un *salto* más y el vestido de raso amarillo con rayas y listón azul cosido por su madre, la mejor modista judía de toda Varsovia, se batía exhausto dejando ver las enaguas de encaje de Bruselas.

Un *salto* y más que un *salto* más, que cada tarde suplicaba aquella chiquilla incansable, gozosa al verse rodeada por el rápido vértigo de la torsada, amarillenta cuerda, que en su circular y monótono trayecto casi se topaba con sus pies, levantados magistral y acompasadamente en el momento exacto en que tocaba el piso y volvía a ascender en su cíclica rutina.

–*Uno, dos, tres*, para adelante; *cuatro*, haciendo ocho con los brazos; *cinco, seis, siete*, vuelvo a empezar, ahora para atrás. –Y con cada *salto, saltaba* la fuente, la glorieta, los abedules, la desnuda pareja de mármol, su madre que tan quieta parecía estar sentada en esa banca del parque, custodiándola con su mirada protectora, mientras manipulaba con hábiles manos la pequeña pero precisa tijera de costurera.

Y con cada *salto* se volvía más fuerte, más bonita, más grande; por lo menos eso decía su padre durante la conversación que tenía lugar en la cena, una vez que había llegado del Banco. Quería que sus hijos fueran fuertes, como sus padres y no le tuvieran miedo a nadie, ni a los que molestaban a los del Gheto, aunque los insultaran y rompieran sus vidrios dejando las ventanas tan filosas y agudas como sus metálicos gritos.

Saltando, de la casa a la escuela y de la escuela a la casa, hasta que el letrero de "CLAUSURADO", paralizó el monumental edificio del Colegio de la Sinagoga Mayor, dejando en silencio Salmos y Lamentaciones, clausurando el pensamiento.

Saltando, de la casa al parque y del parque a la casa, hasta que lo público se hizo prohibido y se levantó un nuevo monolito con esta inscripción: "A ESTA ✡ NO LA QUEREMOS EN NUESTRO CIELO", esculpida en los corazones de nazionalista hielo.

Saltó en su jardín.

Saltó en la cocina.

Saltó en el sótano, hasta que no lo hizo más.

Ya no se supo más de nada, nadie lo supo.

–Un médico, pronto, que el capitán se desangra –vociferó aterrado el oficial S.S. que veía como su compañero agonizaba sin esperanza, al mismo tiempo que lo increpaba inútil y salvajemente– ¿Quién te hizo esto?

–No me dejes –alcanzó a decir el moribundo–, aquella niña judía, *uno, dos y tres*, iba al campo; *cuatro, cinco y seis*, y se acercó al borde.

No pudo continuar porque murió, murió al fin.

Sigo yo, que observo la escena desde la obscuridad de mi rincón, aún oculta, con mis tijeras en la mano: se acercó al borde, donde la tierra estaba fresca, recién removida, sus piernas rozaban al *saltar* el húmedo y tosco delantal gris, mientras que *salteaba; uno*, pubertad; *dos*, su juventud; *tres*, un gran amor; *cuatro*, hijos, tal vez; *cinco*, madurez; *seis*, dulce vejez; al mismo tiempo que un gran sentimiento de odio, maldad e incomprensión se materializaron en semilla mortal, de plomo, que germinó en su blonda cabeza.

–Vamos Sarah, sólo un *salto* más –le dije yo, su mamá.

PENSAMIENTOS

El monólogo no existe. Sólo es un diálogo demorado.

Para no mirar hay que tener ojos.

Hay quienes viven ultimando los comienzos.

Aunque detengas los pasos, continúa la marcha.

Hay una sola forma de vencer el tiempo: aceptar que pasa

Somos plenamente soberanos de aquello que nos falta.

Una máscara no oculta un rostro. Simplemente es otro.

Dios es el Gran Silencioso que nos habla a cada instante.

El olvido es el mejor amigo de un secreto.

Los caminos se vencen con los pasos. Las distancias, con la imaginación.

Néstor Amílcar Cipriano

EL GRITO

E. Munch

Y cuando éramos niños
en el bosque
o bajo los manzanos en flor,
con círculos amarillos y rojos
enredábamos el arcoiris de la lluvia.
Ahora,
en esta ruindad de
huesos,
el agua resbala por la
roca
cayendo,
invitándonos a caer.

En el fondo de la calle
el grito
demora su sonido
mientras caemos,
caemos empujados al polvo.

Celia Fischer

MARECHAL MAESTRO

por José María Castiñeira de Dios

¿Con qué títulos me atrevo a improvisar estas palabras sobre el maestro Leopoldo Marechal?

Como decía en *Laberinto de amor*: "No tengo para tales rigores / ni el verbo ni la barba de los historiadores". No me fue dada la posibilidad de ser un exégeta de su obra. De modo que mi presencia aquí tiene tan sólo un fin testimonial: el de un discípulo, que viene a contar cómo fue su encuentro con el maestro, qué recibió de él y cómo lo acompañó en largos tramos de la vida, cómo él dijo alguna vez, "en las duras y en las maduras".

Allá por el año '33 venía yo de un campo sur de llanuras, de potros y de trigales. Mediaba el año y yo quería ingresar a un Colegio de la calle Trelles y Franklin de Buenos Aires. Naturalmente por normas burocráticas muy atendibles, entre ellas, el haberse cerrado varios meses atrás el período de inscripción, me rechazaron, y en el momento en que yo salía, llorando, y Leopoldo Marechal, ingresaba al colegio para cumplir con su tarea diaria docente, se detuvo, le preguntó a mi madre qué le ocurría al muchacho quebrado en llanto y me llevó a la Dirección para que le permitieran admitirme como alumno suyo en 5° grado de esa escuela primaria. Asumió él, por una misteriosa voluntad propia, el compromiso de formarme y de hacerme ganar el tiempo perdido, en aquellas horas menos exigentes del curso escolar. Para mí fue realmente una revelación. Porque yo traía conmigo la pura y simple imaginación campesina, y en aquellas paredes caleadas del lejano rancho sureño de mi infancia, había visto y dibujado la existencia del poeta. El poeta –como un ser ideal– era así, para mí, una realidad concreta y me había acompañado mágicamente en toda mi vida infantil, en los 25 de Mayo y 9 de Julio de las fiestas lugareñas, recitando poemas tradicionales de "El negro Falucho" de Obligado y aquel "Los Granaderos" de Belisario Roldán.

El poeta existía en mi vida junto con los payadores que transitaban por esas tierras del sur cantando la "Leyenda del Mojón", acercando a mi corazón abierto los poemas populares y anónimos, las estrofas del *Martín Fierro*, la leyenda del Viejo Santos.

Tuve así la posibilidad –¡oh milagro!– de encontrar en un patio infantil del Colegio de Trelles, la revelación física del Poeta. Estaba allí, de cuerpo entero, con su guardapolvo blanco, fumando una pipa que jamás sacaba de su boca, mirando socarronamente a quienes representaban la docencia tradicional, acariciando a los chiquitos más avispados, y volcando hacia todos una ternura que se hacía más visible con los más desvalidos, con los menos dotados para el esfuerzo del estudio.

Marechal era, fue, auténticamente un maestro toda su vida; vida que proyectó en una gran didáctica, la de la Verdad revelada.

Esa presencia de orden espiritual se manifestaba en una comunicación caritativa con el prójimo. Le importaba mucho el prójimo. Muchos años después iba a decirle a Gelman: "Escribí para comunicarle mi experiencia a mi prójimo, o sea a mi próximo, tal vez eso pueda ahorrarle algunas desdichas y pesares".

Este gesto caritativo de Marechal involucraba la conciencia que él tenía de su misión como escritor, su necesidad de dar testimonio humano. Decía: "Creo que un poeta lo es verdaderamente cuando se hace la voz de su pueblo, cuando lo expresa en su esencialidad, cuando dice por los que no saben decir y canta por los que no saben cantar".

Y agregaba: "cuando tuve ciertas respuestas frente al mundo (...) las encontré sobre todo en la gente y me obligué a comunicarlo vital y literalmente, por amor, por caridad; porque hay que compartir con los demás lo que uno posee. El día que se haga esto –decía–, en el orden económico, tendremos un mundo mucho más feliz". Marechal se colocaba, así de frente, frente al mundo que le tocó vivir, un mundo en un formidable desequilibrio, lo que él llamaba el proceso descendente del ciclo humano sometido a una inquietante aceleración. ¿Por qué como escritor se obligaba él a comunicar la Verdad proferible? Ya lo dijo, en el hermoso comentario que le hace a Alfredo Andrés: "El escritor reclama dos definiciones: una peyorativa y otra mejorativa. La peyorativa dice: Animal bípedo, con una sola pluma, que se alimenta de incienso y promoción; y en la "mejorativa": escritor, ser hermosamente expresivo que manifiesta exteriormente para los otros lo que hay en él de manifestable".

Sentía que esa vocación (de "vocare", llamado) exigía una respuesta en función del otro, del prójimo y encontró, en un momento dado, que esa comunicación, a través de la poesía inicialmente, debía también expresar el caos de dicha y de felicidad que trae el descubrimiento del mundo. Por eso supo decir en *Días como flechas*: "Abejorros de sol / se deslizaban / a sus caderas / desde la parra / y en los grifos chorreantes / un pájaro de agua / desobilló el menudo carretel de sus voces / para que se durmieran los patios infantiles / ¡Vientres de las tinajas / donde los canalones recogían el sol / que llovía en los techos/ y los taladros / de las cigarras / que abrían agujeros musicales / en un silencio de madera!".

Era su enfrentamiento con una realidad, fuerte, vital, bella, desordenada, caótica. Pero en la medida en que él, después de su encuentro con el Cristo de la Mano Rota, en aquella noche de la calle Gurruchaga que cuenta en *Adán Buenosayres*, ordenaba las fuerzas de su espíritu, en esa medida también su literatura se afianzaba en el júbilo del orden que se manifiesta en *Odas para el hombre y la mujer* y que culmina en los *Sonetos a Sofía* y en *El centauro*. Así podía decir: "Con pie de pluma recorrí tu esfera / mundo gracioso del esparcimiento / y no fue raro que jugara el viento / con la mentira de mi primavera. / Herido el corazón, extraño fuera / que hubiese dado lumbre y aposento / al suplicante amor cuyo lamento / llama de noche al corazón y espera. / Si fría el alma y

agobiado el lomo / llegué a tu soledad reveladora / con pie de pluma y corazón de plomo / deja que un arte más feliz asuma / gracioso mundo y que te busque ahora / con pie de plomo y corazón de pluma." Y deseoso de participar a los demás, en esa permanente didáctica de la Verdad revelada, su encuentro con esa Verdad, iba a decir en *El centauro*, maravilloso monumento poético de nuestras letras: "En una tarde antigua / cuyo paso de loba / fue liviano a los ojos / pero no a la memoria / extraviado el sendero / que conduce a la rosa / vi al Centauro dormido / junto al agua sonora. Y tal vez, porque había llegado al conocimiento de la Unidad manifestada, porque había alcanzado el conocimiento del Hermoso Primero, sabía que con el Número Dos comenzaba la pena. Quiero recordar aquel soneto "Del Amor Navegante", casi un tratado de metafísica, y una de las piezas más preciosas que se han escrito en la poesía de lengua castellana: "Porque no está el Amado en el Amante / ni el Amante reposa en el Amado / tiende amor su velamen castigado / y afronta el ceño de la mar tonante. / Llora el amor en su navío errante / y a la tormenta libra su cuidado / porque son dos: Amante desterrado / y Amado con perfil de navegante. / Si fuese uno, Amor, no existiría/ ni pena ni bajel ni lejanía / sino la beatitud de la azucena. / ¡Oh amor sin remo en la unidad gozosa! / ¡oh círculo apretado de la rosa / con el Número Dos nace la pena!".

Toda la didáctica de Marechal se manifiesta poéticamente. El no creía en la literatura por la literatura ni en el arte por el arte. Pudo decir: "Personalmente, cada vez me interesa menos la literatura y todo cuanto no sea la apertura al sentido trascendente de la existencia; toda la existencia humana no es más que una preparación para algo que ha de continuar en otro plano menos ilusorio".

Pero también creía que todos los caminos del arte literario se resolvían en la poesía, incluida la novela, a la cual consideraba una expresión de la epopeya como amplia realización poética y no solamente poética sino de comunicación de una existencia humana. Por eso, en un momento determinado, Marechal utiliza la novela, también como una forma de su didáctica: quiere darle a la ciudad un alma; quiere que la ciudad física tenga una existencia metafísica; y cuenta su camino, su difícil, doloroso y luminoso, resplandeciente camino, hasta alcanzar el conocimiento de la Verdad.

Pero lo hace apelando a un lenguaje argentino y coloquial, elevado a categoría poética; y también mediante ese humorismo que Sola González definió, certeramente, como "humorismo angélico". El quería comunicar esa alegría de su alma mediante una catarsis por la risa. Por eso toda su novelística, en la que alguien creyó advertir la influencia de Rabelais, estaba dirigida a algo más alto, eso que sólo Cortázar, Sábato, Sola González y Murena advirtieron con claridad meridiana. Repito, tanto su novelas como sus poemas son las formas de una actitud didáctica, de una ejemplaridad cuya expresión más concreta está en uno de sus libros menos transitados y menos conocidos: *El cuaderno de navegación*. Allí en *El cuaderno de navegación*, está explicitando el pensamiento de Leopoldo Marechal con respecto al Poeta, a la Patria, al Arte, a la muerte, a su pasión nacional, a los grandes temas que él trabajó en sus días y sus noches. Y está también en la *Autopsia de Creso*, excepcional testimonio de su posición precisa frente al materialismo marxista "hermanos siameses –como él decía– de la gran trampa urdida para ganarle la partida a Dios y a los hombres". En ese libro, que debemos recomendar a veces porque, como ocurre con casi todos los

grandes escritores nuestros que son más conocidos por anécdota que por el contacto directo de su pensamiento, en ese libro está el pensamiento cabal de Leopoldo Marechal.

Marechal tenía, además, un profundo y extraordinario amor a la Patria, y al Pueblo, que se resolvía también en una permanente y luminosa didáctica, como lo expresa en "La Patriótica". La Patria era para él una inquietud permanente y una angustia de todos los días. "Muchacho, –me decía– ¿qué nos pasó, qué nos pasó que cuando Buenos Aires era un villorio escribíamos en las paredes: "Calle Esparta su virtud / su grandeza, calle Roma / silencio que el mundo asoma / la gran capital del Sud"? ¿Qué nos pasó que teníamos un sentimiento de grandeza, de heroica realización común, y nos hemos ido perdiendo en los vericuetos de los odios, en los conventillos de la maledicencia?". ¡Tantas veces había hablado de la Patria! "La Patria es un dolor que nuestros ojos no aprenden a llorar", "la Patria es un dolor que no sabe su nombre". Un dolor, siempre la Patria es un dolor, pero también "la Patria es un gran amor que llora recién nacido", y "la Patria es nada más que una hija y un miedo inevitable". Recuerdo ahora, casi el destino vivo con que en su didáctica Marechal quiere dibujar la definición total de Patria: "Y dije todavía en la Ciudad / bajo el caliente sol de los herreros: / no sólo hay que forjar el riñón de la Patria / sus costillas de barro, su frente de hormigón, / es de urgencia poblar su costado de Arriba, / soplarle en la nariz el ciclón de los dioses./ La Patria debe ser una provincia / de la tierra y del cielo".

Con su humildad de gran poeta cristiano Marechal trabajó toda su vida por esta Patria de la tierra y por aquella otra del Cielo. Lo hizo en Buenos Aires, "ciudad de sus amores, / en donde cosechó más espinas que flores".

Para cerrar esa didáctica permanente de su vida y de su obra escribió aquel final de *Megafón*: "Y adiós, que me voy".

CIEN AÑOS DE CINE

Literatura y cinematografía: el séptimo arte o el cuarto género

por Julieta Brizzi
4° año Letras

Acerca del curso *VÍDEO EN EL AULA –El discurso literario y su transposición al discurso cinematográfico–* dictado por el profesor Héctor Freire los días 20 y 27 de abril de 1995, en el marco de las actividades de extensión universitaria de la escuela de Letras.

Considerar el guión cinematográfico como un género literario –probablemente dentro del drama– o aceptar que hace más de cien años la literatura ha superado la bidimensión de la hoja escrita para valerse de las imágenes. He aquí el dilema. Nuestro corazón de literatos jamás aceptaría lo segundo, aunque muchos nos sentaríamos gustosos en la silla plegable de DIRECTOR. Tratar de conciliar opiniones acerca de las dos artes más prestigiosas de este siglo –la literatura siempre lo fue– es una labor de pocos años, aunque los escritores hayan aprendido una nueva forma de hablar. Éste es uno de los puntos más importantes que trataron las dos charlas del profesor Héctor Freire en nuestra universidad, junto con otro no menos trascendente y actual: cómo enseñar a los adolescentes de nivel medio una forma de literatura mucho más cercana, que ellos no sospechan, y que disfrutan cada vez que se acomodan en una sala, por ejemplo del barrio de Belgrano, un miércoles por la tarde. Cómo llevar el cine al aula. Y, antes de esto –una inquietud más universitaria que secundaria–, ¿se puede ver cine y aprender así literatura? Si tenemos en cuenta las numerosas adaptaciones cinematográficas de piezas literarias y la influencia que el medio cinematográfico tuvo en ella, debemos admitir la semejanza. Pero para abordar el estudio de la literatura brindado a niveles escolares a través del cine en vídeo es necesaria la lectura de la obra, previa a la proyección del film.

Para entender mejor el universo del vídeo, que servirá de herramienta fundamental, el profesor Freire basó sus charlas en el poder didáctico que tiene la tecnología y la forma en que desaprovecha la enseñanza argentina los distintos elementos del confort doméstico como apoyo de la escuela. Ésta casi siempre está desprovista de videocasseteras, grabadores, cámaras fotográficas, proyectores, discos compactos, líneas telefónicas, televisores, etc. sin los cuales la imagen y la comunicación de este fin de siglo no se encuentran representadas en las aulas.

Luego, se centró exclusivamente en el papel que juega el uso del vídeo en la enseñanza de la literatura, tomando a priori la idea de que el cine es una expresión artística y literaria. La finalidad del vídeo en el aula es la de estimular al alumno a introducirse en la lectura. Habla de un proceso de alfabetización cinematográfico a partir del cual se conjuga la literatura con el aparato técnico del cine. El profesor debe actuar como guía seccionando las películas que se utilicen: éstas deben ser recreaciones de obras literarias pero con lenguaje y medio cinematográficos. (Señaló las dificultades que muestra para esto un tipo de cine como el de Lawrence Olivier, que no logra distinguirse totalmente del teatro). Se puede hacer así una lectura simultánea de ambos discursos. Los dos se integran y complementan.

El profesor Freire suministró un material exclusivo: un compacto acerca de la historia del cine hasta los años del surrealismo;

desde los Lumière hasta los hermanos Marx y Luis Buñuel. Los hermanos Lumière filmaron escenas de Renoir, representadas con actores, naturalezas de Manet, de Monet. Se vieron fragmentos de la primera proyección histórica, el primer largometraje literario sobre una novela de Emile Zolà: *Los enfermos por el alcohol* de 1902, y una muestra de los movimientos más destacados. Se hizo hincapié sobe todo en el cine soviético de Eisenstein, el surrealismo y la intertextualidad entre directores (Eisenstein, De Palma, Allen, etc.) . A partir de 1915 se independiza su discurso, y la novela modifica su manera de narrar. Muchas veces, puede ocurrir que el cine mejore la literatura, como en el caso de Hitchcock, que tomaba relatos intrascendentes para elaborar sus guiones.

En la segunda parte del curso enumeró las diferencias que más se destacan entre los dos discursos. Siguiendo a Umberto Eco, dijo que la literatura, específicamente la narrativa, estimula al consumidor a través de un signo lingüístico recibido en forma sensible, analizado y entendido. Va de la palabra al concepto, mientras que en el cine las imágenes estimulan continuamente y nos llevan al concepto como en un proceso inverso. La primera reacción ante la imagen fílmica no es intelectiva sino fisiológica. Hay una diferente reacción de contacto con el objeto artístico. Mientras que para la literatura es individual, para el cine es colectiva. El cine utiliza diferentes términos gramaticales como el *tráveling*, los *planos* o puntos de vista, *el picado*, etc. Las *homologías* a las que hace referencia Eco son modelos de estructura similares que ya existían antes del cine en artes como la música y la pintura. Pero el elemento que permite unir el cine con la literatura es una homología estructural: ambas son artes de acción. No existe cine sin historia, siempre que se cuente algo. Las condiciones variarían si se tratara del discurso poético, tanto literario como cinematográfico –puesto que existe lo que se dio en llamar el *cine poético*.

Para mejorar la didáctica de las clases con vídeo, el profesor Freire dio a conocer la posibilidad de armar ciclos temáticos y puso como ejemplo dos que él mismo armó para ese fin:

-El apocalipsis, la naturaleza revelada a través del aire, el agua, el fuego y la tierra, ejemplificado con *Los pájaros*, *La última ola* (un telefilm de Peter Weir), *Apocalipsis Now*, y *El pescador de ilusiones* (el rey pescador), una alegoría de Cristo.

-La visión de la ciudad, el espacio privilegiado con *Farenheit 451*, *Braderunner* y *Brasil*.

Por último, se hizo mención a la estrecha relación entre la obra de Jorge Luis Borges con el cine. Él mismo había admitido la influencia de películas americanas en muchos de sus cuentos. Borges era un asiduo espectador del *western*, películas de gangsters, comedias francesas e inglesas. Su cuento *El hombre de la esquina rosada* se basa en *Los muelles* de *Nueva York* de Von Sternberg. También muchos directores han usado su obra como base: Bernardo Bertolucci realizó *La estrategia de la araña* (1970); Leopoldo Torre Nilsson, *Días de odio* (1962); Héctor Olivera, *El muerto* (1975). Borges eligió el cuento y la poesía porque se adaptaban más a las imágenes conceptuales que generaban sus creaciones.

Al finalizar el curso, el profesor y los asistentes manifestaron el deseo de continuar un tema tan extenso como el del cine y la literatura en un encuentro próximo.

LO HUMANO, LO AJENO

por Valeria Papadópulos
4º año Letras

Que el poeta debe ser decente,
pero de ninguna manera sus versos.
Catulo, XVI, 5-6

El lenguaje obsceno es una realidad que no podemos ignorar. Un médico, un psicólogo, un abogado, un personaje de una obra literaria enfrentan día a día hechos que distan enormemente de lo refinado, elevado, etéreo o sublime. Del mismo modo, un lector o un traductor tropieza en muchos de sus trabajos con algunas de esas palabras que, a veces producen zozobra, otras rechazo y algunas hilaridad, pero nunca indiferencia, sobre todo cuando se plantea el problema de cómo traducirlas . Entonces, acorralado, optará por hacerlo con absoluta fidelidad, o bien por aligerarlas con eufemismos produciendo una inmediata reacción en el lector por haber traicionado el espíritu original del texto; incluso habrá quien las elimine apelando a la inaceptable censura, pero nadie que haya emprendido la tarea de dedicarse al estudio de un idioma podrá desconocerlas. Profundizar los conocimientos de una lengua –viva o muerta– "en las buenas y en las malas" implica el olvido de las consideraciones morales en favor de una visión amplia y realista.

Aunque fuera de interés para los lectores, no es posible en esta nota hacer un exhaustivo detalle de expresiones obscenas, por lo que nos detendremos en algunos puntos y épocas de particular relieve. El tiempo en el ámbito editorial es tirano.

En toda época el lenguaje obsceno está constituido por términos que se refieren a los órganos reproductores, a las relaciones y a los comportamientos sexuales. Remontémonos a la antigüedad clásica: en la poesía de Catulo el sexo juega un papel importante y el lenguaje que utiliza puede resultar crudo y desagradable, pero hay que tener en cuenta que es usado por la sátira para ridiculizar a las personas –como un recurso enfático– y para jugar con la imaginación del lector. El procedimiento del poeta consistía en cargar a las palabras más vulgares de una intensidad tal que el resultado ya no fuera pura chabacanería, sino vivas imágenes metafóricas. Recordemos que el verbo *glubit* de la poesía 58, significa "quitar la corteza de un árbol", pero Catulo lo atribuye a Lesbia que, como una vulgar ramera, "descapulla" a los descendientes de Remo. Ha empleado un término normal para pintar la vileza en que está sumida su otrora "diosa brillante", sin caer en lo burdo o vulgar, empresa difícil si no se posee su talento.

Bajo la misma lente podemos analizar el lenguaje del *Decamerón*. La "lengua de riesgo" se subordina siempre a la acción y a la intriga de las *novellas*; los personajes, el tiempo, los lugares y las situaciones procaces existen en cuanto son proyecto de ella y están determinados por la preocupación de verosimilitud. Bocaccio imita la manera de hablar de los distintos grupos sociales y los dialectos de diferentes partes de Italia con la misma intención. Los lugares predilectos para la intriga son las alcobas de las mujeres malcasadas, de las muchachas que se enamoran sin la aprobación de sus padres o de las prostitutas que acechan a los mercaderes enriquecidos. Todos estos lugares y circunstancias son evocados por las necesidades de

la acción, verdaderos transmisores de una realidad concreta.

Del mismo modo la lengua del *Lazarillo* contribuye a reforzar el realismo tan particular que caracteriza a su prosa. El autor se disculpa en el prólogo de su "grosero estilo": Lázaro nos cuenta que el ciego le enseñó la jerigonza de los vagabundos, pero no encontramos uno solo de estos vocablos en toda la novela. Se produce así en el lenguaje un prodigioso equilibrio que procura describir, con humor y estilo llano, las peripecias de un pícaro sin tener que recurrir a eufemismos que desvirtúen la realidad o la personalidad del protagonista.

La obscenidad, escatología, glotonería, pereza, riñas entre criados o personajes de baja estofa son materia siempre presente en las narraciones medievales. Nos preguntamos entonces, ¿qué sentido tienen en *La Celestina*? Las escenas libidinosas no son un objeto principal ni están detalladas, sino que nacen del argumento y son inevitables dentro de él. El sentimiento que embarga a toda la obra es la fuerza irrefrenable de un amor que concierne al cuerpo y al alma. Rojas describe a Melibea "olvidada de toda ley y de todo deber en la embriaguez de los sentidos", pero nunca muestra inmoralidad o una sensualidad ciega, sino un típico arrebato del cual en ciertos momentos ella siente pudor. Calixto "también ebrio de amor sensual, que acepta cualquier medio para satisfacer su apetito y hace de este su mundo entero", pero al mismo tiempo su amada es su "señora" y "Dios" y en ningún momento la representación del amor es meramente física. El lenguaje de Celestina adopta dos formas: popular y aristocrático. El cambio de niveles estilísticos se da de acuerdo con el interlocutor a quien se dirige: es un personaje plebeyo que sabe cambiar de estilo con astucia cuando trata con alguien de elevado rango social. La obra demuestra una aguda conciencia sobre el uso del lenguaje y sólo admite la obscenidad como resorte dramático para ahondar en el trazado de los caracteres y la presentación directa de varias escenas decisivas. Los críticos coinciden en que, escritas en aquella prosa de oro, hasta las escenas de lupanar resultan tolerables.

A veces las palabras son como válvulas, otras veces exorcismos y algunas haces de luz. Pero una cosa es la aprehensión y otra bien distinta el empleo que se haga de cada término. Por ejemplo, hay un gran abismo entre los adolescentes, quienes han optado por llamarse todos del mismo modo con un gracioso y cómodo apelativo –por más que sus padres hayan deliberado quién sabe por cuánto tiempo para elegirles un nombre–, y aquella persona que con toda intencionalidad en el momento exacto, dentro de un contexto exacto y con la carga emocional exacta, descerraja el término temido para liberar su sentimiento o para reforzar la energía de una frase... A veces las palabras son como válvulas, otras veces exorcismos y algunas haces de luz.

La condena de "malas" palabras constituye una reliquia de nuestro pasado ancestral que lleva consigo las huellas de las terribles prohibiciones que le dieron origen. Dado que nuestro pensamiento no corresponde más al de una mentalidad mágica (el término "obsceno" del latín *obscenus* lleva implícito el significado de algo infausto, siniestro, de mal agüero), deberíamos estar en condiciones de decidir libremente si usarlas o no, y en el caso afirmativo, tener sentido de la oportunidad. Lo inadmisible es sentir rechazo o escandalizarse ante su mera mención. Por supuesto, el lenguaje obsceno es una verdadera "zona de riesgo", pero existe, queridos amigos, existe, ¡es parte del lenguaje! Por eso es tan nuestra la sentencia de Terencio: "Soy hombre y nada de lo humano me es ajeno", *Homo sum nihil a me alienum puto* , con perdón de la palabra.

ESE ESPLENDENTE Y ANSIADO OBJETO DEL DESEO

Por Pablo Cortés Gamas

... y así del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio.
(Cervantes Saavedra Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, I, 1)

–¿Dónde dice que fue?, ¿en la casita?
–Sí, Tloupadópulos: treinta pasos al oeste desde la entrada, tres pasos al sur y cinco de nuevo al oeste. Allí, como le decía, una vez abierta la puerta-tampa, mis compañeras delegaron en mí el indescriptible honor de ser el que ascendiera.
–Cómo se habrá sentido.
–Imagínese. Y le digo que cuando me vi al borde de la negra boca que escondía ignotos e irreconocibles misterios, supe lo que es estar al borde de la muerte, aunque con la ventaja de no tener razones para temerle.
Comencé entonces el descenso. Y fui Orfeo, fui Enes, fui Dante; fui un minero cualquiera, fui Odiseo...
–¿El Quijote en Montesinos?
–No. Pero sí tuve la oscura intuición de estar siendo objeto y sujeto a la vez (como todo sujeto pasivo) de una iniciación de tradición remota.
Obnubilado en parte, me fui abismando sin perder mi digna apariencia; es probable que con cierta solemnidad. La oscuridad se volvió semipenumbra, y esta circunstancia y mi astigmatismo no colaboraron para que las sombras y los objetos (intercalados orgiásticamente en sus identidades) no se me figurasen antiquísimos pero ya eternos seres del inframundo y la prehistoria.
Extático por el espanto y la emoción, tanteé estantes y anaqueles. Presumí un laboratorio. Auténticas ratas y arañas se disputaban (o se repartían) con amabilidad el espacio.
Una vasija totomeca precolombina, un chispero pampeano, una momia egipcia de un niño (o niña) de siete años, una hoz druídica gala previa a la romanización, un ejemplar de la Biblia rúnica del hereje Ulfilas, un trabuco español del siglo XVII, la cabeza del fémur de un gigante, los restos del nudo de Gordio, una rosa inmarcesible en un crisol, fueron algunas de las cosas que vieron mis manos trémulas.
–¿Y qué más vio? –preguntó Tloupadópulos, jadeante.
–Un inodoro.
–¿Cómo un inodoro?
–Sí. Me guiaron hacia él el azar y su leve fosforescencia. Lo reconocieron a medias mis ojos y mi tacto.
–Pero, ¿qué hacía un inodoro ahí?
–Lo ignoro; pero toda mi vanidad y mi regocijo, todo mi sobrecogimiento de supuesto primerizo (por lo menos entre mis contemporáneos) se desdibujó al instante.
–Pero, ¿cómo sabe Ud. que ese inodoro no era originario de una civilización ya desaparecida; o bien, que eso era realmente un inodoro?
–Sospeché lo primero. Y alimentó esta sospecha el término latino que leí en uno de sus bordes internos: "FERRUM". A pesar de que el artefacto, o el objeto decorativo (ya que como Ud. bien dice no puede haberse tratado de un inodoro) estaba hecho de losa o algo así, esa resonancia romana logró enderezar momentáneamente mi ilusión.
Discurrí sentado en aquello...
–¿En el inodoro?
–O en lo que fuera.
–¿Y no sintió el sentarse allí como una profanación?

–Mire, le aclaro que lo usé a modo de asiento y nada más. Además, el contraste entre mi mansa alegría inicial y mis (por lo menos) dudas era demasiado oneroso para mí. Me senté donde pude.

–¿Y?

–Nada. Decidí volver a la superficie (a aquella de la que era oriundo), para regresar con alguna lumbre. Fue así, que al comenzar a subir las escaleras, adiviné un bulto, tal vez humano, tal vez vivo, que se me acercaba desde lo más oscuro. No había nadie más allí (o eso supongo), así que descuidé las formas sin pudores, aunque silenciosamente, y apuré el paso; cuando de repente me resbalé y caí.

–¿Se lastimó?

–No. Me quedé allí, tirado y supino, pero consciente, perpendicular al primer escalón. Oí una voz que se presentaba. Entre el golpe y mi pánico, que no le oculto, sólo pude escuchar un segundo nombre de pila: Argentino. También algo vago sobre una mujer llamada Beatriz. Esto último privó para retomar fugaz, infinitesimalmente, el recuerdo de Alighieri. Y desde allí vi inmediatamente, en un rincón no geográfico del hipogeo, y en forma estrictamente superpuesta, la avenida Santa Fe, un atadecer que era todos los atardeceres, el Valle de la Luna, la península de Labrador, la traición de un pueblo a sí mismo (su suicidio), el Mar de los Sargazos, la Conspiración, una embarcación en el Índico empenachada por los fuegos de San Telmo, un amanecer que era todos los amaneceres, un inmenso témpano austral derritiéndose, un patíbulo en Singapur, Fort Knox, un malón ranquel, el asesinato de Lincoln, el Pesebre, un pogrom que era todos los pogroms, un club de rugby en Florencio Varela, los castillos de Kronborg y de Inverness, un bautismo en Tilcara, la Atlántida, el arroyo Maldonado, el almendro que custodia el acceso (en Medio Oriente) al Edén, el tercer anillo de Saturno, y mucho otros lugares y sucesos, varios desconocidos por mí, todos simultáneos, como le dije, todos vistos desde todos los ángulos y en todos sus instantes y fundidos en una sola visión.

–¡Qué experiencia!

–Qué le parece. Y no sé porqué le digo esto, pero estoy seguro de que si alguna vez hubiera leído a Borges (y en particular algunas cosas de Borges) y el canto XXXI del *Paraíso* dantesco, esa visualización a través de ese como diamante cóncavo me habría llevado a determinadas asociaciones que por supuesto hoy me resultan imposibles de hacer.

–¿Y por qué está tan seguro de eso?

–Le repito que no sé. Aunque lo que sí sé es que tengo algunas certezas, no sentimentales, no intuitivas, no racionales, no biológicas, no instintivas, no físicas, y que a veces no me interesa todo lo demás.

–¿Y qué es todo lo demás?

–Literatura

–Bueno, bueno. Pero, ¿y su visión?

–Y... si la cosa se hubiese restringido a una mera simultaneidad espacial, bien hubiera podido pasar por un Aleph.

–¡Cómo un Aleph, Cortés! ¡Usted es un mentiroso!, ¡usted leyó a Borges!

–Oiga, no me insulte. Le dije que no lo leí. ¿Es que Borges habla de un Aleph?

–Obvio. Si tiene un cuento que se titula justamente así.

–¿Cómo?

–*El Aleph*

–Mire, en primer lugar le advierto que "Aleph" es una palabra grave, y no aguda como usted la pronuncia.

–No sé hebreo.

–Yo tampoco. Y en segundo lugar, el hecho de que yo no haya leído a Borges no obsta para que sepa lo que es un Aleph.

–Bueno, está bien. Y, digamos, como para terminar de una vez, ¿qué conclusión saca de todo esto?

–No recuerdo quién lo decía (lo leí en la página de frases famosas de la revista *Caras*), pero vale: *Civitas plena rerum quas nunquam aspeximus est**.

---

*La ciudad está llena de cosas que no hemos mirado nunca.

OLGA OROZCO

Nació en Buenos Aires en 1920 y se la suele ubicar en el grupo de la Generación del 40. Sin embargo su poesía y su narrativa no permiten la clasificación –algo que pocos poetas consiguen. Versos largos; serenos, hondamente tristes inundan espacios elegíacos; la sombra de la muerte acecha, pero su dulce amargura le da sentido a nuestra existencia. En sus obra más destacadas –*Desde lejos, Obra poética, Mutaciones de la realidad*–, la naturaleza cobra una trascendencia espiritual y sus fuerzas vivientes se renuevan constantemente, fluyen desde el pasado hacia la dirección incierta de los siglos. Orozco es una voz. Su estilo es en apariencias oscuro, lleno de imágenes abrumadoras, aunque la cerrazón ceda finalmente ante la simpleza de las metáforas.

Sus poemas son escaleras interiores a la emoción. El tiempo y la eternidad, la belleza escurridiza, la soledad son sus temas. Anderson Imbert dice: "...Es un canto conmovedor porque, siendo muy personal, canta también por todos nosotros. Mientras la oímos nuestros propios sentimientos responden a la manera del eco..." La poesía viva de Olga Orozco, por momentos descarnada, por momentos maternal, sirve siempre de escuela a los poetas jóvenes. Su imitación es la primera lágrima del recién nacido. Una discípula bebió de su mano el ideal poético, hasta tal punto que lo hizo palpable: Alejandra Pizarnik.

Día para no estar

Vete, día maldito;
guarda bajo tus párpados de yeso la mirada de lobo que me
olvida mejor;
camina sobre mí con tu paso salvaje, simulando un desierto
entre el hambre y la sed,
para que todos crean que no estoy,
que soy una señal de adiós sobre las piedras;
cierra de par en par, lejos de mí, tus fauces sin crueldad
y sin misericordia,
como si fuera ya la invulnerable,
aquella que sin pena puede probarse ya los gestos de los otros;
y tiéndete a dormir, bajo la ciega lona de los siglos,
el sueño en que me arrojas desde ayer a mañana:
esta escarcha que corre por mi cara.
Aun así, he de llegar contigo.
Aun así, has de resucitar conmigo entre los muertos.

EVANGELINA

Duerme aquí Evangelina.
Su dulce tierra fue tan leve
que en un día cualquiera la invadieron los cielos.
En ningún corazón tatuó su nombre como en una corteza.
Ningún semblante amado se sumergió en la aureola de su
sueño.
Algulen recuerda a veces vagamente su vestido celeste
"Acaso es el color de esa estación brumosa que envolvió
con sus gasas las altas alamedas...
o quizás el hechizo de algún cuento de infancia
donde había una barca abandonada llevando entre las noches
de cierto aniversario unas pálidas flores por los ríos".
Nadie lo sabrá nunca.
No es ésta la morada de ninguna memoria,
de ningún olvido.
Por eso aquí la hierba es sólo hierba,
pero hierba celeste.

ALFA, OMEGA

Acerca de *Hoy te vi con mis ojos*, de Celia Romani.

por Melina Chávez
5° año Letras

Alfa. No todos los libros de poemas, como éste, tienen la ventura de comenzar por el Principio, pues:

No tenían las cosas sabor tan
irresistiblemene bello
hasta que nací del barro
surgiedo, parte a parte, de tus
dedos...

Celia Romani, en sus versos, no canta nada nuevo, sino que con ellos viene a recordar, a aquellos que hemos olvidado, los *campos azules*, la *voz interior*, las *hojas rumorosas* del álamo blanco y verde, el *naranja ambarino*, *el trébol que es tres y sólo tres*, el amor, *el vino y la rosa*, *el tiempo inescrutable...* Y como toda palabra tiene su cifra, las suyas nos remiten a lo Uno, pues la creación es pronunciar. Dios con sólo nombrar les confiere a las creaturas existencia ontológica:

Dijiste mi nombre y cobré
identidad...
Porque yo te conocía de
oídas. Sabía de tu poder.
De tu sabiduría.
Pero hoy te vi con mis ojos
y conocí el Amor.

La autora es una mujer con ojos de desierto, y suya es la fe con el don de germinar en la arena; una mujer que cifra su interior en la insistencia, por eso su tiempo

...no es antes ni después.
Es siempre.
Siempre el regreso,
siempre el encuentro
y siempre, siempre la presencia
de Dios.

Todos los poemas tienen el sello de un epígrafe bíblico y dan cuenta de la religiosidad que empapa la obra, un ecumenismo de fe y amor. Y porque todo se resume en la Palabra, Celia reune Todo en las suyas:

...Mío el tiempo,
mía la solemnidad del mar.
Mía la prisa por devenirme otra,
míos los sueños sin fin.
¡y todos los finales!

"Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras", dice Borges. ¿No es este el mejor agradecimiento para la poeta que hace de la Rosa una oración del viento? **Omega**.

Celia Romani es Licenciada en Ciencias de la Educación y Doctora en Filosofía. Tiene a su cargo las cátedras de Pedagogía y Filosofía de la Educación del Ciclo Pedagógico de nuestra universidad.

L'OEuvre de l'art. Inmanence et trascendance, de Gérard Genette. Paris, éditions du Seuil, collection Poétique 1994.

Las obras de arte revisten dos modos de existencia, que son la inmanencia y la trascendencia. La inmanencia está definida por el tipo de objeto en el cual la obra "consiste", y se distribuye así en dos regímenes, bautizados según Nelson Goodman la *autografía* y la *alografía*. En el primero, el objeto de inmanencia (un cuadro, una escultura, una performance) es material y se manifiesta por sí mismo. En el segundo, este objeto (un texto literario, una composición musical, el plano de un edificio) es ideal, concebido por reducción a partir de sus manifestaciones físicas: libros, partituras, ejecuciones. La trascendencia está definida por las distintas maneras con las cuales una obra desborda su inmanencia; consiste en varios objetos no identificados (obras por "versiones"), se manifiesta de manera fragmentaria (fragmentos) o indirecta (copias, reproducciones, descripciones) o trata diversamente según los lugares, las épocas, los individuos, las circunstancias: no se mira jamás dos veces el mismo cuadro, no se lee jamás dos veces el mismo libro. La obra no se reduce, pues, a su objeto de inmanencia, porque su ser es inseparable de su acción. La obra de arte es siempre la obra de arte.

Traducción: María Nelly Mecle.

Memoria de la entrega (breve pieza teatral-poética con marionetas y actores para jóvenes y adultos) de Graciela Susana Puente. Bs. As., Plus Ultra, 1994.

Con pocos y esenciales elmentos, la autora presenta seis "marionetas-personajes" que dramatizan la metáfora de un país. Singulares y vaporosos como las criaturas de Soldi, la poesía los define desde el nombre (Nunco, Islo, Algorara) hasta la palabra, de la que son, más que portadores, melancólicos ejecutantes. Voces y ademanes señalan cosas pedidas, y a la vez proponen una búsqueda. "El tiempo del tiempo es el hallazgo de uno mismo".

La autora proporciona todas las notas necesarias para la puesta en escena: música renacentista, luz cenital, un laúd, un trapecio. "El borde final de una obra de arte –dice un personaje– es tan rígido como la espuma." La pieza de Graciela Puente se define en ese vaivén, de la espuma y del trapecio, vocación de las obras del espíritu. (24pp.)

AGENDA

Jornadas para profesores, maestros y alumnos:

Coherencia y cohesión, por la Prof. Kelly Gavinoser.

Historia y ficción en la literatura argentina, por el Prof. Daniel Capano.

Se desarrollarán durante los meses de septiembre y octubre.

Conferencia:

Eloísa y Abelardo,
expresión emblemática del amor apasionado.
a cargo del Prof. Daniel Capano, en el mes de agosto.

Primeras jornadas...

La Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A. organizó las *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina y Literatura Comparatística.* **Se realizarán del 18 al 20 de octubre.**

Informes en el Departameno de Letras de dicha facultad, Puán 480, tel. 862-4436 / 824-1121 / 943-7362 / 921-2948.

Se recuerda que continúa abierta la inscripción para las *Primeras Jornadas de Cultura Clásica de la Universidad del Salvador,* **a realizarse los días 13, 14 y 15 de septiembre.**

Seminario:

Se halla en preparación, a dictarse este cuatrimestre, el *Seminario de semiótica y hermenéutica II,* **a cargo del Prof. E. Pagani, como continuación del presentado en mayo pasado.**

Taller:

Informamos que comenzó, a cargo de la Lic. María Fasce, el *Taller de lectura y escritura* **para alumnos de 4° y 5° año de la escuela secundaria. Se dictará en Rodríguez Peña 640, sala de video, de agosto a noviembre de 18,30 a 20 hs, pudiendo asistir a una o varias reuniones (no arancelado).**

Congreso:

Del 17 al 21 de octubre se llevará a cabo en la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador *XI Congreso de A.D.I.L.L.I.* **(Asociación docentes e investigadores de Lengua y Literatura Italiana): "El humorismo en la Literatura y la Lengua Italiana". Infomes: 703-1908 / 701-7015.**

Informes e inscripción en la Facultad de Historia y Letras

Secretaría administrativa, Rodríguez Peña 647, P.B., de lunes a viernes de 9 a 13 y de 16 a 20 horas.

Tel. 49-5531 / 371-8346 **Se otorgarán certificados de asistencia.**

CARTA DE DON JUVENAL

por Pedro Mairal
5° año Letras

Compadre, acá le escribo desde el Tigre. Ya me leí todos los libros que me dejó la última vez. Cada vez que termino una silla, abro alguno y le pego una leída. O sino a la siesta. A veces, mientras trenzo el junco, un pibito vecino, que empezó la escuela hace poco, me lee y de paso pratica. Le hice una sillita de su tamaño y se acomoda enfrente mío y se larga a leer bien fuerte. El otro día le tuve que sacar el libro de las manos. Usté, también, me manda degeneradeces. Era ese de la Bovarí, que se metía con un punto en el sulky encapotado y empezaban. Me puse como un tomate, se lo saqué y le dije *este es muy difícil, vamos a leer este otro*. Para qué era ese del rey Edipo, peor, más indino que el anterior. La verdá que ese Sofocle no tiene vergüenza, no respeta ni a una madre.

Hay algunos que me gustaron mucho, otros no. Por eso le escribo, porque yo calculo que usté a ellos los conoce. Asegún me dice siempre, son autores que ve todo el tiempo en la universidá. Y, como me parece que a veces le pifian fiero y a lo mejor todavía pueden mejorar, le voy a decir un par de cosas para que se las comunique. Lo que sí, hágales entender que el consejo es suyo, porque si saben que es de un sillero del Tigre no le van a querer hacer caso. Bueno, lo primero es ese de La muerte en Venecia, está muy lindo, pero ¿cómo el tipo se va ir de vacaciones justo a una ciudad que está tapada de agua?, y encima nadie le avisa y él como si nada. Sacando eso me gustó, era parecido a acá, entre las lanchas y las canoas. Después la Ilíada, fíjese cómo empieza: *Canta oh Musa...* ¿Cómo va a empezar así? Es una falta de respeto a todo lo que viene a ser el rubro literatura, porque si es por gracia podemos decir *Canta, oh Napolitana con anchoas... Canta, oh Pulpo a la gallega...* ¡Así no se puede, compadre, hay que respetar! Más me gustó la Odisea, aunque yo me pensé una manera para que esté un poquito mejor. La cosa es así, yo me fijé en La Eneida lo que hace Virgilio, que junta los dos libros de Homero y hace uno solo, y eso está piola. Yo sé que Virgilio debe tener poco tiempo porque, por lo que cuenta Dante, además de escribir, trabaja horas extra como guía, pero, si usté se lo cruza, dígale que a la Odisea la tiene que juntar con el Don Quijote. Supongo que Homero no se va a enojar porque ya estará acostumbrado, además bien que para la Eneida le deben haber gatillado un fangote por los derechos de autor. Le explico. Para mí lo de Sancho es injusto, él lo sigue al viejo piantado en todas las locuras para que le dé la isla y después resulta que era todo macana. Entones yo pensé, en la Odisea la isla de Ítaca está sin rey por veinte años, ¿nocierto?, por qué no lo ponen a Sancho ahí hasta que vuelve Odiseo, de esa manera se saca la parte de los pretendientes de Penélope que lo único que hacen es dar bronca, y Sancho sería rey, Don Quijote tendría gigantes de un solo ojo para pelear en vez de la cachafazada esa de los molinos, Odiseo ni se entera y Penélope, en vez de tejer y destejer, puede tejer y vender, lo que me parece más prático. Esa es mi opinión, la cosa es que Cervantes quiera. Igual, la verdá que ese Cervantes, otro que Homero, ¿usté se fijó cómo empieza el libro? Es demasiado fácil, no parece literatura. Yo en cambio, agarré el diccionario que usté me mandó y le hice otro principio, fíjese *En un sitio de la mácula de cuyo toponimio prefiero no hacer memoria...* ¿Sinceramente, dígame, no está mejor? Pero bueno, los escritores

son ellos. Igual eso a Cervantes no se lo vaya a decir, capaz que se ofende.

Otra posta para Virgilio es juntar la de Bovarí con el muchachito este de Guete. Los dos se suicidan ¿no?, y eso no puede ser, la vida nos la da Dios y uno no es dueño. Yo pensé, para salvarlos y hacer un libro mejor, que se enamoren, total en vez de León lo meten a Berter, la sacan a Carlota que lo único que hace es calentarle la sesera y a la final se juntan el muchacho con la Bovarí, de esa manera se quedan juntos y ninguno de los dos tiene que andar estirando la pata.

Después está Sheispier con el muñeco este que no hace nada y se la pasa hablando solo. *Ser o no ser...* empieza y sigue un rato dándose máquina con lo mismo, no sé para qué, porque si *es*, que se largue nomás derecho viejo, Aquiles y Patroclo *eran* y fíjese que nadie les dice nada. Pero bueno, lo demás me gustó. La verdá que tenía razón con eso de que la literatura hace la vida más linda. A mí me cambió todo. Me paso el día pensando en los libros. La otra noche, como dejé abierta la puerta de la casilla mientras me lavaba en el río, se metió todo el bicherío y, cuando estaba por empezar a los alpargatazos con los cascarudos, me acordé de la Metamorfosis y ya me dio lástima, *pobre Gregor* pensé y los arrié para afuera despacito. Mire si un día uno amanece mosquito, araña o bicho palo y encima lo corren a escobazos. Dios no quiera. Antes a los libros no los miraba ni de reojo, pensaba que un isleño que hace sillas no tenía nada que ver con esas macanas, pero ahora me doy cuenta que hasta el gaucho Fierro había leído Dostoiesqui. Fíjese que cuando éramos pibes y nos trompeábamos con mis hermanos mi viejo nos decía *los hermanos sean unidos porque esa es la ley primera* y que si no *los devoran los de afuera* y ahora me vengo a dar cuenta que Fierro está hablando de los hermanos Karamaso y que el de afuera no puede ser otro que el desgraciado de Smierdako. Lo que es la vida.

Bueno, compadre, si puede mándeme más libros. Le aviso que la copia de Cien años de soledá vino fallada. Cuando recién, no la iba a leer, porque la verdá que con soledá me alcanza con la que tengo como para encima agregarme cien años más, pero después lo agarré y de los cien años al principio no pude leer ni un solo día. Empecé a leer y decía *Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento...* y yo pensaba *¿después de qué, si todavía no pasó nada?*, y encima ni lo conocía al punto y ya lo iban a fusilar, hasta que me di cuenta que está fallado, con todas las páginas entreveradas. Pero no le hace nada, porque después lo seguí y se entiende igual, ¡qué fenómeno! El día que me vaya de esta isla el primer lugar que voy a visitar es Macondo, por Buenos Aires ni paso, le juro. Si me manda libros de esos medio degenerados como el de la Bovarí, póngale alguna seña adentro, así no se los doy a leer al pibe, sabe. Bueno, le aviso que el juego de sillas que me encargó ya está terminado. Lo saluda con un abrazo

Juvenal Sánchez

P.D. Me alegro que Borges haya conseguido una changuita en la biblioteca de la abadía esa de la Rosa, hoy en día a los ciegos nadie les da trabajo.

SCIENTIAM · DO
MENTI ·
CORDI · VIRTUTEM